

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention – sciences de l’information et des bibliothèques

Parcours – archives numériques

Du musée traditionnel au Musée du XXI^e siècle, la transformation numérique de l’institution : le cas des musées lyonnais

GAYDON Charlène

Sous la direction de Pascal Robert
Professeur d’université – Laboratoire Elico – Ecole Nationale Supérieure des
Sciences de l’Information et des Bibliothèques

Remerciements

Ce mémoire est le résultat d'un travail de recherche d'un an. Il est le fruit d'une réflexion et de l'appui de nombreuses personnes qui en ont permis la réalisation jusqu'à son terme. Je souhaiterais donc tous les remercier pour leurs soutiens et leurs conseils.

En préambule, je souhaite adresser tous mes remerciements à Monsieur Pascal Robert, directeur de recherche de ce mémoire, pour avoir accepté de me suivre dans ce projet. Je tiens également à le remercier pour son aide précieuse, ses conseils et le temps qu'il m'a consacré.

Je tiens ensuite à remercier les personnes qui ont accepté de me rencontrer ou qui m'ont accordé du temps pour répondre à mon questionnaire : Madame Jaby (Responsable du service Communication du Musée d'Art Contemporain de Lyon), Madame Griot (Chargée de projet NTIC et SI au Musée gallo-romain Ludgunum), Madame Roy (Assistante de conservation – Responsable de la base de données et de la mise en ligne des collections du Musée des Beaux-Arts de Lyon) et Madame Naessens (Responsable du service Communication du Musée des Beaux-Arts de Lyon).

Enfin, j'adresse mes remerciements à l'ensemble des personnes qui m'ont soutenu tout au long de ce projet et qui m'ont aidé à avancer au fil d'échanges privés. Mes remerciements vont également aux personnes qui ont accepté de relire ce travail au fur et à mesure de son avancement et qui lui ont apporté un ensemble de corrections et de remarques ayant permis de le rendre je l'espère encore plus riche et plus complet.

Résumé : Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, le musée a connu une grande phase de transformation avec l'arrivée du numérique. Cette transformation a engendré la création de nouvelles formes muséales qui se retrouvent réunies sous le terme de Musée du XXI^e siècle. Ce musée d'aujourd'hui est donc un musée profondément transformé et en évolution permanente au gré des avancées technologiques mais également des expérimentations menées par l'institution. Ce mémoire analyse cette métamorphose du musée en une forme nouvelle et mouvante dont les contours sont encore à définir.

Descripteurs : Musée ; Musée du XXI^e siècle ; Evolution numérique ; Nouvelles technologies ; Transformation muséale

Abstract : Since the second half of the XX^e century, the museum is in a large period of transformation with the advent of the digital. This transformation has spawned the creation of new museum forms that known as the Museum of the XXI^e century. This museum is a museum that has been rofoundly transformed and in constant evolution in accordance with technological advances and experiments conducted by the institution himself. This work analyzes this metamorphosis of the museum into a new museum whose contours are yet not be defined.

Keywords : Museum ; Museum of the XXI^e century ; Digital evolution, New technologies ; Museum transformation

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

OU



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :
« **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** »
disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par
courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco,
California 94105, USA.

Sommaire

SIGLES ET ABREVIATIONS	9
INTRODUCTION	11
LE MUSEE : UNE INSTITUTION A MULTIPLES FACETTES.....	13
1. Qu'est-ce qu'un musée ?	14
A. <i>Le musée, tentative de définition</i>	<i>14</i>
B. <i>L'histoire de l'institution muséale.....</i>	<i>18</i>
2. Les devoirs et missions de l'institution	23
A. <i>Des devoirs vis-à-vis des collections</i>	<i>23</i>
B. <i>Des missions de service public.....</i>	<i>26</i>
3. Un musée ou des musées ?.....	29
A. <i>Typologie des musées</i>	<i>29</i>
B. <i>Les musées lyonnais : diversité et présentation du corpus.....</i>	<i>32</i>
LA MUTATION NUMERIQUE DU MUSEE.....	36
1. Du musée traditionnel au musée virtuel.....	36
A. <i>La transformation numérique.....</i>	<i>37</i>
B. <i>De nouvelles formes muséales ?.....</i>	<i>41</i>
2. Les outils du numérique au service du musée	46
A. <i>Typologie des outils numériques du musée</i>	<i>46</i>
B. <i>Enjeux et réflexions autour de l'utilisation des outils numériques par le musée</i>	<i>54</i>
3. Exemple d'une mission du musée transformée par le numérique : le cas de la mémoire	59
A. <i>Numérique et mémoire.....</i>	<i>60</i>
B. <i>Musée : lieu de mémoire à mémoire</i>	<i>62</i>
DU MUSEE DU XXI^E SIECLE A CELUI DE DEMAIN.....	66
1. Le musée contemporain	66
A. <i>Qu'est-ce que le musée d'aujourd'hui ?</i>	<i>67</i>
B. <i>Le Musée du XXI^e siècle</i>	<i>70</i>
2. Des nouveaux acteurs pour le musée.....	76
A. <i>Le rôle grandissant du secteur privé</i>	<i>76</i>
B. <i>Internet et web sémantique à la conquête du musée</i>	<i>79</i>
3. Vers le musée de demain	83
A. <i>Une phase de transition pour le musée</i>	<i>84</i>
B. <i>Du musée d'aujourd'hui à celui de demain.....</i>	<i>86</i>
CONCLUSION.....	90

SOURCES	93
BIBLIOGRAPHIE	94
ANNEXES	100
INDEX DES NOMS PROPRES.....	144
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	147
TABLE DES MATIERES.....	149

Sigles et abréviations

ARK : Archival Resource Key

BnF : Bibliothèque nationale de France

CD-Rom : Compact Disc Read Only Memory

DVD : Digital Versatile Disc

FAIR : findable, accessible, interoperable, reusable

GAFAM ou Big Five : Google, Amazon, Facebook, Appel, Microsoft

HADOC : Harmonisation de la Production des Données Culturelles

ICOM : International Council of Museum – Conseil international des musées

ICOFOM : International Committee of Museology

JNA : Journée Nationale de l'Archéologie

MAC : Musée d'Art Contemporain de Lyon

MBA : Musée des Beaux-Arts de Lyon

NTIC : Nouvelles technologies de l'information et de la communication

UNESCO : United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

URL : Uniform Ressource Locator

QR Code : Quick Response Code

INTRODUCTION

Qu'est-ce que le musée aujourd'hui ? Si l'on se réfère à des idées préconçues, le musée est souvent réduit à l'état d'un bâtiment abritant divers artefacts, souvent anciens, et considérés comme des œuvres. Pour autant, ces idées ne sont-elles pas réductrices ? Ne tiennent-elles pas compte des évolutions qu'a connu l'institution depuis ces dernières années et qui ont abouti à de nouvelles formes de musées ? Toutefois, ces idées rejoignent en grande partie celles proposées par les institutions et les dictionnaires qui, même si elles apportent plus de précisions quant à la nature du musée, elles aussi occultent toute l'évolution de l'institution. Ainsi, certaines définitions datent du début des années 2000 alors qu'en vingt ans le musée a adopté un visage totalement différent et recouvre de nouvelles réalités.

Ces questions de définition de l'institution, à la suite des diverses évolutions récentes, est au cœur des débats et constituent un point de crispation entre les diverses branches de la muséologie en fonction des points de vue adoptés. Ainsi, là où certains voient le musée devenir un musée virtuel, d'autres proposent que celui-ci soit cybernétique quand les derniers ont une vision d'un lieu de tourisme culturel dérivant vers un espace de pur divertissement. C'est ainsi que plusieurs remaniements dans la définition même de l'institution ont eu lieu de la part de certaines institutions qui ont toutes tentées de proposer leur vision du musée d'aujourd'hui. Toutefois, toutes ces visions et ces propositions se cristallisent autour d'un terme, celui de *Musée du XXI^e siècle* qui tend à recouvrir toutes les transformations de l'institution muséale. Pour autant, est-ce que ce vocable réussit à cristalliser toutes ces réalités ou est-il lui-aussi réducteur à une seule réalité du musée actuel ?

Par conséquent, comme pouvons-nous définir ce musée d'aujourd'hui ? Si l'on s'en tient à la définition de l'Encyclopédie Larousse, le musée est « *Lieu, établissement où est conservée, exposée, mise en valeur une collection d'œuvres d'art, d'objets d'intérêt culturel, scientifique ou technique.* »¹. Cette définition ne prend pas en compte les évolutions récentes de l'institution, mais elle présente l'avantage de définir de manière générale l'institution. Ainsi, le musée est un lieu de conservation, d'exposition, et de mise en valeur d'artefacts reconnus pour leur caractéristiques artistiques, culturelles, scientifiques ou techniques. Ce lieu, est donc un lieu de savoir et d'exposition recueillant des objets reconnus comme importants aux yeux des arts, des sciences et/ou des techniques.

Mais, ce musée défini par l'encyclopédie, se retrouve depuis peu bousculé dans son fonctionnement et dans sa réalité par l'arrivée des avancées techniques que constituent les nouvelles technologies de l'information et de la communication. Ces NTIC, qui recouvrent l'ensemble des procédés relatifs à la télématique², permettent un accès différent aux sources d'information que peut constituer le musée et, ont transformé l'institution dans ses fondements traditionnels au point de la redéfinir avec leur arrivé. En effet, depuis peu, le musée a intégré ces dispositifs dans son modèle de communication et de gestion interne et par là-même a réorganisé son

¹ LAROUSSE, Éditions. *Encyclopédie Larousse en ligne - musée latin museum temple des Muses du grec mouseion* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 14 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/musée/72220>.

² La télématique recouvre les techniques de l'information, de l'audiovisuel, des multimédias, d'Internet des télécommunications.

fonctionnement et l'exercice de ses devoirs de conservation, d'exposition et de mise en valeur. C'est l'étude de l'ensemble de ces transformations qui constitue le cœur de ce travail.

Ainsi, au cours des pages qui vont suivre, l'analyse de la transformation numérique du musée par l'introduction des NTIC sera menée afin de cerner comment celles-ci modifient la nature du musée au point de remettre en question sa définition. Toutefois, l'analyse de toutes les réalités engendrées par l'arrivée de ces outils ne pourra être menée de manière exhaustive. De ce fait, ce mémoire traitant de cette mutation du musée par l'arrivée des NTIC sera focalisé sur le cas lyonnais qui constitue un vivier d'exemples et de réalisations variées permettant de saisir les grands enjeux que recouvre cette mutation. Au sein des musées lyonnais, quatre ont retenu l'attention afin de constituer le corpus d'analyse, le Musée des Beaux-Arts de Lyon, le Musée d'Art Contemporain de Lyon, le Musée gallo-romain Lugdunum et le Musée des Confluences, dernier né des musées lyonnais. Ces quatre établissements culturels, de part leurs caractéristiques diverses, leurs histoires, mais également leurs appropriations des NTIC et les expérimentations qu'ils ont menées avec, constituent un exemple représentatif permettant d'élaborer une proposition de définition du musée d'aujourd'hui qui s'appuiera également sur des travaux internationaux de muséologues et d'institutions muséologiques.

Par conséquent, afin de mener à bien cette étude sur la transformation numérique du musée, une analyse de ces quatre musées lyonnais constituant le corpus a été effectuée. Celle-ci s'appuie en partie sur des entretiens et un questionnaire mené avec des employés de ces institutions et représentant divers corps de métiers, ainsi que sur l'analyse des dispositifs numériques mis en place au sein de l'institution elle-même. En parallèle à cette étude de corpus, l'analyse et la réflexion sur les débats actuels que connaît la muséographie ont été réalisées afin de confronter la ou les réalité(s) lyonnaise(s) à celle(s) constatées à l'international, permettant ainsi de proposer notre propre définition du musée d'aujourd'hui et de pouvoir envisager des pistes pour celui de demain.

Cette étude cherche donc à établir qu'elles ont été les transformations numériques qu'a subi le musée ces dernières années et comment celles-ci ont conduit à l'élaboration de nouvelles formes muséales qui se retrouvent associées sous le vocable de Musée du XXI^e siècle. Cette double problématique nous amène à nous interroger, dans un premier temps, sur le musée traditionnel, en partant de sa définition et en allant jusqu'aux multiples visages qu'il peut prendre au sein de notre espace culturel. Cette base théorique nous permettra, par la suite, d'étudier l'arrivée du numérique dans la sphère muséale en abordant ses modalités d'introductions ainsi que ses conséquences pour l'institution. Enfin, il sera possible d'étudier les transformations muséales ayant abouti à l'apparition du vocable de Musée du XXI^e siècle en gardant à l'esprit que cette forme demeure encore aujourd'hui purement théorique et que la mutation du musée étant toujours en cours, celle-ci peut aboutir à un musée totalement transformé qui ne sera peut-être pas celui des théoriciens.

LE MUSEE : UNE INSTITUTION A MULTIPLES FACETTES

Parmi les institutions de la culture, le musée détient une place à part. En effet, il est le lieu de réunion des œuvres de diverses natures, de diverses époques, de divers producteurs. Cette diversité fait du musée une institution regroupant tous les types d'artefacts culturels et c'est cette mixité qui lui permet d'attirer un public toujours plus nombreux au point d'en faire l'un des principaux moteurs de la culture. C'est ainsi qu'en 2016, 59 380 704 personnes ont visité un musée portant l'appellation Musée de France³. En parallèle, se développent partout dans le monde, de nouveaux musées, de nouveaux projets, de nouvelles scénographies et de nouvelles approches muséographiques. Toute cette diversité et cette nouveauté transforment le musée en profondeur pour faire émerger une nouvelle forme muséographique plus complexe et dont les limites et la portée sont à ce jour encore inconnues. Cette nouvelle forme muséale, qui porte le nom de *Musée du XXI^e siècle*, remet en question un ensemble de critères qui constituaient la base de l'institution telle qu'elle avait été instaurée au XVIII^e siècle et théorisée durant les deux siècles suivants. Ainsi, cette transformation du musée, en remettant en cause l'institution telle qu'elle était jusqu'à présent, invite à réinterroger son identité afin de mieux cerner ces mutations. De ce fait, afin de mener à bien cette démarche identitaire, il convient de revenir aux fondements de l'institution. Ce retour en arrière nous offre la possibilité d'assembler une base théorique qui a été éprouvée afin, par la suite, d'évaluer ces modifications institutionnelles apportées par le phénomène du Musée du XXI^e siècle.

Afin de conduire cette analyse initiale de l'institution muséale, il convient, d'étudier les bases ayant abouti à la fondation des musées et à la délimitation de leurs champs d'actions ainsi que des responsabilités et rôles qui leur ont été confiés. Ainsi, dans un premier temps, l'analyse du musée d'un point de vue linguistique mais également historique se doit d'être menée afin de mieux saisir l'objet de cette recherche. Une fois ce rappel historico-linguistique effectué, l'étude des devoirs et des missions confiés au musée devra être présentée afin de comprendre en quoi ils constituent un des éléments moteurs de la culture. Enfin, il conviendra de rappeler que, même si le musée constitue une entité à part entière, dans les faits, il regroupe une multitude de réalités. C'est ainsi que des tentatives de typologies seront analysées avant de les confronter au cas des musées lyonnais. Cette dernière étape permettra ainsi de présenter les musées constituant le corpus de cette étude.

³ MINISTÈRE DE LA CULTURE. Fréquentation des Musées de France [en ligne]. [s. d.].

[Consulté le 10 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

https://data.culture.gouv.fr/explore/dataset/frequentation-des-musees-de-france/information/?disjunctive.new_name&dataChart=eyJxdWVyaWVzIjpbeyJjaGFydHMiOlt7InR5cGUiOiJjb2x1bW4iLCJmdW5jIjoiU1VNliwieUF4aXMiOiJ2YWxldXJfZGVfZnJlcXVlbnRhdGlvbiliInNjaWVudGlmaWNEaXNwbGF5Ijpb0cnVlLCJjb2xvciI6InJhbmdlURhcmsyIn1dLCJ4QXhpcyI6ImFubmVliiwibWF4cG9pbmRzIjoiIiwidGltZXNjYWx1IjoiIiwic29ydCI6IiIsInNlcmllc0JyZWFrZG93biI6ImZyZXF1ZW50YXRpb24iLCJjb25maWciOnsiZGF0YXNldCI6ImZyZXF1ZW50YXRpb24tZGVzLW11c2VlcylkZS1mcmFuY2UiLCJvcHRpb25zIjpb7ImRpb2p1bmN0aXZlLm5ld19uYW11Ijpb0cnVlfiX19XSwiZGlzcGxheUx1Z2VuZCI6dHJ1ZSwidGltZXNjYWx1IjoiIiwic29ydCI6ImZyZXF1ZW50YXRpb250aCI6dHJ1ZS03D

GAYDON Charlène | Master 2 ARN | Mémoire de recherche | septembre 2019

1. QU'EST-CE QU'UN MUSEE ?

Le musée apparaît aujourd'hui comme l'une des institutions phares de la culture. Cette importance peut se mesurer par la fréquentation des musées français dont le Musée du Louvre constitue le meilleur exemple avec le franchissement de la barre symbolique des 10,2 millions de visiteurs en 2018⁴. Malgré cette fréquentation importante des musées, définir l'institution demeure aujourd'hui de plus en plus complexe au regard des mutations que connaît celle-ci⁵. En effet, le musée du XXI^e siècle n'est pas celui du XIX^e siècle et il est issu d'un ensemble de mutations dont certaines ont cours encore aujourd'hui. Ces modifications sont notamment soulignées par la branche muséologique de l'International Council of Museum⁶ au sein d'un de ses rapports⁷. Ces évolutions et mutations réinterrogent donc l'histoire et la définition même du musée afin de l'ancrer dans ses nouvelles réalités.

En effet, cette redéfinition nécessaire du terme de musée s'accompagne d'un ensemble de nouvelles interrogations sur celui-ci afin d'en comprendre les mutations et apporter une définition sur l'identité du musée du XXI^e siècle. Mais cette redéfinition linguistique s'accompagne d'une analyse de son histoire afin de mieux interpréter ces bouleversements qui aboutissent à la définition du musée du XXI^e siècle telle qu'elle est suggérée par l'ICOM, mais également par d'autres établissements⁸.

A. Le musée, tentative de définition

Le musée est une institution complexe. En effet, de nombreuses organisations internationales tentent d'en proposer une définition qui recouvrent le large éventail des établissements dits muséaux. En parallèles les divers états essayent, en s'appuyant sur ces travaux internationaux, d'apporter leur propre définition, correspondant aux réalités nationales.

⁴ MUSÉE DU LOUVRE. 10,2 millions de visiteurs au Louvre en 2018. Louvre [en ligne]. 3 janvier 2019. [Consulté le 9 février 2019]. Disponible à l'adresse : <http://presse.louvre.fr/10-millions-de-visiteurs-au-louvre-en-2018/>.

⁵ Nous pouvons notamment penser à l'apparition du patrimoine immatériel dans la conscience collective, mais également à l'augmentation de la présence du numérique et à sa diversité qui bouleverse les musées dans ses usages et ses missions.

⁶ L'International Council of Museum est né à la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Cette organisation internationale a pour but d'accompagner les musées et de les réunir au sein d'un seul et même réseau. Il participe aux mutations du musée et émet des notes et des rapports afin d'accompagner les professionnels dans leur travail. Une des branches de ce conseil est notamment spécialisée en muséologie et tente aujourd'hui de définir le nouveau musée du XXI^e siècle. Histoire de l'ICOM. Dans : ICOM [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 9 février 2019]. Disponible à l'adresse : <https://icom.museum/fr/a-propos-de-icom/history-of-icom/>. Dans le reste de ce mémoire, l'International Council of Museum sera abrégé ICOM tandis que sa branche spécialisée dans la muséologie sera abrégée ICOFOM.

⁷ MAIRESSE, François, BOTTE, Julie, DOYEN, Audrey, et al. (dir.). *Définir le musée du XXI^e siècle : matériaux pour une discussion*. Paris : ICOFOM, 2017. ISBN 978-92-9012-424-5.

⁸ La définition du musée du XXI^e siècle touche de nombreuses institutions. Tout d'abord les musées eux-mêmes qui tentent de se redéfinir par rapport aux mutations qu'ils vivent, mais également les pouvoirs publics comme en témoigne, pour le cas français, le groupe de travail de la mission *Musées du XXI^e siècle* installé par le Ministère de la Culture le 17 mai 2016 et qui s'est conclu par un rapport remis à la ministre le 2 mars 2017, Rapport de la mission « Musées du XXI^e siècle » - Ministère de la Culture [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 9 février 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Rapport-de-la-mission-Musees-du-XXIe-siecle>.

a. Les tentatives de définitions internationales

Au moment de sa fondation, en 1946, l'ICOM proposait une définition du terme de musée de la manière suivante :

Le mot "musée" désigne toutes les collections de documents artistiques, techniques, scientifiques, historiques ou archéologiques ouvertes au public, y compris les jardins zoologiques et botaniques, mais à l'exclusion des bibliothèques, exception faite de celles qui entretiennent en permanence des salles d'exposition.⁹

Cette proposition de définition internationale définit comme étant un musée un lieu réunissant une collection de quelque nature afin de recouvrir toutes les possibilités, à condition que celui-ci soit accessible au public. Elle exclut toutefois les collections bibliographiques qui entrent dans le champ des bibliothèques, générant ainsi une spécificité pour tous les types d'ouvrages.

Cette énonciation de l'ICOM, quant à la définition de l'institution, fait écho à une longue tradition d'interprétation. En effet, les prémices du terme de musée remontent à l'Antiquité gréco-latine avec le vocable *Mouséion*¹⁰ servant à définir ce que nous appelons aujourd'hui la Grande Bibliothèque d'Alexandrie. Ce terme grec, faisant référence aux neuf muses de l'Antiquité, est à l'origine du terme moderne de musée. Il désignait à l'époque un lieu où étaient réunies des collections de diverses natures et qui avait pour mission de rassembler et de mémoriser toutes les connaissances de cette même époque.

Cette seconde partie de la définition du *Mouséion*, absente dans la première proposition de l'ICOM, se retrouve dans celles plus contemporaines comme en témoigne celle de 2007 :

Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation.¹¹

En effet, cette énonciation pose le musée comme une organisation formelle et temporelle, ouverte à la société et sur cette même société ayant pour mission le développement de celle-ci via la communication de biens culturels et naturels permis par diverses méthodes et pouvant servir la recherche, l'éducation et les plaisirs personnels¹². Toutefois, il est à noter que dans cette définition moderne proposée par l'ICOM, le musée est également un établissement sans but lucratif, c'est-à-dire que l'objectif premier du musée n'est pas le profit dans un schéma économique capitaliste, mais de servir la société, les profits étant relégués au second plan. De plus, aucune spécificité quant à la nature de l'établissement muséale n'est précisée.

⁹ *Statuts de l'ICOM*, 1946, Article II, Section 2, Archives [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 9 février 2019]. Disponible à l'adresse : http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html.

¹⁰ DESVALEES, André. A propos de la définition du musée, in MAIRESSE, François, DESVALLÉES, André et INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (dir.). *Vers une redéfinition du musée*. Paris : Harmattan, 2007. ISBN 978-2-296-03293-4. AM7. V47 2007, pp. 49 – 50

¹¹ *Statuts de l'ICOM*, adoptés par la 22^e Assemblée générale de l'ICOM à Vienne (Autriche) le 24 août 2007, Article 3, Section 1, Archives [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 9 février 2019]. Disponible à l'adresse : http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html.

¹² NAZOR, Olga. Réflexions sur la notion de musée ? in MAIRESSE, François, DESVALLÉES, André et INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (dir.). *Vers une redéfinition du musée*. Paris : Harmattan, 2007. ISBN 978-2-296-03293-4. AM7. V47 2007, pp. 88 – 92

En effet, dans cette définition, un musée est n'importe quel établissement ouvert au public et sans but lucratif servant la société et son développement en conservant divers artefacts à des fins d'études, d'éducation et de délectation. Par conséquent, un site archéologique, mais également un centre d'art, un monument historique, un jardin zoologique, etc. peuvent très bien être définis comme un musée. La première définition de l'ICOM listait de manière non exhaustive la nature des collections et par là-même le type de structures pouvant prendre l'appellation musée alors que, dans cette dernière définition de l'ICOM, ce n'est pas la nature des collections qui définit le musée, mais ses objectifs et la manière dont ceux-ci sont mis en œuvre. Ainsi, tout peut être musée à condition de remplir ces devoirs de conservation, d'érudition et transmission d'artefacts.

Parallèlement à l'ICOM, l'ICOFOM propose, via la *Déclaration de Calgary*¹³, une définition du musée similaire à celle du Conseil :

Le musée est une institution au service de la société, qui a pour mission d'explorer et de comprendre le monde par la recherche, la préservation et la communication, notamment par l'interprétation et par l'exposition, des témoins matériels et immatériels qui constituent le patrimoine de l'humanité. C'est une institution sans but lucratif.¹⁴

Cette déclaration de l'ICOFOM rejoint la proposition émise deux ans plus tard par l'ICOM en insistant toutefois plus largement sur les missions du musée que sont l'exploration du monde et sa compréhension contrairement à celle du Conseil.

Il convient également de noter que, depuis la première tentative de définition internationale portée par l'ICOM en 1946, à celles d'aujourd'hui, le terme de musée a gardé sa dimension de lieu d'expositions d'artefacts de diverses natures tout en y intégrant les modifications de ces mêmes artefacts. Tout d'abord, dans la définition de 1946, sont exclus des artefacts des musées les ouvrages tandis que les définitions actuelles ne les excluent plus. Cela peut être dû notamment à l'apparition des musées dédiés à l'exposition de livres et notamment d'ouvrages anciens et de manuscrits. Mais les définitions actuelles ajoutent également comme artefact du musée les objets de nature immatérielle. Cette adjonction de ce type de matériel fait écho à l'apparition progressive du terme dans les institutions culturelles internationales qui s'est notamment soldée en 2003 par l'adoption de la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*¹⁵ par l'organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture¹⁶. En parallèle de cette prise en compte de ce type de patrimoine, les musées ont vu affluer dans leurs collections cette nouvelle catégorie d'artefact tandis que d'autres se sont créés afin de les accueillir d'où cette nécessité d'adaptation des définitions par l'ICOM et l'ICOFOM face à ces nouveautés du début du XXI^e siècle¹⁷.

¹³ La *Déclaration de Calgary* est la conclusion du symposium annuel de l'ICOFOM qui a eu lieu à Calgary (Canada), du 30 juin au 2 juillet 2005.

¹⁴ MAIRESSE, Françoise, DESVALLEES André. Vers une nouvelle définition du musée, in MAIRESSE, François, DESVALLEES, André et INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (dir.). *Vers une redéfinition du musée*. Paris : Harmattan, 2007. ISBN 978-2-296-03293-4. AM7. V47 2007, p. 14

¹⁵ UNESCO - *Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 9 février 2019]. Disponible à l'adresse : <https://ich.unesco.org/fr/convention>.

¹⁶ L'organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture constitue l'une des institutions spécialisées de l'Organisation des Nations Unies ayant pour but de maintenir la paix via l'éducation, la science et la culture. Dans le reste de ce mémoire l'organisation des nations unies pour l'éducation, la science et la culture sera abrégée UNESCO.

¹⁷ La proposition de définition de l'ICOM est en cours de modification comme en témoigne la page « Définition du musée » sur leur site web où les internautes membre du conseil peuvent proposer leur

GAYDON Charlène | Master 2 ARN | Mémoire de recherche | septembre 2019

b. Les tentatives de définition du musée par les instances françaises

Ces propositions de définitions internationales du musée que sont celles de l'ICOM et de l'ICOFOM, sont encore largement débattues et trouvent des échos dans les définitions françaises de l'institution. En effet, dans la neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, le musée est défini comme :

Édifice où l'on réunit, conserve, classe et expose au public des œuvres d'art, ou des objets et documents intéressant un domaine du savoir. Les collections d'un musée sont dues soit à des acquisitions de la puissance publique, soit à la générosité de donateurs privés. Un musée peut être consacré à un domaine spécifique (musée des sciences et techniques), à l'œuvre d'un artiste dont il porte le nom (musée Rodin). Il peut être désigné du nom de son fondateur (musée Guimet), ou du nom de l'édifice qui l'abrite (musée du Louvre, musée du Prado).¹⁸

Cette proposition de définition par les Immortels rejoint en effet, les propositions internationales bien qu'il soit à noter l'importance accordée aux œuvres d'art dans la définition tandis que les institutions internationales sont de nature plus vague dans celle des collections. Il est noté toutefois, que dans cette définition, le musée apparaît comme étant un édifice public comme en témoigne les modes d'acquisition des collections qui sont proposés. Enfin, et contrairement aux définitions internationales, celle proposée par les Académiciens, dans sa dernière partie, reflète la diversité des musées en énumérant la typologie des noms confiés à ces édifices. Cette diversité des noms de musées est un témoignage de leur différence qui peut venir de la composition de leurs collections ou de leurs histoires. Il est toutefois à noter que cette définition, proposée par l'Académie française, reste de nature générale et ne témoigne pas des bouleversements que connaît l'institution contrairement aux définitions internationales qui ont intégré notamment la notion de patrimoine immatériel.

Du point de vue juridique, la définition juridique française du musée rejoint en grande partie celles proposées par l'ICOM et l'ICOFOM.

Est considérée comme musée, au sens du présent livre, toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public.¹⁹

Cette définition juridique, comme celles internationales, se concentre sur les usages du musée à savoir l'éducation, la recherche et les plaisirs. Au sein de cette définition est toutefois absente la nature de la collection puisqu'un musée est considéré comme un établissement présentant uniquement une collection permanente. Cette définition large de la collection s'éloigne ainsi de celle proposée par les Immortels qui

définition du musée du XXI^e siècle. Définition du musée. Dans : ICOM [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 9 février 2019]. Disponible à l'adresse : <https://icom.museum/fr/activites/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>.

¹⁸ ACADÉMIE FRANÇAISE. *Musée - Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne]. 9e ed. Paris : [s. n.], [s. d.]. [Consulté le 9 février 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.dictionnaire-academie.fr/entry/A9M3244>

¹⁹ *Code du patrimoine - Article L410-1. Vol. L410-1 [en ligne].* [s. d.]. [Consulté le 9 février 2019]. Disponible à l'adresse : https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?sessionId=449E36FA1BBBE4E9360504D6DA6CF3D8.tplgfr32s_1?idArticle=LEGIARTI000006845644&cidTexte=LEGITEXT000006074236&dateTexte=20190209

insistaient plus largement sur le caractère artistique qu'elle devait avoir. Il est toutefois à noter que le législateur a limité le musée uniquement à la conservation et à la présentation des collections tandis que les précédentes étaient plus larges dans les missions de l'institution. Enfin, il est à noter, que cette définition met en partie l'accent sur le public qui doit pouvoir prendre du plaisir à visiter le musée. Toutefois, il convient de rappeler que cette définition juridique du musée date de 2004 et demeure malgré tout extrêmement vague. De plus, elle ne témoigne pas des bouleversements que connaît l'institution muséale actuellement.

Nous pouvons ainsi noter que la définition du terme de musée demeure encore complexe à ce jour. En effet, le musée, est par nature un lieu de concentration des savoirs, d'expositions d'artefacts, mais il est également un lieu de rencontre, d'échanges²⁰ et constitue un des témoignages de nos sociétés tout en devant être au service de celle-ci. De plus, il est en constante adaptation face aux changements que connaissent les sociétés et cela se traduit notamment par l'entrée dans les collections de nouveaux types d'objets qui ne vont avoir de cesse de susciter de nouvelles propositions de définitions de l'institution afin que celles-ci soient plus adaptées au musée actuel. Ainsi, définir le musée relève d'un défi permanent et les propositions qui sont effectuées tant au niveau national qu'international ne reflètent qu'une infime partie des possibilités que présente cette institution à la longue histoire.

B. L'histoire de l'institution muséale

En effet, la longue histoire du musée reflète cette complexité à le définir.

a. De la Grande Bibliothèque d'Alexandrie au musée

Comme il a été présenté, le terme de musée provient du terme grec de *Mouséion* témoignant de son ancrage dans un passé lointain. Effectivement né durant l'Antiquité²¹, la pratique de la collection d'objets d'art, d'histoire, mais aussi issues des sciences naturelles et le regroupement de ceux-ci en un lieu prédéfini prend son essor dans l'Antiquité gréco-latine où des espaces, à l'instar de la Grande Bibliothèque d'Alexandrie, leurs sont dévolus.

Par la suite, le modèle va traverser le temps pour notamment réapparaître à la Renaissance italienne²² où est célébrée la pratique de la collection. Celle-ci se devait de regrouper des objets issus des périodes antiques qui étaient exposés aux côtés d'objets et d'œuvres contemporaines. Ces collections renaissantes se caractérisaient également par la présence d'artefacts issus des sciences naturelles comme cela était déjà présent aux périodes plus anciennes. Ces collections sont regroupées dans des espaces prédéfinis, les *studiolo*, et sont présentées comme étant des cabinets de curiosités censés exalter la connaissance de leurs propriétaires. Ils se retrouvent principalement chez les grandes familles italiennes à l'instar des Médicis de Florence ou encore des Sforza de Milan avant que ce modèle ne s'exporte dans l'Europe des Temps Modernes. Cette exportation, tout d'abord européenne du modèle, trouve sa place dans les grandes familles aristocratiques du continent et

²⁰ Voir **Annexe** n° 2 où Madame Jaby, du Musée d'Art Contemporain explique que, pour elle « *Les musées sont aussi des lieux sociaux et ont vocation à être des lieux où on discute, où on partage, où on peut parfois même juste se divertir.* »

²¹ Le premier musée de l'histoire de l'humanité est le Musée d'Alexandrie fondé au III^e siècle avant notre ère dans le quartier royal de la capitale hellénistique. Il disparut dans un incendie en 47 avant notre ère, mais son héritage survécut via les écrits des penseurs grecs.

²² POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris : Ed. La Découverte, 2008. ISBN 978-2-7071-4718-9., p.40

dans les cours royales où tous entreprirent de réunir une collection d'artefacts variés en copie de celles présentes en Italie. En parallèle à ces collections privées, des institutions élaborent à leur tour des collections qui se veulent être plus ouvertes au reste de la société, bien que ce ne soit qu'une infime partie de celle-ci qui se retrouve autorisée à la visiter. C'est ainsi qu'est fondé, en 1683, en Angleterre, l'Ashmolean Museum d'Oxford²³, qui, pour l'histoire, est considéré comme le premier musée à part entière dans le monde.

Mais, outre ces créations de structures plus ouvertes à la société, le modèle de la collection royale et aristocratique perdure jusqu'à trouver son point de chute durant de la Révolution française²⁴. En effet, durant la période révolutionnaire, et avec la nationalisation des biens de la Couronne, de l'Eglise, des émigrés et des aristocrates²⁵, naît le modèle du musée comme lieu de savoir et de culture appartenant à l'ensemble de la Nation et de ses citoyens. Le musée révolutionnaire devient ainsi un lieu accessible à l'ensemble de la société et ayant pour mission de l'éduquer. Toutefois, dans la vision révolutionnaire, les établissements qui seront ouverts réuniront essentiellement des collections de nature artistiques et architecturales. Cette ouverture à la Nation du musée se traduit par la fondation, en 1793, du Museum central des arts, du Musée des monuments français, du Conservatoire des arts et métiers ainsi que du Museum d'histoire naturelle²⁶. Ces premiers musées français vont se répartir et accueillir les œuvres issues de ces collections qui vont devenir les biens de la nation. En parallèle, en province, vont se créer des musées accueillant les œuvres issues de la noblesse et du clergé local. C'est ainsi qu'à la période révolutionnaire naissent les premiers musées français qui par la suite vont inspirer les autres nations et ainsi conduire à l'ouverture de nombreux musées rassemblant des œuvres issues de collections privées.

b. Le musée du XVIII^e et du XIX^e siècle : le principe de la séparation

A la suite de la période révolutionnaire, le Premier Empire va enrichir les collections des musées français par des spoliations de biens dans les états conquis par l'armée napoléonienne. En parallèle, en France, va être menée une tentative de décentralisation de la culture via l'arrêté du 14 fructidor an VIII²⁷ qui reconnaît l'existence de quinze musées de province auxquels les grands musées parisiens doivent envoyer une partie de leurs œuvres dans le but de constituer des grandes collections en provinces. Nonobstant, les mesures napoléoniennes sont stoppées avec la défaite de l'empereur et le Congrès de Vienne qui prévoit la restitution des œuvres spoliées aux Etats déficitaires²⁸, mais aussi par la décision d'arrêter l'envoi d'artefacts des musées parisiens vers les musées provinciaux.

²³ L'Ashmolean Museum d'Oxford est fondée en 1683 à l'initiative d'Elias Ashmole dans le but d'être un outil pédagogique pour les cours de l'Université d'Oxford. Le musée rassemblait à l'origine une collection historique et un ensemble d'objets provenant des voyages de John Tradescant. FOHR, Robert, *Musée* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/bibelec.univ-lyon2.fr/encyclopedia/musee/>

²⁴ POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris : Ed. La Découverte, 2008. ISBN 978-2-7071-4718-9., p. 60

²⁵ Ces nationalisations ont eu lieu dès les débuts de la Révolution française entre 1789 et 1791.

²⁶ FOHR, Robert, *Musée* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/bibelec.univ-lyon2.fr/encyclopedia/musee/>

²⁷ Correspond au 1^{er} septembre 1800.

²⁸ FOHR, Robert, *Musée* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/bibelec.univ-lyon2.fr/encyclopedia/musee/>

Après l'épopée napoléonienne, le XIX^e siècle marque l'âge d'or des musées français, mais également mondiaux avec une profusion d'ouverture d'établissements. Ceux-ci se caractérisent par ce que Bernard Deloche appelle le principe de *séparation*²⁹. Comme l'expose le philosophe, les musées du XIX^e siècle ont pour mission de :

Protéger l'image de l'homme de toute forme de souillure, de mélange ou de confusion. Montre l'humain, non dans ses rapports ou ses analogies avec la bête (c'est-à-dire dans ses fonctions biologiques élémentaires, qui n'inspirent généralement que le mépris ou le dégoût), mais dans ses sommets, bref dans ce qui est appelé à symboliser l'esprit.³⁰

Afin de respecter cet impératif, les collections des musées étaient issues d'une sélection rigoureuse qui avait pour but de séparer ce que l'auteur appelle le sacré du profane, à savoir les artefacts exemplaires qui se devaient d'entrer dans les collections muséales, des objets banals ou du quotidien qui n'y avaient pas leur place. Cette séparation entre les œuvres apportait à l'institution une justification sur son statut de protecteur des arts, et lui assurait une légitimité de par les collections conservées et exposées³¹.

Cette notion de séparation entre le sacré et le profane se manifestait, en dehors des collections, par l'architecture des bâtiments. En effet, les musées nés durant cette période sont installés dans des bâtiments anciens de style classique, à l'instar du Musée du Louvre³². Cette importance accordée à l'architecture des musées du XIX^e siècle contribue ainsi à renforcer cette séparation des espaces entre celui réservé au sacré, qui s'incarne donc par le lieu et les collections, de l'espace profane où ont lieu les activités quotidiennes et où s'épanouissent les artefacts du quotidien.

Mais cette dialectique cherchant à justifier les collections des musées ne saurait toutefois rester aussi simple. Les musées de cette période se caractérisent tous par la nature de leur collection puisque la quasi-totalité des établissements portant le nom de musée étaient des établissements conservant des collections de nature artistiques³³. De part cette nature artistique, les œuvres, et par conséquent l'institution, n'a eu de cesse d'opérer un mouvement conflictuel entre la séparation et l'annexion comme le souligne Bernard Deloche.³⁴ En effet, les courants artistiques de cette période ne cessant d'évoluer, ce mouvement a obligé les musées à revoir quotidiennement leurs exigences de sélection. Cela se traduit par une volonté de maintenir cette séparation entre les divers types d'artefacts tout en ayant une volonté d'englober l'ensemble de la production artistique.

²⁹ DELOCHE, Bernard. *Le musée virtuel: vers une éthique des nouvelles images*. 1. éd. Paris : Presses universitaires de France, 2001. ISBN 978-2-13-052042-9. AM7 .D45 2001., pp. 98 – 100

³⁰ DELOCHE, Bernard. *Le musée virtuel: vers une éthique des nouvelles images*. 1. éd. Paris : Presses universitaires de France, 2001. ISBN 978-2-13-052042-9. AM7 .D45 2001., p. 98

³¹ FOHR, Robert, *Musée* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com.bibelec.univ-lyon2.fr/encyclopedie/musee/>

³² En effet, le musée du Louvre est installé dans l'ancien palais royal du Louvre et possède une architecture dite classique.

³³ Les collections des musées du XIX^e siècle se caractérisent essentiellement par des collections de peintures, de sculptures, d'objets archéologiques. Seules les représentations artistiques avaient leur place dans ces établissements. Ce principe a été remis en cause à la fin du siècle. FOHR, Robert, *Musée* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com.bibelec.univ-lyon2.fr/encyclopedie/musee/>

³⁴ DELOCHE, Bernard. *Le musée virtuel: vers une éthique des nouvelles images*. 1. éd. Paris : Presses universitaires de France, 2001. ISBN 978-2-13-052042-9. AM7 .D45 2001., p. 100

Cette opposition, entre ce qui est accepté dans les musées et la production artistique, se traduit notamment dans la crise que connaît le modèle du Salon à cette époque. En effet, le modèle du Salon tel qu'il était défini depuis l'Ancien Régime comme lieu d'expositions d'œuvres contemporaines, se voit contesté et progressivement abandonné³⁵. Vu à l'origine comme un lieu d'expression artistique, le Salon du XIX^e siècle devient un lieu servant de succursale au musée afin d'opérer cette sélection qui permet ainsi de définir les critères artistiques du Beau et de l'acceptable auxquels doivent se référer chaque artiste. Ce modèle du Salon comme lieu d'expositions, sera de-cesse remis en cause durant ce siècle par les artistes eux-mêmes, mais également par les spécialistes du milieu de l'art.

Cette critique du Salon, et par extension des pratiques de sélection des musées reposant sur cette dialectique entre sacré et profane, sera abandonnée dans toute l'Europe à la fin du siècle. Cet abandon de ces pratiques entraîne une reconfiguration de l'institution muséale avec un élargissement des collections vers d'autres types d'activités³⁶. C'est également durant cette période que la légitimité du musée est actée avec une reconnaissance de son utilité par les pouvoirs publics³⁷.

c. Le musée du XX^e siècle et le temps de l'annexion

Ainsi, le XX^e siècle marque un tournant dans la vie des musées français mais également internationaux. Cette transformation se traduit notamment dans la nature des collections. En effet, le principe de séparation a laissé place à celui de l'*annexion* comme le théorise Bernard Deloche³⁸. En effet, de la volonté de séparation des artefacts apparaît celui de tout collectionner comme l'explique l'auteur :

Dans son vœu implicite d'une cartographie qui s'identifiait à la réalité même, l'annexion tente de ne rien laisser échapper, comme la science dont elle est l'ébauche caricaturale elle s'approprie tout, elle envahit la nature pour la faire sienne ; conquérante, elle réduit infatigablement le champ d'indétermination qui l'entoure, ce qui explique la véritable prolifération des musées à laquelle on assiste depuis une trentaine d'années. Elle va même jusqu'à investir les éléments (Musée de l'air de Meudon, Musée de la mer à Biarritz, Musée océanographique de Monaco, etc.), jusqu'à récupérer le prosaïque et le trivial, la boîte à camembert, le gadget, l'image publicitaire. Le narcissisme triomphant de la duplication (tout annexer à l'image de soi) s'est substitué au formalisme malthusien de la séparation (séparer pour séparer, parce que tout ne peut pas être élevé à la dignité de l'objet de musée).³⁹

Ainsi les musées du XX^e siècle, contrairement aux pratiques des siècles précédents, ont entrepris de collectionner divers objets de diverses natures, expliquant ainsi la

³⁵ POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris : Ed. La Découverte, 2008. ISBN 978-2-7071-4718-9., pp. 63-64

³⁶ C'est au cours du XIX^e siècle que sont ouverts les musées d'histoire, les musées de l'industrie, les musées illustrant le folklore local. Le XIX^e siècle est marqué par cette profusion de la culture muséale et de la volonté d'exposer toutes les formes de culture. Toutefois celle-ci s'opère à la fin du siècle. FOHR, Robert, *Musée* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/bibelec.univ-lyon2.fr/encyclopedie/musee/>

³⁷ FOHR, Robert, *Musée* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com/bibelec.univ-lyon2.fr/encyclopedie/musee/>

³⁸ DELOCHE, Bernard. *Le musée virtuel: vers une éthique des nouvelles images*. 1. éd. Paris : Presses universitaires de France, 2001. ISBN 978-2-13-052042-9. AM7 .D45 2001., pp. 100 – 104

³⁹ DELOCHE, Bernard. *Le musée virtuel: vers une éthique des nouvelles images*. 1. éd. Paris : Presses universitaires de France, 2001. ISBN 978-2-13-052042-9. AM7 .D45 2001., pp. 100 – 101

multiplication des musées mais également les nouvelles formes de ceux-ci à l'instar des écomusées.

Ainsi, de par ce principe d'annexion, tout devient muséable, toutefois, il convient de constater une certaine logique dans la nature des musées. En effet, les musées artistiques gardent leur spécificité à savoir des collections de nature essentiellement artistiques, tout comme les musées de sociétés tentent à illustrer les diverses facettes de nos sociétés en exposant des œuvres, mais également des objets du quotidien de celles-ci. Il demeure ainsi la notion de séparation qui ne s'opère plus par une volonté de différencier le sacré du profane, mais par une spécialisation des musées dans un champ disciplinaire ou dans une pratique, qui détermine alors les critères de sélection dans les artefacts à collectionner.

En parallèle à ce principe d'annexion naît en France une véritable politique culturelle⁴⁰. Cette politique se traduit notamment par le nombre de musées qui augmente de manière significative durant cette période. Cette augmentation se manifeste aussi par l'ouverture de nombreux grands musées. De plus, durant ce siècle, des structures plus anciennes sont rénovées. En parallèle, la politique de décentralisation culturelle⁴¹ devient plus marquée et le patrimoine acquiert sa notoriété⁴². Cela est notamment visible par la fréquentation plus accrue des musées au cours de cette période et qui perdure encore de nos jours. De plus, le musée devient un objet politique de par les nombreuses lois qui sont promulguées en sa faveur et qui aboutissent notamment avec celle du 4 janvier 2002 qui affirme la place et le rôle du musée dans la société⁴³.

Aujourd'hui, le musée apparaît dans notre société comme une institution incontournable de la culture et de l'expression des savoirs. Il est un lieu de pédagogie, mais également un enjeu pour les politiques qui s'impliquent dans la vie des musées tant nationaux que territoriaux⁴⁴. Toutefois, le musée contemporain doit faire face à des changements et à des mutations nouvelles qui annoncent une redéfinition de son cadre d'activité et de ses actions⁴⁵ qui n'ont de cesse que de le redéfinir.

Ainsi, le musée est une institution culturelle complexe à définir et dont les origines remontent à l'Antiquité. Toutefois, elle n'a eu de cesse d'évoluer pour s'adapter à la société afin d'en constituer un témoignage de celui-ci. Le musée est par conséquent une institution mouvante, qui n'a eu de cesse de s'adapter en conservant malgré tout un ensemble de devoirs et de missions qui lui ont été attribués progressivement.

⁴⁰ POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris : Ed. La Découverte, 2008. ISBN 978-2-7071-4718-9., pp. 66-70

⁴¹ Cette décentralisation culturelle est visible notamment à partir de l'année 1974 et est visible dans le paysage culturel français par l'ouverture des Fonds régionaux d'art contemporain. POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris : Ed. La Découverte, 2008. ISBN 978-2-7071-4718-9., p. 70

⁴² On peut notamment citer l'Année du Patrimoine inaugurée sous le septennat du président Valéry Giscard d'Estaing en 1980.

⁴³ La loi du 4 janvier 2002 reconnaît la mission d'utilité publique des musées en matière de patrimoine, d'éducation et de diffusion de la culture. POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris : Ed. La Découverte, 2008. ISBN 978-2-7071-4718-9., p. 70

⁴⁴ On peut citer notamment l'ouverture de musées par les présidents de la Ve République à l'instar du Centre Georges-Pompidou ou du Musée du quai Branly né de l'initiative du président Jacques Chirac mais également le rôle plus important donné aux collectivités locales dans la direction des musées placés sur leur territoire.

⁴⁵ Parmi ces changements on peut notamment citer l'arrivée du numérique qui marque un tournant dans les pratiques culturelles mais également artistiques.

2. LES DEVOIRS ET MISSIONS DE L'INSTITUTION

Dès la fondation des premiers musées, ceux-ci ont eu pour vocation d'abriter des collections d'artefacts afin de les restituer de manière compréhensible à la société. En effet, tel qu'il a été défini par différents organismes nationaux et internationaux, le musée est un lieu de conservation d'artefacts divers et devant servir la société qui l'a érigé. Afin de répondre à ces deux impératifs, la conservation et la notion de service public, l'institution a été investie d'un ensemble de fonctions. Toutefois celles-ci demeurent complexes à énumérer comme en témoignent les tentatives des différents courants de la muséologie⁴⁶ mais également les tentatives juridiques d'énumération de ces fonctions tel que l'article L441-2 du *Code du Patrimoine* qui définit les fonctions du musée de la manière suivante :

Les musées de France ont pour missions permanentes de : a) Conserver, restaurer, étudier et enrichir leurs collections ; b) Rendre leurs collections accessibles au public le plus large ; c) Concevoir et mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture ; d) Contribuer aux progrès de la connaissance et de la recherche ainsi qu'à leur diffusion.⁴⁷

En effet, un ensemble de courant de la muséologie tentent, en parallèle aux essais de définition du musée, d'énumérer et d'expliquer les fonctions de celui-ci. Il en demeure que celles-ci peuvent se regrouper en deux grandes catégories, les devoirs des musées vis-à-vis des collections qu'ils conservent, et les missions du musée par rapport à la société, rejoignant ainsi les deux impératifs issus des définitions de l'institution.

A. Des devoirs vis-à-vis des collections

Le musée est avant tout un lieu destiné à abriter un ensemble d'artefacts de diverses natures. En effet, celles-ci peuvent être des collections artistiques, archéologiques, industrielles, ethnographiques, paléographiques, etc. Toutefois, malgré les diverses natures dont peuvent provenir les collections, l'institution a un ensemble de devoir vis-à-vis d'elles. Nous pouvons ainsi dénombrer trois devoirs du musée par rapport aux collections : la conservation et la préservation, la recherche scientifique, l'exposition ou la communication des œuvres.

a. La conservation et la préservation

La conservation et la préservation des œuvres composant les collections constituent le premier devoir du musée comme en témoignent les diverses définitions de l'institution qui font très souvent référence à ces termes. De plus, il convient de rappeler que ces deux notions sont à l'origine de la fondation de

⁴⁶ Nous pouvons citer deux exemples de théories de la muséologie qui divergent quant à la définition des fonctions du musée. La première est celle de Joseph Vaech Noble qui dénombre cinq missions : collectionner, conserver, étudier, interpréter, exposer. La seconde est celle du néerlandais Peter Van Mensch qui lui en dénombre uniquement trois : préserver, étudier, communiquer. Nous pouvons toutefois noter des similitudes entre ces deux énumérations avec la présence notamment du terme étudier dans ces deux listes. POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris : Ed. La Découverte, 2008. ISBN 978-2-7071-4718-9, p.12

⁴⁷ *Code du patrimoine - Article L441-2. Vol. L410-1 [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 9 février 2019]. Disponible à l'adresse :*

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?idSectionTA=LEGISCTA000006159946&cidTexte=LEGITEXT000006074236&dateTexte=20120724>

l'institution. En effet, les premiers grands musées, à l'instar du Musée du Louvre, ont été créés à partir de collections réunies par l'aristocratie dans le but d'éviter la dispersion des artefacts et de pouvoir assurer leur conservation en vue d'une restitution à la société⁴⁸. Cette conservation des œuvres constituant les collections passe notamment par leur identification et leur reconnaissance comme élément du patrimoine.⁴⁹ Cet objectif de conservation et de préservation des collections est primordial pour le musée et se traduit, dans de nombreux pays, dans le droit par le principe d'inaliénabilité des collections qui, dans le droit français, est exprimé par l'article L451-5 du *Code du Patrimoine* : « *Les biens constituant les collections des musées de France appartenant à une personne publique font partie de leur domaine public et sont, à ce titre, inaliénables.* »⁵⁰

Cette disposition juridique, signifiant que la collection ne peut être cédée ou vendue, s'accompagne, dans le droit français, du principe d'imprescriptibilité, interdisant la suppression des artefacts composant les collections tel qu'il est énoncé par l'article L451-3 du *Code du Patrimoine* : « *Les collections des musées de France sont imprescriptibles.* »⁵¹

Ces deux notions juridiques renvoient au devoir de conservation des œuvres constituant les collections ainsi qu'à l'obligation de préservation. En effet, si les artefacts ne peuvent être détruits d'après le principe d'imprescriptibilité, ils doivent par conséquent être préservés afin de prévenir toute destruction même accidentelle. Cette préservation a notamment pour but de permettre la transmission des savoirs et des artefacts aux générations futures et passe par l'entretien des collections et les restaurations si celles-ci sont nécessaires⁵².

b. La recherche scientifique

Le deuxième devoir du musée vis-à-vis de ses collections est la recherche scientifique. En effet, la recherche constitue l'une des finalités de la constitution des collections muséales⁵³. Ce devoir scientifique du musée lui permet de conférer la notion de patrimoine à ses collections, mais lui offre également une légitimité et une crédibilité vis-à-vis du public⁵⁴. Cette recherche est dans un premier temps documentaire. Elle se traduit par la mise en place de catalogues référençant

⁴⁸ POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris : Ed. La Découverte, 2008. ISBN 978-2-7071-4718-9, p.12

⁴⁹ DESVALEES, André, A propos de la définition du musée, in MAIRESSE, François, DESVALLÉES, André, et INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (dir.). *Vers une redéfinition du musée*. Paris : Harmattan, 2007. ISBN 978-2-296-03293-4. AM7. V47 2007, pp. 53–54

⁵⁰ *Code du patrimoine - Article L451-5. Vol. L410-1 [en ligne]. [s. d.]*. [Consulté le 9 février 2019]. Disponible à l'adresse :

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?idSectionTA=LEGISCTA000006189177&cidTexte=LEGITEXT000006074236&dateTexte=20120724>

⁵¹ *Code du patrimoine - Article L441-2. Vol. L451-3 [en ligne]. [s. d.]*. [Consulté le 9 février 2019].

Disponible à l'adresse :

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?idSectionTA=LEGISCTA000006189176&cidTexte=LEGITEXT000006074236&dateTexte=20120724>

⁵² DESVALEES, André, A propos de la définition du musée, in MAIRESSE, François, DESVALLÉES, André et INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (dir.). *Vers une redéfinition du musée*. Paris : Harmattan, 2007. ISBN 978-2-296-03293-4. AM7. V47 2007, p. 55

⁵³ Parmi les finalités du musée nous pouvons citer : l'étude des collections afin de mieux les comprendre et de mieux analyser notre société et son histoire, la préservation des collections pour que les générations futures puissent accéder aux œuvres qui composent les collections, la transmission de savoirs à notre société afin de l'éduquer et de lui rendre plus compréhensible le monde.

⁵⁴ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e édition. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1, p. 71

GAYDON Charlène | Master 2 ARN | Mémoire de recherche | septembre 2019

l'ensemble des œuvres composant le musée⁵⁵. Ces catalogues favorisent la recherche en donnant des informations génériques sur les artefacts tel que le titre, sa date de réalisation, sa provenance, ses matériaux etc. De plus, ces catalogues participent à l'inventaire de l'ensemble des collections des musées qui composent le territoire en complétant les informations pouvant être inscrites sur ceux-ci. Il est à noter qu'à côté de cette première recherche, un ensemble d'autres travaux scientifiques peuvent être menés, à l'instar de recherches archéologiques, ethnographiques, linguistiques, etc. Celles-ci peuvent également amener les musées à acquérir de nouvelles œuvres pour compléter leurs collections afin d'offrir un panorama le plus complet possible sur un champ scientifique particulier⁵⁶. Tandis que le devoir de conservation et de préservation des collections est mené exclusivement par les personnels des musées, la fonction scientifique peut être effectuée par les personnels mais également par des chercheurs extérieurs à qui le musée doit favoriser le travail⁵⁷. Il est à noter que seuls des personnes habilitées peuvent, en France, effectuer des recherches sur les collections des musées comme le prévoit l'article L442-8 du *Code du Patrimoine* : « Les activités scientifiques des musées de France sont assurées sous la responsabilité de professionnels présentant des qualifications définies par décret en Conseil d'Etat. »⁵⁸

Enfin, cette fonction scientifique peut permettre, par la suite, la diffusion de savoirs à l'ensemble de la société via la transmission des connaissances.

c. L'exposition et la communication

Le dernier devoir du musée par rapport à ses collections est celui d'exposition et de communication sur celles-ci. En effet, en préservant et en étudiant ses collections, le musée devient un lieu de savoirs importants qu'il se doit de transmettre. Cela passe par l'exposition des collections dans des conditions adaptées afin d'assurer toujours la bonne conservation des œuvres. Cette fonction spécifique d'exposition permet à l'institution de se revendiquer comme musée⁵⁹ et est à l'origine du musée révolutionnaire qui souhaitait que l'ensemble des biens soit accessibles à la Nation. Toutefois, il convient de rappeler que les musées pouvant avoir des collections importantes, il ne leur est pas possible de les exposer en intégralité. Certaines œuvres des collections sont donc placées dans des réserves afin d'assurer leur conservation et peuvent être exposées lors de changements dans les vitrines ou dans le cadre d'expositions temporaires. Cela ne constitue pas une privation des collections, mais une nécessité au vu des espaces architecturaux. De plus, certaines œuvres doivent être exposées dans des conditions spécifiques à

⁵⁵ POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris : Ed. La Découverte, 2008. ISBN 978-2-7071-4718-9, p.14. Sur l'histoire du catalogue voir CHANTE, Alain. La notion de catalogue : de l'imprimé au numérique, *Culture & Musées* [en ligne]. 2013, Vol. 21, n° 1, p. 131-152. DOI 10.3406/pumus.2013.1735.

⁵⁶ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e édition. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1, p. 72

⁵⁷ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e édition. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1, p. 72.

⁵⁸ *Code du patrimoine - Article L442-8. Vol. L410-1 [en ligne]. [s. d.].* [Consulté le 9 février 2019]. Disponible à l'adresse :

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?idSectionTA=LEGISCTA000006189173&cidTexte=LEGITEXT000006074236&dateTexte=20120724>

⁵⁹ En effet, est considéré comme musée un établissement où sont exposés des collections d'artefacts. Une collection non exposée appartient au registre de la collection privé. GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e édition. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1, p. 71 et DESVALEES, André. A propos de la définition du musée, in MAIRESE, François, DESVALLÉES, André et INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (dir.). *Vers une redéfinition du musée*. Paris : Harmattan, 2007. ISBN 978-2-296-03293-4. AM7. V47 2007, p. 55

l'instar des dessins qui doivent être placés dans des salles d'exposition adaptées et qui ne doivent pas être exposés sur de trop longues périodes afin de les préserver. Cette ultime fonction rejoint en partie les missions du musée vis-à-vis de la société puisque c'est par celle-ci qu'elle peut remplir l'ensemble de ses devoirs pour la société.

Ainsi, ces trois devoirs que sont la conservation et la préservation, la recherche scientifique et l'exposition et la communication, constituent les trois fonctions du musée vis-à-vis de ses collections. Elles accompagnent les missions de l'institution par rapport à la société en étant des impératifs obligatoires pour le musée afin de réaliser ses missions sociétales et peuvent également être partie prenante de l'une de ces missions.

B. Des missions de service public

A côté de ses devoirs vis-à-vis des collections, les musées possèdent des missions que l'on peut qualifier comme relevant du service public. En effet, ces établissements ont pour vocation d'être ouvert au public et visent l'intérêt général. De ce fait, cette institution possède un ensemble de missions devant servir la société. Nous pouvons en dénombrer trois : l'éducation, la préservation de la mémoire et enfin l'animation.

a. L'éducation

L'éducation constitue la première mission que doit remplir le musée pour la société. En effet, l'un des premiers buts du musée est de permettre l'éducation de la société tel que le voulaient les révolutionnaires⁶⁰. Par la recherche scientifique et la pratique de la collection, les musées sont des lieux de concentration des savoirs qu'ils se doivent de diffuser via de multiples moyens tels que les publications, la pratique de la médiation, ou encore la diffusion de contenus sur les médias numériques. Cette diffusion des savoirs permet la mise en place de bases culturelles et scientifiques communes à l'ensemble de la société. Cela se traduit notamment par la visite des musées par les écoles de son territoire afin que les élèves puissent acquérir des connaissances sur les artefacts que contient l'établissement. Cette fonction éducative passe également par la programmation culturelle qui permet la mise en lumière de certains savoirs à certains moments précis. Enfin, cette fonction éducative passe par la mise en place de programmes adaptés à tous âges. En effet, les musées développent des solutions pour les différents types de publics afin de leur transmettre des connaissances. On peut par exemple citer les parcours ludiques pour les enfants tel que le parcours « *Comme un jeu d'enfants* » proposé par le Musée des Confluences pour faire découvrir l'exposition *Hugo Pratt, lignes d'horizons* aux plus jeunes⁶¹. Il convient enfin de noter que cette diffusion de connaissances passe par la reconnaissance de la valeur patrimoniale des collections qui les justifient comme devant être accessible et qui, associé à la recherche scientifique, sont considérées comme valides et légitimes.

⁶⁰ DESVALEES, André ; A propos de la définition du musée, in MAIRESSE, François, DESVALLÉES, André et INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (dir.). *Vers une redéfinition du musée*. Paris : Harmattan, 2007. ISBN 978-2-296-03293-4. AM7. V47 2007, p. 56

⁶¹ *Comme un jeu d'enfants* | Musée des Confluences [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 10 mars 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.museedesconfluences.fr/fr/evenements/comme-un-jeu-d-enfants>.

GAYDON Charlène | Master 2 ARN | Mémoire de recherche | septembre 2019

b. La mémoire

La préservation de la mémoire constitue la deuxième mission du musée vis-à-vis de la société. En effet, cette institution, en réunissant un ensemble d'artefacts de nature, provenance et datation diverses, constitue un lieu de réunion des témoignages du passé. Le musée entretient donc une *relation archivistique* avec ces collections, pour reprendre le terme de Hal Foster⁶². Cette préservation de la mémoire est notamment perceptible pour les musées d'art, d'histoire, d'archéologie, de société et de sciences naturelles où sont rassemblés des objets provenant de diverses époques et pouvant même remonter aux origines des temps. En conservant ces divers artefacts, le musée devient un lieu de mémoire offrant au visiteur la possibilité de découvrir ces pages de l'histoire⁶³. C'est cette fonction qui est soulignée par Paul Ricoeur qui perçoit la collection muséale comme une mémoire archivée participant à l'historiographie de la période à laquelle elle se rapporte⁶⁴. Cette action mémorielle du musée constitue la fonction essentielle des musées dits d'histoire qui ont pour but de retracer un événement ou une période historique. Cette forme de musée s'attache notamment à présenter les faits d'un point de vue local et ainsi à préserver la mémoire du lieu. Mais cette fonction est également présente dans les autres types de musées à l'instar des musées de sciences naturelles qui permettent de conserver la trace de l'évolution de notre planète. De plus, en étant des lieux de préservation de la mémoire, les musées peuvent s'inscrire dans de grandes célébrations nationales voire internationales, à l'instar des célébrations des conflits mondiaux où les musées rappelant ces événements ont vu leur fréquentation augmenter⁶⁵.

c. L'animation

L'animation est la mission la plus récente des musées. Ces derniers, en tant qu'acteur de la vie culturelle, se doivent d'animer celle-ci dans leur maillage territorial via différents procédés qui peuvent être les conférences, les expositions temporaires, les ateliers, les concerts, etc⁶⁶. Toutes ces activités constituent l'agenda des musées et permettent de faire vivre celui-ci. Nous pouvons par exemple prendre le cas du musée lyonnais Lugdunum où nous pouvons dénombrer, pour l'année 2019, deux expositions temporaires, huit événements ainsi que huit conférences, huit thèmes de visites différents et neuf ateliers ainsi qu'un événement musical⁶⁷. Cette programmation offre un rayonnement culturel au territoire tout en permettant au musée d'attirer un public de plus en plus nombreux qui pourrait être intéressé par ce genre de manifestation. Cette fonction d'animation culturelle offre également la

⁶² FOSTER, Hal ; Mnémonique des musées et amnésie des archives, in MUSÉE DU LOUVRE, GALARD, Jean et MUSÉE DU LOUVRE (dir.). *L'avenir des musées: actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 23, 24 et 25 mars 2000*. Paris : Réunion des musées nationaux, 2001. ISBN 978-2-7118-4327-5. AM7 .M79 2001. PP. 364 – 365

⁶³ GOB, André e DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e édition. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1, pp. 75–76

⁶⁴ LÉVESQUE, France. La collection muséale d'art contemporain comme mémoire archivée. *Culture & Musées*. 2006, n° 7, p. 138

⁶⁵ Nous pouvons prendre l'exemple des célébrations du centenaire de la Première Guerre mondiale qui ont entraîné une augmentation de la fréquentation des lieux de mémoire liés aux conflits et notamment des musées comme en témoigne l'exemple du site de Verdun. *Première Guerre mondiale : le tourisme de mémoire*. Dans : Franceinfo [en ligne]. 4 novembre 2018. [Consulté le 10 mars 2019]. Disponible à l'adresse : https://www.franceinfo.fr/societe/guerre-de-14-18/verdun/premiere-guerre-mondiale-le-tourisme-de-memoire_3018081.html

⁶⁶ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e édition. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1, p. 72

⁶⁷ *Tous les événements - Lugdunum Musée et théâtres romains* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 2 mars 2019]. Disponible à l'adresse : <https://lugdunum.grandlyon.com/fr/Agenda/Tous-les-evenements>.

possibilité aux musées d'assurer ses autres missions telle que l'éducation ou la communication. En effet, via sa programmation et notamment ses propositions de conférences ou d'expositions temporaires, l'établissement permet la transmission des savoirs mais cela lui offre également la possibilité de valoriser ses collections. Cette valorisation des collections via l'animation culturelle peut également se faire via des prêts d'œuvres des collections pour des expositions temporaires dans d'autres établissements ce qui offre à l'artefact une nouvelle visibilité en apparaissant dans d'autres lieux, d'autres catalogues tout en enrichissant les connaissances des visiteurs de cette exposition. Enfin, la dernière possibilité d'animation culturelle est liée à la pratique de l'exposition. En effet, les musées ne peuvent exposer toutes leurs collections en raison du manque d'espace ou des contraintes de conservation. De ce fait, les changements dans les vitrines des expositions permanentes offrent la possibilité d'animer ses collections et d'attiser la curiosité des visiteurs qui peuvent avoir accès des œuvres qui ne seront exposées qu'un temps avant un nouveau changement. Cette ultime fonction contribue ainsi à faire du musée, en plus d'un lieu de conservation et de savoirs, un lieu pour les loisirs en devenant un espace de rencontres et d'échanges autour des collections mais pas uniquement⁶⁸.

Le musée, de par ces trois missions, constitue un établissement relevant du service public. En effet, ces missions d'éducation, de préservation de la mémoire et d'animation culturelle du territoire, en font un acteur important de son territoire géographique et pour la société. Ces missions, reconnues d'utilité publique, se traduisent par la volonté, en France, de rendre accessible ces établissements à un large public. Afin de répondre à cet impératif, une disposition juridique a été mise en place par l'article L442-6 du *Code du Patrimoine* : « *Les droits d'entrée des musées de France sont fixés de manière à favoriser l'accès de ces musées au public le plus large.* »⁶⁹. Cela se traduit, par des pratiques de gratuité, de tarifs moins élevés pour certaines classes de la société ou encore par la création, par les municipalités de pass permettant un accès gratuit ou un tarif préférentiel pour leur possesseur⁷⁰.

Ainsi, les musées ont un ensemble de devoirs et de missions vis-à-vis de leurs collections, mais également de la société qui les érige. Ses différentes fonctions de l'institution se retrouvent dans l'ensemble des musées, même si certaines sont plus marquées au sein de certains établissements. Il convient toutefois de noter que le musée ne constitue pas une institution unique, comme il a été souligné à de nombreuses reprises, mais qu'il peut avoir différents visages selon la nature de ses collections ce qui peut justifier l'importance qu'il accorde à certaines de ces fonctions. En effet, un musée d'histoire attachera plus d'importance à la préservation de la mémoire qu'un musée des sciences. Par conséquent, il convient d'étudier les différents visages du musée afin de mieux saisir ces nuances.

⁶⁸ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e édition. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1, p. 75

⁶⁹ *Code du patrimoine - Article L442-6. Vol. L410-1 [en ligne]. [s. d.].* [Consulté le 9 février 2019]. Disponible à l'adresse :

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?idSectionTA=LEGISCTA000006189172&cidTexte=LEGITEXT000006074236&dateTexte=20120724>

⁷⁰ On peut citer, à titre d'exemple, la Carte musée proposé par la municipalité de Lyon qui offre un accès à six musées présents sur le territoire de la ville ainsi qu'un tarif préférentiel dans les autres établissements. *Cartes et pass | Ville de Lyon* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 1 avril 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.lyon.fr/culture/cartes-et-pass>.

3. UN MUSEE OU DES MUSEES ?

Le musée est une institution culturelle devant assurer un ensemble de fonctions vis-à-vis des collections qu'il renferme, mais également pour la société. Toutefois, les musées n'abritent pas tous le même type de collections et ne sont pas régis par les mêmes règles. En effet, il existe un grand nombre de types de collections qui peuvent être abritées par les musées, comme des collections ethnographiques, archéologiques, artistiques, sciences naturelles, historiques, etc. Ces différents types de collections, auxquels sont associés des statuts divers tels que musée municipal, national, de France, etc. contribue à la mise en place d'une typologie de cette institution qui peut toutefois se révéler être un exercice complexe. Ainsi, au sein d'un même territoire, les divers musées qui en composent le maillage peuvent appartenir à des catégories distinctes. Par conséquent, ils peuvent posséder des règles de gestion et d'organisation différentes, tout comme accorder plus d'importance à certaines fonctions au détriment d'autres.

Cette typologie des différents types de musées demeure donc un exercice complexe dû à la multiplicité des natures des collections, des statuts mais également des tailles, de l'espace géographique ou encore de formes. C'est pourquoi seules des tentatives de typologies peuvent être réalisées et sont toutes sujettes à controverse. De plus, appliquer ces tentatives de typologies à un espace, tel que le territoire lyonnais par exemple, peut se révéler être un exercice difficile compte tenu de la diversité de musées présents sur son territoire.

A. Typologie des musées

Un ensemble d'établissements peuvent correspondre aux définitions du musée. En effet, on peut citer, les galeries d'art à but non lucratif, les monuments historiques, les jardins botaniques et zoologiques, les planétariums, les herbiers etc. Toutefois, seuls certains portent le nom de musée même s'il convient de reconnaître cette diversité qui se retrouve également dans les collections que peuvent accueillir les musées. En parallèle aux collections de l'établissement, un ensemble d'autres critères permettent de reconnaître le statut de musée à certains édifices. L'ensemble de ces critères contribue à la mise en place des multiples typologies du musée qui peuvent être dues à la nature des collections, à la zone géographique traitée, à la taille, au statut juridique de l'établissement ou encore à la forme de celui-ci.

a. L'approche thématique

Toutefois, l'approche par la thématique des musées semble être la plus facile à mener pour établir une typologie. C'est cette approche qui a été retenue par nombre de muséologues à l'instar de Georges Henri Rivière qui propose une classification des musées en quatre grandes catégories afin de faire sortir le musée de son rapport étroit avec l'art et de l'ouvrir à plus de diversité⁷¹ :

- les musées d'art qui concernent l'ensemble des productions dites artistiques que ce soit les arts graphiques, la littérature, la danse, la musique, la photographie, le cinéma, les arts du spectacle ou encore l'architecture ;

⁷¹ DELOCHE, Bernard. *Le musée virtuel: vers une éthique des nouvelles images*. 1. éd. Paris : Presses universitaires de France, 2001. ISBN 978-2-13-052042-9. AM7 .D45 2001. p. 84

- les musées des sciences et de l'homme qui regroupent les musées d'histoire, d'archéologie, d'ethnologie, d'anthropologie, de folklore, de pédagogie, de médecine et de loisir ;
- les musées des sciences de la nature ;
- et les musées des sciences et des techniques⁷².

Cette première proposition demeure toutefois critiquable par les subdivisions proposées ainsi que par le découpage poussé que propose le muséologue. En effet, nombreux sont les musées qui touchent à plusieurs des thématiques proposées par Georges Henri Rivière à l'instar du Musée des Confluences qui possède des collections ethnographiques, préhistoriques, scientifiques, d'histoire naturelle et anthropologiques. C'est à cause de ces diverses limites que d'autres approches ont été proposées pour classer les musées d'après les thématiques de leur collection. Nous pouvons notamment citer la proposition de Gary Edson et David Dean qui structurent les musées autour de trois pôles : les arts, l'histoire et les sciences. C'est dans ces trois pôles que les musées s'insèrent avec les thématiques qui génèrent également des liens entre ces pôles. Toutefois, il convient de soulever le même problème que pour la proposition de Georges Henri Rivière, à savoir qu'un musée peut appartenir une nouvelle fois à plusieurs pôles. Ainsi, cette approche par thématique des collections, même si elle apparaît de prime abord comme étant la plus facile, est sujette à de nombreuses controverses qui peuvent rendre les typologies proposées caduques.

b. La typologie par zone géographie et par taille

La deuxième proposition permettant l'établissement d'une typologie est celle par la zone géographique abordée dans les collections que proposent André Gob et Noémie Drouguet⁷³. On peut dénombrer cinq types de zones géographiques :

- les musées à caractère universel qui tentent, via leurs collections, de montrer l'ensemble des sociétés humaines, tel que le Musée du Louvre ;
- les musées internationaux qui possèdent dans leurs collections des artefacts provenant de divers pays sans toutefois chercher à constituer un témoin des civilisations humaines, comme le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée de Marseille ;
- les musées nationaux dont les collections ne concernent que le pays tel que le Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye ;
- les musées régionaux dont les collections concernent l'environnement régional comme le Musée de la Préhistoire d'Ile-de-France ;
- et les musées locaux dont la thématique des collections est uniquement locale à l'instar du Musée gallo-romain Lugdunum de Lyon.

Toutefois, même si cette classification des musées par leur aire géographique semble plus facilement applicable que les propositions précédentes, il n'en demeure pas moins que dans la réalité, celle-ci devient plus complexe à mettre en œuvre. En effet, les collections des musées évoluant, ceux-ci peuvent rapidement changer de catégories au gré des nouvelles acquisitions. De plus, un musée ne possédant que quelques artefacts d'un autre espace géographique n'appartiennent pas obligatoirement à la catégorie ayant ses caractéristiques. Par exemple, un musée national possédant quelques artefacts provenant de pays limitrophes afin de

⁷² GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e édition. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1, p. 49

⁷³ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e édition. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1, p. 52

témoigner de l'extension d'une pratique n'appartiendra pas obligatoirement à la catégorie des musées internationaux s'il ne possède qu'un petit nombre d'objets étrangers.

La troisième proposition de typologie est par la taille du musée en lui-même qui peut s'évaluer par l'étendue géographique ainsi que par la fréquentation de celui-ci permettant de déterminer s'il s'agit d'un grand musée ou d'un établissement plus petit. Toutefois la mise en place d'une typologie selon ces critères demeure complexe et peut rejoindre en grande partie la typologie par zone géographique abordée puisqu'un musée universel sera nécessairement plus grand en termes de superficie ou de fréquentation, qu'un musée local.

c. La typologie par statut juridique

La quatrième proposition de typologie est celle selon le statut juridique du musée. En France, un ensemble de statuts juridiques est mis en place pour définir la juridiction sous laquelle est placée le musée. Le musée peut ainsi être :

- un établissement national qui se place sous la seule autorité du Ministère de la Culture comme le Musée du Louvre ;
- un établissement régional qui est régi par le Conseil Régional ;
- un établissement départemental qui est placé sous la tutelle du Conseil Départemental ;
- un établissement métropolitain qui se place sous l'autorité d'une métropole telle que le Musée des Confluences ;
- un établissement municipal qui est régi par la municipalité d'une ville telle que le Musée d'Art Contemporain de Lyon
- un établissement associatif qui est dirigé par une association.

Ces différentes catégories juridiques suivent le maillage territorial de la France. De plus, un autre statut juridique pour les musées existe, il s'agit de l'appellation Musée de France⁷⁴. Cette appellation est régie par le *Code du Patrimoine*⁷⁵ qui détermine quels musées peuvent prendre cette appellation. Celle-ci ne change toutefois pas l'organisme de tutelle de l'établissement, un musée peut être municipal et posséder l'appellation Musée de France à l'instar du Musée des Beaux-Arts de Lyon qui possède cette appellation tout en étant un musée municipal. Toutefois, cette appellation oblige les établissements qui la possèdent à respecter un ensemble de règles et d'obligations, fixés par le droit, tout en lui octroyant une reconnaissance et en lui offrant des moyens différents des autres musées⁷⁶.

⁷⁴ L'appellation Musée de France est une appellation créée par la loi du 4 janvier 2002 :

L'appellation « musée de France » peut être accordée aux musées appartenant à l'Etat, à une autre personne morale de droit public ou à une personne morale de droit privé à but non lucratif. Est considérée comme musée, au sens de la présente loi, toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public.

LOI n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France [en ligne]. 4 janvier 2002.

[Consulté le 3 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000769536&categorieLien=id>.

⁷⁵ *Code du Patrimoine*, Livre IV Musée, Titre V

⁷⁶ En effet, un musée, pour être considéré comme Musée de France doit répondre à un ensemble de critères spécifiques qui sont édictés par le Ministère de la Culture. En contrepartie à ses obligations, les musées peuvent bénéficier d'avantages tel que la possibilité d'obtenir des subventions de la part de l'Etat, d'expertises etc. *Appellation « Musée de France » - Ministère de la Culture* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 3 mars 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Appellation-Musee-de-France>.

d. L'approche par la forme

Enfin, un cinquième type de typologie peut être mis en place selon la forme du musée que présente également André Gob et Noémie Drouguet⁷⁷. Parmi les formes du musée, les auteurs retiennent :

- la forme classique. Celle-ci est issue du Collectionnisme et se caractérise par la présence de collections, un ensemble de missions et de devoirs, l'identification du bâtiment, le rôle des conservateurs, la place marginale du visiteur et enfin la distinction des salles. Cette forme est celle née du musée révolutionnaire et elle caractérise la majeure partie des établissements portant l'appellation de musée ;
- les parcs naturels qui conservent la nature dans une dimension écologique ;
- les centres d'interprétation qui apparaissent avec les parcs naturels ;
- les écomusées qui veulent présenter l'homme dans son milieu et qui se caractérisent par un éclatement de l'institution en plusieurs sites ;
- les musées de plein air qui se définissent par l'absence de bâtiment ;
- les parcs archéologiques et les archéosites qui sont des formes de musées en plein air qui ont toutefois la particularité d'être dédiés à l'archéologie et notamment l'archéologie préhistorique ;
- les centres et parcs scientifiques qui ne contiennent pas de collections mais qui ont pour but essentiel la transmission des connaissances et la vulgarisation de savoirs essentiellement issues des sciences dures ;
- les centres d'art contemporains qui, comme les centres et parcs scientifiques ne possèdent pas de collections mais sont des centres de production artistique.

Toutefois, cette typologie peut être sujette à des controverses puisque, selon ses critères, peuvent être considérée comme des musées les parcs nationaux, des centres d'art, etc.

Ainsi, il existe une multitude de critères permettant d'établir la typologie des musées. Ces derniers peuvent se regrouper tandis que d'autres peuvent être sujette à caution puisqu'ils ne permettent de définir clairement l'appartenance d'un musée à une catégorie. Par conséquent, établir une typologie des musées constitue un exercice complexe puisque, une fois confrontée aux réalités du terrain, celle-ci devient difficile à conserver comme en témoigne le cas des musées lyonnais.

B. Les musées lyonnais : diversité et présentation du corpus

La trame urbaine de l'espace lyonnais comporte un ensemble varié d'établissements à caractère culturel dont les musées en sont l'un des représentants. Toutefois, et comme il a déjà été mentionné, ces établissements muséographiques, malgré leur appartenance au même territoire, ne sont pas identiques et ils recouvrent différentes réalités ce qui rend la mise en place d'une typologie complexe. C'est pour cette raison qu'une sélection a été faite parmi ces établissements afin de retenir échantillon représentatif des musées lyonnais.

a. La diversité du musée lyonnais

Le territoire lyonnais est un espace comportant environ vingt établissements muséaux de tous types, de toutes tailles et avec des collections et statuts variés. Cette diversité muséale lyonnaise, rend complexe la mise en place d'une typologie. En

⁷⁷ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e édition. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1, pp. 55-67

effet, certains musées sont des petites structures à l'instar de la Maison des Canuts tandis que d'autres sont de taille plus importante tel que le Musée Gadagne. De plus, les statuts de ces établissements peuvent diverger énormément d'un établissement à l'autre comme en témoigne le Musée gallo-romain Lugdunum qui est un établissement géré par la Métropole de Lyon et le Musée d'Art Contemporain de Lyon qui est supervisé par la municipalité de Lyon. Il convient également de noter que certains établissements possèdent également le statut de Musée de France comme le Musée des Beaux-Arts de Lyon. Enfin, certaines structures sont des espaces en pleins airs tels que le Musée urbain Tony Garnier qui s'étend sur toute une partie du huitième arrondissement de la ville. Toute cette diversité contribue, par conséquent, à rendre complexe la mise en place d'une typologie des établissements muséaux lyonnais.

Mais, cette diversité vient également de l'histoire des musées lyonnais qui se révèle éminemment compliquée. Ces difficultés se traduisent notamment par les échanges de collections dont l'exemple le plus représentatif est le Musée des Confluences qui a hérité d'une partie des collections de l'ancien Musée Guimet de Lyon⁷⁸ à sa fermeture.

b. Présentation du corpus

Pour ces raisons, il a été retenu, dans le cadre de ce travail, d'étudier uniquement quatre musées emblématiques de la ville de Lyon qui témoignent de cette diversité⁷⁹. Il s'agit du Musée des Beaux-Arts de Lyon, du Musée d'Art Contemporain de Lyon, du Musée gallo-romain Lugdunum et du Musée des Confluences. Parmi ces quatre établissements, il convient de signaler que, si nous reprenons la typologie de Georges Henri Rivière, deux d'entre eux, le Musée des Beaux-Arts de Lyon et le Musée d'Art Contemporain de Lyon, sont des musées d'arts tandis que les deux autres sont des musées des sciences et de l'homme, même s'il convient de garder à l'esprit que la nature des collections de ces musées ne correspond pas toujours à ces catégories génériques. En termes de zone géographique abordée, à l'exception du Musée gallo-romain Lugdunum qui a une portée locale, tous ont vocation à présenter des collections internationales voir, à être universel. En ce qui concerne le statut juridique de ces établissements, le Musée des Confluences et le Musée gallo-romain Lugdunum sont des établissements placés sous la direction de la Métropole de Lyon tandis que les deux autres sont des structures municipales. Enfin, tous disposent du statut Musées de France et donc se doivent de respecter certaines obligations, tout en disposant des ressources qui sont associées à cette appellation.

Malgré ces rapprochements qui peuvent être établis entre ces quatre établissements, il convient de rappeler leurs différences et leurs particularités. Ainsi, le Musée des Beaux-Arts de Lyon est le premier musée de la ville⁸⁰. En effet, il est né du décret Chaptal du 14 Fructidor an IX qui institue la création des collections de Peintures dans quinze villes de France dont la ville de Lyon. Ainsi, la municipalité, qui, à la suite de la Révolution française, avait récupéré l'Abbaye des Dames de Saint-Pierre pour y entreposer divers œuvres artistiques, décide que ces

⁷⁸ *l'histoire | Musée des Confluences* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 10 mars 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.museedesconfluences.fr/fr/lhistoire>.

⁷⁹ Les autres musées de la ville pourront être évoqués dans la suite de ce travail, mais seuls ces quatre musées seront analysés dans le détail.

⁸⁰ *L'Abbaye royale - Musée des Beaux Arts de Lyon* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 10 mars 2019]. Disponible à l'adresse : http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/musee-beau-art-lyon/histoire-musee/l_abbaye_benedictine.

collections de Peintures seraient exposées dans cet ancien édifice religieux au côté des artefacts déjà présents. Par la suite, et durant une longue partie de son histoire, l'établissement va abriter un ensemble de collections diverses, allant d'œuvres artistiques, à des artefacts archéologiques, ou issue de l'histoire naturelle avant que ceux-ci ne soient déplacés. De plus, au cours du XIX^e et XX^e siècle, le musée engage de grandes campagnes d'achats d'œuvres pour compléter ses collections, ainsi que des grands travaux dans l'édifice religieux afin que celui-ci réponde mieux aux attentes de l'institution. Il participe également à la fondation d'autres musées lyonnais, le Musée gallo-romain Lugdunum et le Musée d'Art Contemporain de Lyon, en leur donnant une partie de ses collections.

Le musée gallo-romain Lugdunum est le second musée du corpus à voir le jour dans les années 1960⁸¹. Il est issu de la volonté de la ville, de rassembler en un lieu l'ensemble des artefacts liés à la ville romaine de Lyon. Installé sur la colline de Fourvière, il occupe l'espace de la ville antique de Lugdunum et a été construit aux côtés du théâtre et de l'odéon de la ville romaine. Il regroupe des collections antiques issues des fouilles archéologiques ayant eu lieu dans le bassin lyonnais afin d'illustrer l'occupation de ce territoire à cette période. La particularité de ce musée réside dans son implantation sur un site archéologique sans pour autant le dénaturer par son implantation discrète. De plus, et contrairement aux autres musées de la ville, le Musée gallo-romain Lugdunum ne présente pas ses collections dans des salles séparées les unes des autres, mais au sein d'une seule salle occupant tout l'espace du musée.

Le troisième musée du corpus à voir le jour est le Musée d'Art Contemporain de Lyon⁸². Il est d'abord créé dans une aile du Musée des Beaux-Arts de Lyon avant de déménager aux abords du parc de la Tête d'Or en 1995. Les collections du musée concernent des productions artistiques allant des années 1940 à nos jours. De plus, le musée présente la particularité de fonctionner en cycle d'expositions. En effet, les œuvres constituant les collections du musée ne sont pas exposées de manière permanente mais lors d'expositions où elles sont accompagnées par d'autres œuvres venues d'autres établissements ou prêtées par les artistes. Les collections permanentes sont ainsi exposées par roulement au gré de la programmation. Le musée présente également la particularité d'avoir une architecture modulable afin que l'édifice puisse s'adapter aux œuvres qui sont exposées ainsi qu'aux propositions des artistes. Associés au Musée des Beaux-Arts de Lyon, qui a conservé des œuvres contemporaines, les deux musées peuvent se faire échos dans leurs programmations via l'échange d'œuvres le temps de certaines expositions. Enfin, tous les deux ans, l'établissement accueille la Biennale d'Art Contemporain dont il assure la direction artistique.

Enfin, le dernier musée de notre corpus, le Musée des Confluences, a ouvert ses portes en 2014 à l'extrémité sud de la presqu'île⁸³. Il prend en partie la suite du Musée Guimet de Lyon qui a fermé en 2007 en ayant intégré dans ses collections une partie des œuvres conservées dans cet établissement⁸⁴. De plus, en parallèle de

⁸¹ *Le musée - Lugdunum Musée et théâtres romains* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 10 mars 2019]. Disponible à l'adresse : <https://lugdunum.grandlyon.com/fr/Decouvrir/Le-musee>.

⁸² *Edifice - Musée d'art contemporain de Lyon* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 10 mars 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.mac-lyon.com/mac/sections/fr/musee>.

⁸³ *l'histoire | Musée des Confluences* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 10 mars 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.museedesconfluences.fr/fr/lhistoire>

⁸⁴ Une partie de celles-ci proviennent notamment du Musée des beaux-Arts de Lyon et de ses collections issues des sciences naturelles qui ont été intégrées aux collections du Musée Guimet et qui, à la fermeture de celui-ci, n'ont pas été récupérées par le Musée des Beaux-Arts de Lyon.

la récupération de ces artefacts, et avant l'ouverture au public, le musée lance une grande campagne d'achats d'œuvres afin de compléter ses collections et de le rendre plus universel. La particularité de ce musée tient donc de son histoire mais également de la diversité de ses collections. En effet, celles-ci peuvent être réparties en trois pôles : les œuvres issues des sciences naturelles, celles provenant des sciences humaines et enfin, celles des sciences et des techniques. Enfin, il convient de signaler l'originalité de son architecture en forme de nuage qui surplombe la pointe de la presqu'île ainsi que sa scénographie qui présente l'histoire de l'humanité en quatre salles distinctes : les Origines, les récits du monde, les Espèces, la maille du vivant, les Sociétés, le théâtre des Hommes et enfin Eternités, vision de l'au-delà⁸⁵.

Ainsi, le musée lyonnais se compose d'une multitude de facettes comme l'illustre les quatre établissements constituant le corpus. Cette diversité rend la mise en place des grilles typologiques complexe voire impossible. De plus, de par leur histoire croisée due aux échanges d'œuvres, aux récupérations de collections, etc. réaliser ces typologies devient encore plus difficile puisque ces musées ont pu avoir des collections, des tailles, des formes variées.

Par conséquent, réaliser une typologie du musée se révèle être un exercice théorique qu'il devient complexe de confronter à la réalité. En effet, les musées recoupent de multiples réalités qui rend l'utilisation d'une forme de typologie impossible à maintenir. De plus, toutes possèdent des failles qui les rendent discutables. Le cas des musées lyonnais, et notamment ceux du corpus, illustrent cette réalité. En effet, même si les établissements composant le corpus se révèlent être des musées importants de par leur taille, du point de vue de leurs collections, de leur forme, de leur statut juridique, ils présentent une multitude de possibilités qui peuvent être apposées à l'ensemble des établissements muséographiques du territoire lyonnais, mais également national voire international.

En conclusion de cette analyse initiale du musée il en ressort que celui-ci demeure un élément complexe. En effet, l'institution muséale, de par sa diversité, constitue une entité culturelle à multiples facettes dont la définition est le fruit d'un travail qui repose sur la prise en compte de certains critères, excluant de ce faire ces multiples réalités. Il en demeure toutefois un fil conducteur qui se retrouve dans les responsabilités confiées à l'institution dès sa création officielle durant la Révolution française, et dont on voyait malgré tous les prémices dans les premières tentatives muséologiques des siècles précédents. Cette permanence est centrée autour de deux notions, celle de collections à préserver et à transmettre, et celle de service pour la société actuelle, mais également pour la société future. Malgré cette base commune, il en demeure une multitude de réalités que recouvre le terme de musée. Cette multitude de facettes justifie également la difficulté d'élaboration d'une typologie permettant de toutes les recouvrir et qui ne peuvent demeurer valable que dans les théories. Par conséquent, même si le musée demeure une institution connue partout dans le monde, il reste quelque chose de complexe sur de nombreux aspects. Cette complexité augmente aujourd'hui avec les mutations que connaît l'institution. Ces mutations se centralisent autour de l'univers numérique qui est entré dans le monde muséal à la fin du XX^e siècle, créant ainsi un ensemble de nouvelles réalités aboutissant à la création du Musée du XXI^e siècle.

⁸⁵ *le parcours permanent* | Musée des Confluences [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 10 mars 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.museedesconfluences.fr/fr/le-parcours-permanent>.

LA MUTATION NUMERIQUE DU MUSEE

L'arrivée du numérique a transformé l'organisation du musée en marquant l'entrée de nouveaux outils dans les modes de fonctionnement de l'institution. En effet, ces outils numériques ont contribué à faire évoluer les pratiques du musée, et ce dans tous les domaines, ce que soit l'acquisition d'une œuvre, sa scénographie, la communication à un public, etc. Toutes ces modifications ont abouti à la création de nouvelles formes muséales remplissant toujours leurs devoirs et leurs missions selon la tradition de l'institution tout en y insérant de nouvelles manières de procéder. Ces nouveaux musées, qui se numérisent progressivement, tentent toutefois de maîtriser ces transformations afin de ne pas sombrer dans une forme muséale totalement contrainte à l'univers numérique. Ils deviennent par conséquent des musées de la transformation et du contrôle. De plus, ces musées cherchent à allier, dans de justes proportions, l'héritage du passé et les avancées technologiques. Cette combinaison entre passée et future marque donc le musée de la fin du XX^e siècle qui aboutit sur la création du Musée du XXI^e siècle. De ce fait, il convient de mener à bien l'étude de ces formes muséales caractérisant la fin du XX^e siècle afin de mieux saisir les bouleversements qui ont frappé l'institution. De plus, cette étude des transformations du musée nous offre la possibilité d'entrevoir la manière dont le numérique s'est intégré aux pratiques muséales et comment cette intégration a abouti au Musée du XXI^e siècle.

Afin de conduire cette analyse des transformations induites par le numérique et ayant impacté l'institution muséale, il convient, d'étudier la phase de transition entre le musée traditionnel et le musée modifié par le numérique qui prend communément le nom de *Musée virtuel* par de nombreux muséologues. Ainsi, après une brève présentation de ce qu'implique le numérique, sa mise en relation avec le musée et les transformations qu'il a induites devra être analysée. Une fois l'étude de cette transition et de ses particularités effectuées, la typologie des outils numériques ainsi que de leurs enjeux et des réflexions qu'ils induisent seront présentés afin de saisir les problématiques soulevées par la mise en numérique de l'institution. Enfin, la question mémorielle sera soulevée puisque le musée constitue un lieu de mémoire et l'irruption du numérique dans son espace modifie son rapport à la mémoire, et ce notamment dans son écriture et dans sa conservation. C'est ainsi que le rapport entre le numérique et la mémoire sera présenté avec l'aide de travaux ayant trait à la question afin de confronter cette mémoire numérique à l'institution muséale et à la manière dont celle-ci l'utilise pour remplir ses missions.

1. DU MUSEE TRADITIONNEL AU MUSEE VIRTUEL

Le musée du XX^e siècle est un musée d'appropriation qui s'est ouvert à toutes les productions de l'homme et de la nature. Durant cette ouverture, il a accaparé tout un ensemble d'outils qui sont apparus durant ce siècle et qu'on catégorise comme étant des outils de la culture numérique. Ceux-ci sont à la fois devenus des objets muséables, mais également des objets au service du musée. Ce double statut de ces artefacts numériques leur offre une place particulière pour l'institution qui les expose et les utilise. Ainsi, un outil numérique peut devenir un outil d'exposition pour le musée et un artefact muséal quand celui-ci devient obsolète, mais également avant son obsolescence. En effet, on peut citer les bornes interactives disposées dans

les espaces d'exposition qui sont tout autant des outils servant à véhiculer des savoirs ce qui constitue un outil du musée pour la médiation, mais qui, par leur localisation dans la salle et leur mise en valeur, sont également exposés dans cet espace comme artefact de musée.

Cette double identité des objets numériques a entraîné une modification profonde du musée depuis son ouverture à ce type d'artefact. En effet, l'institution a dû s'adapter à ces nouveaux éléments qui lui ont ouvert un nouvel espace de possibilités tant au niveau organisationnel, qu'au niveau de sa réalité. Il convient, par conséquent d'analyser cette mutation numérique du musée en débutant par la révolution qu'a entraîné le numérique pour notre société avant d'aborder les transformations du musée face à l'arrivée de ces nouveaux outils.

A. La transformation numérique

Le XX^e siècle a vu la naissance de l'informatique, et associé à cette naissance, ce qu'on appelle la culture numérique. Celle-ci correspond aux bouleversements qui :

Ont induit des pratiques de masse, qui instaurent vite de nouvelles normes culturelles, et celles-ci remettent en cause des conventions et traditions établies, bien ancrées dans le savoir-lire, le savoir-écrire et l'économie de la culture imprimée, et dans son cadre sociopolitique⁸⁶.

Ces bouleversements ont profondément modifié nos sociétés en inventant des codes, et de nouvelles manières d'agir, remplaçant progressivement certaines pratiques ou équipements, notamment dans le domaine de la culture.

a. Numérique et informatique : synonyme ou opposition ?

Le numérique et la culture qui en découle sont apparus à la fin du XX^e siècle et constituent des phénomènes qui ont une portée internationale, touchant toutes les générations et toutes les sociétés en définissant de nouvelles réalités socio-économiques⁸⁷. Cette numérisation de la société est née à la suite de l'apparition de l'informatique. Toutefois, Milad Doueihi opère une distinction entre le numérique et l'informatique⁸⁸. Pour lui le numérique est une culture du changement rapide et de l'adaptabilité⁸⁹ qui se caractérise par sa notion de partage⁹⁰ et qui a émergé de l'informatique qui est, de son côté, une science qui s'est progressivement transformée en une industrie. Cette notion de partage et d'interconnexion que l'auteur met en avant est, pour lui, au cœur même de la notion du numérique et explique la situation conflictuelle qu'induit celui-ci en mettant sur le même plan les oppositions de points de vue et d'intérêts, ce qui pose la question de la légitimité⁹¹.

⁸⁶ DOUEIHI, Milad et CHEMLA, Paul. *La grande conversion numérique: suivi de Rêveries d'un promeneur numérique*. Paris : Éd. du Seuil, 2011. ISBN 978-2-7578-2478-8., pp. 11 – 12

⁸⁷ Milad Doueihi explique que ces modifications touchent la question de l'identité, de la localisation, des rapports entre territoire et juridiction, entre présence et localisation, entre communauté et individu et encore bien d'autres domaines. DOUEIHI, Milad et CHEMLA, Paul. *La grande conversion numérique: suivi de Rêveries d'un promeneur numérique*. Paris : Éd. du Seuil, 2011. ISBN 978-2-7578-2478-8., p. 14

⁸⁸ DOUEIHI, Milad. *Qu'est ce que le numérique?* Paris : Presses universitaires de France, 2013. ISBN 978-2-13-062718-0., pp. 8 – 13

⁸⁹ DOUEIHI, Milad et CHEMLA, Paul. *La grande conversion numérique: suivi de Rêveries d'un promeneur numérique*. Paris : Éd. du Seuil, 2011. ISBN 978-2-7578-2478-8., pp. 16 - 17

⁹⁰ DOUEIHI, Milad. *Qu'est ce que le numérique?* Paris : Presses universitaires de France, 2013. ISBN 978-2-13-062718-0., p. 9

⁹¹ DOUEIHI, Milad et CHEMLA, Paul. *La grande conversion numérique: suivi de Rêveries d'un promeneur numérique*. Paris : Éd. du Seuil, 2011. ISBN 978-2-7578-2478-8., pp. 30 – 31

En effet, dans cette culture numérique, tous les points de vue, toutes les conceptions d'un phénomène sont possibles ce qui entraîne des oppositions entre ceux-ci et, par conséquent, des conflits entre les utilisateurs de cette culture numérique. Mais, de par cette liberté de parole et d'expression la question de la légitimité est redébatue puisque tout devient exprimable et donc tout est légitime dans cette culture. De plus par cette notion d'universalisme et de partage, le numérique engendre une modification des façons de penser des sociétés qui s'orientent vers une volonté de partage total en vertu d'un droit tout en imposant des limites et des restrictions⁹². Toutes ces modifications sociétales, que présente Milad Doueihi, sont induites par l'apparition de cette culture numérique. Mais celle-ci demeure dépendante de l'informatique qui, de science est devenue industrie, afin de répondre à ce désir de partage et d'universalité de cette culture numérique. En effet, sans informatique, cette culture numérique ne peut se développer et se répandre dans les sociétés. Ainsi, même si numérique et informatique s'oppose en partie, tous deux sont interdépendants dans leur fonctionnement et l'un demeure le résultat de l'autre.

b. Numérique et identité

Avec l'apparition de cette culture numérique, se pose la question de l'identité numérique qui crée, selon Milad Doueihi, une économie cognitive de la trace et de la donnée⁹³ traduisant les intentions et les volontés de l'utilisateur. Cela crée ce que l'auteur appelle une instrumentalisation de la sociabilité puisque dans ses demandes et ses requêtes, l'utilisateur n'aura accès qu'à une partie de la culture numérique, en fonction de la société dont il est issu. En effet, un Français aura plus facilement accès aux ressources numériques qui sont en français qu'un Russe et inversement. Cette instrumentalisation de la sociabilité implique une interprétation des données par les modèles algorithmiques numériques participant ainsi à la survalorisation des données et des traces laissées par les utilisateurs⁹⁴, créant ainsi un avatar numérique de celui-ci possédant toutes ses caractéristiques. Cela engendre une reconfiguration du numérique par rapport à notre monde et à nos modes de penser afin d'être au plus près de notre réalité et de créer une nouvelle réalité, dans le monde virtuel, qui devient le théâtre des nouveaux enjeux sociétaux avant d'émerger dans le monde réel⁹⁵.

Mais cette identité numérique se doit de demeurer polyphonique⁹⁶, c'est-à-dire à multiples facettes, ce qui permet de conserver les spécificités culturelles de l'individu qui se fonde dans cette identité numérique. Cette polyphonie de l'identité numérique s'oppose ainsi à la volonté d'universalité de la culture numérique fondée sur la notion de partage puisque les caractéristiques culturelles d'un individu ne peuvent pas s'approprier, s'échanger. Toutefois, cette polyphonie joue un rôle

⁹² Milad Doueihi explique dans son ouvrage que le numérique crée une volonté de partage au sein des sociétés et que cette volonté touche à la fois au monde économique, mais également celui de la culture et des savoirs. Mais cette volonté de partage fait face à des restrictions qui sont de l'ordre juridique tel que le droit à la propriété intellectuelle, économique avec la notion de propriété, politique avec l'exemple de Wikileaks, historique dans nos rapports avec le passé, et sociale avec l'apparition des villes intelligentes. Ainsi cette notion de partage induit par la culture numérique se fonde sur une opposition entre l'idée d'un partage totale des informations, des idées, des savoirs, etc. et les limites induites par la réalité.

⁹³ DOUEIHI, Milad. *Qu'est ce que le numérique?* Paris : Presses universitaires de France, 2013. ISBN 978-2-13-062718-0., p. 18

⁹⁴ DOUEIHI, Milad. *Qu'est ce que le numérique?* Paris : Presses universitaires de France, 2013. ISBN 978-2-13-062718-0., p. 20

⁹⁵ DOUEIHI, Milad. *Qu'est ce que le numérique?* Paris : Presses universitaires de France, 2013. ISBN 978-2-13-062718-0., p. 26

⁹⁶ DOUEIHI, Milad et CHEMLA, Paul. *La grande conversion numérique: suivi de Rêveries d'un promeneur numérique.* Paris : Éd. du Seuil, 2011. ISBN 978-2-7578-2478-8., pp. 28 – 29

crucial dans la culture numérique puisqu'elle permet cette économie cognitive de la trace et de la donnée, puisque c'est à partir de celle-ci que se génère cette forme économique.

Cette question de l'identité suite à l'apparition du numérique, crée une opposition entre deux théories identitaires, celle de la transhumanité et celle de l'humanisme numérique. Le transhumanisme est défini comme la recherche de :

La libération et l'amélioration de l'individu, non plus exclusivement grâce à l'éducation et un perfectionnement de la raison selon le modèle kantien, mais grâce aux technologies informatique et génétique. Ainsi, le « même » [profession de foi] transhumaniste déclare qu'il est à la fois éthique et désirable de perfectionner la vie et les corps des humains avec l'aide des nouvelles technologies⁹⁷.

Ainsi, le transhumanisme souhaite, en utilisant les nouvelles technologies, gommer le passé de nos sociétés pour générer une nouvelle humanité née de la culture numérique et fondée sur ses principes. Cette transhumanité s'oppose à l'humanisme numérique⁹⁸, qui est le résultat de la convergence entre l'héritage de nos sociétés, et les nouveautés induites par nos civilisations actuelles et que défend Milad Doueïhi. C'est cet humanisme qui définit le numérique comme un objet culturel indépendant en train de générer une nouvelle forme de civilisation et par là même une nouvelle forme d'identité incluant cette dimension numérique. Toutefois, il convient de garder à l'esprit que cette nouvelle civilisation, même si elle invite à plus de liberté étant donné ses caractéristiques, introduit également des nouveaux modes de surveillances et de censure⁹⁹ qui englobent la nouvelle réalité naissant de cette nouvelle identité. C'est à partir de cette nouvelle identité qu'il convient d'organiser le rapport homme – machine dans son ensemble, afin que ces deux entités puissent continuer à converger et à s'articuler ensemble selon les théories de l'humanisme numérique¹⁰⁰.

c. Numérique et document

En parallèle à cette redéfinition de l'identité avec la culture numérique, celle-ci réinterroge également la notion de document, que Bruno Bachimont définit comme :

des inscriptions que l'on mobilise dans une *tradition de lecture* et un *format éditorial*. Autrement dit, le document est une inscription en contexte, où l'on mobilise sa capacité de faire sens dans son environnement. De l'inscription qui, étant un contenu, repose sur une forme sémiotique qui propose un registre du sens, on passe au document qui concrétise sa signification dans son contexte.¹⁰¹

⁹⁷ DOUEIHI, Milad. *Qu'est ce que le numérique?* Paris : Presses universitaires de France, 2013. ISBN 978-2-13-062718-0., p. 28

⁹⁸ DOUEIHI, Milad. *Qu'est ce que le numérique?* Paris : Presses universitaires de France, 2013. ISBN 978-2-13-062718-0., pp. 33 – 34

⁹⁹ DOUEIHI, Milad et CHEMLA, Paul. *La grande conversion numérique: suivi de Rêveries d'un promeneur numérique*. Paris : Éd. du Seuil, 2011. ISBN 978-2-7578-2478-8., p. 22

¹⁰⁰ DOUEIHI, Milad. *Qu'est ce que le numérique?* Paris : Presses universitaires de France, 2013. ISBN 978-2-13-062718-0., pp. 51 – 55

¹⁰¹ BACHIMONT, Bruno. *Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire*. Bry-sur-Marne : INA, 2017. ISBN 978-2-86938-190-2., p. 35

En effet, avec la mise en numérique du document celui-ci se trouve profondément modifié puisque le numérique affaiblit les notions d'auteur¹⁰² et de lecteur. Ce double affaiblissement s'explique par le fait que tout le monde est les deux à la fois, l'auteur et le lecteur. Par conséquent, la tradition de lecture et le format éditorial se retrouvent combinés avec le numérique ce qui nécessairement modifie le document.

De plus, cet affaiblissement entraîne, lui aussi, une modification de l'identité, puisque tout le monde est cet auteur et lecteur, ce qui remet en question la propriété intellectuelle. En effet, tout le monde, en étant auteur/lecteur est donc créateur ce qui repose la question du propriétaire à l'ère du partage de données, mais également celui de la légitimité puisque tout le monde crée. En outre, cela modifie la notion de contexte présent dans la définition de Bruno Bachimont puisque, avec le numérique ce contexte disparaît. En effet, si tout lecteur peut devenir auteur, le contexte de production du document s'affaiblit et peut même être amené à disparaître complètement. Ainsi, le contexte permettant de comprendre l'inscription s'étirole pour devenir difficilement identifiable ce qui entraîne une perte d'identité pour le document. Cette perte de contexte est renforcée avec la possibilité qu'offre le numérique de revenir sans cesse sur le document pour le modifier, le réécrire, et donc en modifier son contenu et son contexte et par là même son identité sémiotique.

Mais cette modification du document avec le numérique, outre la question du producteur de celui-ci, pose également la question de sa matérialité¹⁰³. En effet, lire un livre papier et lire en ligne ne recouvrent pas la même réalité et modifient les pratiques. Cela est également valable pour une œuvre de musée comme l'explique Madame Griot :

Enfin, un tableau qu'on voit sur internet et un tableau qu'on voit en réel c'est pas, ça apporte pas la même émotion parce que y a la peinture en relief, parce que y a la taille, parce que les couleurs, malgré tout pas les mêmes car ça dépend de la colométrie de l'écran.¹⁰⁴

Cette question de matérialité engendre une modification des points de vue puisque, numériquement, le document n'a pas la même présentation, structure, organisation. Mais cette modification du support pose également la question de l'accès et par là même la question de la liberté de diffuser pour lesquels l'interdiction demeure complexe à mettre en place¹⁰⁵.

De plus, l'avènement de l'ère numérique a engendré ce que l'on peut appeler une rupture sémiotique pour le document. Bruno Bachimont explique cette rupture comme une dissymétrie entre ce qui est écrit et ce qui est lu, c'est-à-dire que la machine doit opérer une transformation entre le document tel qu'elle le conserve et le document qu'elle retransmet¹⁰⁶. Cette transformation se traduit notamment du point de vue de la forme puisque la machine, enregistre le document dans un langage qui lui est propre, le binaire, lui-même inscrit sur un support. Ce langage, comme ce support, ne sont pas compréhensibles pour l'homme et donc, la machine, quand elle restitue le document, transforme ceux-ci en attribuant des caractères, une structure

¹⁰² DOUEIHI, Milad et CHEMLA, Paul. *La grande conversion numérique: suivi de Rêveries d'un promeneur numérique*. Paris : Éd. du Seuil, 2011. ISBN 978-2-7578-2478-8., pp. 48 - 49

¹⁰³ DOUEIHI, Milad et CHEMLA, Paul. *La grande conversion numérique: suivi de Rêveries d'un promeneur numérique*. Paris : Éd. du Seuil, 2011. ISBN 978-2-7578-2478-8., pp. 50 - 51

¹⁰⁴ Voir **Annexe n° 3**

¹⁰⁵ DOUEIHI, Milad et CHEMLA, Paul. *La grande conversion numérique: suivi de Rêveries d'un promeneur numérique*. Paris : Éd. du Seuil, 2011. ISBN 978-2-7578-2478-8., pp. 51 - 60

¹⁰⁶ BACHIMONT, Bruno. *Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire*. Bry-sur-Marne : INA, 2017. ISBN 978-2-86938-190-2. pp. 30 - 33

et une certaine matérialité afin que l'utilisateur puisse le lire et donc le comprendre. C'est ce que Bruno Bachimont appelle le formatage numérique¹⁰⁷. À partir de cette transformation par le formatage numérique, le document apparaît comme une suite de caractères auxquels il convient d'associer une interprétation sémiotique qui permet la compréhension de l'ensemble de ces signes¹⁰⁸. Cette ultime étape ne peut être réalisée que par l'homme et elle ne peut être réalisée qu'à la suite de la transformation du code binaire en caractères interprétables par l'homme. C'est avec cette interprétation sémiotique que le document numérique devient intelligible et est perçu comme tel.

Ainsi, le numérique, et la culture qui en découle, sont issus de l'informatique et ont engendré la transformation de celui-ci en industrie. Mais le numérique, en devenant culture, instaure une civilisation nouvelle centrée sur la notion de partage universel, tout en reconfigurant nos sociétés. Ces bouleversements numériques s'accompagnent de la création d'une nouvelle identité basée sur la trace et la donnée qui génère une forme numérique des individus, sorte d'avatar de nous-même tout en demeurant multiples, qui crée un rapport nouveau entre l'homme et la machine.

B. De nouvelles formes muséales ?

Avec l'apparition de l'informatique et du numérique, le musée a dû s'adapter pour continuer à remplir ses missions. Cette adaptation du musée a entraîné une mutation de celui-ci vers des formes nouvelles, parfois utopique, parfois réaliste, mais toujours mouvantes. Ces mutations du musée ont été théorisées par de nombreux muséologues, théoriciens de l'art, philosophes et se regroupent en partie sous l'appellation de musée virtuel. Toutefois, cette forme ne recouvre pas totalement la réalité de l'institution telle qu'elle s'est transformée avec l'entrée du numérique dans son espace.

a. Le concept de virtualité

Le concept de musée virtuel est né durant le XX^e siècle pour décrire une nouvelle forme muséale qui commençait à voir le jour. Toutefois, il convient de rappeler que ce terme n'est pas à rapprocher de celui de cybermusée ou de musée cybernétique tel qu'on peut le lire dans certaines publications qui définissent l'institution muséale comme un établissement à la conquête des sciences techniques qui lui octroieraient un nouveau moyen d'existence¹⁰⁹.

Cette notion de virtualisation n'est pas non plus à rapprocher du terme de numérique ou d'irréel, comme cela peut être sous-entendu dans les expressions de visiteurs virtuels, expositions virtuelles, etc., et qui sont ainsi rapprochées des outils numériques et des nouveaux médias tels que Internet¹¹⁰. Ce terme de virtuel signifie, pour Bernard Deloche : « *Le halo des solutions parallèles apportées à un problème*

¹⁰⁷ Le formatage numérique est un ensemble de règles et de conventions qui doivent être respectées afin que le code binaire de la machine ne devienne pas vide de sens. Ces règles et conventions touchent notamment au codage de la donnée et à leur retranscription en une forme compréhensible. BACHIMONT, Bruno. *Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire*. Bry-sur-Marne : INA, 2017. ISBN 978-2-86938-190-2. pp. 67 – 70

¹⁰⁸ BACHIMONT, Bruno. *Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire*. Bry-sur-Marne : INA, 2017. ISBN 978-2-86938-190-2. p. 71

¹⁰⁹ DELOCHE, Bernard. *La nouvelle culture: La mutation des pratiques sociales ordinaires et l'avenir des institutions culturelles*. Paris : L'Harmattan, 2007. ISBN 978-2-296-02988-0. BH202 .D44 2007, p. 161

¹¹⁰ DELOCHE, Bernard. *La nouvelle culture: La mutation des pratiques sociales ordinaires et l'avenir des institutions culturelles*. Paris : L'Harmattan, 2007. ISBN 978-2-296-02988-0. BH202 .D44 2007., p. 161 – 162

donné. »¹¹¹. Ainsi ce terme de virtuel correspond à un ensemble de possibilités qui, aujourd'hui, sont en grande partie permises par le numérique sans toutefois être totalement dépendant de celui-ci. Ainsi, ce terme, que l'on accole à celui de musée pour désigner cette forme muséale issue de l'apparition du numérique et des nouveaux médias ne correspond pas à cette forme muséale reposant sur ces supports, mais à cet ensemble de possibles.

Mais la notion de virtualité se définit aussi au niveau de sa matérialité. En effet, si celui-ci est un ensemble de possibilités, alors il devient intangible. Pour Bernard Deloche, cette intangibilité du virtuel, passe par la notion de déplacement d'un objet vers une problématique et c'est de celui-ci que naît la notion de virtuel¹¹². Ainsi, le virtuel, se caractérise par cette immatérialité qui est, dans le cas du musée, facilitée par les nouvelles technologies qui tentent de la rendre intangible comme en témoignent les expositions virtuelles ou les sites web des musées qui génèrent cette immatérialité qui ne demeure que physique.

Il faut toutefois analyser cette virtualité comme un substitut, ou une représentation d'un objet et non pas comme une immatérialité complète de l'objet virtuel. En effet, comme l'exprime Gilles Deleuze : « *Le virtuel ne s'oppose pas au réel, mais seulement à l'actuel. Le virtuel possède une pleine réalité, en tant que virtuel.* »¹¹³. Le virtuel n'est donc pas une chose complètement immatérielle, mais il est la représentation immatérielle de quelque chose de matériel. Bernard Deloche expose cette immatérialité relative du virtuel avec la virtualisation de l'art¹¹⁴. Il explique que cette virtualité de l'art ne s'exprime pas dans l'irréalité, mais en montrant le sensible par cet art. L'art est ainsi un outil de virtualisation du Sensible en montrant l'immatérialité de celui-ci. Il devient une possibilité de montrer cette sensation.

b. Le musée virtuel : une forme muséale à part entière ?

Ainsi, le musée virtuel ne se caractérise pas par la présence d'outils numériques dans son fonctionnement, mais par les possibilités dont il dispose et cette immatérialité relative. Ainsi, il serait une institution intangible et accessible au public qui se caractérise par la conservation d'artefacts issus de l'homme et de son environnement sur lesquels il fait des recherches, et qu'il diffuse au reste de l'humanité en respectant les obligations et devoirs du musée. Ce musée virtuel n'est donc pas caractérisé par cette mise en numérique des musées. De plus, il n'est pas obligatoirement le reflet d'un musée réel, comme une sorte de prolongement de celui-ci, mais une entité à part, clairement identifiée et identifiable. Ainsi, un musée virtuel peut être rattaché à aucun musée physique et demeurer uniquement virtuel.

Cette virtualité du musée engendre ainsi un éclatement de celui-ci en l'exportant hors de son espace, de son cadre institutionnel comme le souligne Bernard Deloche¹¹⁵. Cet éclatement du musée hors de sa sphère lui offre

¹¹¹ DELOCHE, Bernard. *La nouvelle culture: La mutation des pratiques sociales ordinaires et l'avenir des institutions culturelles*. Paris : L'Harmattan, 2007. ISBN 978-2-296-02988-0. BH202 .D44 2007, p. 162

¹¹² DELOCHE, Bernard. *Le musée virtuel: vers une éthique des nouvelles images*. 1. éd. Paris : Presses universitaires de France, 2001. ISBN 978-2-13-052042-9. AM7 .D45 2001., p. 149

¹¹³ Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, p. 269, citer par DELOCHE, Bernard. *Le musée virtuel: vers une éthique des nouvelles images*. 1. éd. Paris : Presses universitaires de France, 2001. ISBN 978-2-13-052042-9. AM7 .D45 2001., p. 150

¹¹⁴ DELOCHE, Bernard. *Le musée virtuel: vers une éthique des nouvelles images*. 1. éd. Paris : Presses universitaires de France, 2001. ISBN 978-2-13-052042-9. AM7 .D45 2001., pp. 149 – 151

¹¹⁵ DELOCHE, Bernard. *Le musée virtuel: vers une éthique des nouvelles images*. 1. éd. Paris : Presses universitaires de France, 2001. ISBN 978-2-13-052042-9. AM7 .D45 2001., pp. 16 – 17

l'opportunité de s'ouvrir à d'autres réalités, d'autres pratiques et ainsi d'autres cultures. Ainsi, le musée peut devenir, avec sa virtualité, un espace permettant l'entrée de tout objet dans son champ d'*expographie*. Cette ouverture du musée virtuel vers cet ensemble de possibilités tend à remettre en question l'institution elle-même puisque celle-ci ne dispose plus de limites. Cette virtualisation du musée entraîne, par conséquent, une remise en cause de l'institution traditionnelle qui cherchait à séparer ce qui peut être exposé, de ce qui ne peut pas l'être.

Mais cette remise en cause ne saurait être totale. En effet, cette virtualisation du musée par l'entrée de tout objet dans son champ d'expertise, n'est pas une construction récente. Nous pouvons analyser le musée traditionnel, tel qu'il est né au XVIII^e siècle, comme un musée déjà virtuel. En effet, comme l'explique Bernard Deloche¹¹⁶, le musée a, depuis ses origines, pour mission de réunir des artefacts d'un passé en un seul et même lieu. Cette réunion d'objets hors de leur milieu d'origine, séparés du monde, et réunis au sein d'un espace délimité confère au musée cette virtualité puisque ces objets deviennent des objets montrant une époque, une sensation, etc., et que, par cette monstration, ils sont virtuels. De plus, leur réunion en un même lieu, pour faire écho à ce passé, à cette sensation, crée également cette virtualisation du musée. Ainsi le musée traditionnel est lui-même déjà un musée virtuel en construction, le XX^e siècle, avec l'ouverture de l'institution sur les différents artefacts a accéléré et augmenté cette virtualisation du musée et l'a rendu plus tangible.

c. Notions de substitut et de musée parallèle

Avec cette mise en numérique du musée, celui-ci se trouve profondément modifié ce qui interroge sa définition même. En effet, comme l'explique Bernard Deloche, la transformation numérique du musée génère une logique de substitut. C'est-à-dire que l'établissement muséal lui-même en étant redoublé artificiellement par des outils numériques qui créent sa virtualisation acquière, par cette démarche un substitut à lui-même, qui devient le musée virtuel¹¹⁷. Cette substitution du musée par l'outil numérique se répète sur chacun de ces appareils ce qui génère une substitution en chaîne sur les différents supports créant cette virtualisation. Ainsi, le musée physique se retrouve mêlé à ses substituts tout en se distinguant des autres puisqu'il en est l'origine et donc qu'il les génère et les modifie de par son existence et son fonctionnement. Ces substituts numériques ne constituent donc pas un vrai musée comme l'explique Madame Griot¹¹⁸, mais une forme parallèle au musée physique. Ces formes parallèles au musée sont définies par Bernard Deloche comme un autre musée et caractérise le musée virtuel¹¹⁹ sans pour autant être le musée physique dont ils sont issus.

Ainsi, on peut voir dans ses substituts numériques du musée, une image de celui-ci qui demeure toutefois construite par le musée lui-même puisqu'il est le créateur de ces diverses images. Cette substitution numérique devient une nouvelle forme muséale qui se développe parallèlement au musée physique. Toutefois, ces musées parallèles conservent un certain degré d'indépendance avec leurs propres

¹¹⁶ DELOCHE, Bernard. *La nouvelle culture: La mutation des pratiques sociales ordinaires et l'avenir des institutions culturelles*. Paris : L'Harmattan, 2007. ISBN 978-2-296-02988-0. BH202 .D44 2007, pp. 162 – 165

¹¹⁷ DELOCHE, Bernard. *Le musée virtuel: vers une éthique des nouvelles images*. 1. éd. Paris : Presses universitaires de France, 2001. ISBN 978-2-13-052042-9. AM7 .D45 2001., pp. 160 - 161

¹¹⁸ Voir **Annexe** n° 3

¹¹⁹ DELOCHE, Bernard. *Le musée virtuel: vers une éthique des nouvelles images*. 1. éd. Paris : Presses universitaires de France, 2001. ISBN 978-2-13-052042-9. AM7 .D45 2001., p. 161

visiteurs et leurs propres collections numériques comme l'illustre la fréquentation du site internet du Musée des Beaux-Arts de Lyon¹²⁰.

d. Du musée analogique au musée numérique : réalités numériques du musée

Ainsi, l'apparition des nouvelles technologies n'a pas entraîné la naissance du musée virtuel. Toutefois, il convient de noter que cela a accéléré la virtualisation du musée en allant jusqu'à le dématérialiser sur des supports divers tels que le CD-Rom, ou Internet. Ainsi, cette apparition des technologies numériques dans la sphère du musée a transformé celui-ci en une nouvelle forme qui inclut cette virtualité de l'institution sans toutefois le rendre cybernétique. Il devient ainsi plus virtuel, avec de nouvelles formes, de nouvelles matérialités¹²¹.

Le musée numérique est donc un musée utilisant ces nouvelles technologies de l'information et de la communication pour accomplir ses missions, mais également pour se promouvoir. Mais, avec cette mise en numérique du musée se pose la question de son identité. En effet, le musée traditionnel se matérialise par un bâtiment accueillant les œuvres et les collections, avec le numérique, cette matérialité physique disparaît et le musée se dissout au milieu des autres identités numériques. Par conséquent, des mécanismes doivent être mis en place pour matérialiser cette identité dans l'univers numérique. Ainsi, comme l'explique Madame Roy¹²², une des solutions peut être de mettre au point une identité visuelle précise. Ainsi, les pages Internet rattachées au Musée des Beaux-Arts de Lyon se caractérisent par une racine URL commune « mba-lyon.fr » associée au logo du musée, comme l'explique Madame Roy : « Lorsque vous créez un site internet, l'identité du musée est la première chose à mettre en avant. »¹²³. Cette solution permet au Musée des Beaux-Arts de Lyon de marquer son identité numérique et de l'ancrer, mais d'autres solutions peuvent être trouvées pour marquer cette identité.

Avec la question de l'identité se combine avec celle de sa polyphonie. En effet, le musée, avec les dispositifs numériques, dispose de plusieurs identités qu'il convient d'accorder afin de maintenir une identité numérique cohérente. C'est ainsi qu'un musée peut avoir, dans l'exemple d'Internet, un site web qui incarne l'institution en elle-même, et une page Facebook ou Twitter, qui, même s'ils incarnent l'institution, possèdent une dimension plus libre et moins institutionnelle de par le média utilisé qui offre plus de liberté. Ainsi, le Musée d'Art Contemporain de Lyon adapte ses communications numériques en fonction du média utilisé. Comme l'explique Madame Jaby concernant l'usage des réseaux sociaux au sein du musée :

Ils nous permettent une très grande réactivité. On peut vraiment ajuster les messages [...]. Sur les réseaux sociaux on a pu vraiment moduler nos informations entre l'annonce de ce qu'on faisait là, le fait de mettre en valeur le principe de pouvoir rentrer dans le musée pendant qu'il est en montage. Donc pendant qu'il est fermé à tout le monde et se glisser comme une petite souris dans cet entre deux expositions. Et aussi, de pouvoir dire, c'est un super grand succès y a quasi plus de place, dépêchez-vous, ruez-vous sur les quelques dernières invitations. Donc

¹²⁰ Voir **Annexe** n° 6

¹²¹ Le musée ne se limite plus à un bâtiment abritant des collections, il peut être hors des murs, dans des espaces nouveaux, sur Internet, sur des consoles, dans un smartphone. Toutes ses nouvelles réalités pour le musée tendent à augmenter sa virtualité et le transforme.

¹²² Voir **Annexe** n° 4

¹²³ Voir **Annexe** n° 4

c'est vraiment un outil très fort pour ça parce que, voilà, on est vraiment dans la réactivité. Et puis, c'est pareil, c'est un usage quotidien de tous, de toutes générations confondues¹²⁴.

Ainsi, dans le cas du Musée d'Art Contemporain de Lyon, cet usage des réseaux sociaux permet une réactivité, mais aussi de mettre en avant certaines choses, certains événements. Ils sont des outils permettant une actualisation rapide contrairement au site web du musée qui lui se veut plus institutionnel et ne peut pas être dans cette réactivité. Il y a donc un dédoublement de l'identité numérique du musée entre ce qui est institutionnel et peu mouvant, et ce qui incarne la réactivité, l'actualisation rapide et continue. Mais cette création polyphonique de l'identité numérique passe également par une adaptation de cette identité aux publics. Comme le souligne Madame Jaby :

Facebook c'est vraiment très grand public. [...] Twitter est plus professionnel. On relait pas mal d'informations plus pro. On a beaucoup de journalistes qui nous suivent sur Twitter et sur Instagram on essaie d'avoir de très belles images. De jouer avec les spécificités de chaque réseau.¹²⁵

Ainsi, cette adaptation à un public entraîne également un changement de discours et donc d'identité numérique, contribuant ainsi à augmenter cette multiplicité en parallèle à cette mise en place d'outils numériques. De plus, au sein d'un même outil numérique, le discours peut évoluer d'un texte à l'autre, naviguant entre un discours destiné à un grand public et un autre plus adapté à des journalistes par exemple. De ce fait, au sein d'un même outil numérique, les identités multiples du musée, adaptées à chaque public, peuvent se croiser ce qui complexifie encore plus cette identité.

Cette identité numérique multiple du musée doit, par conséquent, être maîtrisée afin de la maintenir. Ainsi, plus le musée a de pages web, de sites web, ou d'outils numériques, plus son identité est fractionnée et doit être maîtrisée afin de maintenir cette cohérence identitaire.

L'apparition du numérique bouleverse le musée en créant de nouvelles formes à l'institution. Cette mise en numérique entraîne une reconfiguration de l'établissement en l'ouvrant vers une virtualité plus accrue et en exigeant une maîtrise de son identité numérique afin d'éviter toute dérive. Mais il convient de garder à l'esprit que cette numérisation du musée ne crée pas un musée cybernétique, mais accentue le concept de musée virtuel tel qu'il est défini par les muséologues.

Le numérique est donc un bouleversement culturel important conduisant le musée à se redéfinir. Cette institution adopte ainsi les codes du numérique et notamment celui de la virtualité. Mais l'adoption de l'ensemble de ces codes nécessite leur maîtrise afin d'éviter les dérives. La mise en place de cette numérisation du musée se fait au travers d'un ensemble d'outils que développe l'institution. Ces outils sont de diverses natures et répondent à un ensemble d'objectifs précis.

¹²⁴ Voir **Annexe** n° 2

¹²⁵ Voir **Annexe** n° 2

2. LES OUTILS DU NUMERIQUE AU SERVICE DU MUSEE

Le numérique a donc transformé le musée dans son organisation, dans sa structure et dans son fonctionnement, générant ainsi de nouvelles formes et pratiques muséales. Ces mutations se sont faites de manière progressive au fur et à mesure de l'entrée d'artefacts numérique au sein de la sphère muséale. Ces objets, de diverses formes et natures, en entrant dans l'institution, ont pour mission de l'accompagner dans la réalisation de ses missions, en générant de nouvelles expressions de celles-ci. Ainsi le catalogue papier n'est plus le seul vecteur de représentation du musée et il se doit de cohabiter avec un ensemble d'autres outils pouvant être aussi bien matériel qu'immatériel et pouvant répondre à un ensemble d'objectifs plus ou moins nombreux.

Cette apparition des outils numériques dans la sphère muséale a donc entraîné une réorganisation des fonctions de l'institution avec une nouvelle organisation de celle-ci. Mais, conjointement à l'entrée de ces artefacts dans l'institution, un ensemble de nouveaux questionnements a vu le jour et réinterroge la place du musée dans la société. Ainsi, il convient dans un premier temps de dresser une typologie la plus exhaustive possible de l'ensemble de ces outils numériques avant de s'interroger sur ce qu'ils impliquent pour le musée dans son fonctionnement. C'est ainsi qu'il convient de réfléchir aux problèmes juridiques qu'entraîne cette mise en numérique du musée avant de s'interroger sur la notion d'interactivité au cœur de cette pratique numérique.

A. Typologie des outils numériques du musée

Les outils numériques ont pour mission, avec leur entrée dans le musée, d'accompagner celui-ci dans la réalisation de ses devoirs vis-à-vis des collections, mais également de ses publics. Mais, avec la numérisation toujours croissante de la société, ceux-ci prennent de plus en plus de place au sein de l'institution sans toutefois complètement remplacer celle-ci ou ses outils traditionnels. Ils peuvent toutefois s'organiser en grandes catégories, facilitant ainsi leur analyse, allant de ceux incarnant numériquement le musée à ceux le récréant en passant par les dispositifs présents dans le musée et ceux qui permettent de transporter le musée dans d'autres espaces.

a. *De l'inventaire papier à l'inventaire numérique : la base de données*

Comme l'expose, dans son article Alain Chante :

Bibliothèques et musées disposent d'un outil commun fort ancien, le catalogue, que l'on peut considérer comme concomitant avec leurs créations, et qui a participé à leur image et aidé à structurer leur fonctionnement¹²⁶.

En effet, le catalogue papier, ou l'inventaire, est un outil né avec les musées et qui permet le recensement du contenu de leurs collections et leur vérification

¹²⁶ CHANTE, Alain. La notion de catalogue: de l'imprimé au numérique., in *Culture & Musées*. 2013, n° 21, p. 131

périodique¹²⁷. Ce catalogue papier constitue l'origine de la documentation scientifique et permet la gestion de l'ensemble des collections comme le souligne Madame Roy durant son entretien :

La recherche scientifique des collections va fournir d'importantes informations [...] qui vont être publiées à l'aide de catalogues. Une recherche très complète a donc été effectuée sur ces œuvres, ce qui va permettre leur diffusion.¹²⁸

Il possède, en ce sens, une fonction heuristique ou patrimoniale¹²⁹. Sous format papier à l'origine, avec le développement de l'informatique dans les musées au cours des années 1980¹³⁰, il est progressivement complété, voire remplacé, par des bases de données. Celles-ci sont venues se substituer au catalogue papier et remplissent les mêmes missions que celui-ci en étant un outil de gestion et de recherche scientifique¹³¹. De plus, ce système informatisé permet également la mise en réseau des institutions ainsi que l'accessibilité aux données sans nécessité de déplacement au musée¹³². Mais l'un des avantages les plus importants de ce système est la mise à jour des données rendue plus facile. En effet, les mouvements d'une œuvre ainsi que les diverses informations sur celle-ci peuvent être actualisés plus rapidement et plus facilement avec la base de données qui est transportable et modifiable rapidement et en toute simplicité¹³³ comme l'explique Madame Roy concernant la base de données du Musée des Beaux-Arts de Lyon :

La base documentaire est un fichier qui rassemble toutes les œuvres numérisées. Aujourd'hui, nous en avons plus de 25 000. Bien évidemment, le chiffre ne cesse d'augmenter avec la création de nouvelles notices. Ensuite, nous avons un fichier pour tout ce qui se rapporte aux sources bibliographiques. Enfin, les fichiers de l'espace de travail vont regrouper toutes les données qui ont été créées : les lieux, les dates, les auteurs, etc. Il y a également d'autres fonctions séparées dans les différents modules : le récolement, la régie et la publication. Nous avons une œuvre qui doit être déplacée et elle n'a jamais été ajoutée à la base de données. A ce moment-là, il faut la créer. Il faut renseigner certains champs, on va dire, important : un numéro d'inventaire, un titre, une localisation et un statut administratif. Nous c'est ce que l'on va appeler fiche minimale. Ensuite, les notices seront complétées au fur et à mesure avec les matériaux, les techniques, les artistes, les datations, les inscriptions, les mots clés etc.¹³⁴

Cela permet ainsi une meilleure gestion des collections. Face à la démocratisation de cette pratique de numérisation de l'inventaire est né un ensemble de logiciels

¹²⁷ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e éd. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1., p. 240

¹²⁸ Voir **Annexe n°4**

¹²⁹ CHANTE, Alain. La notion de catalogue: de l'imprimé au numérique., in *Culture & Musées*. 2013, n° 21, p. 134

¹³⁰ WELGER-BARBOZA, Corinne. *Du musée virtuel au musée médiathèque: le patrimoine à l'ère du document numérique*. Paris : L'Harmattan, 2001. ISBN 978-2-7475-1725-6. AM7 .W394 2001., p. 31

¹³¹ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e éd. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1., p. 241

¹³² Cela passe notamment par la mise en ligne des collections à partir des informations saisies dans la base de données en prenant garde à ne pas tout diffuser comme le souligne Madame Roy en prenant l'exemple des noms des personnes ou des photographies des œuvres, voir **Annexe n°4**

¹³³ WELGER-BARBOZA, Corinne. *Du musée virtuel au musée médiathèque: le patrimoine à l'ère du document numérique*. Paris : L'Harmattan, 2001. ISBN 978-2-7475-1725-6. AM7 .W394 2001., p. 31

¹³⁴ Voir **Annexe n° 4**

permettant cette gestion des œuvres à l'instar de Micromusée utilisé par le Musée des Beaux-Arts de Lyon, Flora pour le Musée gallo-romain Lugdunum et Vidéomuseum pour le Musée d'Art Contemporain de Lyon. Tous ces logiciels répondent aux mêmes buts et possèdent les mêmes fonctionnalités de bases dans la description des notices, auxquelles s'ajoutent des spécificités telles que la base Flora qui permet la création de permalien Ark¹³⁵.

A partir de cette base de données et de l'ensemble des informations qu'elle contient vont se développer un ensemble d'autres outils informatiques jouant des rôles divers pour les musées.

b. Les dispositifs numériques incarnant le musée

Parmi les outils issus de l'apparition des outils numériques au sein des musées et prenant en partie appuie sur la base de données, se sont développés des dispositifs incarnant le musée dans le paysage numérique. Ces procédés sont mis en place par l'institution et jouent le rôle de médium entre celle-ci et le public notamment sur Internet. Nous retrouvons ainsi, sous cette appellation :

- le site web du musée qui fonctionne comme une vitrine de celui-ci. En effet, il sert de première interface entre le futur visiteur venant chercher des informations ou réserver son billet et l'institution¹³⁶. Cela témoigne de l'importance qu'a pris ce média dans le fonctionnement de l'institution et de la société. Ainsi, le site web joue un rôle dans l'accueil des futurs visiteurs, mais également dans la présentation des collections du musée et des expositions actuelles ou à venir. Le site web est ainsi un outil de visibilité pour l'institution qui se doit de le posséder. Ce rôle accru du site web est visible par sa fréquentation. Ainsi, le site web du Musée des Beaux-Arts de Lyon a été consulté 343 600 en 2018¹³⁷.
- les réseaux sociaux qui sont devenus un acteur majeur d'Internet et les musées utilisent ces espaces pour communiquer et assurent une présence continue sur ceux-ci¹³⁸. Cette externalisation des musées sur ces sites, généralement gérés par de grosses sociétés, les contraints toutefois à respecter les règles de ceux-ci¹³⁹ et peut provoquer des censures¹⁴⁰. En règle générale, ces médias sociaux sont utilisés afin de diffuser des informations culturelles sur l'actualité ou des préconisations pratiques. Par exemple, le Musée d'Art Contemporain de Lyon, qui est présent sur Facebook, Twitter et Instagram, utilise les réseaux sociaux pour communiquer autour de ses actualités comme l'explique Madame Jaby :

[...] les réseaux sociaux pour nous prennent une place de plus en plus importante pour plusieurs raisons. Tout d'abord parce qu'ils nous

¹³⁵ Un permalien ARK est un système permettant l'identification d'une ressource et mis en place par la California Digital Library. Ce système a pour but d'identifier les objets de manière pérenne tel que des livres, des concepts ou des ressources numériques. L'identifiant ARK (Archival Resource Key). Dans : *BnF - Site institutionnel* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 18 mai 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.bnf.fr/fr/lidentifiant-ark-archival-resource-key..>

¹³⁶ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e éd. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1., p. 111

¹³⁷ Voir **Annexe n° 6**

¹³⁸ JUANALS, Brigitte, MINEL, Jean-Luc. Stratégies de communication et dispositifs de médiation à l'ère numérique : vers des « musées ouverts » ?, in MAIRESSE, François (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris : La documentation Française, 2016. ISBN 978-2-11-010308-6., p. 169

¹³⁹ On peut citer le nombre de caractères de Twitter ou l'obligation de publier du contenu fréquemment pour continuer à exister sur ses médias.

¹⁴⁰ Brigitte Juanals et Jean-Luc Minel cite pour exemple le compte de la galerie du Jeu de Paume qui a été suspendu en mars 2013. JUANALS, Brigitte, MINEL, Jean-Luc. Stratégies de communication et dispositifs de médiation à l'ère numérique : vers des « musées ouverts » ?, in MAIRESSE, François (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris : La documentation Française, 2016. ISBN 978-2-11-010308-6., p. 169

GAYDON Charlène | Master 2 ARN | Mémoire de recherche | septembre 2019

permettent une très grande réactivité. On peut vraiment ajuster les messages, mettons on a, là samedi Yuvalpick, un chorégraphe qui vient dans le musée en montage, roder un spectacle qui existe mais qui veut mettre en place sur d'autres formes que des scènes classiques. Sur les réseaux sociaux on a pu vraiment moduler nos informations entre l'annonce de ce qu'on faisait là, le fait de mettre en valeur le principe de pouvoir rentrer dans le musée pendant qu'il est en montage. Donc pendant qu'il est fermé à tout le monde et se glisser comme une petite souri dans cet entre deux expositions. Et aussi, de pouvoir dire, c'est un super grand succès y a quasi plus de place, dépêchez-vous, ruez-vous sur les quelques dernières invitations. Donc c'est vraiment un outil très fort pour ça parce que, voilà, on est vraiment dans la réactivité.¹⁴¹

Mais ils sont aussi un outil permettant la mise au point d'évènement culture telle que le *Museum Week* sur Twitter¹⁴².

- les newsletters qui permettent au musée d'interagir directement avec un public d'abonnés en annonçant les prochains évènements tels que des expositions, des conférences, des animations ou toute autres activités.

c. Les dispositifs numériques installés dans le musée

Au sein même des musées sont aujourd'hui présent divers outils numériques qui permettent la diffusion d'informations venant le plus souvent compléter les cartels des œuvres. Ceux-ci sont mis au point par les personnels des musées et notamment les conservateurs et peuvent être directement reliés à la base de données du musée d'où ils extraient ces informations. Au sein de cette catégorie sont ainsi rassemblés :

- l'audio-guide est un dispositif accompagnant le visiteur dans l'enceinte du musée. Il agit comme un substitut au guide physique en accompagnant le public dans la visite et en lui fournissant les indications relatives aux œuvres exposées. L'avantage de cet outil numérique est de permettre aux visiteurs qui le souhaitent un parcours type accompagné de commentaires à la demande et dans leur langue. A ce titre, nous pouvons citer l'exemple des audio-guides du Musée gallo-romain Lugdunum :

La particularité du musée gallo-romain c'est que nos audio-guides sont traduits en neuf langues, dont le chinois. Bien sûr anglais, allemand, italien, espagnol, portugais, japonais, russe, chinois et puis on a une piste pour les enfants. Et du coup, on a beaucoup de visiteurs Chinois. [...] Et on a beaucoup plus de visiteur chinois qu'on en avait avant. Et c'est une particularité du musée gallo-romain à Lyon. [...] Et on a énormément d'Américains par exemple qui viennent. [...] Et comme y a des audio-guides, ça leur permet de comprendre.¹⁴³

L'audio-guide avec ses multiples possibilités de langues devient ainsi un outil pour attirer les visiteurs dans les musées. Aujourd'hui, l'audio-guide a évolué et certains musées ont opté pour des audio-guides à infra-rouge qui délivrent les informations dès que le visiteur rentre dans une salle¹⁴⁴. De plus, il s'adapte au visiteur en le suivant

¹⁴¹ Voir **Annexe** n° 2

¹⁴² JUANALS, Brigitte, MINEL, Jean-Luc. Stratégies de communication et dispositifs de médiation à l'ère numérique : vers des « musées ouverts » ?, in MAIRESSE, François (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris : La documentation Française, 2016. ISBN 978-2-11-010308-6., pp. 174 – 186

¹⁴³ Voir **Annexe** n° 3

¹⁴⁴ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e éd. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1., p. 162

GAYDON Charlène | Master 2 ARN | Mémoire de recherche | septembre 2019

et en lui fournissant les informations à sa demande¹⁴⁵. Toutefois, sa fragilité le rend peu pratique pour les musées qui n'ont cessé de les réparer et le fait qu'il fonctionne avec un casque oblige ceux qui l'utilisent à parler fort pour se comprendre. La génération actuelle des audio-guides se caractérise par une souplesse d'emploi de plus en plus importante et se transforme en média-guide à savoir un outil permettant d'avoir des commentaires, photos et vidéos en même temps¹⁴⁶. L'audio-guide présent dans le musée se confond de plus en plus avec les outils applicatifs qui peuvent être téléchargés sur les smartphones et autres appareils et qui permettent aux personnes d'avoir le musée à portée de main et à l'extérieur de l'enceinte du bâtiment.

- la borne interactive, qui a été installée pour la première fois dans les années 1980 en Amérique du Nord¹⁴⁷ avant de se diffuser dans le reste du monde. Elles permettent de transmettre des informations aux visiteurs en étant directement reliée au catalogue du musée. Aujourd'hui, ce dispositif est de plus en plus souvent tactile et, associé à des notices détaillant les œuvres. On retrouve des interfaces de jeux, des vidéos, des images, des sons et pouvant même aller jusqu'à recréer une exposition virtuelle dans l'exposition elle-même à l'instar d'une étude menée par Ghislaine Chabert et Daniel Bouillot sur une borne interactive installée dans l'exposition permanente consacrée à l'image animée à Annecy¹⁴⁸. Au cours de cette étude, les deux chercheurs ont analysé l'impact de cette borne sur les visiteurs, leurs ressentiments et leurs impressions, concluant que la borne permet la prolongation et l'enrichissement de l'expérience de visite. Ces conclusions sont les mêmes que celles de Glynis Breakwell et Roxanne Bernier sur l'usage des bornes interactives au sein de la galerie des glaces du Musée Victoria & Albert¹⁴⁹. Ainsi, avec la borne interactive, l'explication sur les œuvres exposées est complétée par un ensemble d'éléments et ne se contente plus d'être une simple précision sur une œuvre, mais devient un véritable outil de médiation permet la diffusion de connaissances plus approfondies¹⁵⁰ d'où sa présence dans de nombreux musées tels que le Musée des Confluences ou le Musée gallo-romain Lugdunum.
- les maquettes sont un outil important des musées permettant de restituer, en trois dimensions, un habitat, un bâtiment, un site, un navire etc.¹⁵¹. C'est un outil pédagogique rendant la transmission de savoirs facilitée puisqu'il rend visible quelque chose qui ne l'est plus ou pas. Avec le numérique, les maquettes se sont ouvertes à de nouvelles possibilités telles que l'intégration du son, des possibilités de zoomer sur certaines parties de la maquette, des vidéos. Cela passe par l'adjonction de supports numériques comme les tablettes tactiles ou l'utilisation d'une application qui, utilisée sur la maquette, permet de transmettre toutes ses informations. Le Musée gallo-romain Lugdunum s'est doté de ce genre de dispositif pour certaines de ses maquettes telles que celle qui permet de comprendre la création de la ville de Lyon ou une sur la vie d'un quartier à l'époque gallo-romaine¹⁵². A cette seconde maquette a été

¹⁴⁵ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e éd. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1., p. 180

¹⁴⁶ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e éd. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1., p. 180

¹⁴⁷ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e éd. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1., p. 159

¹⁴⁸ CHABERT, Ghislaine et BOUILLLOT, Daniel. Du réel au virtuel: Une expérience de visite dans l'exposition., in *Culture & Musées*. 2010, n° 15, p. 117-135.

¹⁴⁹ BREAKWELL, Glynis et BERNIER, Roxane. Usages des interactifs au musée: Le cas de la galerie du verre au musée Victoria & Albert., in *Publics et Musée*. 1998, n° 13, p. 29-41.

¹⁵⁰ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e éd. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1., p. 163

¹⁵¹ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e éd. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1., pp. 177 - 178

¹⁵² Voir **Annexe n° 3**

attachée une tablette permettant de retranscrire une proposition de sons associés à la vie de ce quartier.

- le QR-Code apparaît également depuis peu dans les musées. Dispositif en forme de code-barre en deux dimensions constitué de zones noires sur fond blanc, il permet à son utilisateur d'obtenir les informations sur une œuvre disposant de ce code-barre en scannant celui-ci. Ce nouveau mode de transmission d'informations peut ainsi remplacer l'audio-guide tout en étant utilisé à l'intérieur et à l'extérieur du musée.

d. Les dispositifs numériques transportant le musée

A côté de ces outils diffusant des informations directement dans le musée et ceux incarnant numériquement cette institution se trouve un ensemble de dispositifs permettant aux personnes de déplacer le musée via divers supports tels que les tablettes, les ordinateurs, les consoles et les smartphones. Ces procédés diffusent eux aussi des informations sur le musée, sur ses collections, son architecture, ses événements, et permettent à leur utilisateur d'avoir à portée de main l'ensemble des collections du musée. Cette catégorie de dispositifs se compose :

- du CD-Rom muséal qui se caractérise par la présentation d'une institution muséale, d'une exposition, d'un artiste ou d'un courant artistique¹⁵³. Ce support constitue la majeure partie du secteur du CD-Rom culturel. En effet, la reproduction des collections du musée sur un support portable est envisagée dans une perspective patrimoniale afin d'instruire le grand public et s'est rapidement imposée. Ce dispositif numérique permettait à son utilisateur d'avoir le musée reconstitué virtuellement sur son ordinateur avec ses collections et des commentaires sur celles-ci ainsi qu'une galerie de photographies. Ce dispositif de médiation se rapproche fortement des bornes interactives par leur rôle et leur contenu et permet comme celles-ci un enrichissement, une prolongation de la visite comme l'expliquent une nouvelle fois Glynis Breakwell et Roxanne Bernier dans leur étude des interactifs dans la galerie du verre au Musée Victoria & Albert¹⁵⁴. Mais, avec l'avancée technologique, le CD-Rom a été mis en concurrence avec le DVD qui offrait une capacité de stockage plus importante. Cependant, avec l'arrivée d'Internet, ces deux supports de stockage ont été progressivement abandonnés et remplacés par les bases de données en ligne et autres applications. Toutefois, une certaine survivance du CD-Rom et du DVD perdure à travers l'exemple du jeu vidéo, développé par Nintendo et en partenariat avec le Musée du Louvre, disponible pour les consoles DS¹⁵⁵. Ce jeu permet d'avoir, dans sa console, le musée parisien avec son organisation spatiale, ses collections, des parcours types et personnalisables. Le tout est agrémenté de commentaires audios et textuels, tels que l'étaient les CD-Rom et les DVD, ainsi que des photographies et des reproductions en trois dimensions des œuvres.
- des applications qui sont apparues avec l'essor des téléphones et d'Internet. Les musées ont profité de cet essor pour créer leur propre application qui peut proposer des parcours au sein de leur collection avec des commentaires ou non telle que l'application mobile du Musée des Confluences ou du Musée des Beaux-Arts de Lyon, ou des jeux interactifs à l'instar de l'application mobile développée par le

¹⁵³ WELGER-BARBOZA, Corinne. *Du musée virtuel au musée médiathèque: le patrimoine à l'ère du document numérique*. Paris : L'Harmattan, 2001. ISBN 978-2-7475-1725-6. AM7 .W394 2001., p. 52

¹⁵⁴ BREAKWELL, Glynis et BERNIER, Roxane. Usages des interactifs au musée: Le cas de la galerie du verre au musée Victoria & Albert., in *Publics et Musée*. 1998, n° 13, p. 29-41.

¹⁵⁵ Explorez le musée du Louvre avec Nintendo 3DS Guide: Louvre sur votre Nintendo 3DS. Dans : *Nintendo of Europe GmbH* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 11 mai 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.nintendo.fr/Jeux/Nintendo-3DS/Nintendo-3DS-Guide-Louvre-822301.html>.

Musée d'Art Contemporain de Lyon¹⁵⁶. Au sein de ce système pouvant transporter le musée hors de ses musées, Marie-Claude Larouche, Hugues Boily et Nicole Vallières distinguent deux types d'approches, l'une documentaire et l'autre ludique qu'ils définissent de la façon suivante :

L'approche documentaire se manifeste principalement par des contenus multimédias en lien avec la thématique de l'exposition, auxquels le visiteur accède avant, pendant ou après la visite, selon le cas. En salle d'exposition, le visiteur doit les activer lui-même sur le mobile (dans l'application native ou par une interaction Web), ou alors ces contenus sont « poussés » vers lui, par un dispositif de réalité augmentée. [...]. Autre approche, l'approche ludique, comme son nom l'indique, propose d'interagir avec l'environnement mis en valeur (le lieu historique, l'exposition, etc.) par l'entremise d'un jeu, qu'il s'agisse d'une chasse au trésor, d'un jeu de rôle avec d'autres visiteurs, d'un jeu de simulation, etc.¹⁵⁷

Ainsi, les applications documentaires agissent comme des audio-guides pouvant être transportées dans le musée ; mais également à l'extérieur de celui-ci. Ce type d'application caractérise ainsi celles du Musée des Confluences ainsi que celle du Musée des Beaux-Arts de Lyon tandis que le type ludique caractérise celle du Musée d'Art Contemporain de Lyon en offrant un apprentissage par le jeu et l'interaction de l'utilisateur avec les œuvres et peut s'effectuer dans le musée ou en dehors de celui-ci puisqu'il concerne les œuvres présentes dans les réserves et non celles exposées.

e. Les dispositifs numériques recréant un musée

Enfin, certains dispositifs recréant la forme muséographique sous divers aspects. Ceux-ci, peuvent être issus ou non de musées, mais tentent, dans leur approche de recréer ce qu'est physiquement le musée dans l'interface informatique. C'est ainsi que nous retrouvons :

- les portails de visualisation, ou l'open data. Ce sont des infrastructures d'Internet permettant de rendre visibles des données. Dans le cas des musées, ces portails se caractérisent par la mise en ligne des collections du musée recréant ainsi une forme de musée virtuel. En France, la création de ces portails de visualisation s'inscrit dans le mouvement né à la suite de la proclamation de la loi pour une République Numérique¹⁵⁸. Il convient toutefois de souligner que ces portails de visualisation ne sont pas toujours le fruit d'un musée et que certains sont issus de l'initiative d'entreprises privées tel que *Google Art Project*¹⁵⁹ et ils peuvent regrouper les collections de plusieurs musées tel que la plateforme POP¹⁶⁰ lancé par le Ministère de la Culture qui regroupe les collections patrimoniales françaises dont celles des musées. Certaines de ces plateformes virtuelles sont également créées par le musée lui-même à l'instar du Musée des Beaux-Arts de Lyon qui a créé une interface pour

¹⁵⁶ Le musée gallo-romain Lugdunum n'a pas encore développé d'application mobile.

¹⁵⁷ MEUNIER, Anik et LUCKERHOFF, Jason (dir.). *La muséologie, champs de théorie et de pratique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012. ISBN 978-2-7605-3403-2. AM7 .M798 2012., p. 194

¹⁵⁸ Loi n° 2016-1321 dit loi pour une République Numérique promulgué le 7 octobre 2016

¹⁵⁹ *Google Arts & Culture* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 19 mai 2019]. Disponible à l'adresse : <https://artsandculture.google.com/>.

¹⁶⁰ *POP - Plateforme Ouverte du Patrimoine - Ministère de la Culture* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 19 juin 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.pop.culture.gouv.fr/>.

exposer ses collections en ligne¹⁶¹ ou qui utilise le logiciel Gigapixel¹⁶² qui permet d'obtenir en haute définition cinquante œuvres du musée et qui est accessible en ligne. Le but, pour les musées, d'utiliser ce type de média est : « *D'améliorer leur visibilité en ligne, de conforter leur image d'institutions désireuses de partager des ressources culturelles et de rediriger les lecteurs vers le site Web du musée.* »¹⁶³.

- les expositions virtuelles dont le principe est de créer une exposition uniquement sur le média numérique. Ce type d'exposition utilise des œuvres d'un ou de plusieurs musées et les assemble de façon à créer une exposition telle qu'elle le serait dans le musée physique sans toutefois qu'elle ait de réalité matérielle. Ces expositions peuvent se retrouver sur des sites web de musées, mais également sur les portails de visualisation à l'instar de la plateforme POP qui propose des expositions virtuelles « Les dessins d'Eugène Delacroix »¹⁶⁴ ou « Peinture sur bois de Gustave Moreau »¹⁶⁵. Cette technique d'exposition peut être une solution pour éviter le déplacement des œuvres et ainsi limiter ses dégradations.
- les dispositifs en trois dimensions offrent de nouvelles possibilités au musée¹⁶⁶. Ils peuvent permettre notamment d'exposer des objets qui peuvent être issus des collections¹⁶⁷ et restitués de manière fidèle ou reconstitués numériquement¹⁶⁸. Mais ces dispositifs peuvent servir à rendre visible des œuvres issues des collections, mais également des bâtiments et notamment celui du musée lui-même. L'institution se retrouve ainsi projetée avec, potentiellement, ses contenus et devient totalement virtuelle. Ce dispositif est par exemple utilisé par le Musée des Beaux-Arts de Lyon qui propose une visite en trois dimensions de certaines salles du musée¹⁶⁹ tel que le jardin ou la chapelle. Cela permet d'avoir une immersion totale dans le musée et d'avoir une vision de celui-ci depuis chez soi, recréant ainsi l'espace muséale et son organisation. Ces dispositifs de trois dimensions peuvent également être associés à la réalité augmentée¹⁷⁰. Cette technique permet d'insérer, dans une image réelle, des

¹⁶¹ Collections en ligne du musée des Beaux-Arts de Lyon - Collections en ligne du musée des Beaux-Arts de Lyon [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 19 mai 2019]. Disponible à l'adresse : <http://collections.mba-lyon.fr/fr/>.

¹⁶² Gigapixel – DÉCOUVREZ PLUS DE 50 TABLEAUX DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LYON DANS LEURS MOINDRES DÉTAILS ! Plongez littéralement dans les œuvres pour faire des découvertes surprenantes, esthétiques, ludiques ! • DISCOVER MORE THAN 50 WORKS FROM THE MUSEUM OF FINE ARTS OF LYON IN THEIR FINEST DETAILS! Dive into the paintings, zoom and navigate in their tiniest details, down to the brushstrokes. [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 19 mai 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.gigapixel-mbalyon.fr/>.

¹⁶³ JUANALS, Brigitte, MINEL, Jean-Luc. Stratégies de communication et dispositifs de médiation à l'ère numérique : vers des « musées ouverts » ?, in MAIRESSE, François (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris : La documentation Française, 2016. ISBN 978-2-11-010308-6., p. 170

¹⁶⁴ Recherche - POP [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 19 mai 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.pop.culture.gouv.fr/search/mosaic?auteur=%5B%22DELACROIX%20Eug%C3%A8ne%22%5D&domn=%5B%22dessin%22%5D&base=%5B%22Collections%20des%20mus%C3%A9es%20de%20France%20%28Joconde%29%22%5D&image=%5B%22oui%22%5D>.

¹⁶⁵ Recherche - POP [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 19 mai 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.pop.culture.gouv.fr/search/mosaic?auteur=%5B%22MOREAU%20Gustave%22%5D&base=%5B%22Collections%20des%20mus%C3%A9es%20de%20France%20%28Joconde%29%22%5D&image=%5B%22oui%22%5D&tech=%5B%22bois%22%5D>

¹⁶⁶ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e éd. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1., p. 161

¹⁶⁷ Exposer ou non, les dispositifs de trois dimensions peuvent permettre d'exposer des œuvres qui sont en réserve et dont la présentation dans les vitrines pourrait endommager l'œuvre.

¹⁶⁸ On peut imaginer une reconstitution d'une œuvre endommagée, ou la présentation d'état antérieur à l'œuvre, mais également l'ajout, sur une sculpture, d'une hypothèse de polychromie qui permettrait d'avoir une idée de l'œuvre dans son état originel sans pour autant toucher à celle qui est exposée où en réserve.

¹⁶⁹ Visites panoramiques - Musée des Beaux Arts de Lyon [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 19 mai 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/musee-beau-art-lyon/visites-360/visites-panoramiques>.

¹⁷⁰ GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e éd. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1., p. 162

reconstitutions virtuelles. Ces images ainsi recomposées peuvent être fixes ou mobiles et permettent une immersion du visiteur dans l'espace. Aujourd'hui, la réalité augmentée est surtout utilisée dans le cas de l'architecture ou des sites archéologiques tels que l'Acropole d'Athènes que l'on peut visiter avec ce dispositif technologique¹⁷¹.

- les médias de diffusion qui permettent le partage de contenu soit sous forme de vidéo telle que YouTube, soit sous forme de son tel que Deezer, sont également utilisés par les musées afin de présenter leurs collections à l'instar du Musée d'Art Contemporain de Lyon qui poste sur les deux médias précédemment cités, des vidéos et des playlists, permettant de diffuser des explications sur des œuvres et d'accompagner les visites, voire de recréer celles-ci¹⁷².

Ainsi, les musées se dotent de plus en plus d'outils numériques leur permettant d'accomplir leurs missions de manière nouvelle et permettant, notamment, une plus grande interaction avec les publics. Ses outils répondent avant tout à des objectifs de communication et de visibilité puisque la plupart sont visibles par les publics, pour autant, il ne faut pas occulter leurs rôles dans les missions de préservation et de recherche scientifique.

B. Enjeux et réflexions autour de l'utilisation des outils numériques par le musée

La mise en place de l'ensemble de ces outils numériques oblige le musée à engager une réflexion sur ces instruments et sur leur impact pour l'institution. Ainsi ont été soulevés des questions qui font écho à certaines qui étaient déjà préexistantes comme les questionnements juridiques, tandis que d'autres voient le jour avec l'apparition du numérique et tendent à compliquer la définition même de l'institution.

a. La mise en numérique du musée face aux réalités juridiques

La numérisation du musée a ravivé des questions juridiques touchant notamment au domaine du droit d'auteur. En effet, cette mise en numérique de l'institution engendre la numérisation des collections auxquelles peuvent être attachées des droits d'auteur, qui d'après le *Code de la Propriété Intellectuelle*, concerne les œuvres issues de l'œuvre de l'esprit dans toutes leurs variétés¹⁷³. Cette définition juridique recouvre donc l'ensemble de la production artistique et culturelle, que l'on peut retrouver dans les musées français. La question du droit d'auteur devient par conséquent primordiale avec cette numérisation massive que connaît le musée afin d'ajouter toujours plus de contenu aux outils numériques. De ce fait, et afin de pallier à ce type de problème, l'institution choisie de numériser, la plupart du temps, des œuvres dites tombées dans le domaine public¹⁷⁴, c'est-à-dire,

¹⁷¹ LAUSSON, Julien. Visiter l'acropole en 3D grâce à la VR ? Il y a une app pour ça - Pop culture. Dans : *Numerama* [en ligne]. 2 octobre 2016. [Consulté le 19 mai 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.numerama.com/pop-culture/197502-visiter-lacropole-en-3d-grace-a-la-vr-il-y-a-une-app-pour-ca.html>.

¹⁷² Voir **Annexe n° 2**

¹⁷³ *Code de la propriété intellectuelle – Article L112-1* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 11 juin 2019]. Disponible à l'adresse :

https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?sessionId=EC6C537D02CC731C84AD0321A49120E1.tplgfr43s_2?idSectionTA=LEGISCTA000006161634&cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20190611

¹⁷⁴ GOFFAUX-CALLEBAUT, Géraldine et INSTITUT D'ÉTUDES DE DROIT PUBLIC (UNIVERSITÉ PARIS-SUD) (dir.). *Éthique et patrimoine culturel: regards croisés: colloque international organisé par l'École du Louvre, l'IDEP et l'IEDP (Université Paris-Sud) 20 et 21 octobre 2015*. Paris : L'Harmattan, 2016. ISBN 978-2-343-10605-2. K3791.A6 E84 2015. pp. 208 - 209

GAYDON Charlène | Master 2 ARN | Mémoire de recherche | septembre 2019

d'après le *Code de la Propriété Intellectuelle*, des œuvres de l'esprit dont l'utilisation n'est pas ou plus restreinte par la loi¹⁷⁵. Toutefois, certains établissements ne peuvent pas échapper aux obligations de droits d'auteur sur leur collection à l'instar des musées abritant des œuvres contemporaines telles que le Musée d'Art Contemporain de Lyon. Ils doivent, par conséquent, négocier des droits de reproduction¹⁷⁶ avec l'auteur de l'œuvre, ou une société de gestion des droits d'auteur représentant l'auteur en question, qu'ils souhaitent numériser comme l'explique Madame Jaby concernant l'application développée par le Musée d'Art Contemporain de Lyon :

On a utilisé des œuvres sur lesquelles on a déjà négocié les, ces questions, avec les artistes dans le cadre du catalogue collection et de la mise en ligne de la base collection. Et puis, on a fait une déclaration à la DAGP pour tous les artistes qui sont référencés.¹⁷⁷

Toutefois, comme le souligne Madame Jaby, une fois ce droit de reproduction cédé par l'auteur pour l'utilisation de l'image de l'œuvre sur un premier support, ce droit peut également être dupliqué pour les autres supports. C'est-à-dire que si un musée a obtenu le droit de reproduire une statue pour son catalogue, elle possède également le droit de la reproduire pour son application mobile présentant les collections et tous autres outils numériques. Mais à ce droit d'auteur appliqué sur l'œuvre en elle-même se superpose celui du droit d'auteur de la personne produisant le document numérique, comme par exemple le photographe qui dispose d'un droit d'auteur sur son cliché. Ce cas se présente notamment au Musée des Beaux-Arts de Lyon qui engage une société de photographes pour réaliser les clichés des œuvres de ses collections, d'où la mention, comme l'explique Madame Roy, sur chaque cliché du nom du photographe à l'origine de ce cliché¹⁷⁸.

Conjointement aux questions soulevées par le droit d'auteur, la mise en numérique des collections du musée engendre des interrogations concernant le droit de propriété et le statut juridique des œuvres. En effet, cette double problématique prend de l'importance avec la mise en numérique des collections des musées, et ce, notamment en vue de leur diffusion en vertu du droit de représentation¹⁷⁹ découlant lui aussi du droit d'auteur. Ce droit de représentation est distinct du droit de reproduction et nécessite une démarche à part de celle pour obtenir le droit de reproduction. De ce fait, avant de numériser une œuvre pour la diffuser, le musée doit identifier le propriétaire et le statut juridique de l'objet comme l'explique Madame Roy à travers l'exemple des dépôts :

Alors les dépôts c'est très particulier. On a parlé de vieux dépôts de l'Etat, avant 1910, avec la mention : « Dépôt des œuvres d'art de l'Etat ». Ce n'est pas juste un dépôt récent ou une affectation qui a été fait il y a longtemps, et on parle souvent de saisies révolutionnaires ou de saisies napoléoniennes. Cela permet d'identifier ce qu'on appelle le fond ancien.

¹⁷⁵ *Code de la propriété intellectuelle – Article L123-1* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 11 juin 2019]. Disponible à l'adresse :

https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?sessionId=EC6C537D02CC731C84AD0321A49120E1.tplgfr43s_2?idSectionTA=LEGISCTA000006161638&cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20190611

¹⁷⁶ Le droit de reproduction est l'un des droits issus du droit d'auteur. Il autorise la reproduction d'un objet protégé par le droit d'auteur, sur tout support à la condition que l'auteur ait donné une autorisation pour effectuer cette reproduction et que celui-ci soit rémunéré en échange de cette duplication.

¹⁷⁷ Voir **Annexe** n° 2

¹⁷⁸ Voir **Annexe** n° 4

¹⁷⁹ Le droit de reproduction concerne la communication d'une œuvre protégée par le droit d'auteur à un public.

Pour tout ce qui est plus moderne, on parle plutôt de dépôt temporaire. On connaît l'institution qui a fait le dépôt, et on fixe à l'avance une date de fin de dépôt. Pour la mise en ligne, il est important pour moi de distinguer ces deux types de dépôt, et plus particulièrement pour le portail Joconde.¹⁸⁰

Cette identification du propriétaire, et du statut juridique, permet au musée d'affirmer ses droits pour la représentation des collections quand celles-ci appartiennent au domaine public, mais également d'identifier le propriétaire de ces droits pour les négocier avec celui-ci le cas échéant. Cette double identification, permet à l'institution de pouvoir mettre en place sa logique de diffusion depuis ses outils numériques, mais également depuis des outils n'étant pas sa propriété à l'instar de la plateforme POP pour qui, cette double identification est primordiale avant la diffusion de l'œuvre sur sa plateforme¹⁸¹.

Enfin, il convient de noter qu'avec le développement des appareils photographiques, notamment ceux combinés aux smartphones, la question de la reproduction et de représentation devient plus complexe à faire respecter. En effet, durant les visites au sein des salles des musées, nombreux sont les visiteurs à prendre des photographies sans pour autant demander le consentement du créateur de l'œuvre dans les cas où cela est nécessaire. De plus, très souvent, ces photographies se retrouvent sur les réseaux sociaux des visiteurs. Pour tenter de résoudre ce problème certains musées tentent d'interdire les photographies dans les salles d'expositions ou de faire payer les visiteurs pour les photographies qu'ils pourraient faire¹⁸².

b. Les enjeux de l'interactivité pour le musée

Avec la numérisation du musée, se posent les enjeux de l'interactivité des outils numériques. Ces enjeux sont d'ordre multiple pour l'institution.

Tout d'abord, avec l'interactivité des outils numériques, le musée cherche à attirer un nouveau public. On peut isoler trois outils permettant cette interactivité afin d'attirer un nouveau public :

- le site web du musée¹⁸³ et ses nombreuses fonctionnalités¹⁸⁴ qui permettent une interaction entre l'utilisateur et l'institution et offre à cette dernière un nouveau mode de communication sur ses diverses actualités. Cette relation entre public et le musée afin d'attirer le premier se manifeste notamment sur le site web par la page mentionnant toutes les informations pour les visites telles que les horaires d'ouverture, les tarifs, les transports en commun permettant d'accéder au musée ou la présence de parkings à proximité, ainsi que des informations permettant de préparer au mieux sa future visite. Le site web devient donc un enjeu crucial pour le musée en étant un outil d'interaction très important permettant un contact fort entre la personne l'utilisant à diverses fins et l'institution elle-même ce qui explique que le Musée d'Art Contemporain de Lyon, ainsi que le Musée des Beaux-Arts de Lyon souhaitent refaire

¹⁸⁰ Voir **Annexe n° 4**

¹⁸¹ Voir **Annexe n° 4**

¹⁸² BAUJARD, Corinne. *Du musée conservateur au musée virtuel: patrimoine et institution*. Paris : Hermès [u.a.], 2012. ISBN 978-2-7462-4502-0., p. 131

¹⁸³ VIDAL, Geneviève. L'interactivité et les sites Web de musée., in *Publics et Musée*. 1998, n° 13, p. 89-107.

¹⁸⁴ On peut citer par exemple la base de données en ligne ou le système de messagerie présent sur de nombreux sites web de musée.

leur site web, mais également que ce soit le premier outil internet mis en place par Lugdunum lors de sa refonte générale¹⁸⁵.

- les réseaux sociaux qui contribuent à attirer un nouveau public tout en offrant la possibilité d'un nouveau mode d'interaction avec les visiteurs comme l'explique Madame Jaby :

Sur les réseaux sociaux on a pu vraiment moduler nos informations entre l'annonce de ce qu'on faisait là, le fait de mettre en valeur le principe de pouvoir rentrer dans le musée pendant qu'il est en montage. Donc pendant qu'il est fermé à tout le monde et se glisser comme une petite souris dans cet entre deux expositions. Et aussi de pouvoir dire, c'est un super grand succès y a quasi plus de place, dépêchez-vous, ruez-vous sur les quelques dernières invitations. Donc c'est vraiment un outil très fort pour ça parce que, voilà, on est vraiment dans la réactivité¹⁸⁶.

En effet, les réseaux sociaux permettent une interactivité importante puisqu'il offre une relation différente et plus proche avec le visiteur, tout en ayant un côté moins formel comparé au site web.

- l'audio-guide qui permet, de par ses commentaires en de nombreuses langues, d'attirer un public étranger comme l'illustre le cas du Musée gallo-romain Lugdunum et des visiteurs de nationalité Chinoise :

[...] nos audio-guides sont traduits en 9 langues, dont le chinois. [...] Et du coup, on a beaucoup de visiteurs Chinois. Et on a l'équivalent du guide du routard en Chine. Et on a beaucoup plus de visiteurs chinois qu'on en avait avant. Et c'est une particularité du musée gallo-romain à Lyon.¹⁸⁷

Avec l'audio-guide en chinois, le musée lyonnais a ainsi pu toucher un nouveau public ce qui a eu pour effet d'augmenter le nombre de visiteurs et ainsi permettre au musée d'obtenir une reconnaissance qui contribue à cette augmentation de la fréquentation. Donc, l'audio-guide constitue un moyen numérique d'interactivité en facilitant la compréhension des œuvres à un public national tout en ouvrant le musée à l'international.

Comme l'illustre le cas de l'audio-guide, ces outils numériques en favorisant l'interactivité entre le musée et ses visiteurs permet également à ces derniers de mieux comprendre les collections du musée et ainsi de réduire ce que Andréa Weltsl-Fairchild, Louis Dubé et Roxanne Bernier appellent la dissonance cognitive¹⁸⁸. En effet, les trois auteurs analysent, dans leur article, le phénomène de la dissonance cognitive au musée¹⁸⁹ et comment le numérique permet la réduction de ce phénomène. Dans leur article, les auteurs isolent quatre types de dissonance :

1. Les visiteurs expriment des conflits entre le cartel, leur connaissance antérieure, et leur perception de l'œuvre d'art (Type 1)
2. Les visiteurs font part d'un conflit entre ce qu'ils attendaient d'une visite de musée et la réalité de cette visite. Ou bien ils sont insatisfaits parce que l'objet artistique présenté ne correspond pas à la notion de la beauté qui pour eux devrait caractériser toute œuvre. Ou encore, ils sont insatisfaits de l'organisation du musée (Type 2)

¹⁸⁵ Voir **Annexe** n° 2, **Annexe** n° 3 et **Annexe** n° 4

¹⁸⁶ Voir **Annexe** n° 2

¹⁸⁷ Voir **Annexe** n° 3

¹⁸⁸ WELTZL-FAIRCHILD, Andréa, DUBÉ, Louis M. et BERNIER, Roxane. Le multimédia peut-il aider à réduire la dissonance cognitive?, in *Publics et Musée*. 1998, n° 13, pp. 17-28.

¹⁸⁹ Ce phénomène de dissonance cognitive peut s'expliquer par un manque de connaissances que peut avoir le visiteur face aux œuvres du musée.

3. D'après certains visiteurs, toutes les parties de l'objet artistique ne s'accordent pas bien ensemble (défaut d'harmonie) ; ou l'artiste n'a pas exécuté tel aspect de son travail aussi bien que d'autres ; ou bien les critères de réalisme ne peuvent être appliqués uniformément à toute l'œuvre (Type 3)

4. Les visiteurs relèvent des conflits idiosyncratiques générés souvent par des souvenirs ou par leur propre expérience (Type 4)¹⁹⁰

Ces quatre profils de dissonances peuvent être atténués par les outils numériques qui permettent la transmission d'un savoir rendant l'œuvre plus compréhensible comme l'illustre le cas de l'audio-guide. En effet, ils expliquent qu'en apportant des connaissances au visiteur, le numérique permet à celui-ci de saisir les enjeux de l'œuvre et ainsi de réduire la dissonance cognitive qu'il éprouvait en arrivant devant celle-ci. Toutefois, ils notent que le quatrième type de dissonance cognitive est plus difficile à atténuer puisqu'il provient d'un ressenti personnel et non pas d'un manque de connaissances ou de compréhension de la part du visiteur¹⁹¹. De ce fait, le sentiment de décalage que peut éprouver le visiteur ayant ce type de dissonance face à l'œuvre est difficilement atténuable par les outils numériques. Afin de réduire la dissonance cognitive, les musées peuvent mettre en place tout en ensemble de dispositifs numériques à l'instar des *serious games*¹⁹². Ce type de dispositif a été étudié par Marie-Pierre Fourquet et Didier Courbet¹⁹³. Les deux auteurs ont mené une expérimentation sur l'impact que pouvait provoquer un *serious game* auprès d'un public avec l'exemple d'un jeu présentant des mesures environnementales et développé lors d'une exposition à la Cité des Sciences. Les résultats de cette expérimentation ont démontré que ce type de dispositif peut avoir un impact important pour le visiteur dans la transmission d'un savoir ce qui permet, de ce fait, une réduction de la dissonance cognitive. A partir des résultats de cette étude, on peut supposer que l'utilisation d'un *serious game* par un musée peut constituer un outil de médiation culturelle qui peut être utilisé dans, mais également à l'extérieur du musée comme l'application mobile du Musée d'Art Contemporain de Lyon. En effet, cet applicatif permet à l'utilisateur d'explorer les réserves du musée et de sélectionner des œuvres qu'il souhaite mettre en valeur, tout en apprenant des anecdotes sur celles-ci. Ce système offre ainsi l'opportunité au visiteur de jouer le rôle d'un régisseur du musée travaillant dans les réserves de celui-ci, mais également d'en apprendre plus sur les œuvres et donc d'acquérir un nouveau savoir permettant une réduction de la dissonance cognitive et donc de mieux comprendre les œuvres du musée.

Enfin, le dernier enjeu d'interactivité, pour le musée, avec la mise au point de ces outils numériques, est d'obtenir des informations sur les visiteurs afin

¹⁹⁰ WELTZL-FAIRCHILD, Andréa, DUBÉ, Louis M. et BERNIER, Roxane. Le multimédia peut-il aider à réduire la dissonance cognitive?, in *Publics et Musée*. 1998, n° 13, p. 19

¹⁹¹ WELTZL-FAIRCHILD, Andréa, DUBÉ, Louis M. et BERNIER, Roxane. Le multimédia peut-il aider à réduire la dissonance cognitive?, in *Publics et Musée*. 1998, n° 13, p. 22

¹⁹² Les *serious games* sont des systèmes issus des nouvelles technologies utilisés par les institutions culturelles. Ces systèmes fonctionnent sous la forme de jeux éducatifs qui proposent une médiation culturelle entre l'institution qui la conçoit et l'utilisateur tout en favorisant l'apprentissage de ce dernier. FOURQUET, Marie-Pierre et COURBET, Didier. Les *serious games*, dispositifs numériques de médiation: processus sociocognitifs et affectifs dans les usages et les effets sur les publics., in *Culture & Musées*. 2013, n° 22, pp. 165-166.

¹⁹³ FOURQUET, Marie-Pierre et COURBET, Didier. Les *serious games*, dispositifs numériques de médiation: processus sociocognitifs et affectifs dans les usages et les effets sur les publics., in *Culture & Musées*. 2013, n° 22, p. 165-190.

d'améliorer son fonctionnement¹⁹⁴. Pour ce faire, le musée peut demander des avis à ses visiteurs, mais également utiliser les commentaires des réseaux sociaux ou les informations que les visiteurs renseignent lorsqu'ils achètent des billets en ligne. Toutes ses informations peuvent leur permettre d'adapter leur scénographie, les médiations ou les activités proposées.

L'ensemble des outils numériques oblige donc le musée à engager un ensemble de réflexions tant sur le plan juridique que sur le plan de l'interactivité. En effet, afin que ces outils numériques puissent être développés, il convient d'avoir préalablement étudié la question du droit d'auteur et l'ensemble des droits en découlant à savoir le droit de reproduction et celui de représentation. Mais le développement de ces outils nécessite également une réflexion sur l'interactivité afin qu'ils remplissent leur objectif en matière de relation avec le public.

Le musée a développé un ensemble d'outils numériques répondant à un des objectifs variés faisant écho à leurs missions. Ces outils permettent notamment une nouvelle forme de relation avec le public. Toutefois, la mise en place de ces outils numériques nécessite des réflexions juridiques sur les questions du droit d'auteur, mais également sur l'interactivité afin de rendre ces outils plus performants. Mais le numérique contribue également à créer et à conserver la mémoire du musée.

3. EXEMPLE D'UNE MISSION DU MUSEE TRANSFORMEE PAR LE NUMERIQUE : LE CAS DE LA MEMOIRE

La question de la connaissance du passé prend, avec l'avènement du numérique, une nouvelle forme puisque sa conservation n'est plus confiée à des supports que l'on maîtrise, mais à des machines. Ce changement de support entraîne une modification du processus mémoriel puisqu'avec le numérique, la mémoire s'appuie sur des traces qui peuvent être générées de manière intentionnelle ou non, à l'instar des métadonnées. Cette reconstitution de la mémoire à partir des traces numériques oblige à un déploiement d'énergie afin de conserver celles-ci et ainsi lutter contre la crainte de l'hypertrophie mémorielle¹⁹⁵. Mais elle répond également aux enjeux de son temps qui aspirent à une patrimonialisation de la mémoire¹⁹⁶. Celle-ci passe par une accessibilité à cette mémoire qui se veut collective et qui doit s'incarner dans des lieux.

Le musée incarne l'un de ces lieux de patrimonialisation de la mémoire en étant le réceptacle d'objets mémoriaux constituant les collections. Mais si le musée a pour mission d'être lieu de conservation de la mémoire, il génère également sa propre mémoire, celle de l'institution qu'il se doit de conserver en parallèle. Le musée est ainsi un lieu de et à mémoire. Cette dualité mémorielle, qui caractérise le

¹⁹⁴ Afin d'obtenir des informations sur les visiteurs, certains musées se dotent de système RFID. Ce système peut permettre d'acquérir des informations sur le profil des visiteurs, mais également leur avis sur l'exposition, la scénographie, etc. GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e éd. Paris : Armand Colin, 2014. ISBN 978-2-200-29118-1., pp. 164 – 165

¹⁹⁵ MELOT, Michel. Mémoire et numérisation, in MUSÉES DE SENS (FRANCE) (dir.). *Actes du 3e Colloque international Icône-image*. Sens : Chevillon : Obsidiane ; Trois P.-Plumes, papiers, pinceaux, 2007. ISBN 978-2-916447-11-7. B105.I47 C66 2006. pp. 157 - 159

¹⁹⁶ MELOT, Michel. Mémoire et numérisation, in MUSÉES DE SENS (FRANCE) (dir.). *Actes du 3e Colloque international Icône-image*. Sens : Chevillon : Obsidiane ; Trois P.-Plumes, papiers, pinceaux, 2007. ISBN 978-2-916447-11-7. B105.I47 C66 2006. pp. 157 - 159

GAYDON Charlène | Master 2 ARN | Mémoire de recherche | septembre 2019

musée¹⁹⁷, se révèle être un enjeu pour l'institution qui utilise de plus en plus les technologies du numérique pour la conserver. Ainsi, afin de comprendre cette mémoire numérique et la manière dont elle s'incarne pour le musée, il convient d'analyser en premier lieu son élaboration avant d'en étudier son impact au sein de l'institution.

A. Numérique et mémoire

La mémoire numérique est une mémoire s'appuyant sur les traces laissées par les outils numériques. En effet, ces derniers, par leur mode de fonctionnement, génèrent un ensemble de traces, qui interprétées ensemble, permettent de reconstituer une mémoire. Celle-ci est toutefois majoritairement créée de manière involontaire par les outils numériques qui constituent ses instruments de lecture.

a. La mémoire numérique : définition et construction

Le numérique est une invention récente qui est, de prime abord, peu concernée par la question mémorielle. Toutefois, de par son mode de fonctionnement, le numérique génère un ensemble de traces permettant de recréer un passé. Ces traces peuvent être de différentes natures¹⁹⁸, et sont la manifestation d'événements que la machine conserve et qui permet de réactiver la mémoire. Cette réactivation de la mémoire par l'outil numérique à partir de ces traces se génère via un ensemble de calcul interne¹⁹⁹. Toutefois, lors de cette réinvention, la trace se modifie pour progressivement ne plus être répétable ce qui impacte sa consultabilité future et par conséquent sa préservation²⁰⁰. La mémoire numérique repose ainsi sur un double principe, celui de la conservation des traces et la réactivation de celles-ci par des moyens techniques permettant l'exercice de la mémoire. C'est également ce double principe, comme l'explique Bruno Bachimont qui caractérise tout exercice mémoriel, que ce soit celles s'appuyant sur les technologies numériques que celles n'en ayant pas recours²⁰¹.

Mais, cette nouvelle forme de mémoire qui s'articule avec le numérique génère une tension qu'explique Bruno Bachimont²⁰². En effet, l'utilisation du numérique comme outil de conservation et de transmission mémorielle pose des enjeux d'exhaustivité et d'exactitude. Ces deux enjeux s'expliquent par l'envie d'utiliser le numérique afin de tout conserver, ou du moins de conserver le plus d'éléments possible²⁰³ et dans des conditions de reproduction fidèles à l'original, ou du moins

¹⁹⁷ Cette dualité mémorielle caractérise aussi d'autres institutions ayant des missions mémorielles tel que les archives, les bibliothèques ou les centres documentaires.

¹⁹⁸ Les traces dans le monde numérique, peuvent être générées par l'homme, à l'instar d'un texte que l'on tape à l'ordinateur et que l'on enregistre, mais également par la machine elle-même qui associe, au document créé par l'homme un ensemble de données relatif au document lui-même et qui prennent le nom de métadonnées. Cette double réalité des traces en étant à la fois volontaire et involontaire, permette la reconstitution mémorielle.

¹⁹⁹ BACHIMONT, Bruno. *Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire*. Bry-sur-Marne : INA, 2017. ISBN 978-2-86938-190-2. pp. 102 – 103

²⁰⁰ En effet, ces modifications des traces impactent la lisibilité technique de celles-ci, à savoir le support sur lequel est inscrit la trace, ainsi que la lisibilité culturelle, c'est-à-dire la compréhension du contenu de la trace. BACHIMONT, Bruno. *Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire*. Bry-sur-Marne : INA, 2017. ISBN 978-2-86938-190-2. p. 100

²⁰¹ BACHIMONT, Bruno. *Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire*. Bry-sur-Marne : INA, 2017. ISBN 978-2-86938-190-2. pp. 140 – 143

²⁰² BACHIMONT, Bruno. *Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire*. Bry-sur-Marne : INA, 2017. ISBN 978-2-86938-190-2. p. 218

²⁰³ Cela est notamment accentué par les capacités de stockage qui sont en constante évolution.

le plus proche du document d'origine²⁰⁴. Mais, comme le souligne Bruno Bachimont²⁰⁵, cette volonté de conservation mémorielle ne fait sens que dans le cas où ce qui est conservé peut-être réactivé. C'est cette réactivation mémorielle qui permet l'exercice de la mémoire et en justifie la conservation. Il faut donc, en plus de conserver les traces permettant la reconstitution de cette mémoire, conserver les outils de la réactivation mémorielle qui en permettent la compréhension et qui, elles aussi, se matérialiseront dans le monde numérique sous la forme de traces. Il y a donc un double enjeu mémoriel dans la numérisation de la mémoire, à savoir la conservation des traces mémorielles elles-mêmes et les traces en permettant sa réactivation et donc sa compréhension. Ce double mouvement permet ainsi de limiter l'hypertrophie de la mémoire numérique qui conserverait des données inutilisables par la suite, ce qui constituerait une amnésie mémorielle²⁰⁶.

Le numérique n'ouvre donc pas de nouvelles possibilités infinies pour la mémoire, mais engendre une nouvelle forme de conservation mémorielle. Il constitue ainsi un outil pour la mémoire sans pour autant se substituer à elle. En effet, sans cette double conservation et sa retranscription sous forme compréhensible afin de supprimer la rupture sémiotique qu'engendre le numérique sur les documents, le numérique ne permet pas la transmission de la mémoire. Cela nécessite par conséquent la mise au point de politique mémorielle afin de rendre compréhensible cette mémoire numérique.

b. Modalité de conservation de la mémoire numérique

La conservation relève donc d'un enjeu très important pour la mémoire puisqu'il constitue l'un des éléments permettant son élaboration. Mais, dans le cas du numérique, la conservation se révèle d'autant plus importante qu'avec les technologies numériques doit être mis en place un vaste programme de préservation des traces. Pour ce faire, les traces doivent, selon Bruno Bachimont, être réactivées fréquemment, critiquées et cumulatives afin que puisse s'exercer le travail de mémoire à partir de celles-ci²⁰⁷.

Afin de pouvoir continuer à effectuer ces trois démarches, il convient notamment de lutter contre deux problèmes, qui impactent plus durement les technologies numériques. Le premier est l'obsolescence technique qui se caractérise par une impossibilité de lire les traces numériques par la machine et donc d'avoir accès à la mémoire²⁰⁸. Afin de lutter contre ce phénomène, il est nécessaire de mettre en place un ensemble de procédés tel que l'émulation, la migration ou la description qui permettent de réactualiser les traces sur une technologie maîtrisée ou de réactualiser la technologie permettant de lire les traces. Le second obstacle à l'utilisation des traces et contre lequel il est nécessaire de lutter pour pouvoir continuer à accéder à la mémoire, est la perte d'intelligibilité qui se caractérise par

²⁰⁴ Cette volonté de reproduction du document numérique, à l'identique du document d'origine repose sur le codage numérique binaire qui permet une vérification des données et de pointer des erreurs éventuelles dans la copie. BACHIMONT, Bruno. *Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire*. Bry-sur-Marne : INA, 2017. ISBN 978-2-86938-190-2. pp. 183 – 184

²⁰⁵ BACHIMONT, Bruno. *Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire*. Bry-sur-Marne : INA, 2017. ISBN 978-2-86938-190-2. pp. 218 – 219

²⁰⁶ MELOT, Michel. Mémoire et numérisation, in MUSÉES DE SENS (FRANCE) (dir.). *Actes du 3e Colloque international Icône-image*. Sens : Chevillon : Obsidiane ; Trois P.-Plumes, papiers, pinceaux, 2007. ISBN 978-2-916447-11-7. B105.I47 C66 2006. pp. 157 – 165

²⁰⁷ BACHIMONT, Bruno. *Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire*. Bry-sur-Marne : INA, 2017. ISBN 978-2-86938-190-2. p. 174

²⁰⁸ BACHIMONT, Bruno. *Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire*. Bry-sur-Marne : INA, 2017. ISBN 978-2-86938-190-2. pp. 185 – 195

une incompréhension des traces et qui ne touche pas seulement la mémoire numérique²⁰⁹. Afin de lutter contre cette perte de compréhension, Bruno Bachimont recommande la mise en place des stratégies de préservation culturelle qui passe notamment par la transmission des traces à l'ensemble de la communauté afin que celle-ci soit capable de les interpréter et donc de faire perdurer leur compréhension en transmettant, à leur tour, ces traces.

Ces deux principaux obstacles à la préservation de la mémoire que pointe Bruno Bachimont peuvent être associés à d'autres problèmes qui tendent à rendre la conservation et l'utilisation de la mémoire numérique complexe telle que la masse d'informations trop importante à gérer, ou encore le fait de ne pas savoir où sont les données. C'est pourquoi toute une politique de préservation de la mémoire numérique se doit d'être mise en place afin de pouvoir réexploiter les données numériques par la suite.

B. Musée : lieu de mémoire à mémoire

Parmi les missions du musée, se trouve celle de la préservation de la mémoire qui s'incarne dans les objets des collections. Pour autant, le musée n'est pas qu'un lieu qui abrite la mémoire, il est également un lieu à mémoire comme en témoignent les nombreux ouvrages et articles retraçant l'histoire de l'institution. Le musée doit donc veiller à conserver ces deux dimensions mémorielles sans toutefois en privilégier une au détriment de l'autre. Avec le numérique, la manière de faire ce devoir de mémoire évolue avec de nouvelles pratiques et de nouveaux usages auxquels le musée a dû s'adapter.

a. Le numérique, outil pour la mémoire des collections

Le musée est un lieu mémoriel conservateur du patrimoine. Avec l'arrivée du numérique, le musée a été transformé, ce qui a entraîné une modification des pratiques mémorielles au sein de l'institution. Ces modifications ont tout d'abord transformé le rapport aux collections. En effet, avec les outils numériques, le rapport aux collections est modifié notamment concernant la mémoire des objets.

Cette modification de la mémoire des collections touche d'abord l'enregistrement de celles-ci. En effet, avec les bases de données qui tendent progressivement à remplacer les inventaires papiers, l'ensemble de l'histoire de l'œuvre se trouve numériquement enregistrée comme l'explique Madame Roy où sur la base de données du Musée des Beaux-Arts de Lyon peut être renseignée toute la vie de l'œuvre de son arrivée au musée, jusqu'à ses restaurations, ses déplacements au sein des vitrines et des réserves du musée etc. : « *La base de données est en quelque sorte la mémoire du voyage de l'objet, la mémoire des collections. [...] Même pour les fonds anciens, on peut arriver à retracer toute l'historique de l'œuvre.* »²¹⁰. La base de données est ainsi, en plus d'être un outil de gestion et de recherche, un outil mémoriel pour le musée. Mais pour que cette mémoire numérique soit efficace, cela nécessite une certaine rigueur avec un enregistrement progressif d'informations au sein du système.

Mais les autres outils numériques constituent également la mémoire des collections. Par exemple, les pistes des audio-guides sont conçues spécifiquement

²⁰⁹ BACHIMONT, Bruno. *Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire*. Bry-sur-Marne : INA, 2017. ISBN 978-2-86938-190-2. pp. 195 – 202

²¹⁰ Voir **Annexe n° 4**

pour les parcours permanents de visite, mais elles peuvent également être conçues pour les expositions temporaires. Elles enregistrent, par conséquent, la scénographie du musée, et donc l'organisation du sens de visite et de son parcours, ce qui contribue à enregistrer la vie des collections puisqu'elles conservent l'organisation de celles-ci dans les salles du musée. De plus, elles sont un moyen de présenter la manière dont les œuvres sont expliquées à différents publics et dans différentes langues. Ce cas, des pistes d'audio-guide pour la mémoire des collections, s'appliquent également à la logique de fonctionnement des CD-Rom, des applications présentant un parcours de visites comme celle du Musée des Beaux-Arts de Lyon, ou tout autre dispositif présentant un fonctionnement en parcours.

Les autres outils numériques, notamment ceux qui incarnent le musée sont également un instrument mémoriel pour les collections car ils enregistrent dans leur système l'histoire de l'œuvre tout en proposant une scénographie et éventuellement, comme dans le cas de la plateforme POP et de son instrument d'exposition virtuelle, des rapprochements avec d'autres œuvres de l'artiste ou d'artistes contemporains permettant d'inscrire l'œuvre du musée dans une histoire plus vaste et de compléter ainsi sa propre histoire.

Ainsi, les outils numériques sont un instrument pour la mémoire des collections. Ils participent également à la réalisation de la mission mémorielle de l'institution en accompagnant la conservation de cette mémoire des collections. Mais les outils numériques sont également un instrument pour la mémoire de l'institution.

b. La mémoire numérique de l'histoire du musée

Le musée est donc un lieu conservateur de mémoire tant du point de vue de ses collections que de celui de l'institution elle-même. Si le numérique participe à la conservation de celle des collections, il est également un instrument pour celle de l'institution.

Tout d'abord, et comme cela a été abordé, les instruments numériques, en permettant l'enregistrement de la mémoire des collections participent à celle de l'institution puisqu'il retrace l'évolution des collections et donc de l'histoire personnelle du musée qui les abrite. En effet, la base de données, notamment, en dressant un historique, dans son système, des acquisitions, des déplacements des œuvres, participe à l'élaboration d'une histoire des collections mais également de celle du musée puisque ces ajouts et modifications de présentation des œuvres peuvent être des marqueurs de modification du musée ²¹¹. Ainsi, le numérique, en concourant à la conservation mémorielle des collections, il participe à celle du musée.

Mais le numérique peut également conserver la mémoire de l'institution propre et de son fonctionnement. En effet, comme l'explique Madame Griot, le numérique peut être un outil permettant de conserver la mémoire de certaines pratiques ou usages dans un musée qui peuvent évoluer avec le temps :

Parce qu'une archive du musée c'est aussi bien des images qu'aujourd'hui des films. De prendre par exemple. Pour moi ce qui est important c'est prendre les montages des expositions, prendre les expositions temporaires, faire des films et dans 20 ans ça sera sûrement une archive du musée car à l'époque on dira « Oh, on faisait comme ça ».

²¹¹ En fonction du conservateur, par exemple, le musée a pu acquérir plus d'œuvres d'un artiste en particulier, alors que dans le cas d'un autre conservateur, ce sera des œuvres d'un autre artiste.

Voilà. [...] tout ce qui est aussi événements qui devraient être filmés, photographiés pour être une archive du musée puisqu'un musée n'est pas statique, ça vit. Donc la vie du musée, et pourquoi pas les gens qui travaillent car ils travaillent comme ça aujourd'hui et ils travailleront pas comme ça dans 20 ans.²¹²

Le numérique peut donc constituer un moyen d'enregistrer cette vie du musée et ainsi faire acte de mémoire et d'archives des événements et des méthodes de travail.

Mais cette vie du musée peut également être enregistrée par d'autres outils et de manière peut être plus indirecte. En effet, le site web du musée notamment, peut proposer un espace archives tel que le site du Musée d'Art Contemporain de Lyon²¹³. Au sein de cet espace numérique peut être enregistré les divers événements ayant rythmé la vie du musée, avec, dans le cas du Musée d'Art Contemporain de Lyon par exemple, des affiches, des informations sur les artistes, des photographies, des podcasts, etc. La vie du musée se retrouve ainsi numériquement enregistrée et accessible sur le site de l'institution avec, dans le cas du Musée d'Art Contemporain de Lyon, la possibilité de remonter aux expositions datant de 1983. Mais sur ce même site web peut également être présent un onglet où est rédigée l'histoire du musée en lui-même comme c'est le cas sur le site web du Musée des Confluences²¹⁴ où l'on peut lire l'histoire ayant conduit à la création de ce musée. La mémoire du musée, via cet onglet devient ainsi accessible et elle peut être complétée au fur et à mesure en fonction des événements. Mais, outre ces traces laissées volontairement par le musée, le site web génère également des traces involontaires générées par le système applicatif du site en lui-même²¹⁵. Mais cette vie de l'institution peut également être enregistrée via d'autres médiums numériques tels que les réseaux sociaux, les CD-Rom, etc., qui permettent à leur tour d'enregistrer l'ensemble des événements se déroulant au musée. Ils permettent ainsi de présenter un instant de la vie de l'institution, dans le cas du CD-Rom par exemple, mais ils peuvent également enregistrer les événements au jour le jour comme c'est le cas avec les réseaux sociaux qui offrent cette opportunité d'écrire cette mémoire à l'instant précis où se déroule l'événement, cette trace ainsi générée étant par la suite enregistrée par le média social.

Enfin, un dernier outil permettant de conserver la mémoire du musée avec notamment la mise en ligne de l'institution est l'archivage de ces supports numériques et notamment de leur contenu. En effet, si l'on prend l'exemple des outils numériques interagissant avec Internet, leur contenu peut être archivé avec l'archivage du web sous certaines conditions, à l'instar de ce que fait la Bibliothèque Nationale de France ou Internet Archives qui archivent, sur leur serveur, divers sites web. Par exemple, sur le site d'Internet Archives, sont consultables 370 enregistrements du site web du Musée des Beaux-Arts de Lyon allant du 7 janvier 2007 au 23 avril 2019²¹⁶. L'enregistrement du contenu de ces outils numériques

²¹² Voir **Annexe n° 3**

²¹³ Archives - Musée d'art contemporain de Lyon [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 29 juin 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.mac-lyon.com/mac/sections/fr/expositions>.

²¹⁴ l'histoire | Musée des Confluences [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 19 juin 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.museedesconfluences.fr/fr/lhistoire>.

²¹⁵ BARATS, Christine. *Manuel d'analyse du web en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin, 2016. ISBN 978-2-200-60287-1. p. 62

²¹⁶ Musée des Beaux-Arts de Lyon | Wayback Machine [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 29 juin 2019]. Disponible à l'adresse : https://web.archive.org/web/*/http://www.mba-lyon.fr/mba/.

permet donc la conservation de la mémoire de l'institution et de ses événements. De plus, elle tend à la rendre accessible au public.

Ainsi, le numérique peut constituer l'un des outils permettant de conserver la mémoire de l'institution muséale. En effet, en enregistrant les collections, mais également les événements marquants de la vie du musée et en assurant une conservation du contenu de ces enregistrements, le numérique tend à créer cette archive du musée en lui-même qui peut, par la suite, être associée à celle d'autres musées afin d'écrire une histoire globale de l'institution.

Par conséquent, les outils numériques remplissent un rôle mémoriel majeur pour le musée. En effet, ils permettent l'enregistrement et la conservation de l'histoire des collections, mais ils offrent également la possibilité d'enregistrer la vie de l'institution elle-même et de ses pratiques. Ces outils jouent donc un rôle important pour l'enregistrement et la conservation de cette double mémoire. Et ce rôle tend à s'accroître avec le développement constant de ces outils numériques.

En conclusion de cette étude des transformations du musée induites par l'arrivée du numérique, il en ressort que le musée de la fin du XX^e siècle est un musée en pleine mutation. En effet, les pratiques et les usages de l'institution muséale se trouvent bouleversés par la mise en numérique de celle-ci, et ce, à toutes les échelles de son fonctionnement. Le numérique contribue ainsi à l'émergence de nouvelles formes de musées qui demeurent toutefois fidèles aux responsabilités confiées à l'institution dès sa création à la Révolution française. L'exercice de ces responsabilités, comme celui de la mémoire, avec l'aide du numérique passe par de nombreux outils divers et variés. Ces outils sont conçus dans des buts précis pouvant aller du remplacement d'outils plus anciens à la création de nouveaux modes d'expression pour le musée. Toutefois, l'utilisation de ces outils numériques place l'institution face à de nouveaux problèmes tandis qu'il en réactive des anciens sous de nouvelles formes. Ainsi, le musée de la fin du XX^e siècle n'est donc plus le musée traditionnel et fait face à un ensemble de nouveaux outils et de nouveaux enjeux qui ont profondément marqué son fonctionnement. L'ensemble des formes muséales qui ont vu le jour durant cette phase de transition, ont abouti à une forme hybride du musée qui allie cet héritage traditionnel et ces avancées technologiques sous la forme d'un Musée du XXI^e siècle fortement marqué par toutes ces transformations.

DU MUSEE DU XXI^E SIECLE A CELUI DE DEMAIN

La fin du XX^e siècle a engendré un vaste mouvement de mutations pour l'institution muséale. En effet, celle-ci s'est transformée en de nouvelles formes de musées aussi variées les unes des autres en fonction des mutations internes de l'institution. Ces mutations sont dues à la fois à l'avancée technologique et à son implantation au sein du musée, mais également à une mutation sociétale qui a frappé le XX^e siècle. Ces deux bouleversements ont ainsi élaboré ces nouvelles formes de musées qui se retrouvent regroupées sous l'appellation de Musée du XXI^e siècle. Ce terme, né des théories des muséologues, mais également de propositions politiques, recouvre l'ensemble de ces mutations et de ces nouvelles formes qu'a prises l'institution. Toutefois, la définition de cette nouvelle forme muséale n'est encore qu'une proposition, l'institution connaissant toujours ces mutations et ces transformations. Ainsi, le musée d'aujourd'hui n'est plus celui du début du siècle dernier et ne sera pas celui de la fin de ce siècle. En effet, toutes ces transformations et expérimentations que mène actuellement l'institution font que le musée contemporain est une forme mouvante dont les contours de sa réalité ne sont pas encore clairement identifiés. Ainsi, ce musée contemporain n'est que le résultat intermédiaire de ce vaste mouvement évolutionniste de l'institution qui prend le nom de Musée du XXI^e siècle.

Par conséquent, afin de comprendre ce que le terme de Musée du XXI^e siècle recouvre, il convient, de s'interroger sur cette phase de transition que connaît aujourd'hui l'institution et sur le devenir supposé de celle-ci. Ainsi, dans un premier temps, une réflexion sur le musée contemporain sera menée afin de saisir les réalités de celui-ci, tant sur les facteurs ayant conduit à son élaboration que sa définition. Par la suite, ce musée contemporain a introduit dans son fonctionnement de nouveaux acteurs qui jouent un rôle majeur pour la transformation de l'institution. C'est pourquoi l'impact de ces nouveaux acteurs sera traité afin de cerner comment ceux-ci contribuent à ce mouvement évolutionniste. Enfin, l'avenir du musée sera étudié dans sa dimension hypothétique en analysant des théories proposées par des muséologues ou spécialistes des arts.

1. LE MUSEE CONTEMPORAIN

Les transformations de la fin du XX^e siècle ont profondément bouleversé la société et ses institutions. Le musée ne fait pas exception à ces changements et par conséquent, le musée d'aujourd'hui n'est plus celui du siècle dernier. Toutes ces transformations ont conduit à l'élaboration de nouvelles formes muséales en fonction des expérimentations et des développements des musées selon certains axes. L'ensemble de ces formes est résumé sous le terme de Musée du XXI^e siècle afin de résumer toutes ces transformations et ces mutations muséales. Toutefois, ce musée n'est encore qu'au stade de la théorie et n'a pas de réelle existence à ce jour.

Ainsi, il convient d'analyser ce qui a conduit à la création de ce concept de Musée du XXI^e siècle en interrogeant les éléments ayant profondément transformé le musée d'aujourd'hui. Ces éléments, d'ordres socio-économique et technologique ont fondé un musée théorique que des muséologues, comme des institutions nationales et internationales tentent de définir à partir des expérimentations et des mutations que connaît l'institution. Ainsi, ce Musée du XXI^e siècle qui recouvre

l'intégralité des formes muséales actuelles n'est encore qu'un espace d'expérimentation dont la définition demeure à ce jour changeant. De plus, elle peut, par la suite, impacter celle de l'institution muséale dans son ensemble.

A. Qu'est-ce que le musée d'aujourd'hui ?

La fin du XX^e siècle est marquée, dans l'histoire du musée, par de profonds bouleversements. Tous ces changements conduisent à une transformation de l'institution en des formes nouvelles. L'ensemble de ces nouvelles formes muséales aboutit, avec le changement de millénaire, en un musée que les muséologues appellent le Musée du XXI^e siècle qui recoupe un ensemble de réalités multiples.

a. Le musée : lieu du tourisme de masse

Le musée d'aujourd'hui n'est plus celui du siècle précédent et les bouleversements qu'il a connus ont entraîné l'élaboration d'une nouvelle forme muséale intégrant pleinement les avancées technologiques dans son mode de fonctionnement. Ce nouveau musée est devenu un musée que l'on peut qualifier d'hybride en reprenant le terme de Marc Terrisse²¹⁷ puisqu'il intègre l'héritage du passé de l'institution aux nouveautés du monde moderne. Parmi ces nouveautés, se trouve notamment l'arrivée du tourisme de masse au sein de l'espace muséal.

La massification du tourisme a bouleversé le musée classique qui dut faire face à ce mouvement socio-économique. En effet, comme le souligne Yani Herreman, le musée est devenu :

Entité marchande, laboratoire, centre d'activités, instrument de loisirs, lieu de réunion, promoteur de sa propre culture, mais aussi du prestige de son fondateur et de son mécène, outil de recherche, telles sont désormais les multiples facettes d'une institution qui prend, et prendra de plus en plus la place des musées de notre jeunesse.²¹⁸

Le musée est ainsi plus seulement un lieu de culture, il est devenu un lieu touristique comme en témoigne la fréquentation du musée Lugdunum par des visiteurs Chinois et Américain et la distinction qu'il possède dans l'équivalent du Guide du Routard, en Chine²¹⁹.

Ce tourisme de masse se traduit notamment dans la fréquentation du musée français. Ainsi, si on étudie l'évolution de la fréquentation de quatre musées lyonnais, pour lesquels nous avons des chiffres remontant jusqu'en 2014 (voir Tableau 1), nous pouvons constater qu'une diminution de la fréquentation en 2015, période correspondant aux attentats ayant frappés la France. Suite à cette année, le nombre de visiteurs au sein de ces musées est repartie à la hausse de manière plus ou moins importante en fonction du musée. Mais ces chiffres de fréquentation peuvent se vérifier à l'échelle de l'ensemble du territoire. Ainsi, si l'on reprend les chiffres transmis par le Ministère de la Culture, à l'exception de l'année 2015 et de l'année suivante, les chiffres de la fréquentation des musées sont en augmentation

²¹⁷ TERRISSE, Marc. *Le musée dans tous ses états*. Grignan : Editions Complicités, 2013. ISBN 978-2-35120-044-5. pp. 83 – 96

²¹⁸ HERREMAN, Yanis. Les musées et le tourisme : culture et consommation, in *Museum International* n° 199, Editions de l'UNESCO, Paris, cité par TERRISSE, Marc. *Le musée dans tous ses états*. Grignan : Editions Complicités, 2013. ISBN 978-2-35120-044-5. pp. 83 – 84

²¹⁹ Voir **Annexe n° 3**

Nom du musée	Nombre totale d'entrée			
	En 2014	En 2015	En 2016	En 2017
Musée des Beaux-Arts	351 361	301 258	334 459	356 369
Musée Lugdunum	80 762	79 780	94 476	109 782
Musée Gadagne	100 299	71 716	79 449	74 886
Musée d'Histoire de la Résistance et de la Déportation	82 817	53 079	59 935	64 430

Cette approche touristique du musée se traduit, au sein de l'institution, par une modification de la gestion de l'institution qui doit s'adapter à cet afflux de visiteurs²²¹. Marc Terrisse identifie, dans son livre, trois positions qu'ont adoptées des musées pour faire face au tourisme culturel²²² :

- une position qui demeure classique et qui respecte la tradition muséographique ;
- une position orientée vers le divertissement et le spectacle au détriment de l'aspect éducatif ;
- une position mêlant tourisme et patrimoine dans un juste équilibre. Le musée devient ainsi lieu de tourisme sans pour autant être un lieu de divertissement.

Ces trois positions muséographiques intègrent donc plus ou moins le tourisme dans ses pratiques et tendent à modifier le rapport aux collections. En effet, en devenant lieu de divertissement notamment, le musée perd toute sa valeur patrimoniale, les œuvres qui y sont présentées ne sont plus là pour instruire le public, mais uniquement pour amuser. Le musée devient ainsi édulcoré et perd toute sa spécificité culturelle pour n'être plus qu'un lieu de divertissement pur. Ainsi, l'arrivée du tourisme de masse dans ces espaces muséographiques rend donc plus complexe l'exercice des missions du musée puisque celui-ci doit prendre en compte dans son fonctionnement

²²⁰ MINISTÈRE DE LA CULTURE. Fréquentation des Musées de France [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 10 mars 2019]. Disponible à l'adresse : https://data.culture.gouv.fr/explore/dataset/frequentation-des-musees-de-france/information/?disjunctive.new_name&dataChart=eyJxdWVyaWVzIjpbeYJjaGFydHMiolt7InR5cGUioIjBjb2x1bW4iLCJmdW5lJjoIU1VNliwieUF4aXMiOiJ2YWxlclJfZGVfZnJlcXVlbndhdGlvbSIsbnNjaWVuZGlmZWNEaXNwbGF5Ijp0cnVlLCJjb2xvciI6InJhbmdldLURhcmsyIn1dLCJ4QXhpYCI6ImFubmVlIiwibWF4cG9pbmRzIjoiIiwidGltZXNjYWxlIjoiIiwic29ydCI6IiIsInNlcmllc0JyZWFrZG93biI6ImZyZXF1ZW50YXRpb24iLCJjb25maWciOnSiZGF0YXNldCI6ImZyZXF1ZW50YXRpb24tZGVzLW11c2VlcyskZS1mcmlFuY2UiLCJycHRpb25zIjpw7ImRjc2p1bmNoaXZlcm5ld19uYW1lIjp0cnVlfX19XSwiZGlzcGxheUxIZ2VuZC16dHJ1ZSwidGltZXNjYWxlIjoiIiwiaWwpc2Z5N25Nb250aCI6dHJ1ZX0%3D

²²¹ TOBELEM, Jean-Michel. *La gestion des institutions culturelles : musées, patrimoine, centres d'art*. Malakoff : Armand Colin, 2017. ISBN 978-2-200-61683-0. pp. 259 – 260

²²² TERRISSE, Marc. *Le musée dans tous ses états*. Grignan : Editions Complicités, 2013. ISBN 978-2-35120-044-5. pp. 84 – 88

cette massification et ses implications. Il ne peut plus être un simple lieu de savoir, mais doit s'orienter, dans une juste mesure, vers le tourisme comme en témoignent les démarches d'attractivités et d'innovations dont fait preuve l'institution²²³. Cela se traduit concrètement par une multiplication des expositions temporaires, d'événements et de publicités autour du musée, mais également par le développement d'explications des œuvres en plusieurs langues au sein de l'espace muséale²²⁴, et aussi, comme le souligne Marc Terrisse, par une mise en avant des objets du quotidien²²⁵. Cette mise en avant se justifie par la volonté de rendre le musée moins élitiste qu'il ne l'était au XIX^e siècle et donc de le rendre plus accessible aux divers visiteurs.

Le musée d'aujourd'hui est donc profondément bousculé par le tourisme de masse qui tend à le transformer en espace de divertissement, perdant ainsi son caractère éducatif et de protecteur du patrimoine. Toutefois, les musées aujourd'hui ne peuvent plus être un simple lieu du patrimoine, ils doivent intégrer cette dimension de divertissement afin de continuer à attirer les publics.

b. Le musée d'aujourd'hui est-il totalement numérique ?

L'irruption du numérique, comme cela a été mentionné dans la deuxième partie, a transformé l'institution. En effet, et comme cela a été précédemment souligné, la numérisation du musée a entraîné de profonds changements dans l'organisation du musée en modifiant notamment l'exercice de ses missions. En effet, la mise en numérique des collections a notamment généré une tension entre la fonction de conservation et didactique du musée avec l'évolution incessante des outils numériques qui nécessite une réadaptation constante du musée face à ces évolutions²²⁶. On peut par exemple citer le cas du Musée des Beaux-Arts de Lyon qui a mis à jour son logiciel de base de données des collections afin que celui-ci soit dans une version plus récente. Mais ce changement de version a modifié la présentation et l'organisation de la base de données. Le musée a donc dû s'adapter à ce nouveau mode d'affichage, mais également réorganiser les informations qui étaient déjà présentes dans la base de données et qui avaient été déplacés avec cette évolution du logiciel²²⁷.

Mais la mise en numérique du musée a également modifié sa réalité. Le musée est ainsi devenu un musée virtuel qui allie espace physique et espace numérique sous une seule appellation. Ce musée numérique conduit à une redéfinition de l'institution qui doit tenir compte de ces deux matérialités du musée. Cette seconde matérialité du musée dans le monde numérique demeure toutefois axée sur la dimension de service et d'accès aux ressources du musée²²⁸ ce qui diverge de la fonction première de l'institution qu'est la préservation du patrimoine. Toutefois, cette accessibilité des ressources du musée permet la création d'un patrimoine immatériel regroupant

²²³ TERRISSE, Marc. *Le musée dans tous ses états*. Grignan : Editions Complicités, 2013. ISBN 978-2-35120-044-5. p. 88

²²⁴ On peut, à ce titre, reprendre l'exemple du musée Lugdunum et de ses audio-guides en plusieurs langues, voir **Annexe n° 3**.

²²⁵ TERRISSE, Marc. *Le musée dans tous ses états*. Grignan : Editions Complicités, 2013. ISBN 978-2-35120-044-5. p. 89

²²⁶ DE BIDERAN, Jessica. L'extension numérique du musée, in MAIRESSE, François, BOTTE, Julie, DOYEN, Audrey, et al. (dir.). *Définir le musée du XXI^e siècle: matériaux pour une discussion*. Paris : ICOFOM, 2017. ISBN 978-92-9012-424-5. p. 145

²²⁷ Voir **Annexe n° 4**

²²⁸ DE BIDERAN, Jessica. L'extension numérique du musée, in MAIRESSE, François, BOTTE, Julie, DOYEN, Audrey, et al. (dir.). *Définir le musée du XXI^e siècle: matériaux pour une discussion*. Paris : ICOFOM, 2017. ISBN 978-92-9012-424-5. p. 145

l'ensemble des collections muséales de par le monde. Celui-ci permet alors un accès universel au patrimoine de l'humanité répondant ainsi à l'injonction didactique et mémorielle du musée. C'est ainsi qu'avec le numérique, l'accent n'est plus mis uniquement sur la préservation des collections. Au contraire, son penchant social était plus accentué avec l'apparition de ces outils dans l'univers muséal.

Ainsi, la numérisation du musée transforme l'institution en générant une forme muséale nouvelle plus axée sur le social et répondant à un objectif de diffusion du patrimoine afin de le transmettre à l'ensemble de la société.

Le musée d'aujourd'hui est donc un musée profondément transformé. En effet, l'institution devient un espace touristique qui doit toutefois ne pas devenir un pur espace de divertissement. Associé à la mise en numérique, le musée se transforme en un lieu à vocation sociale prenant ainsi le pas sur sa tradition de lieu de préservation et du patrimoine. Malgré tout, ce second aspect du musée demeure primordial pour le musée puisque c'est cette fonction qui détermine son existence.

B. Le Musée du XXI^e siècle

Le Musée du XXI^e siècle est une nouvelle forme muséale qui s'est adaptée aux nouvelles réalités de nos sociétés. Cette adaptabilité a donc modifié les caractéristiques du musée sûr de nombreux points créant ce nouveau musée. Ces modifications ont ainsi notamment touché la forme muséale, les professionnels, et la matérialité du musée.

a. Tentative de définition du Musée du XXI^e siècle

Le Musée du XXI^e siècle est donc une nouvelle forme muséale que l'on peut qualifier d'hybride et qui demeure complexe à définir. En effet, définir ce musée contemporain se révèle être complexe à élaborer comme en témoigne la profusion de publications sur ce sujet, mais également la mission ministérielle intitulée *Musées du XXI^e siècle* qui a eu lieu entre 2016 et 2017²²⁹ ou encore la page de l'ICOM proposant aux professionnels de définir le musée actuel²³⁰. Toutefois, il en ressort des points saillants pouvant définir le musée d'aujourd'hui.

En premier lieu, la mission ministérielle inaugurée par Madame Audrey Azoulay identifie quatre caractéristiques du musée d'aujourd'hui et du siècle à venir²³¹. Tout d'abord, le musée doit être *éthique et citoyen*²³² pour reprendre les termes de la mission. C'est-à-dire que l'institution doit s'adapter à tous les publics dans leur variété afin de ne plus être exclusif mais *inclusif et collaboratif*²³³ et ainsi participer au développement de toute la société. Pour cela, le musée doit devenir un lieu accessible à tous permettant une mixité sociale et le partage d'une culture

²²⁹ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 1: Synthèse. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse : http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees21_vol1/index.htm.

²³⁰ Définition du musée. Dans : ICOM [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 19 juin 2019]. Disponible à l'adresse : <https://icom.museum/fr/activites/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>.

²³¹ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 1: Synthèse. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse : http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees21_vol1/index.htm.

²³² EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 1: Synthèse. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse : http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees21_vol1/index.htm, pp. 20 – 28

²³³ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 1: Synthèse. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse : http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees21_vol1/index.htm, pp. 41 – 51

commune. De plus, il doit s'inscrire dans son territoire afin d'attirer un public proche, tout en restant ouvert au reste de la société. Dans un troisième temps, le musée doit être *protéiforme* en étant en perpétuelle évolution, fiable et être capable de se projeter à l'extérieur de son espace pour toucher un public toujours plus important²³⁴. L'institution ne doit donc plus être un établissement refermé sur lui-même proposant les mêmes parcours de visite, les mêmes explications et les mêmes événements, mais il doit être en constante proposition d'activités, de découvertes, d'apprentissages. Il doit par conséquent être un lieu didactique qui s'adapte aux évolutions sociales sans toutefois devenir un lieu d'attraction. Enfin, le musée doit avoir des professionnels qualifiés et en nombre suffisant afin d'assurer un bon fonctionnement. De plus, il doit être un lieu de formation pour ces professionnels afin qu'ils puissent s'adapter aux diverses transformations de l'institution, sans toutefois les spécialiser dans un domaine ou à l'inverse éparpiller ces professionnels dans un ensemble de tâches ou de formations variées²³⁵. Cette mission *Musées du XXI^e siècle* pointe donc quatre thèmes permettant de définir le musée d'aujourd'hui et celui de l'intégralité du siècle. Il convient de noter que certains musées ont déjà entrepris de développer certains de ces points tel que le Musée gallo-romain Lugdunum en proposant des parcours adaptés aux visiteurs²³⁶. De plus, il s'intègre dans l'environnement culturel lyonnais en proposant un ensemble d'activités et d'expositions²³⁷, mais également en étant un lieu d'expression culturelle comme lors du festival *Les Nuits de Fourvière* où certains événements du festival ont lieu dans l'enceinte du musée²³⁸.

A cette tentative du Ministère français de la Culture de définir le *Musée du XXI^e siècle*, divers muséologues ont également tenté de répondre à cette question de définition. De nombreuses propositions ont été rassemblées par l'ICOFOM au sein d'une publication *Définir le musée du XXI^e siècle : matériaux pour une discussion*²³⁹. D'après ces propositions, le musée contemporain est un établissement inclusif pouvant accueillir la population mondiale dans toute sa diversité afin de transmettre une expérience et des connaissances communes²⁴⁰. Pour cela, les musées ne doivent plus fonctionner de manière indépendante, mais former un réseau entre eux, mais également avec d'autres institutions tels que les écoles comme l'explique Nicolas Coutant dans son article²⁴¹. De plus, ils doivent être inscrits dans leur

²³⁴ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 1: Synthèse. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse : http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees21_vol1/index.htm. pp. 29 – 40

²³⁵ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 1: Synthèse. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse : http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees21_vol1/index.htm. pp. 52 – 63

²³⁶ On peut citer une nouvelle fois les audio-guides en plusieurs langues, mais également les tarifs du musée où une fois par mois l'accès est gratuit afin de permettre à tous de venir contempler les collections. *Horaires et tarifs - Lugdunum Musée et théâtres romains* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 2 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <https://lugdunum.grandlyon.com/fr/Infos-pratiques/Horaires-et-tarifs>.

²³⁷ *Tous les événements - Lugdunum Musée et théâtres romains* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 19 juin 2019]. Disponible à l'adresse : <https://lugdunum.grandlyon.com/fr/Agenda/Tous-les-evenements>.

²³⁸ *Programme | Les Nuits de Fourvière* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 2 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <https://www.nuitsdefourviere.com/programme#>.

²³⁹ MAIRESSE, François, BOTTE, Julie, DOYEN, Audrey, et al. (dir.). *Définir le musée du XXI^e siècle : matériaux pour une discussion*. Paris : ICOFOM, 2017. ISBN 978-92-9012-424-5.

²⁴⁰ CARWIN, Stéphanie. Adapter la définition du musée aux défis du XXI^e siècle, in MAIRESSE, François, BOTTE, Julie, DOYEN, Audrey, et al. (dir.). *Définir le musée du XXI^e siècle : matériaux pour une discussion*. Paris : ICOFOM, 2017. ISBN 978-92-9012-424-5. pp.165 – 169

²⁴¹ COUTANT, Nicolas. Définir le musée du XXI^e siècle : les enjeux contemporains des musées de l'éducation et de l'école, in MAIRESSE, François, BOTTE, Julie, DOYEN, Audrey, et al. (dir.). *Définir le musée du XXI^e siècle : matériaux pour une discussion*. Paris : ICOFOM, 2017. ISBN 978-92-9012-424-5. pp. 171 – 172

territoire local par des actions et des animations culturelles, mais également en étant un lieu ouvert sur ce territoire et accueillant sa population²⁴². Il ressort de l'ensemble de ces propositions des parallèles avec les résultats de la mission française avec toutefois des précisions venant compléter la proposition de définition francophone.

Le Musée du XXI^e siècle est donc une nouvelle forme muséale qui doit s'adapter constamment à la société en l'incluant dans l'ensemble de ses réflexions et dans son fonctionnement. On notera toutefois que l'ensemble des propositions pour définir cette nouvelle forme de musée ne s'attache pas à son contenu, mais uniquement à sa relation avec la société. En effet, les principes de collection, d'acquisition, de préservation, d'exposition et de recherche, ne sont pas profondément bouleversés par l'émergence de cette forme muséale puisque c'est uniquement les moyens de leur réalisation qui peuvent être impactés. On peut justifier cette orientation plus sociale du Musée du XXI^e siècle avec l'émergence du tourisme de masse qui tend à attirer toujours plus de visiteurs dans les musées qui doivent de ce fait s'adapter à cette clientèle nouvelle et importante.

Enfin, pour définir le Musée du XXI^e siècle, on peut reprendre la proposition de Jenny Angheliekie Papasotiriou qui réunit tous ces thèmes précédemment cités en incluant les missions traditionnelles du musée vis-à-vis de ses collections :

Le musée est une institution chargée par la société d'offrir des relations essentielles entre les membres de cette société et le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement, dans un cadre non lucratif, par les processus d'acquisition, de protection, de conservation, d'exposition et par sa démarche en matière de recherche, d'investigation, de critique, d'ouverture à la participation et aux diversités individuelles et sociales.²⁴³

Le Musée du XXI^e siècle est donc un musée transformé par le numérique et le tourisme de masse. Ce double phénomène entraîne une redéfinition du musée dans son caractère social puisque celui-ci ne doit plus être un lieu d'exclusion, mais d'inclusion de l'ensemble de la société dans une démarche d'apprentissage d'une culture commune. Mais cette modification sociale du musée ne modifie en rien son rapport aux collections puisqu'il demeure toujours un lieu de conservation et d'exposition du patrimoine.

b. Le Musée du XXI^e siècle : formes et réalisations

Si l'on tient compte de la nouvelle définition du musée proposée pour caractériser cette nouvelle forme muséale qui a vu le jour au XXI^e siècle, l'institution s'est transformée dans sa relation avec son public et avec son territoire. En effet, le souhait des comités internationaux mais également du Ministère de la Culture en France est d'ouvrir le musée vers l'extérieur et son public²⁴⁴ pour que cet espace devienne un lieu d'inclusion de toute la société. Cette transformation du musée en une nouvelle forme muséale nécessite que celui-ci soit un lieu vivant ouvert sur la

²⁴² CORDIER, Samuel, MACZEK, Ewa. Ocim : réflexions sur la définition du Musée du XXI^e siècle, in MAIRESSE, François, BOTTE, Julie, DOYEN, Audrey, et al. (dir.). *Définir le musée du XXI^e siècle: matériaux pour une discussion*. Paris : ICOFOM, 2017. ISBN 978-92-9012-424-5. Pp. 173 – 178

²⁴³ ANGHELIKIE PAPASOTIRIOU, Jenny. Redéfinir le musée du XXI^e siècle, in MAIRESSE, François, BOTTE, Julie, DOYEN, Audrey, et al. (dir.). *Définir le musée du XXI^e siècle: matériaux pour une discussion*. Paris : ICOFOM, 2017. ISBN 978-92-9012-424-5. P. 269

²⁴⁴ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Rapport n°Volume 2: Rapport des groupes de travail. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol2/index.htm, pp. 32 – 34

société et sur ses mutations²⁴⁵. Cela passe nécessairement par un ensemble d'expérimentations et une politique de création pour que l'institution s'ouvre vers ce large public. On peut citer par exemple la mise en place d'outils numériques dans les espaces d'exposition. Dans les faits et si on suit les recommandations de la mission *Musées du XXI^e siècle*, cela se traduit par un ancrage renforcé sur son territoire par des actions et manifestations ainsi que par une mise en relation avec les acteurs locaux²⁴⁶ et internationaux²⁴⁷, comme d'autres musées, mais également les écoles ou les universités. Cela peut se traduire par des manifestations originales permettant un nouveau regard sur l'institution telle que la *Nocturne étudiante* proposée par le Musée des Beaux-Arts de Lyon ou des étudiants des différentes écoles et universités de la ville présentent des œuvres des collections à leur façon via des pièces de théâtre, des exposés, des danses, etc.²⁴⁸ Cette démarche permet de proposer un autre regard sur les œuvres du musée tout en incluant celui-ci dans la société et son territoire de proximité tout en instaurant un dialogue entre le musée et la société²⁴⁹. Mais cette inscription du musée dans une démarche d'inclusion passe également par un accès facilité à l'institution²⁵⁰ dans une perspective d'ouverture à toute la société. Cela passe tout d'abord par la mise au point d'accès aménagés pour tous que ce soit via des installations pour les personnes en situation de handicap ou via une démarche d'ordre économique en proposant des prix adaptés en fonction des réalités du public. On peut par exemple citer le Musée des Confluences qui propose un accès aux personnes en situation de handicap afin que celles-ci puissent circuler dans l'intégralité des salles²⁵¹, mais également des tarifs adaptés en fonction de la situation des visiteurs²⁵².

Toute cette accentuation du rapport entre le musée et la société ne change pas la nature des missions de l'institution vis-à-vis de ces collections, mais en modifie le rapport. En effet, la collection n'est plus perçue comme une succession d'artefacts enfermée dans le bâtiment, mais elle est perçue comme des objets associés à un ensemble d'éléments immatériels comme les témoignages, les lieux, les souvenirs, etc. Ce rapport entre objet matériel et immatériel pour former la collection modifie

²⁴⁵ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 2: Rapport des groupes de travail. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol2/index.htm, pp. 25 – 31

²⁴⁶ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 2: Rapport des groupes de travail. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017.

[Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol2/index.htm, pp. 8 – 9

²⁴⁷ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 2: Rapport des groupes de travail. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017.

[Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol2/index.htm, pp. 42 – 43

²⁴⁸ *Nocturne étudiante 2018 - Musée des Beaux Arts de Lyon* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 3 juillet 2019].

Disponible à l'adresse : <http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/activite-culturelle/etudiants/noct-etudiante2018>.

²⁴⁹ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 2: Rapport des groupes de travail. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017.

[Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol2/index.htm, pp. 48 – 54

²⁵⁰ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 2: Rapport des groupes de travail. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017.

[Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol2/index.htm, pp. 11 – 12

²⁵¹ *accessibilité | Musée des Confluences* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 3 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.museedesconfluences.fr/fr/accessibilite/C3%A9>.

²⁵² *tarifs expositions | Musée des Confluences* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 3 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.museedesconfluences.fr/fr/tarifs-expositions>.

par conséquent en profondeur la relation du musée à ses collections puisqu'il doit composer avec cette part immatérielle souhaitée et attendue par le public²⁵³. Cet apport de l'immatériel contribue ainsi au souhait de la société. De plus, il permet au musée d'enrichir ses connaissances sur l'objet tout en ancrant ses collections dans le territoire et dans le vécu de la société puisque dans cette démarche, l'objet se retrouve associé à ces deux éléments. Ainsi, ce souhait d'un nouveau musée ne perturbe en rien les collections et le fondement de l'institution²⁵⁴, mais en modifie quelque peu le rapport en incluant une dimension plus émotionnelle dans le rapport aux artefacts composant ses collections.

c. De nouveaux métiers pour le musée d'aujourd'hui

Parmi les modifications que connaît le musée avec l'arrivée du XXI^e siècle, une partie concerne les professionnels exerçant dans l'institution. Ces transformations sont notamment pointées du doigt par la mission du Ministère français de la Culture qui explique que le musée devient un *écosystème professionnel créatif*. En effet, le musée d'aujourd'hui est devenu un système et milieu complexe qui nécessite une transformation des métiers traditionnels de l'institution pour s'adapter à cette nouvelle réalité²⁵⁵. Cela passe notamment par l'appropriation de nouvelles compétences²⁵⁶ notamment dans le domaine du numérique²⁵⁷ à l'instar du travail de Madame Roy qui nécessite des connaissances en gestion de bases de données, mais également dans la formation de ces professionnels²⁵⁸. Mais, ces modifications de cet écosystème s'accompagne également d'une augmentation de responsabilités et de charge de travail confiée à certaines équipes tel que celles des régisseurs et celles du service culturel qui doivent tous deux faire face aux modifications du musée²⁵⁹. Ainsi, pour les régisseurs, avec l'augmentation du nombre d'expositions, et par conséquent les mouvements d'œuvres entre les musées, leur charge de travail a augmenté afin d'assurer le transfert dans de bonne condition ainsi que, une fois la réception effectuée, une exposition de l'artefact dans des conditions optimales assurant sa sécurité et sa visibilité. Pour le service culturel du musée, sa charge de travail a également augmenté avec l'arrivée du tourisme de

²⁵³ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Rapport n°Volume 2: Rapport des groupes de travail. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol2/index.htm, p. 9

²⁵⁴ On peut notamment penser à la caractéristique de l'institution présente dans toutes les définitions de celle-ci, à savoir que le musée doit être un lieu sans but lucratif servant à la protection du patrimoine et à la valorisation et transmission de celui-ci. La transformation du musée en Musée du XXI^e siècle ne modifie en rien cette caractéristique fondamentale du musée.

²⁵⁵ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Rapport n°Volume 2: Rapport des groupes de travail. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol2/index.htm p. 79

²⁵⁶ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Rapport n°Volume 2: Rapport des groupes de travail. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol2/index.htm p. 81

²⁵⁷ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Rapport n°Volume 2: Rapport des groupes de travail. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol2/index.htm pp. 84 – 86

²⁵⁸ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Rapport n°Volume 2: Rapport des groupes de travail. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol2/index.htm pp. 87 – 88

²⁵⁹ TOBELEM, Jean-Michel. *La gestion des institutions culturelles: musées, patrimoine, centres d'art*. Malakoff : Armand Colin, 2017. ISBN 978-2-200-61683-0. Pp. 135 – 136

masse. Ce service doit alors adapter son organisation à ces touristes pouvant être nationaux ou étrangers, mais également gérer la médiation des expositions.

Cette transformation des professionnels passe donc par une redéfinition de l'organisation du fonctionnement du musée. Cela se traduit par le développement de projets visant à inclure la société dans le fonctionnement du musée, mais également concernant les ressources mises à disposition de l'institution ou encore concernant le domaine juridique²⁶⁰. Cette transformation organisationnelle se traduit également par une reconsidération entre la fonction publique d'Etat et la fonction territoriale afin d'atténuer la dissymétrie existante entre les deux²⁶¹. Enfin, un dernier axe de redéfinition de l'organisation passe par une accentuation du côté marketing du musée puisque celui-ci doit se démarquer de ses voisins en proposant des expositions et des événements et en faisant la promotion de celles-ci afin d'attirer toujours plus de public au sein de ses murs²⁶².

Toute cette transformation organisationnelle nécessite tout d'abord une redéfinition du métier de conservateur vers plus de polyvalence avec un accent mis sur la dimension scientifique de son travail qui ne doit pas être négligée²⁶³. De plus, cette transformation organisationnelle du musée se traduit par l'apparition de nouveaux emplois tels que chargé du numérique ou des réseaux sociaux par exemple afin de répondre aux nouveaux besoins de l'institution²⁶⁴. Enfin, les métiers de surveillance, d'accueil, de restauration, de régisseur et de médiation doivent inclure ces transformations dans leur exercice afin de suivre les évolutions du musée²⁶⁵.

Le Musée du XXI^e siècle est ainsi une forme muséale nouvelle dans l'histoire de l'institution. Ce nouveau musée est plus axé sur sa relation avec le public et la société, faisant ainsi écho au développement de celle-ci et aux avancées technologiques. Ce musée demeure toutefois encore théorique et la transformation de l'institution en cette forme muséale est en cours aujourd'hui et elle passe par des expérimentations nombreuses, mais également par un nouveau regard sur le travail et la formation des professionnels du musée.

Le musée d'aujourd'hui est un établissement transformé par le tourisme de masse et le numérique. Ces deux bouleversements ont impacté le musée dans son rapport à la société et au public. Cela a entraîné une redéfinition de l'institution et a regroupé ces formes muséales issues de cette adaptation à ces transformations sous

²⁶⁰ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 2: Rapport des groupes de travail. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol2/index.htm pp. 65 – 72

²⁶¹ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 2: Rapport des groupes de travail. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol2/index.htm pp. 90 – 91

²⁶² TOBELEM, Jean-Michel. *La gestion des institutions culturelles: musées, patrimoine, centres d'art*. Malakoff : Armand Colin, 2017. ISBN 978-2-200-61683-0. pp. 137 – 138

²⁶³ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 2: Rapport des groupes de travail. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol2/index.htm P. 89 – 90

²⁶⁴ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 2: Rapport des groupes de travail. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol2/index.htm pp. 91 – 92

²⁶⁵ EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 2: Rapport des groupes de travail. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. [Consulté le 16 mars 2019]. Disponible à l'adresse :

http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol2/index.htm pp. 93 – 100

le terme de Musée du XXI^e siècle. Toutefois, ces formes sont principalement le résultat d'expérimentation qui évoluent au gré des résultats de celle-ci et des mutations sociales. Le musée d'aujourd'hui est donc un musée en mutation qui voit entrer dans son espace de nouveaux acteurs qui tentent à profondément le modifier.

2. DES NOUVEAUX ACTEURS POUR LE MUSÉE

La transformation du musée et les expérimentations qui en découlent ont modifié le rapport de l'institution avec la société et son public. Ces modifications ont conduit à l'élaboration du Musée du XXI^e siècle. Toutefois, l'élaboration de ce musée demeure complexe à mener et est le résultat d'expérimentations. Cette transformation et élaboration ont nécessité l'arrivée de nouveaux acteurs dans l'espace du musée.

Ainsi, la conception du musée d'aujourd'hui s'élabore avec l'aide de nouveaux acteurs. On peut ainsi prendre deux exemples de nouveaux acteurs impactant fortement l'institution : le secteur privé et Internet. Ces deux nouveaux acteurs ont contribué à modifier le musée de manières différentes et ont forgé le Musée du XXI^e siècle.

A. Le rôle grandissant du secteur privé

Depuis quelques années, le secteur privé a une place grandissante dans les musées. En effet, ce secteur économique a pris une place nouvelle au sein de l'institution muséale et ce dans de nombreux domaines, notamment ceux ayant trait à des questions économiques. Le secteur privé agit ainsi comme un mécène au secours de la culture. Toutefois, cette insertion grandissante de ce secteur tend à modifier la configuration de l'institution et risque, à terme, de transformer l'établissement muséal sans but lucratif au service de la société, en un établissement privé dont le but risque d'être de faire des profits.

a. Le secteur privé et le musée

En effet, le secteur privé tend à investir les lieux de la culture de multiples manières et le musée ne fait pas exception. Ainsi, la philanthropie privée s'est progressivement développée sous la forme de dons²⁶⁶. Ces dons, souvent de nature financière, permettent l'achat d'une œuvre d'art, de financer une restauration ou encore de subvenir aux besoins du musée²⁶⁷. D'autres dons peuvent également être la donation d'une œuvre soit sous la forme de legs, soit sous la forme de dation²⁶⁸. Mais cet évergétisme des grandes puissances n'est pas sans contre-parti. En effet, les grandes entreprises ou les grandes fortunes, en pratiquant le don aux institutions culturelles s'engagent dans une démarche de don/contre-don selon la théorie de

²⁶⁶ TOBELEM, Jean-Michel. *La gestion des institutions culturelles: musées, patrimoine, centres d'art*. Malakoff : Armand Colin, 2017. ISBN 978-2-200-61683-0. pp. 67 – 68

²⁶⁷ On peut citer le cas du musée d'art de Philadelphie qui a reçu en septembre 2001 un don de 20 millions de dollars de Walter H. et Leonore Annenberg pour trois objectifs distincts : l'acquisition d'œuvres, les expositions et le catalogues, et enfin la numérisation des collections et leur diffusion sur Internet.

TOBELEM, Jean-Michel. *La gestion des institutions culturelles: musées, patrimoine, centres d'art*. Malakoff : Armand Colin, 2017. ISBN 978-2-200-61683-0. p. 71

²⁶⁸ *Achat, don, legs, dépôt, dation - Musée des Beaux Arts de Lyon* [en ligne]. [s. d.].

[Consulté le 6 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/expositions-musee/10-ans-acquisitions/achat%2C-don%2C-legs%2C-de>.

GAYDON Charlène | Master 2 ARN | Mémoire de recherche | septembre 2019

Marcel Mauss²⁶⁹. Ainsi, ces grands donateurs peuvent espérer plusieurs retours à partir de cette démarche, tel qu'une évolution de l'image de la société, dans le cas des grandes entreprises²⁷⁰, ou encore un accroissement de la notoriété du donateur dans une démarche de communication sur l'individu puisqu'avec ce don, celui-ci se retrouve associé à l'image du musée et le don est mentionné dans la presse²⁷¹. Toutefois cette mise en avant de la personne ou de la société n'est pas forcément le but recherché par le donateur qui peut préférer l'anonymat.

Mais ces dons ne sont pas que l'œuvre de personnes possédant un capital financier important. En effet, des particuliers aux revenus plus modestes peuvent également participer à cette démarche de financement de la culture sous forme de dons ou en participant, par exemple, à des campagnes de souscriptions publiques pour l'achat d'une œuvre telle que cela fut le cas pour l'achat, par le Musée des Beaux-Arts de Lyon, de *L'Arétin et l'envoyé de Charles-Quint* de Jean Auguste Dominique Ingres en 2013²⁷².

b. Les risques de l'apparition du secteur privé dans l'espace muséale

Cette apparition du secteur privé dans l'environnement du musée a quelque peu transformé le musée qui doit désormais veiller à attirer ce nouveau public de mécènes afin de pouvoir continuer certaines de ses actions. Toutefois, cela pose des questions déontologiques pertinentes avec l'arrivée de ces puissances dans l'espace muséale. En effet, le musée, en cherchant à attirer ces financements et en les acceptants ne se placet-il pas dans un conflit d'intérêts en privilégiant la recherche de ses financements à leurs missions²⁷³ ? Cette question peut notamment se poser à la vue de certaines expositions présentées par des musées au moment de la réception de dons conséquents. Ainsi, on peut citer l'exemple du Guggenheim New-York qui a organisé en 2000 une exposition sur Giorgio Armani au même moment que l'arrivée d'un don de 5 millions de dollars de l'entreprise italienne²⁷⁴. Toutefois, ce financement privé est aujourd'hui indispensable pour le musée qui voit certaines de ces ressources publiques se raréfier²⁷⁵. Toutefois, il faut veiller à ce que le musée conserve son indépendance scientifique et ne tombe pas dans une démarche de promotion des grandes entreprises.

Mais, à ce questionnement déontologique, s'ajoute un risque important pour le musée qu'est la privatisation de celui-ci. En effet, si le secteur privé prend une place de plus en plus importante au sein de l'institution muséale, le risque est une diminution de l'investissement du secteur public au point que celui-ci disparaisse

²⁶⁹ TOBELEM, Jean-Michel. *La gestion des institutions culturelles: musées, patrimoine, centres d'art*. Malakoff : Armand Colin, 2017. ISBN 978-2-200-61683-0. p. 67

²⁷⁰ En effet, les grands groupes économiques, en pratiquant cet évergétisme espèrent une modification de l'image de leur marque vers celui de protecteur ou de subventionnaire de la culture.

²⁷¹ TOBELEM, Jean-Michel. *La gestion des institutions culturelles: musées, patrimoine, centres d'art*. Malakoff : Armand Colin, 2017. ISBN 978-2-200-61683-0. p. 49

²⁷² *Achat, don, legs, dépôt, dation - Musée des Beaux Arts de Lyon* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 6 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/expositions-musee/10-ans-acquisitions/achat%2C-don%2C-legs%2C-de>.

²⁷³ TOBELEM, Jean-Michel. *La gestion des institutions culturelles: musées, patrimoine, centres d'art*. Malakoff : Armand Colin, 2017. ISBN 978-2-200-61683-0. p. 54

²⁷⁴ TOBELEM, Jean-Michel. *La gestion des institutions culturelles: musées, patrimoine, centres d'art*. Malakoff : Armand Colin, 2017. ISBN 978-2-200-61683-0. p. 55

²⁷⁵ TOBELEM, Jean-Michel. *La gestion des institutions culturelles: musées, patrimoine, centres d'art*. Malakoff : Armand Colin, 2017. ISBN 978-2-200-61683-0. p. 55

des instances de l'institution, transformant ainsi le musée en société privée²⁷⁶. Cette privatisation du musée remettrait en cause les missions du musée, notamment celles en lien avec le domaine social²⁷⁷.

c. Les Géants d'Internet investissent le musée

Depuis quelques années et en parallèle à la démocratisation des nouvelles technologies et notamment celle d'Internet, de nouvelles grandes entreprises nouent des partenariats avec le musée. Ces entreprises, à l'instar de Google, Facebook et Twitter, établissent des relations avec l'intuition selon un principe simple : ils utilisent le musée pour se promouvoir et afficher une image d'agent de la culture, tandis que pour le musée, ces entreprises servent d'outil de communication à grande échelle²⁷⁸. A cet effet, on peut reprendre l'exemple présenté par Brigitte Juanals et Jean-Luc Minel dans leur article où ils exposent le cas d'un événement nativement numérique mis en place sur la plateforme Twitter, le *Museum Week*²⁷⁹. Cet événement a eu lieu uniquement sur ce réseau social et il témoigne de la relation entre la société américaine et les musées. Au cours de cet événement, les musées participants sont invités à twitter sur des thèmes bien précis pendant une semaine. Ainsi, pour l'édition 2019, les musées ont twitté sur le thème des femmes dans la culture, des secrets du musée, du jeu, de la couleur, du territoire, des photos et des relations²⁸⁰. Le but, pour les musées, de s'associer à ces grandes sociétés d'Internet durant ce genre d'événements est la possibilité de publicité et de médiation à grande échelle sans investir de grandes ressources. De plus, cela permet la mise en relation avec d'autres institutions de par le monde. Pour les GAFAM²⁸¹, ce genre d'événement leur offre une publicité importante et leur permet de redorer une partie de leur image en s'associant à des institutions culturelles et souvent publiques.

Mais cette mise en relation entre les GAFAM et le musée peut également s'organiser tout au long de l'année avec le développement d'applications spécifiques tel que le *Google Art Project*. Au sein de cette interface, Google enregistre des musées et expose certaines œuvres de leur collection. Ainsi, le Musée des Beaux-Arts de Lyon dispose d'un espace au sein de cette application où l'on retrouve des photographies de deux-cents treize œuvres des collections, ainsi que quatorze expositions en ligne et quatre visites virtuelles²⁸². Le géant d'Internet peut ainsi mettre en avant un ensemble de musées et de collections se trouvant sur toute la planète et ainsi étoffer son offre à ses utilisateurs tandis que, pour le musée, cette application lui permet de faire des économies, puisque c'est Google qui la développe, et lui offre une visibilité internationale et importante.

²⁷⁶ TOBELEM, Jean-Michel. *La gestion des institutions culturelles: musées, patrimoine, centres d'art*. Malakoff : Armand Colin, 2017. ISBN 978-2-200-61683-0. p. 175

²⁷⁷ TOBELEM, Jean-Michel. *La gestion des institutions culturelles: musées, patrimoine, centres d'art*. Malakoff : Armand Colin, 2017. ISBN 978-2-200-61683-0. p. 175

²⁷⁸ JUANAL, Brigitte, MINEL, Jean-Luc. Stratégies de communication et dispositif de médiation à l'ère numérique : vers des « musées ouverts » ?, in MAIRESSE, François (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris : La documentation Française, 2016. ISBN 978-2-11-010308-6. p. 174

²⁷⁹ JUANAL, Brigitte, MINEL, Jean-Luc. Stratégies de communication et dispositif de médiation à l'ère numérique : vers des « musées ouverts » ?, in MAIRESSE, François (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris : La documentation Française, 2016. ISBN 978-2-11-010308-6. pp. 174 – 186

²⁸⁰ Program - MuseumWeek 2019. Dans : *French* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 6 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <http://museum-week.org/french/program/>.

²⁸¹ L'acronyme GAFAM recouvre le terme de Géants d'Internet et est constitué des initiales des cinq plus grosses entreprises du net : Google, Amazon, Facebook, Apple, Microsoft.

²⁸² *Google Arts & Culture* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 6 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <https://artsandculture.google.com/>.

Ainsi, le secteur privé occupe une place de plus en plus importante dans le fonctionnement du musée. En effet, il permet à l'institution de subvenir à une partie de ses besoins pour lui permettre, par la suite, d'assurer le respect de ses missions. Mais cette nouvelle relation doit toutefois être contrôlée afin que le musée ne tombe pas sous le joug du secteur privé dans son organisation, voire ne devienne pas lui-même une institution privée. Toutefois, cette relation musée/secteur privé peut se dérouler dans un climat de bonne entente, à l'instar des GAFAM qui nouent de nouvelles relations avec le musée reposant sur un principe de donnant/donnant et permettant à l'institution muséale d'utiliser les ressources offertes par les nouvelles technologies et notamment par Internet.

B. Internet et web sémantique à la conquête du musée

Les GAFAM ont progressivement investi l'espace muséal en développant des outils, mais également en animant des événements ou en pratiquant des dons. Cet investissement s'est traduit par l'apparition d'un nouvel acteur dans le fonctionnement du musée : Internet. En effet, ce média a pris une place de plus en plus importante dans l'organisation du musée et est ainsi devenu un acteur majeur pour celui-ci en ce qui concerne la valorisation, la communication, mais également la conservation et la recherche.

a. Internet : un espace à conquérir

Internet a pris une place importante dans le fonctionnement du musée. En effet, il est devenu un espace de communication majeure où le musée peut renseigner, exposer, expliquer, informer. Cette importance a conduit l'institution à se doter de sites web afin de pouvoir profiter de toutes ses possibilités. C'est ainsi que les quatre musées constituant notre corpus possèdent tous un site web distinct que nous allons pouvoir étudier et comparer dans le but de comprendre comment ils se sont approprié cette interface numérique²⁸³.

Pour débiter, nous allons analyser l'identité du musée incarné par le site web afin de comprendre comme celle-ci se manifeste et certifie que ce site est bien celui du musée. Nous pouvons tout d'abord constater que les quatre sites possèdent chacun une identité propre. En effet, ils sont tous indépendants et possèdent une URL unique qui, dans sa structure même, renseigne le nom du musée. Par exemple, dans le cas du Musée gallo-romain Lugdunum, son URL se construit de la manière suivante :

- `https://` qui est le protocole permettant d'accéder au site web de manière sécurisé ;
- `lugdunum.grandlyon` qui identifie le nom du musée avec le nom de son organisme de rattachement, ici la Métropole de Lyon. Cette composante, le nom du domaine, certifie qu'il s'agit du site officiel ;
- `.com` qui marque l'extension du site web ;
- `/fr/` qui permet l'identification la langue de consultation.

Le musée est ainsi clairement identifié dès l'URL permettant d'accéder au site web et cette structure se répète à chaque fois que l'on clique sur un nouvel onglet du site, le nom de celui-ci venant se greffer à la structure générale à la suite de l'identifiant de langue. Mais cette identité n'est pas marquée uniquement par l'URL. En effet,

²⁸³ Cette étude des sites web des quatre musées constituant le corpus a eu lieu le 7 juillet 2019, certains sites ont pu évoluer par la suite.

chaque site possède sa propre charte graphique qui se répète, elle aussi, sur toutes les pages du site. Ainsi, dans le cas du Musée des Confluences, nous retrouvons la même structure de page avec un bandeau supérieur dont sa composition évolue en fonction des onglets que l'on ouvre et un bandeau inférieur renseignant toutes les mêmes informations, à savoir les informations pratiques pour venir visiter le musée, les liens vers d'autres sites où le musée est présent tel que Facebook Twitter, Trip Advisor, etc., ainsi que des liens vers des pages spécifiques du site web et une arborescence simplifiée correspondant à celle du site web lui-même afin de faciliter la navigation entre les pages. De plus, cette charte graphique se compose d'un éventail de police et de couleurs de texte restreint dont l'usage suit une logique préétablie. Ainsi, les titres des pages sont toujours de la même police et de la même couleur, tout comme le corps de texte et les légendes. Enfin, pour marquer l'identité, sur tous ses sites se retrouve le logo du musée, toujours mentionné au même endroit ce qui contribue à renforcer cette identification. Donc, d'un point de vue de l'identité du site web, les quatre sites présentent de forte similitude dans la construction de celle-ci en opérant les mêmes schémas directeurs. De plus, cette identité appuyée et répétée, et ce, dès l'URL, leur permet de certifier qu'il s'agit du site officiel du musée.

Si l'identité du site web se construit selon les mêmes principes pour les quatre sites web de notre corpus, des dissonances apparaissent dans leur structuration²⁸⁴. En effet, si l'on regarde les plans de chaque site, on constate tout d'abord que le site du Musée gallo-romain Lugdunum et celui du Musée des Confluences ont une structuration semblable, comme c'est le cas de celui entre celui du Musée des Beaux-Arts de Lyon et celui du Musée d'Art Contemporain de Lyon. Cela peut s'expliquer par l'organisme auquel sont rattachés les musées, la métropole ou la ville de Lyon, puisque ce sont les équipes de ces organismes qui ont eu pour mission de créer ces sites web. On peut donc supposer qu'ils ont choisi d'opérer une structuration semblable afin de peut-être, marquer un lien entre les sites web. Ainsi, si l'on prend le cas des sites web des musées métropolitains, on note la présence de mots-clés semblables, ou du moins proches, structurant le site web et organisant l'ensemble des composants du site web sous ces grandes appellations. Le site du Musée des Confluences possède ainsi trois onglets principaux : *Découvrir*, *Venir* et *Explorer* que l'on peut rapprocher de ceux du Musée gallo-romain Lugdunum où l'on trouve les termes : *Découvrir*, *Visiter*, *Agenda*, *Infos pratiques*, *Documentation*, *Contact*, *Accessibilité*, *Mentions légales*. Dans le cas des musées municipaux, on retrouve une structuration proche, malgré l'absence de mots-clés communs tels que c'était le cas pour les musées précédents. Le site se structure ainsi en six blocs hiérarchisés de façons différentes entre les deux sites :

- le bloc concernant le musée lui-même, son édifice, son histoire ;
- celui en rapport avec les collections ;
- celui traitant des expositions en cours, à venir, des événements futurs, que l'on peut regrouper sous le terme d'agenda ou de programmation ;

²⁸⁴ Pour étudier cette structuration, on peut s'appuyer sur les plans de chaque site. *Entete - Musée des Beaux Arts de Lyon* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 7 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/entete/sitemap>; *Plan du site - Lugdunum Musée et théâtres romains* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 7 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <https://lugdunum.grandlyon.com/fr/Menu-Pied-de-page/Plan-du-site>; *Plan du site | Musée des Confluences* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 7 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.museedesconfluences.fr/fr/plan-du-site>; *MAC Lyon - Musée d'art contemporain de Lyon* [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 7 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.mac-lyon.com/mac/sections/fr/sitemap>.

- celui concernant les archives et qui garde la mémoire des animations et des expositions ayant eu lieu au musée ;
- le bloc regroupant les informations pratiques, avec notamment les accès, les tarifs, les services du musée ;
- celui concernant les ressources disponibles avec notamment le centre de documentation, la bibliothèque, des vidéos, les informations pour la presse, etc. ;
- et un dernier bloc regroupant des informations diverses, tel que s'engager avec le musée.

On retrouve également ces six éléments dans les sites des musées métropolitains, mais cette organisation est noyée dans les mots-clés servant à organiser le site web. On peut toutefois, en analysant la structure de ces quatre sites, noter une structuration commune dans la présence d'éléments saillants. On peut ainsi en déduire quatre items clé caractéristiques de ces sites, et potentiellement des autres sites de musée. Ainsi, le site web de musée serait organisé avec :

- un onglet regroupant toutes les informations relatives au musée lui-même, à savoir son histoire, ses caractéristiques, ses services ;
- un deuxième onglet concernant les collections du musée où l'on retrouve une présentation de celles-ci, l'accès à la base de données en ligne si celle-ci existe, ainsi que les ressources en lien avec les collections ;
- un onglet regroupant tous les événements en cours et à venir dans le musée, tels que les expositions, les conférences, les animations, etc. ;
- un dernier onglet concernant les informations pratiques sur le musée, avec l'accès, les tarifs, l'adresse, les contacts.

D'autres éléments peuvent être présents sur le site. Ils correspondraient à des informations complémentaires, tels que les archives, l'espace pour la presse, un espace pour le mécénat, etc. Ces éléments peuvent être ou non intégrés sur le site en fonction des souhaits de l'institution comme en témoigne la structure de ces quatre sites web puisque tous n'ont pas la mention de ces éléments.

Enfin, une troisième analyse peut être menée sur ces trois sites web à partir de la page d'accueil du site et de son contenu²⁸⁵. En effet, cette page constitue la première que visitent les utilisateurs, son contenu et son organisation sont donc à privilégier afin de faciliter et favoriser le reste de la consultation du site. Sur les quatre pages d'accueil, nous pouvons constater la présence d'éléments similaires, notamment l'actualité du musée comme les expositions en cours et des liens vers d'autres sites ou espaces numériques où le musée est présent. Mais on peut aussi noter que certaines pages d'accueil contiennent plus d'informations que d'autres. Ainsi, la page d'accueil du site du Musée d'Art Contemporain de Lyon ne présente que très peu d'informations, on ne trouve que les expositions en cours et les liens vers d'autres sites ou espace numériques, contrairement à la page d'accueil du Musée des Confluences où sont mentionnées, en plus de ces deux éléments, des informations pratiques et des liens directs vers d'autres pages du site. Ainsi, dès la page d'accueil du site du Musée des Confluences, on peut directement accéder à la majeure partie des informations permettant de préparer et d'organiser sa visite, et ce en quelques clics, alors que, depuis la page d'accueil du Musée d'Art Contemporain

²⁸⁵ Musée des Beaux Arts de Lyon [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 7 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.mba-lyon.fr/mba/> ; Lugdunum Musée et théâtres romains [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 7 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <https://lugdunum.grandlyon.com/fr/> ; Musée des Confluences [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 7 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.museedesconfluences.fr/fr/> ; MAC Lyon - Musée d'art contemporain de Lyon [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 7 juillet 2019]. Disponible à l'adresse : <http://www.mac-lyon.com/mac/>.

de Lyon, moins d'informations sont disponibles et plus de clics peuvent être nécessaire pour préparer l'intégralité de sa visite. Les deux autres pages d'accueil de notre corpus ressemblent également à celle du Musée des Confluences. Ce type de page présente l'avantage d'offrir à l'utilisateur la possibilité d'organiser l'ensemble de sa visite très rapidement puisqu'il peut, dès cette page préparer celle-ci sans avoir à ouvrir un nombre important d'onglets. La page d'accueil est donc un outil important de communication sur Internet puisqu'elle constitue le premier lien entre l'utilisateur et l'institution. Sur celle-ci, doit se refléter les informations importantes qui peuvent par la suite être répétées dans d'autres pages telles que sur celle *Informations pratiques*. Il convient donc d'adapter son discours sur cette page afin de mobiliser l'utilisateur et de l'inciter à venir au musée.

En résumé, d'après l'analyse menée sur ces quatre sites web correspondant à ceux de notre corpus, il en ressort que l'identité numérique est mise en avant afin d'authentifier et d'identifier le site. Cela passe par un ensemble de procédés, allant de l'URL à la charte graphique. De plus, l'organisation interne d'un site web de musée, malgré des organisations différentes possède une base commune basée sur quatre items : le musée, les collections, l'agenda et les informations pratiques, auxquels peuvent s'ajouter ou non d'autres éléments tels que des documents d'archives. Enfin, la page d'accueil, en tant que première interface avec l'utilisateur a une place particulière pour le site web, et il convient de la soigner en y indiquant des informations importantes afin que l'utilisateur puisse, dès celle-ci préparer au mieux sa visite, sans qu'il n'ait à consulter un ensemble trop important d'autres pages.

b. L'open data au service du musée

Avec les évolutions et les avancées technologiques, le web est entré dans sa version 2.0 aussi appelé web sémantique ou open data. Ce système de données ouvertes a été progressivement introduit dans le secteur muséal afin de créer un espace culturel partagé²⁸⁶. C'est-à-dire un espace ouvert où les institutions culturelles échangeraient des données relatives à leur domaine de compétence, générant ainsi l'idée d'un musée ouvert et accessible à tous. Cet espace commun en construction constante nécessite par conséquent la mise en place d'interconnexions entre les ressources ainsi que d'interopérabilité entre celles-ci selon les principes FAIR²⁸⁷. Cette mise au point d'un musée ouvert nécessite des modifications pour le musée qui doit désormais baser ses données sur des modèles et des standards ouverts et largement utilisés par la communauté telle que le CIDOC-CRM, ou le modèle HADOC²⁸⁸. En effet, jusqu'alors les différents musées utilisaient leurs propres systèmes d'organisation des données et ils utilisaient des modèles ou des standards sans réfléchir aux relations qu'ils pouvaient tirer à la suite de l'utilisation de ces éléments. En plus de l'utilisation de ces modèles et systèmes communs, le musée doit s'appuyer sur des outils de référencement permettant l'indexation et cette mise en relation des données. Pour ce faire, il peut s'appuyer sur la mise au point de thésaurus et de référentiels qui eux aussi tendent à s'internationaliser à l'instar des

²⁸⁶ JUANALS, Brigitte, MINEL, Jean-Luc. Stratégies de communication et dispositifs de médiation à l'ère numérique : vers des « musées ouverts » ?, in MAIRESSE, François (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris : La documentation Française, 2016. ISBN 978-2-11-010308-6. p. 186

²⁸⁷ Les principes FAIR sont des principes édictés permettant la mise au point du web de données. Ces principes préconisent que les données doivent être Trouvable ; Accessible ; Interopérable et Réutilisable.

²⁸⁸ JUANALS, Brigitte, MINEL, Jean-Luc. Stratégies de communication et dispositifs de médiation à l'ère numérique : vers des « musées ouverts » ?, in MAIRESSE, François (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris : La documentation Française, 2016. ISBN 978-2-11-010308-6. pp. 186 – 187

thésaurus développés par le Getty Research Institute²⁸⁹. Il convient donc au musée d'utiliser l'ensemble de ces outils afin de favoriser l'interconnexion et l'interopérabilité de leurs données.

Toutefois, il convient de veiller au maintien de ces outils dans le temps afin que tout ce processus ne soit pas vain. Pour ce faire, un choix peut être fait de suivre les propositions des grands musées internationaux, à l'instar du British Museum ou du Musée du Louvre qui s'appuient sur certains outils pour permettre l'interconnexion et l'interopérabilité de leurs données. Par exemple, le British Museum s'appuie sur le modèle conceptuel du CIDOC-CRM pour organiser ses données, ce qui permet à d'autres institutions utilisant également ce modèle de connecter leurs données à celles du musée londonien.

Ainsi, Internet et le web de données sont devenus de nouveaux acteurs importants pour les musées. En effet, ils sont un outil de communication et de relation pour l'institution qui les emploie de plus en plus dans ses stratégies de relation externe. Mais, la mise en place de ces outils nécessite une réflexion et une organisation importante en amont pour éviter les risques d'erreur et identifier les points importants à mettre en avant dans leur stratégie. Toutefois, il convient de veiller à ce que tout ce travail ne prenne pas le pas sur les autres missions du musée.

Ainsi, le changement de siècle a vu l'arrivée de nouveaux acteurs au sein de l'espace muséal. Ces nouveaux acteurs ont pris une place de plus en plus importante dans le fonctionnement de l'institution au point de remplacer en partie les acteurs traditionnels. En effet, le secteur privé occupe un rôle majeur pour le développement du musée que ce soit dans ses missions vis-à-vis des collections, que dans celles en lien avec la société. De plus, associée à ce secteur privé s'est développée l'utilisation d'Internet et du web de données par le musée afin de faciliter sa relation avec les visiteurs tout en générant un musée ouvert fait de connexions entre les différents établissements de par le monde. Toutefois, avec l'arrivée de ces nouveaux acteurs, le musée a été contraint à une transformation de son mode de fonctionnement qui risque, à terme et si les changements ne sont pas maîtrisés, de dénaturer le musée de ses fonctions primaires que sont la protection et la valorisation de ses collections.

3. VERS LE MUSÉE DE DEMAIN

Ainsi, le musée d'aujourd'hui est un musée en pleine transformation. Il devient progressivement le Musée du XXI^e siècle tel que les théoriciens le conçoivent tout en accueillant, dans son fonctionnement, de nouveaux acteurs et de nouveaux outils qui favorisent cette mutation. Toutefois, nous pouvons nous interroger sur cette transformation et son aboutissement. En effet, le musée, tel qu'il est aujourd'hui ne garantit pas l'élaboration du Musée du XXI^e siècle qui n'est qu'une proposition de résultat au vu des mutations et expériences que connaît l'institution. Ainsi, le musée de demain peut être une forme complètement différente de celle d'aujourd'hui et de celle des théories des muséologues et autres professionnels.

Il convient, par conséquent, d'interroger cette forme future que pourrait être amené à prendre le musée. C'est pourquoi il faut voir dans le musée contemporain, une phase de transition de l'institution qui a été amorcée avec l'arrivée des nouvelles

²⁸⁹ JUANALS, Brigitte, MINEL, Jean-Luc. Stratégies de communication et dispositifs de médiation à l'ère numérique : vers des « musées ouverts » ?, in MAIRESSE, François (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris : La documentation Française, 2016. ISBN 978-2-11-010308-6. pp. 187 – 188

technologies dans son sein. Le musée d'aujourd'hui est ainsi une forme muséale appelant à un nouveau musée qui peut prendre des formes diverses et variées sans pour autant aboutir au Musée du XXI^e siècle. De plus, cette proposition muséale peut très bien devenir rapidement dépassée en fonction des évolutions de l'institution.

A. Une phase de transition pour le musée

Depuis la fin du XX^e siècle, le musée a entrepris une grande phase de transformation. En effet, l'arrivée du numérique a profondément bouleversé l'organisation du musée, de même que le développement du tourisme de masse. Ces modifications ont conduit à l'élaboration du musée d'aujourd'hui qui n'est plus celui du début du siècle précédent, mais également à l'élaboration de théories diverses sur l'évolution de l'institution. Toutefois, les traces de toutes ses modifications et de toutes ces théories doivent être archivées afin de rédiger l'histoire de l'institution, mais également de comprendre la fondation du musée de demain.

a. Un musée en mutation : ruptures et continuités

La transformation muséale s'est accélérée ces dernières années au point que le musée a pris un tout nouveau visage interrogeant le futur de l'institution. Alejandro Abbud identifie cinq axes de développement du musée permettant de façonner le musée de demain²⁹⁰ :

- l'innovation dont fait preuve actuellement le musée en proposant diverses expériences à partir des collections afin de susciter une meilleure compréhension de celles-ci et d'attirer le public. On peut notamment citer les outils de médiations et les dossiers d'œuvres qui peuvent être accessibles au public²⁹¹ ;
- la contextualisation, le musée doit s'ancrer dans son territoire en profondeur et faire disparaître la frontière entre l'institution et l'extérieur²⁹² ;
- la valorisation du patrimoine immatériel²⁹³ ;
- l'ouverture du musée afin que celui-ci devienne un lieu vivant et pas seulement un lieu d'informations²⁹⁴ ;
- la coopération entre le musée et le visiteur afin que ce dernier ne soit pas uniquement spectateur, mais également acteur du musée et de sa visite²⁹⁵.

Ces cinq axes de développement que connaît aujourd'hui le musée aboutiront à la fondation d'un musée du futur s'appuyant sur les mutations qu'a déjà connues l'institution et qui ont créé le Musée du XXI^e siècle. Toutefois, il convient de veiller

²⁹⁰ ABBUD, Alejandro. Le musée de demain : ruptures et continuités, in AMSELLEM, Emmanuelle, LIMOUSIN, Isabelle et CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY-LA-SALLE (dir.). *Le musée, demain*. Paris : L'Harmattan, 2017. ISBN 978-2-343-12951-8. AM2 .C635 2014. p. 48

²⁹¹ ABBUD, Alejandro. Le musée de demain : ruptures et continuités, in AMSELLEM, Emmanuelle, LIMOUSIN, Isabelle et CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY-LA-SALLE (dir.). *Le musée, demain*. Paris : L'Harmattan, 2017. ISBN 978-2-343-12951-8. AM2 .C635 2014. pp. 48 – 49

²⁹² ABBUD, Alejandro. Le musée de demain : ruptures et continuités, in AMSELLEM, Emmanuelle, LIMOUSIN, Isabelle et CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY-LA-SALLE (dir.). *Le musée, demain*. Paris : L'Harmattan, 2017. ISBN 978-2-343-12951-8. AM2 .C635 2014. pp. 49 – 51

²⁹³ ABBUD, Alejandro. Le musée de demain : ruptures et continuités, in AMSELLEM, Emmanuelle, LIMOUSIN, Isabelle et CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY-LA-SALLE (dir.). *Le musée, demain*. Paris : L'Harmattan, 2017. ISBN 978-2-343-12951-8. AM2 .C635 2014. pp. 51 – 52

²⁹⁴ ABBUD, Alejandro. Le musée de demain : ruptures et continuités, in AMSELLEM, Emmanuelle, LIMOUSIN, Isabelle et CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY-LA-SALLE (dir.). *Le musée, demain*. Paris : L'Harmattan, 2017. ISBN 978-2-343-12951-8. AM2 .C635 2014. pp. 52 – 54

²⁹⁵ ABBUD, Alejandro. Le musée de demain : ruptures et continuités, in AMSELLEM, Emmanuelle, LIMOUSIN, Isabelle et CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY-LA-SALLE (dir.). *Le musée, demain*. Paris : L'Harmattan, 2017. ISBN 978-2-343-12951-8. AM2 .C635 2014. p. 54

à ce que ces transformations n'impactent pas la réalisation des missions traditionnelles.

b. Un enjeu de mémoire

Ces mutations ont un impact sur l'institution et leur existence doit être tracée afin de conserver la mémoire de cette évolution ainsi que les étapes qui l'ont forgée. Pour ce faire, on peut s'appuyer sur la mémoire physique, qui peut se traduire par des modifications dans les bâtiments. Cela est notamment perceptible dans l'architecture générale du musée. En effet, l'architecture du musée a évolué au cours du temps, passant des châteaux et autres édifices monumentaux, comme c'est le cas pour le Musée des Beaux-Arts de Lyon installé dans une ancienne abbaye²⁹⁶, à une architecture nouvelle qui n'est plus simple réceptacle des œuvres, mais œuvres elles-mêmes. On peut citer, à cet effet l'architecture du Musée des Confluences puisqu'en plus d'être un lieu abritant des collections muséales, son architecture particulière le rend unique et original au point de pouvoir être lui-même perçu comme une œuvre²⁹⁷. Ainsi, le bâtiment du musée n'est pas un conteneur, d'après le terme d'Umberto Eco, mais il devient lui-même objet d'attention²⁹⁸. Cette modification de l'architecture du musée laisse des traces qui sont perceptibles pour faire mémoire. De plus, il peut être un outil permettant de dater le musée, si celui-ci n'a pas changé de bâtiment. Tout cela permet de déceler une histoire de l'institution en fonction des évolutions architecturales qui ont conduit à l'élaboration du musée d'aujourd'hui.

Outre le bâtiment lui-même, la mémoire de ces évolutions peut s'incarner de manière numérique. En effet, les outils numériques du musée peuvent participer à l'élaboration de cette mémoire et ainsi garder la trace des évolutions du musée, de son discours et de son organisation, comme l'explique Madame Griot :

Parce qu'une archive du musée c'est aussi bien des images qu'aujourd'hui des films. De prendre par exemple. Pour moi ce qui est important c'est prendre les montages des expositions, prendre les expositions temporaires, faire des films et dans 20 ans ça sera sûrement une archive du musée car à l'époque on dira « Oh, on faisait comme ça ». Voilà. [...] tout ce qui est aussi événements qui devraient être filmés, photographiés pour être une archive du musée puisqu'un musée n'est pas statique, ça vit. Donc la vie du musée, et pourquoi pas les gens qui travaillent car ils travaillent comme ça aujourd'hui et ils travailleront pas comme ça dans 20 ans.²⁹⁹

Ces outils conservent la mémoire des mutations de l'institution depuis leur installation au sein de l'établissement muséal. De plus, leur arrivée, témoin de ces mutations, et la chronologie de celle-ci nous permettent de dresser l'évolution de ces transformations. Mais ces outils sont également un moyen de garder la trace des expérimentations effectuées par l'institution puisque celles-ci peuvent porter sur l'utilisation de ces outils par le musée à l'instar du partenariat entre Nintendo et le Musée du Louvre où la matérialisation de cette relation entre le secteur privé et le

²⁹⁶ L'Abbaye royale - Musée des Beaux Arts de Lyon [en ligne]. [s. d.]. [Consulté le 19 juin 2019]. Disponible à l'adresse : http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/musee-beau-art-lyon/histoire-musee/l_abbaye_benedictine.

²⁹⁷ PRIX, Wolf Dieter, GROSCARRET, Hervé et LESEC, Cédric. Entretien. *Publications du musée des Confluences*. 2013, Vol. 10, n° 1, p. 9-15.

²⁹⁸ ECO, Umberto, PEZZINI, Isabella, ALBERGAMO, Maria, et al. *Le musée, demain*. Madrid : Casimiro, 2015. ISBN 978-84-15715-92-4. pp. 33 – 37

²⁹⁹ Voir **Annexe n° 3**

musée s'est traduit dans un jeu vidéo qui conserve la mémoire de toute cette expérience ainsi que celle du musée.

Le musée est actuellement en pleine mutation. Celle-ci génère une rupture avec le musée traditionnel puisque le musée de demain ne sera plus à l'identique de celui d'aujourd'hui. Ces transformations aboutissent à une forme muséale nouvelle. Toutefois, toutes ces modifications et ces expérimentations doivent faire l'objet d'une politique mémorielle afin de ne pas perdre la trace de toutes ces mutations ayant conduit au musée de demain.

B. Du musée d'aujourd'hui à celui de demain

Toutes ces modifications du musée et la mémoire de celles-ci conduisent à l'élaboration de théorie sur le futur du musée. En effet, en parallèle au développement des théories sur le musée virtuel et par la suite sur le Musée du XXI^e siècle, un ensemble de professionnels et de théoriciens ont essayé d'élaborer le musée du futur tel qu'il pourrait éventuellement apparaître. L'ensemble de ces théories fait ressortir l'idée d'un musée utopique. Nous avons retenu deux propositions afin de témoigner de ce que pourrait devenir le musée de la fin du XXI^e siècle, celle d'Umberto Eco et celle de Gérard Klein.

a. Un musée centré sur une œuvre

Si nous débutons par la théorie d'Umberto Eco, le musée du troisième millénaire évoluerait vers un musée centré autour d'une œuvre précise où toute sa complexité serait ainsi expliquée, ainsi que son intégration dans son époque et ses subtilités³⁰⁰. Ainsi, pour Umberto Eco, ce musée du futur sera :

Mon idéal est un musée qui serve à comprendre et à jouir d'un seul tableau (ou d'une seule sculpture, ou d'une seule salière de Cellini). Prenons, par exemple, *Le Printemps* de Botticelli. Toute la suite de salles des Uffizi devrait être une seule visite à la fin de laquelle on arriverait, finalement, à comprendre tous les aspects de ce tableau. Il y aurait des salles qui nous introduiraient à la Florence de l'époque, la culture humaniste, la redécouverte des anciens, les ferments mystiques de l'époque, de la Rome où travaillaient Ghirlandaio et Perugino, avec des panneaux didactiques, des expositions de livres et de gravures (depuis les manuscrits aux premiers incunables, déjà apparus à cette époque-là). Viendraient ensuite les œuvres des peintures qui précéderent Botticelli et l'inspirèrent, dans les ateliers de Lippi et de Verrocchio (et dans ce cas, pour que la documentation soit complète, on pourrait accepter des copies de la meilleure qualité, ou sortir des fonds des œuvres que le musée n'a jamais exposées, ainsi que les œuvres de Botticelli antérieures à celle de *Le Printemps*. J'aimerais ensuite voir des tableaux avec des visages féminins annonciateurs de ceux de Botticelli, ou qui m'informerait, au contraire, que la femme était vue à cette époque-là d'une manière fort différente, et dont il fit une innovation radicale ; on devrait entendre aussi la musique que Botticelli pouvait écouter, les voix des poètes et des philosophes qu'il a pu lire, et, si possible, il devrait y avoir de grandes photos des paysages de Toscane (je suppose que cette documentation est fondamentale dans le cas d'un peintre de paysage) ; j'aimerais voir aussi des documents sur la flore de l'époque pour comprendre comme

³⁰⁰ ECO, Umberto, PEZZINI, Isabella, ALBERGAMO, Maria, et al. *Le musée, demain*. Madrid : Casimiro, 2015. ISBN 978-84-15715-92-4. pp. 42 – 46

Botticelli avait conçu, à partir de celle-ci, ses fleurs et ses arbres. Finalement, j'aimerais arriver à la salle centrale, où serait exposé *Le Printemps*, avec un regard déjà éduqué pour voir les choses comme un Florentin du *Quattrocento*. Ensuite, dans les salles suivantes, j'aimerais avoir sur des écrans tous les détails de *Le Printemps*, les solutions picturales adoptées, les comparaisons en détails d'autres peintures. Et finalement, dans une dernière salle, tout ce qui pourrait me donner des renseignements sur l'héritage de Botticelli, jusqu'aux préraphaélites.³⁰¹

Une démarche de la sorte réduirait la dissonance cognitive et permettrait de saisir tout l'intérêt de l'œuvre en question. Toutefois, élaborer un musée par œuvre se révèle être un travail complexe à mettre en place puisqu'il faudrait, tout d'abord identifier une œuvre phare regroupant toutes les caractéristiques de son époque afin de faire graviter autour d'elle, dans ce musée, des œuvres permettant l'explication de l'œuvre principale.

b. Un musée imaginaire : toujours une utopie ?

Une autre théorie reprend l'utopie du musée imaginaire proposée par André Malraux dans son essai³⁰². Ainsi, Gérard Klein, dans une publication propose une vision futuriste de ce à quoi pourrait ressembler le musée dans les années 2060³⁰³. Il propose ainsi quatre pistes d'évolution du musée, qui évoluerait en parallèle de la production artistique, et qui aboutissait à une forme muséale nouvelle dans la seconde moitié du XXI^e siècle.

Tout d'abord un progrès dans le domaine des technosciences qui permet la reproduction parfaite des œuvres³⁰⁴. Cela conduit à des fac-similés parfaits des œuvres des collections du musée, limitant ainsi le transport des œuvres originelles. En effet, cette technique de reproduction à l'identique permet la multiplication des œuvres et leur présence dans divers musées de par le monde, limitant ainsi le déplacement de l'œuvre d'origine. De plus, elle peut être préservée dans les réserves, sa copie parfaite pouvant être exposée à sa place pour la protéger.

Gérard Klein envisage également une évolution du musée en un musée virtuel universel³⁰⁵. L'élaboration de ce musée serait permise par une avancée dans les techniques de numérisation qui permet un rendu à l'identique de l'œuvre du musée. Cette numérisation irait jusqu'à la sensation de toucher qui serait rendue par la technologie. Ainsi, en plus de la vue, le toucher pourrait être simulé par cette avancée technologique. Par ce procédé, le musée imaginaire d'André Malraux deviendrait réalité puisque les collections pourront toutes être numérisées et rendre les mêmes sensations à l'utilisateur que si il était au musée ou en possession de l'œuvre. Le problème de cette forme muséale est la disparition progressive du musée physique qui tend à n'être plus qu'une réserve d'œuvres sans visiteurs. Toutefois, cette numérisation massive des œuvres peut permettre la mise en place de

³⁰¹ ECO, Umberto, PEZZINI, Isabella, ALBERGAMO, Maria, et al. *Le musée, demain*. Madrid : Casimiro, 2015. ISBN 978-84-15715-92-4. pp. 43 – 44

³⁰² MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris : Gallimard, 1997. ISBN 978-2-07-032948-9.

³⁰³ KLEIN, Gerard. Arts et musées : 2014 – 2064, in AMSELLEM, Emmanuelle, LIMOUSIN, Isabelle et CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY-LA-SALLE (dir.). *Le musée, demain*. Paris : L'Harmattan, 2017. ISBN 978-2-343-12951-8. AM2 .C635 2014. pp. 185 – 195

³⁰⁴ KLEIN, Gerard. Arts et musées : 2014 – 2064, in AMSELLEM, Emmanuelle, LIMOUSIN, Isabelle et CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY-LA-SALLE (dir.). *Le musée, demain*. Paris : L'Harmattan, 2017. ISBN 978-2-343-12951-8. AM2 .C635 2014. pp. 185 – 186

³⁰⁵ KLEIN, Gerard. Arts et musées : 2014 – 2064, in AMSELLEM, Emmanuelle, LIMOUSIN, Isabelle et CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY-LA-SALLE (dir.). *Le musée, demain*. Paris : L'Harmattan, 2017. ISBN 978-2-343-12951-8. AM2 .C635 2014. pp. 186 – 187

l'icône, à savoir l'étude d'une œuvre afin de l'authentifier, mais également de lui attribuer avec certitude un auteur et les influences de celui-ci³⁰⁶.

Enfin, la dernière évolution concernant le musée serait un allongement de la formation de conservateur afin que les postulants à cette profession acquièrent des connaissances dans des domaines variés leur permettant de répondre à l'évolution de la production artistique qui, dans le même temps, s'est approprié les avancées techniques qui auraient eu lieu durant les cinquante années passées³⁰⁷. Gérard Klein propose un allongement des études passant de douze ans à vingt ans.

Ainsi, Gérard Klein propose une évolution du musée en parallèle à l'évolution de la production artistique qui s'appropriait les avancées technologiques. Ce nouveau musée serait devenu totalement virtuel et permettrait aux utilisateurs une immersion totale dans l'œuvre. Les musées physiques, quant à eux, deviendraient des réserves d'œuvres à numériser et ne seraient que très peu fréquentés.

Ces deux propositions muséographiques de l'avenir du musée sont certes très divergentes, mais elles proposent toutes deux une vision utopiste de ce que pourrait être le musée. Dans le premier cas, Umberto Eco propose une évolution du musée vers la glorification de certaines œuvres qui seraient jugées fondamentales avec, en parallèle, une accentuation du caractère didactique de l'institution. A l'inverse, la proposition de Gérard Klein irait dans le sens d'une disparition du musée physique vers sa réalité virtuelle et la reproductibilité des œuvres des collections sous divers formats afin d'offrir aux visiteurs une expérience nouvelle de visite de l'institution que ce soit dans le monde réel ou dans le monde virtuel.

Ainsi, le musée est dans une phase de profonde évolution qui aboutira en de nouvelles formes muséales. Même si de nombreux théoriciens tentent d'imaginer le musée du futur celui-ci demeure abstrait et dépendant des évolutions technologiques, mais également artistiques. En effet, la nature des collections, ainsi que les avancées en matière de numérisation, d'impression voire d'intelligence artificielle pourraient avoir une influence plus ou moins importante sur l'évolution du musée et aboutir ainsi à un musée de la fin du XXI^e siècle, totalement métamorphosé.

En conclusion, la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle ont abouti à l'élaboration de formes muséales nouvelles qui se trouvent regroupées sous le terme de Musée du XXI^e siècle. Ce musée, aboutissement des effets du tourisme de masse et de l'irruption du numérique au sein de l'espace muséal, se caractérise par une accentuation du caractère social du musée, sans toutefois remettre en cause le principe de conservation et valorisation des collections. Toutefois, le Musée du XXI^e siècle est encore à l'état de théories, évoluant au gré des expérimentations et transformations de l'institution. Ces dernières peuvent notamment être menées par de nouveaux acteurs qui ont fait leur entrée dans l'espace muséal avec l'apparition de ce nouveau musée. Ceux-ci ont permis au musée de mener ses expérimentations et de favoriser le développement de celui-ci. Toutefois, ces nouveaux acteurs impactent en profondeur le musée et risquent, à terme, de dénaturer le musée de ses missions et devoirs. Mais cette éventualité n'est toutefois pas envisagée par les théoriciens qui élaborent, pour l'avenir de l'institution, une forme muséale toujours

³⁰⁶ KLEIN, Gérard. Arts et musées : 2014 – 2064, in AMSELLEM, Emmanuelle, LIMOUSIN, Isabelle et CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY-LA-SALLE (dir.). *Le musée, demain*. Paris : L'Harmattan, 2017. ISBN 978-2-343-12951-8. AM2 .C635 2014. p. 187

³⁰⁷ KLEIN, Gérard. Arts et musées : 2014 – 2064, in AMSELLEM, Emmanuelle, LIMOUSIN, Isabelle et CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY-LA-SALLE (dir.). *Le musée, demain*. Paris : L'Harmattan, 2017. ISBN 978-2-343-12951-8. AM2 .C635 2014. p. 194

en évolution et intégrant une plus grande place pour les collections, mais également pour les outils numériques qui en permettent l'interprétation et la compréhension. Ainsi, le musée d'aujourd'hui est une institution en pleine mutation dont les contours sont encore mouvants et qui aboutira à une nouvelle forme de musée incluant une plus grande place pour les visiteurs et la technologie permettant la compréhension des collections.

CONCLUSION

Définir le musée d'aujourd'hui se révèle être une entreprise complexe. En effet, ce terme d'apparence simple à définir a pris aujourd'hui une dimension nouvelle impliquant des réalités multiples et dont les objectifs se sont progressivement métamorphosés. Ainsi, les définitions des dictionnaires et autres encyclopédies occultent cette métamorphose pour ne conserver en mémoire que l'aspect traditionnel de l'institution, celle d'un lieu refermé sur lui-même abritant les trésors de l'humanité. Or, le musée d'aujourd'hui n'est plus celui du XIX^e siècle ! En effet, ce musée d'aujourd'hui n'est plus un simple lieu de conservation, il devient un lieu de vie, s'implantant dans son territoire pour l'animer et le faire vivre. Il est ainsi acteur de sa vie locale, ouvert sur le reste de la société et prêt à l'accueillir afin de lui transmettre ces trésors et ainsi favoriser les rencontres entre les civilisations.

Toutefois, une certaine continuité a lieu entre ce musée d'aujourd'hui et son prédécesseur dans des domaines bien précis. Ainsi, le musée est toujours un espace accueillant des collections matérielles ou immatérielles et ayant une mission scientifique de conservation et d'érudition servant à l'ensemble de la société. Cette permanence, dans la définition, n'exclut en rien les modifications de l'institution. Ces mêmes modifications peuvent par ailleurs avoir des impacts sur ces mêmes éléments de continuité. Le musée n'est donc plus un établissement centré sur lui-même, mais un lieu qui s'ouvre depuis peu sur le reste de la société, quitte à être chamboulé en profondeur.

Parmi ces chamboulements, l'arrivée des NTIC constitue l'un des plus marquant puisqu'il interroge en profondeur les pratiques et usages de l'institution. En effet, conserver, valoriser, communiquer n'ont pas le même sens dans le monde numérique que dans le monde physique et ils impliquent la mise en place d'outils et de procédures nouveaux. Ces modifications dans l'exercice de ces missions obligent le musée à revoir son fonctionnement, mais également la formation de ces professionnels afin que celles-ci demeurent toujours réalisables. De plus, l'irruption des NTIC a nécessité une prise de conscience de la présence d'un espace digital à conquérir par le musée. Cette prise de conscience passe par une appropriation de ses codes, usages et outils, mais également par celles de ces utilisateurs qui deviennent les nouveaux visiteurs du musée. Ainsi, l'arrivée des NTIC a contraint le musée à adopter une démarche de réflexion sur sa propre existence afin que celle-ci entre dans l'espace digital tout en le maîtrisant afin que l'institution ne perde pas ses caractéristiques fondamentales et ne devienne pas qu'un simple lieu numérique dénué de tout fondement institutionnel.

Mais, cette prise de conscience de l'univers numérique par le musée a également créé de nouvelles formes muséales rompant avec la tradition muséographique. Ces nouveaux musées s'installent dans des espaces neufs tant sur le plan physique que numérique, ou reprennent les espaces classiques d'expression muséographique. Ces nouvelles formes muséales adoptent des qualificatifs variés tenant compte de cette réalité numérique nouvelle dans laquelle elles se sont insérées. Ainsi, les termes de musée numérique, musée cybernétique ou encore musée virtuel, ont envahi le langage de la muséographie moderne pour devenir les qualificatifs de cette institution transformée par le digital. Mais, depuis peu, tous ces vocables convergent en une forme nouvelle, le Musée du XXI^e siècle, archétype du musée du siècle incluant toute cette mutation numérique de l'institution.

Toutefois tous les musées n'ont pas encore atteint ce stade de Musée du XXI^e siècle qui apparaît aujourd'hui comme un état utopique de ce que pourrait être l'institution durant tout ce siècle. Ainsi les différents établissements de l'institution sont encore à des stades variés de leur évolution numérique. Cette variation s'explique par le degré divers d'implication des NTIC dans leur logique organisationnelle et dans l'exercice de leurs missions et devoirs. Ainsi, certains établissements privilégient une utilisation raisonnée de ces outils numériques afin de remplir certaines fonctions prédéfinies et d'éviter toutes dérives, là où d'autres peuvent en faire un usage incontrôlé, au point de devenir des théâtres d'expérimentations, voire des lieux dénués de tout aspect muséographique.

Ainsi, le musée d'aujourd'hui est une institution en pleine mutation dont la forme finale demeure à ce jour encore inconnue. Nous pouvons nous interroger sur la forme que prendra le musée à l'avenir en fonction de ces développements technologiques et de leur intégration progressive au fonctionnement général de l'institution. Nombre de théoriciens et de muséologues s'y sont risqués, proposant des formes muséales diverses et variées pouvant remettre en cause les fondements de l'institution elle-même. Ainsi, le musée de demain deviendra-t-il celui de Malraux, un musée imaginaire utopiste, habitacle d'œuvres recréant une réalité idéale qui n'aurait plus à subir les affres de l'insuffisance ? Sera-t-il celui d'Eco, lieu d'exaltation d'un chef-d'œuvre en proposant une immersion complète dans celui-ci ? Ou correspondra-t-il à la vision de Gérard Klein et de son musée virtuel reproductible et offrant de nouvelles expériences aux visiteurs ? Toutes ces théories et ces réflexions, sont faites au gré de l'apparition de ces nouvelles technologies et de leur utilisation et expérimentation par le musée de par le monde. Mais toutes dressent l'image d'une institution dont nul ne sait qu'elle en sera l'avenir, ni la forme que prendra celle-ci à l'issue de cette transformation.

Le musée est donc entré dans une phase de tests et d'expérimentation dont les résultats ne correspondront sans doute pas aux hypothèses émises par les chercheurs et les professionnels. Toutefois, tous devront faire face et s'adapter à cette forme nouvelle que prendra le musée de demain dont les caractéristiques nous échappent encore. Il reste cependant à espérer que celle-ci ne signera pas la disparition définitive de l'institution physique qui deviendrait qu'un simple entrepôt d'artefacts, au profit d'un établissement purement numérique reprenant des codes et usages du musée pour n'être qu'un simple lieu de divertissement vidé de toute sa substance éducative et culturelle.

SOURCES

Mes sources pour ce travail sont de trois natures :

Entretiens :

- Madame Jaby, Musée d'Art Contemporain de Lyon, Responsable du service de Communication
- Madame Griot, Musée gallo-romain Lugdunum, Chargé de projet NTIC et SI
- Madame Roy, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Assistante de conservation – Responsable de la base de données et de la mise en ligne des collections

Questionnaire sur la mise en place des outils au sein du musée :

- Madame Naessens Guillemette, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Responsable du service de Communication

Sites web :

- MINISTÈRE DE LA CULTURE. *Musées - Ministère de la Culture* [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : <http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musees>
- ICOM [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : <https://icom.museum/fr/>
- Lugdunum Musée et théâtres romains [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : <https://lugdunum.grandlyon.com/fr/>
- Musée d'art contemporain de Lyon [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : <http://www.mac-lyon.com/mac/>
- Musée des Beaux-Arts de Lyon [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : <http://www.mba-lyon.fr/mba/>
- Musée des Confluences [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : <http://m.museedesconfluences.fr/fr>
- POP - Plateforme Ouverte du Patrimoine - Ministère de la Culture [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : <https://www.pop.culture.gouv.fr/>

BIBLIOGRAPHIE

Généralités

Culture numérique

- BARATS, Christine. *Manuel d'analyse du web en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin, 2016. ISBN 978-2-200-60287-1
- DOUEIHI, Milad. *Qu'est ce que le numérique?* Paris : Presses universitaires de France, 2013. ISBN 978-2-13-062718-0
- DOUEIHI, Milad et CHEMLA, Paul. *La grande conversion numérique: suivi de Réveries d'un promeneur numérique*. Paris : Éd. du Seuil, 2011. La librairie du XXI^e siècle. ISBN 978-2-7578-2478-8
- DOUEIHI, Milad et LOUZEAU, Frédéric. *Du matérialisme numérique: travaux de la Chaire des Bernardins: l'humain au défi du numérique*. Paris : Hermann, 2017. ISBN 978-2-7056-9509-5
- MERCKLÉ, Pierre. *La sociologie des réseaux sociaux*. 3^e ed. Paris : La Découverte, 2016. Repères: sociologie. ISBN 978-2-7071-8888-5

Institutions culturelles françaises

- *Cartes et pass | Ville de Lyon* [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : <https://www.lyon.fr/culture/cartes-et-pass>
- FRANCE et MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. *Chiffres clés: statistiques de la culture et de la communication 2017*. [S. l.] : [s. n.], 2017. ISBN 978-2-11-151518-5
- FRANCE, MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION (1997-....), DÉPARTEMENT DES ÉTUDES, de la prospective et des statistiques et WOLFF, Loup. *Chiffres clés 2018: statistiques de la culture et de la communication*. [S. l.] : [s. n.], 2018. ISBN 978-2-7246-2255-3
- MINISTÈRE DE LA CULTURE. *Fréquentation des Musées de France* [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : https://data.culture.gouv.fr/explore/dataset/frequentation-des-musees-de-france/information/?disjunctive.new_name&dataChart=eyJxdWVyaWVzIjpbeyJjaG FydHMiOlt7InR5cGUiOiJjb2x1bW4iLCJmdW5jIjoiU1VNIiwieUF4aXMiOiJ2YW xldXJfZGVfZnJlcXVlbnRhdGlvbiliInNjaWVudGlmaWNEaXNwbGF5Ijpb0cnVILC Jjb2xvciI6InJhbmdlLURhcmsyIn1dLCJ4QXhpcyI6ImFubmVliiwibWF4cG9pbmRz IjoiIiwidGltZXNjYWxlIjoiIiwic29ydCI6IiIsInNlcmllc0JyZWFrZG93biI6ImZyZXF 1ZW50YXRpb24iLCJjb25maWciOnsiZGF0YXNldCI6ImZyZXF1ZW50YXRpb24 tZGVzLW11c2VlcylkZS1mcmFuY2UiLCJvcHRpb25zIjpb7ImRpc2p1bmN0aXZIL m5ld19uYW1lIjpb0cnVlfX19XSwiZGlzcGxheUxlZ2VuZCI6dHJ1ZSwidGltZXNjY WxlIjoiIiwieWVxpZ25Nb250aCI6dHJ1ZlX0%3D
- MUSÉE DU LOUVRE. 10,2 millions de visiteurs au Louvre en 2018. *Louvre*. 3 janvier 2019. Disponible à l'adresse : <http://presse.louvre.fr/10-millions-de-visiteurs-au-louvre-en-2018/>
- TOBELEM, Jean-Michel. *La gestion des institutions culturelles: musées, patrimoine, centres d'art*. Malakoff : Armand Colin, 2017. ISBN 978-2-200-61683-0

Généralités sur le musée

Définition

- ACADÉMIE FRANÇAISE. *Musée - Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne]. 9e ed. Paris : [s. n.], [s. d.]. Disponible à l'adresse : <http://www.dictionnaire-academie.fr/entry/A9M3244>
- Appellation « Musée de France » - Ministère de la Culture [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : <http://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Appellation-Musee-de-France>.
- DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François et BERGERON, Yves (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011. ISBN 978-2-200-27037-7. AM5 .D53 2011
- FOHR, Robert. *Musée* [en ligne]. [S. l.] : [s. n.], [s. d.]. Disponible à l'adresse : <http://www.universalis-edu.com.bibelec.univ-lyon2.fr/encyclopedia/musee/>
- LAROUSSE, Éditions. *Encyclopédie Larousse en ligne - musée latin museum temple des Muses du grec mouseïon* [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : <http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/musée/72220>
- MAIRESSE, François, DESVALLÉES, André et INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (dir.). *Vers une redéfinition du musée*. Paris : Harmattan, 2007. Muséologies. ISBN 978-2-296-03293-4. AM7 .V47 2007

Histoire

- DELOCHE, Bernard. *La nouvelle culture: La mutation des pratiques sociales ordinaires et l'avenir des institutions culturelles*. Paris : L'Harmattan, 2007. Collection Patrimoines & sociétés. ISBN 978-2-296-02988-0. BH202 .D44 2007
- POULOT, Dominique. *Une histoire des musées de France, XVIIIe- XXe siècle*. Paris : La découverte, 2008. La Découverte poche Sciences humaines et sociales, 292. ISBN 978-2-7071-5642-6
- SCHAEER, Roland. *L'invention des musées*. Paris : Gallimard, 2007. Découvertes Gallimard Histoire, 187. ISBN 978-2-07-034450-5

Droit et musée

- CHATRY, Sylvain et LE CAM, Stéphanie. *Droit de la propriété intellectuelle*. Paris : Studyrama, 2018. ISBN 978-2-7590-3830-5
- GOFFAUX-CALLEBAUT, Géraldine et INSTITUT D'ÉTUDES DE DROIT PUBLIC (UNIVERSITÉ PARIS-SUD) (dir.). *Éthique et patrimoine culturel: regards croisés: colloque international organisé par l'École du Louvre, l'IDEP et l'IEDP (Université Paris-Sud) 20 et 21 octobre 2015*. Paris : L'Harmattan, 2016. Collection Droit du patrimoine culturel et naturel. ISBN 978-2-343-10605-2. K3791.A6 E84 2015
- LOI n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France [en ligne]. 4 janvier 2002. Disponible à l'adresse : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000769536&categorieLien=id>
- MINISTÈRE DE LA CULTURE, Ministère de la Justice. *Code du patrimoine | Legifrance* [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006074236&dateTexte=20190316>
- MINISTÈRE DE LA JUSTICE. *Code de la propriété intellectuelle | Legifrance* [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414&dateTexte=20190316>

- UNESCO. UNESCO - *Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : <https://ich.unesco.org/fr/convention>

Théories générales de muséologies

- DELOCHE, Bernard et DESVALLÉES, André. *Museologica: contradictions et logique du musée*. S.l. : Editions W, 1993. ISBN 978-2-7297-0453-7
- GOB, André et DROUGUET, Noémie. *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. 4e éd. Paris : Armand Colin, 2014. Collection U Sciences humaines & sociales. ISBN 978-2-200-29118-1
- MAIRESSE, François (dir.). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris : La documentation Française, 2016. Musées-Mondes. ISBN 978-2-11-010308-6
- MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris : Gallimard, 1997. Collection Folio : Essais, 300. ISBN 978-2-07-032948-9
- MEUNIER, Anik et LUCKERHOFF, Jason (dir.). *La muséologie, champs de théorie et de pratique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2012. ISBN 978-2-7605-3403-2. AM7 .M798 2012
- POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris : La Découverte, 2005. Collection Repères, 433. ISBN 978-2-7071-4718-9
- PRIX, Wolf Dieter, GROSCARRET, Hervé et LESEC, Cédric. Entretien. *Publications du musée des Confluences*. 2013, Vol. 10, no 1, p. 9 15

Transformation numérique du musée

Généralités

- BOWEN, Jonathan Peter, BENNETT, Jim, JOHNSON, James A. et BERNIER, Roxane. Vistiteurs virtuels et musées virtuels. *Publics et Musée*. 1998, n° 13, p. 109-127
- CHANTEPIE, Philippe et LE DIBERDER, Alain. *Révolution numérique et industrie culturelles*. Paris : La Découverte, 2010. Repères: culture et communication. ISBN 978-2-7071-6505-3. Disponible à l'adresse : <http://www.cairn.info/revolution-numerique-et-industries-culturelles--9782707165053.htm>
- CLAUDEL, Anne. A la recherche du « musée des musées »: les systèmes d'information sur le patrimoine. *Publics et Musée*. 1996, n° 10, p. 105-111
- FRANCE, COMMISSION POUR L'UNESCO, FRAU-MEIGS, Divina et KIYINDOU, Alain. *Diversité culturelle à l'ère du numérique glossaire critique*. Paris : Documentation française, 2014. Disponible à l'adresse : http://res.banq.qc.ca/login?url=http://www.numilog.com/bibliotheque/bnquebec/fiche_livre.asp?idprod=578820
- VOL, Alexandra. Tisser des trames de pertinence entre musées, nouvelles technologies et publics. *Publics et Musée*. 1998, n° 13, p. 67-87

Musée et virtualité

- BAUJARD, Corinne. *Du musée conservateur au musée virtuel: patrimoine et institution*. Paris : Hermès [u.a.], 2012. ISBN 978-2-7462-4502-0
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (dir.). *L'art à l'époque du virtuel*. Paris : L'Harmattan, 2003. Arts, 8. ISBN 978-2-7475-5509-8
- CHABERT, Ghislaine et BOUILLOT, Daniel. Du réel au virtuel: Une expérience de visite dans l'exposition. *Culture & Musées*. 2010, n° 15, p. 117-135

- DELOCHE, Bernard. *Le musée virtuel: vers une éthique des nouvelles images*. 1. éd. Paris : Presses universitaires de France, 2001. Questions actuelles. ISBN 978-2-13-052042-9. AM7 .D45 2001
- LAFORET, Anne. *Le net art au musée: stratégies de conservation des oeuvres en ligne*. Paris : Questions théoriques, 2011. N7433.8 .L34 2011
- RIEUSSET-LEMARIÉ, Isabelle. De l'utopie du « musée cybernétique » à l'architecture des parcours dans les musées. *Publics et Musée*. 1999, n° 16, p. 103-128
- WEISSBERG, Jean-Louis. Le déplacement virtuel de Lascaux. *Publics et Musée*. 1998, n° 13, p. 129-145
- WELGER-BARBOZA, Corinne. *Du musée virtuel au musée médiathèque: le patrimoine à l'ère du document numérique*. Paris : L'Harmattan, 2001. Patrimoines et sociétés. ISBN 978-2-7475-1725-6. AM7 .W394 2001

Les outils numériques au service du musée

- BREAKWELL, Glynis et BERNIER, Roxane. Usages des interactifs au musée: Le cas de la galerie du verre au musée Victoria & Albert. *Publics et Musée*. 1998, n° 13, p. 29-41
- CHANTE, Alain. La notion de catalogue: de l'imprimé au numérique. *Culture & Musées*. 2013, n° 21, p. 131-152
- Explorez le musée du Louvre avec Nintendo 3DS Guide: Louvre sur votre Nintendo 3DS. Dans : *Nintendo of Europe GmbH* [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : <https://www.nintendo.fr/Jeux/Nintendo-3DS/Nintendo-3DS-Guide-Louvre-822301.html>
- FOURQUET, Marie-Pierre et COURBET, Didier. Les serious games, dispositifs numériques de médiation: processus sociocognitifs et affectifs dans les usages et les effets sur les publics. *Culture & Musées*. 2013, n° 22, p. 165-190
- GAUCHET-LOPEZ, Maud et POLI, Marie-Sylvie. Les médiations de l'art contemporain via les sites internet: des représentations paradoxales. *Culture & Musées*. 2004, n° 3, p. 97-117
- *Google Arts & Culture* [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : <https://artsandculture.google.com/>
- LAUSSON, Julien. Visiter l'acropole en 3D grâce à la VR ? Il y a une app pour ça - Pop culture. Dans : *Numerama* [en ligne]. 2 octobre 2016. Disponible à l'adresse : <https://www.numerama.com/pop-culture/197502-visiter-lacropole-en-3d-grace-a-la-vr-il-y-a-une-app-pour-ca.html>
- L'identifiant ARK (Archival Resource Key). Dans : *BnF - Site institutionnel* [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : <https://www.bnf.fr/fr/lidentifiant-ark-archival-resource-key>
- MuseumWeek 2019. Dans : *French* [en ligne]. [s. d.]. Disponible à l'adresse : <http://museum-week.org/french/program/>.
- POMMARET, Chloé. Musées et nouvelles formes de médiation écrites sur le Web. *Culture & Musées*. 2016, n° 27, p. 137-140
- RIZZA, Maryse. La numérisation du dossier d'oeuvre: enjeux organisationnels pour les musées. *Culture & Musées*. 2013, n° 22, p. 25-45
- TOSELLO-BANCAL, Jean-Emile et COLLIER, Phillippe. *Multimédias interactifs, banques de données et banques d'images: pour les musées, les bibliothèques les expositions scientifiques*. Paris : A Jour, 1994. ISBN 978-2-903685-52-2
- VIDAL, Geneviève. L'interactivité et les sites Web de musée. *Publics et Musée*. 1998, n° 13, p. 89-107

- WELTZL-FAIRCHILD, Andréa, DUBÉ, Louis M. et BERNIER, Roxane. Le multimédia peut-il aider à réduire la dissonance cognitive? *Publics et Musée*. 1998, n° 13, p. 17-28

Du Musée du XXI^e siècle au musée du futur

Le Musée du XXI^e siècle

- EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 4: Annexes. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. Disponible à l'adresse : http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol4/index.htm#/3
- EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 3: Consultation citoyenne. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. Disponible à l'adresse : http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol3/index.htm
- EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 2: Rapport des groupes de travail. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. Disponible à l'adresse : http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees_21_vol2/index.htm
- EIDELMAN, Jacqueline. *Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle* [en ligne]. Volume 1: Synthèse. [S. l.] : Ministère de la Culture et de la Communication, 2017. Disponible à l'adresse : http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees21_vol1/index.htm
- FAGNONI, Edith et GRAVARI-BARBAS, Maria. *Nouveaux musées, nouvelles ères urbaines, nouvelles pratiques touristiques*. Québec : Presses universitaires de Laval, 2016. ISBN 978-2-7637-2610-6
- MAIRESSE, François, BOTTE, Julie, DOYEN, Audrey, GUIRAGOSIAN, Olivia, JAHAN BAKHSH, Zahra, UZLYTE, Lina et INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (dir.). *Définir le musée du XXI^e siècle: matériaux pour une discussion*. Paris : ICOFOM, 2017. ISBN 978-92-9012-424-5
- TERRISSE, Marc. *Le musée dans tous ses états*. Grignan : Editions Complicités, 2013. ISBN 978-2-35120-044-5

Le musée de demain

- AMSELLEM, Emmanuelle, LIMOUSIN, Isabelle et CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY-LA-SALLE (dir.). *Le musée, demain*. Paris : L'Harmattan, 2017. Patrimoines et sociétés. ISBN 978-2-343-12951-8. AM2 .C635 2014
- ECO, Umberto, PEZZINI, Isabella, ALBERGAMO, Maria, TOCUT, Evelyne et BEN AYOUN, Jean-Luc. *Le musée, demain*. Madrid : Casimiro, 2015. ISBN 978-84-15715-92-4
- MUSÉE DU LOUVRE, GALARD, Jean et MUSÉE DU LOUVRE (dir.). *L'avenir des musées: actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 23, 24 et 25 mars 2000*. Paris : Réunion des musées nationaux, 2001. Conférences et colloques / Louvre. ISBN 978-2-7118-4327-5. AM7 .M79 2001

Réflexions sur la mémoire

Mémoire et numérique

- BACHIMONT, Bruno. *Patrimoine et numérique: technique et politique de la mémoire*. Bry-sur-Marne : INA, 2017. Médias et humanités. ISBN 978-2-86938-190-2
- ROBERT, Pascal. *La mémoire sociale : formes, outils et enjeux*. Cours donné à l'ENSSIB dans le cadre du master Archives Numériques, UE 1 : Archives numériques et enjeux, octobre 2018

Mémoire et musées

- DODEBEI, Vera. Postface: Musée et mémoire, vers une culture créative. *Culture & Musées*. 2013, n° Hors-série, p. 215-222
- LÉVESQUE, France. La collection muséale d'art contemporain comme mémoire archivée. *Culture & Musées*. 2006, n° 7, p. 137-159
- MUSÉES DE SENS (FRANCE) (dir.). *Actes du 3e Colloque international Icône-image*. Sens : Chevillon : Obsidiane ; Trois P.-Plumes, papiers, pinceaux, 2007. ISBN 978-2-916447-11-7. B105.I47 C66 2006
- Première Guerre mondiale : le tourisme de mémoire. Dans : *Franceinfo* [en ligne]. 4 novembre 2018. Disponible à l'adresse : https://www.francetvinfo.fr/societe/guerre-de-14-18/verdun/premiere-guerre-mondiale-le-tourisme-de-memoire_3018081.html

ANNEXES

Table des annexes

ANNEXE N° 1 : GUIDE PRESENTANT LE DEROULE DES ENTRETIENS	101
ANNEXE N° 2 : ENTRETIEN AVEC MADAME JABY MURIEL, RESPONSABLE DU SERVICE DE LA COMMUNICATION AU MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON	103
ANNEXE N° 3 : ENTRETIEN AVEC MADAME GRIOT CHRISTINE, CHARGEE DE PROJET NTIC ET SI AU MUSEE LUGDUNUM	113
ANNEXE N° 4 : ENTRETIEN AVEC MADAME ROY ELODIE, ASSISTANTE DE CONSERVATION – RESPONSABLE DE LA BASE DE DONNEES ET DE LA MISE EN LIGNE DES COLLECTIONS AU MUSEE DES BEAUX-ARTS DE LYON	124
ANNEXE N° 5 : PRESENTATION DU QUESTIONNAIRE	139
ANNEXE N° 6 : REPONSES DE MADAME NAESSENS GUILLEMETTE, RESPONSABLE DU SERVICE COMMUNICATION AU MUSEE DES BEAUX-ARTS DE LYON AU QUESTIONNAIRE SUR LES OUTILS NUMERIQUES MIS EN PLACE AU SEIN DU MUSEE	140

ANNEXE N° 1 : GUIDE PRESENTANT LE DEROULE DES ENTRETIENS

Remarques préliminaires : Les entretiens seront conduits de manière semi-directive. Ce guide d'entretien fonctionne comme un aide-mémoire. Il est destiné à lister l'ensemble des thématiques à aborder lors des entretiens. Il ne s'agit pas d'un questionnaire, de plus, l'ordre de ces thématiques pourra être modifié lors des entretiens afin de suivre la logique du discours.

Déroulé de l'entretien :

- Présentation de l'enquêteur et du déroulé de l'entretien
- Thème n°1 : Présentation de la personne et du musée
- Thème n° 2 : La place du numérique dans le musée
- Thème n° 3 : Le numérique et les œuvres
- Thème n° 4 : Le site Web, les applications et les réseaux sociaux du musée
- Thème n° 5 : La question de l'archive et de la mémoire
- Clôture de l'entretien

Attention, l'ordre de ces thèmes pourra être modifié en fonction de la conversation !

Questions prévues en amont de l'entretien : Afin de s'assurer que l'ensemble de ces thèmes soient entièrement abordés, et pour recentrer la discussion, des questions sont écrites sur lesquelles l'enquêteur pourra s'appuyer afin d'avoir des précisions et des éclaircissements. Celles-ci touchent aux pratiques du musée pour lequel la personne est employée, ainsi que ses ressentis et impressions personnelles vis-à-vis du numérique dans son établissement.

Questions par thème	
Thème 1	Quelle est votre formation/parcours ? Quelle est la place du numérique dans votre vie ? Quelle est l'histoire du musée ? Combien d'œuvres composent le musée ? Combien de personnes visitent le musée ? (Par jour, mois, année) Quel est le statut du musée ?
Thème 2	Quels sont les outils numériques dont disposent le musée aujourd'hui ? Est-ce que d'autres outils sont à l'étude ? Quelle est la politique du musée vis-à-vis du numérique ? (Tout numériser, numériser une partie, développer certaines choses) Quels sont ceux les plus utilisés par les personnels ? Par les publics ? Quels sont ceux que vous trouvez le plus performant pour répondre aux missions du musée ?
Thème 3	Quels sont les outils numériques utilisés pour mettre en avant vos collections ? Quelle est la procédure pour alimenter ces outils ? (Mettre les œuvres sur les outils numériques) Comment sont sélectionnés les œuvres à numériser ? Comment le musée résout-il la question du droit d'auteur sur les œuvres qui sont numérisées ? Environ combien de vos collections sont disponibles ? (Fourchette si possible)

	Quels sont les œuvres du musée que vous aimeriez voir sur ces outils (et qui ne sont pas encore numérisées) ? Quel(s) est(sont) la(les) finalité(s) de cette mise en numérique des œuvres ? Comment le musée réalise cette(ces) finalité(s) ? Quel est votre avis sur cette(ces) finalité(s) ? Est-ce que, selon vous, l'usage du numérique permet de réaliser les missions du musée vis-à-vis de ces œuvres (éducation, conservation...) ? Quels sont les œuvres les plus recherchées/consultées par les publics ? Est-ce que, selon vous, le numérique est un vecteur important de médiation culturelle ? Est-ce que, selon vous, le numérique est un vecteur important de publicité pour le musée ?
Thème 4	Quelle est la fréquence d'utilisation du site web du musée par les publics ? (Combien de visiteurs par jours, mois, années, etc.) Quels sont les pages du site les plus utilisés par les publics ? Combien de personnes suivent le musée sur Twitter, Facebook, Instagram, etc. ? Combien de personnes ont déjà téléchargé vos applications ? Est-ce que vous considérez que le musée publie beaucoup sur Internet ? Est-ce que, selon vous, Internet est la nouvelle vitrine du musée ? (Voir Internet comme un outil de promotion du musée) Comment le musée alimente-t-il les collections mises en ligne sur ses différents supports ? (fréquence, méthode) Est-ce que, selon vous, le site web du musée constitue une extension de votre musée ou un musée indépendant ? (notions de musée virtuel, musée numérique) Comment définiriez-vous la notion de musée virtuel ? Et celle de musée numérique ? (ou partir de la définition et demander l'avis de la personne)
Thème 5	Est-ce que, selon vous, tous ces outils numériques sont un moyen de conserver une trace de vos activités ? Selon vous, est-ce que le numérique permet de construire une archive ou du moins d'enregistrer la mémoire de votre musée ?

Commentaires sur la suite après l'entretien : Penser à envoyer la transcription de l'entretien à la personne interrogée afin que celle-ci soit informée du contenu du texte. Penser également à demander l'autorisation de diffusion (si le mémoire avec la transcription de son entretien peut-être mis sur le site de l'ENSSIB/dans la bibliothèque de l'école).

ANNEXE N° 2 : ENTRETIEN AVEC MADAME JABY MURIEL, RESPONSABLE DU SERVICE DE LA COMMUNICATION AU MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE LYON

Quel est votre formation, votre parcours ?

Je suis responsable du service de communication ici au musée. J'ai fait une école de commerce avec une spécialisation marketing et communication. J'ai ensuite travaillé onze ans à la FNAC comme responsable communication et marketing, à la FNAC Part Dieu, à la FNAC Bellecour et à la direction régionale. Et je suis au musée depuis... Alors, je vais essayer de ne pas me tromper, mais je crois que ça fait onze ans. Oui ça doit être la onzième année.

Est-ce que vous aviez une formation dans le numérique ou pas ?

Non. Alors moi je ne suis pas spécifiquement responsable du numérique. Mais d'ailleurs y a personne qui occupe ce titre-là, ce poste-là, et il n'existe pas au musée. La question du numérique est une question partagée entre plusieurs fonctions en fait.

Quelle est la politique du musée vis-à-vis du numérique ? Est-ce qu'il souhaite tout numériser, une partie ?

Alors, on n'a pas un plan numérique qui dirait voilà ce qu'on fait. En tout cas, on a déjà des outils existants. On a une base de données des œuvres de la collection qui est en ligne. Le support de ça c'est Navigart via l'association VidéoMuseum. C'est une base de données très complète où on a les œuvres de notre collection avec des images et des notices mais qui sont plutôt des notices techniques. Ça ressemble plus à une base de données de professionnels. Elle est très utile par exemple pour d'autres structures culturelles qui veulent nous emprunter une œuvre pour connaître ce qu'on a dans notre collection et formaliser leur souhait. Aussi pour des étudiants. Mais elle n'a pas vraiment une interface très grand public dans sa forme et dans ses informations. Et puis, ensuite, on a, on va dire des projets qui sont liés à notre programmation qui peuvent être, qui sont en général temporaires, vraiment liés à une période d'exposition ou à un sujet en particulier et qui peuvent avoir une composante numérique. Et puis ensuite on a le fond iconographique qu'on s'efforce de numériser au fil du temps. Puisque, évidemment le musée a été créé en 1984 à l'époque. La section d'art contemporain ici depuis 1995. Donc, en argentique, on a des éktas, des tirages argentiques et caetera. Donc tout un fond qu'on numérise progressivement. Je ne sais pas si j'ai répondu suffisamment à la question.

Oui, et même à la suivante. Et quels sont les outils le plus utilisés par les différents publics, par les personnels ?

Alors, nous on a aussi, mais ça c'est un fonctionnement interne, nos différents dossiers de travail qui sont en ligne sur un serveur partagé. Ça c'est très précieux pour que chacun des services puisse consulter les informations des autres et avoir le même niveau d'informations, de documentation sur les projets sur lesquels on travaille. Ensuite, la base de données collection elle est consultée aussi, pas à des chiffres énormes parce que... On

a une particularité ici au musée c'est qu'on n'a pas de présentation permanente de la collection. Donc, on va dire qu'il y a pas forcément de lien entre ce que les gens voient physiquement ici au musée et ce qu'ils peuvent voir en ligne sur le plan numérique. Oui, il faut une occasion pour le voir, une curiosité particulière. Et puis ensuite, on a par exemple, lancé une petite application sur la collection au mois de décembre. Donc qui est toute récente. Donc, là on n'a pas beaucoup de recul encore. Mais on a plus de 300 téléchargements ce qui est pas si mal pour... On avait fait un... pour un mois et demi d'existence. Et c'est pareil, elle n'est pas supportée par quelque chose qu'on voit. On avait à l'époque, où on l'avait lancée, on avait l'exposition Bernar Venet donc rien à voir. Elle est uniquement, les téléchargements sont uniquement générés par l'information qu'on a pu faire, la communication sur l'application. Donc pour l'instant ça démarre plutôt pas mal. Et l'idée c'était justement de pouvoir montrer ce qu'on ne montre pas toujours. Aussi les coulisses du musée. Donc l'application est basée sur le fait qu'on se déplace, comme si on descendait dans les réserves du musée. Donc une partie est en sous-sol chez nous et une autre dans un bâtiment extérieur. Et donc on a vraiment des photos de vraie réserve du musée sur lesquels on peut cliquer pour se retrouver sur une anecdote sur une œuvre et ensuite sur sa notice. Je ne sais pas si vous l'avez regardée ?

Oui, et je l'ai téléchargée et je l'ai fait tester à des amis pour avoir leur impression.

A oui, ça m'intéresse.

Ben ça leur a beaucoup plus parce que, ils viennent au musée et voient les expos temporaires et du coup se posaient des questions sur...

Sur cette fameuse collection qu'on ne voit jamais.

Sur ces réserves.

Oui, c'est ce qu'on nous dit

Oui, si elle était réelle, si c'était un mythe.

Oui, elle existe.

Voilà, et, est-ce que vous trouvez que certains de ces outils sont plus performants que d'autres ? Est-ce que vous voulez en créer d'autres ?

Alors, on voudrait vraiment améliorer la, le taux de consultation mais aussi le look de la base de collection en ligne. Donc ça on va y travailler à la faveur d'une refonte de site web qu'on va avoir cette année. C'est l'une des choses qu'on demande depuis longtemps ici, cet outil-là, technologiquement notre site est vraiment obsolète. Donc c'est une requête qu'on a depuis maintenant, je n'ose même pas dire, plus de six ans je crois. Mais voilà, ce sont des délais longs. On est un musée municipal. On dépend donc de l'architecture informatique de la ville de Lyon qui est une grosse machine. Il faudrait travailler avec les services informatiques de la ville. On ne peut pas, dans notre coin, faire un autre outil, avec un autre logiciel et caetera. Donc on a un CMS qui aujourd'hui est totalement, qui est plus maintenu, qui est obsolète. Et on va changer cette année. Donc on veut en profiter pour articuler mieux justement ces informations collection au sein même du site en faisant une API qui nous permette de faire des inserts dans le site, des informations contenues dans Navigart. Et puis, également, si possible, améliorer la forme de la base de données en ligne. Donc ça c'est un des grands objectifs, c'est vraiment, par ce biais, aussi, augmenter le taux de fréquentation de cet outil pour mieux mettre en lumière cette collection.

Vous avez d'autres outils en projet ? Je pense par exemple à d'autres musées qui ont des parcours thématiques sur les œuvres, est-ce que vous voulez en faire pour les expos temporaires ?

Oui, alors c'est notre difficulté. C'est-à-dire que nous les expos elles se renouvellent à peu près tous les quatre mois. Donc c'est des échéances très courtes pour développer un outil numérique, et c'est aussi toujours une question de rapport entre le coût que ça représente et l'usage qu'il peut y avoir. Donc c'est vrai que nos visiteurs nous disent beaucoup, pour certains en tout cas, certains profils, veulent toujours en savoir plus. Et c'est vrai qu'ils aimeraient beaucoup avoir quelque chose comme un audioguide. C'est pas forcément notre parti pris jusqu'à présent, notamment avec notre ancien directeur qui considérait qu'on peut pas, surtout dans l'art contemporain où on n'a pas toujours un discours sur l'œuvre et une explication, mais c'est une question de regard et qu'il faut laisser à chacun sa part d'interprétation, ou de sensibilité et caetera. Donc il y avait d'une part cet axe stratégique et d'autre part des questions de coût qui sont difficiles. C'est plus simple de faire un outil numérique quand on a un parcours permanent où là, il va être utilisé pendant un an, deux ans, trois ans, voire plus et où il va être rentabilisé. Ce coût va être rentabilisé sur la durée. Néanmoins, on se pose la question justement, comme on a cette application sur la collection avec SmartApps dans le cadre d'un appel à projet qu'on a gagné en fait. Donc on a eu ce développement gratuit. On a maintenant cette plateforme existante dans laquelle on a mis nos contenus. Et on se pose la question d'utiliser cette plateforme pour développer des petites applis, très simples, qui pourraient être liées aux expositions temporaires.

Et comment vous faites pour numériser les œuvres, je pense notamment par exemple celle qu'on voit derrière vous ?

Alors quand c'est des installations, donc c'est des photos en fait. On documente toutes les œuvres de la collection et toutes les expositions par des campagnes de photographies pour garder des traces de tout ce qu'on fait et des œuvres qu'on acquière. Et, bon, aujourd'hui c'est en numérique donc là c'est facile, mais sinon, effectivement, une des questions c'est comment documenter une œuvre qui fait tout un étage d'un musée ? Donc on n'est jamais allé sur des questions de numérisation en réalité virtuelle ou 3D et caetera. Mais on prend des campagnes de photos sous différents angles, on a des relevés aussi de plans, sur la partie régie, composition de l'œuvre, qui permet de la documenter complètement.

Donc tout cela après c'est accessible en ligne sur la base de données ?

Alors toute la partie régie, informations régies non, pas forcément. Mais la partie photos oui. Mais on évoquait tout à l'heure, une des spécificités qu'on peut avoir en art contemporain, une des particularités qui sont aussi parfois un frein c'est la question des droits d'auteur. On n'a jamais d'œuvres dans le domaine public nous concernant. Ça viendra mais, petit à petit avec le temps. Mais, du coup on est toujours soit avec des questions de discussion directe avec l'artiste qui est encore vivant ou ses ayant droits, et puis souvent avec des artistes qui sont référencés à des sociétés de gestion de droits d'auteurs type l'ADAGP. Donc avec des coûts d'utilisation des reproductions qui chiffrant vite. Donc c'est vrai que ça peut être un frein, même parfois certains artistes peuvent aussi, on va dire, réfréner nos envies d'utilisation numérique un peu ludique ou

autre pour le respect de l'intégrité de l'œuvre telle qu'elle est, ne pas utiliser des détails ou ne pas jouer avec leur œuvre de telle ou telle manière.

Et comment est-ce que vous avez sélectionné les œuvres que vous avez mises sur l'appli, car je suppose qu'il n'y a pas toutes les œuvres de la réserve ?

Non effectivement, c'est une toute petite part. D'ailleurs on a prévu de, au fil du temps, faire des ajouts. Là on a une petite dizaine de nouvelles notices qui sont en préparation pour être mises en place, là je pense dans les semaines qui viennent. On a essayé d'avoir à la fois un panorama diversifié du type d'œuvres qu'on peut avoir. On voulait montrer que les œuvres de la collection du musée ça peut aller aussi bien d'une peinture, d'une photo (les représentations qu'on peut avoir classiquement d'une œuvre), une sculpture. Jusqu'à des choses un peu plus différentes, donc vidéos, installations, performances et comment on garde trace d'une performance par exemple. Vraiment avoir, voilà, un panel représentatif des différents médiums on va dire. Et puis, des, on a pris vraiment le parti de s'axer sur ces anecdotes. Donc d'avoir à chaque fois une histoire particulière à raconter en introduction qui du coup donne un ton un petit peu différent qu'une notice classique et permette de mieux comprendre les relations que tisse aussi le musée avec les artistes au fil du temps. Puisque l'une des grandes forces du musée c'est vraiment de collaborer directement avec les artistes. Il y a beaucoup d'œuvres qui ont été produites à l'occasion d'expositions, spécialement avec nous, pour nos espaces, ou on construit nos espaces en fonction des desiderata des artistes. Donc on avait envie de raconter ça aussi, comment est née une œuvre, ou des péripéties qu'il y a pu y avoir, comment, parfois, l'entrée dans la collection a été compliqué ou très simple, qu'elle peut avoir été via un don, via un achat, et caetera. Donc de raconter comme ça des choses assez différentes les unes des autres pour incarner plus la relation aux œuvres.

Je suppose, pour toutes ses œuvres mises sur l'appli vous avez demandé l'autorisation à l'artiste, au droit d'auteur ?

Alors c'est toujours, on a utilisé des œuvres sur lesquelles on a déjà négocié les, ces questions avec les artistes dans le cadre du catalogue collection et de la mise en ligne de la base collection. Et puis, on a fait une déclaration à l'ADAGP pour tous les artistes qui sont référencés.

Et quel est le but de cette mise en œuvre, qu'est-ce que vous souhaitez, qu'est-ce souhaite le musée, tout mettre en numérique ?

Par rapport à l'idée d'élargir l'application ou la base de données. Ben c'est très important pour nous de pas réfléchir seulement aux visiteurs physiques. Il y a évidemment tous les gens qui peuvent venir voir nos expositions, qui en ont l'occasion car ils sont à côté ou car ils sont de passage à Lyon, au bon moment, quand on est, quand on présente des expos et caetera. Mais il y a aussi toute une part de gens qui s'intéresse à la question de l'art contemporain et qui ne sont pas des visiteurs physiques, à qui on a envie de parler aussi, de donner de la matière également via le site, via la base de données en ligne, via l'application.

Pour vous, ça a vraiment un but de communication...

Et de connaissance. On nourrit aussi la connaissance.

Et pour vous le numérique permet de bien atteindre ces buts, ou peut être un frein à certain, le fait que tout le monde du coup regarde sur l'appli, sur la collection ?

Alors je sais qu'il y a des débats sur ce sujet-là avec certaines personnes qui considèrent que le numérique peut être un frein, soit en fait de venir voir vraiment, soit même la qualité du regard qu'on peut porter si on a son smartphone entre les deux car on prend une photo pour garder un souvenir. Personnellement moi je ne suis pas du tout dans cette optique-là. Je pense qu'aujourd'hui le numérique il est dans tous nos usages quotidiens, y a pas de raison qu'il le soit pas aussi dans nos pratiques, dans les lieux culturels. Que parfois, justement, prendre une photo d'une œuvre et du cartel, ça permet d'ancrer aussi la mémoire qu'on garde d'un moment, ça permet de partager avec des amis et je pense que les musées sont aussi des lieux sociaux et ont vocation à être des lieux où on discute, où on partage, où on peut parfois même juste se divertir et pourquoi pas ! C'est pas tabou ou mauvais. Y a plein de raisons pour lesquels on peut venir dans un musée qui sont aussi valables les unes que les autres et du coup, pour moi, le numérique il peut au contraire plutôt enrichir et venir en complément et pas forcément... Je veux dire, l'application sur la collection par exemple, on sait que beaucoup de gens qui l'ont téléchargé connaissent déjà bien notre collection et avaient envie de voir aussi comment on peut la mettre en valeur. Et puis d'autres personnes se sont dit tient, bon y a une collection, nous on vient pour les grandes expos, on savait pas, on regarde aussi, c'est amusant, on savait pas qu'il y avait des œuvres dans des caisses, comment ça se conserve, quel travail y a dans les coulisses en régie car on a parlé de ça aussi. On a expliqué le travail qu'on fait qui n'est pas visible en fait. Donc, le numérique il permet justement parfois de donner forme aussi à des choses que les gens ne pourront pas voir, les coulisses du musée, les métiers. Donc non, je pense que ça enrichit plutôt.

Et selon vous, le numérique ça permet de réaliser les missions du musée comme préservation, valorisation ?

Oui bien sûr, c'est un outil donc c'est un outil au service des grandes missions du musée aussi bien la médiation, la conservation bien sûr.

Et ce que pour vous le numérique c'est pas aussi un outil pour protéger vos œuvres. Donc du coup, on les expose plus, on peut se dire que la personne peut la regarder via l'appli ?

Alors protéger pas forcément. La protection au sein classique pour nous de conservation elle prend d'autres formes souvent physiques. Mais c'est vrai, par exemple, on a, en art contemporain, des œuvres qui sont très particulières, qui sont parfois juste des instructions d'un artiste. C'est-à-dire pour présenter l'œuvre il faut fabriquer si et ça de telle et telle façon avec tel et tel matériau et ensuite vous avez l'œuvre. Et en fait, ce qu'on va garder dans la collection c'est l'instruction. C'est l'artiste qui dit comment doit se présenter l'œuvre. Et donc, le numérique il peut permettre de documenter, montrer tout ce processus ou la façon dont l'œuvre finale est montrée même si on ne conserve pas une trace physique, tangible de l'œuvre en question.

Maintenant, par rapport au site web, vous allez le refaire normalement dans l'année ?

Oui, enfin !

Est-ce que vous savez quels sont les pages du site qui sont le plus consultées ?

Oui alors du coup, c'est vraiment, les consultations du site sont très liées à notre programmation, c'est assez logique. Donc on a des pics de fréquentation toujours quand on est ouvert car les gens prennent des renseignements sur ce qu'on montre. Et la plupart, les pages les plus fréquentées sont des pages infos pratiques très bêtement. Mais les horaires, les tarifs, où on est situé, comment on vient, et puis les pages liées à, aux propositions qu'on a l'instant T. Donc les expositions en cours, les visites, voilà. Donc, le, la composante plus institutionnelle du musée qui est depuis quand il est créé, comment il fonctionne, la collection et caetera, est moins fréquentée. Mais ça ne veut pas dire que pour nous c'est pas quelque chose qu'on doit aussi expliquer et valoriser. Simplement aujourd'hui on a une home très figée avec peu d'informations. Notre souhait avec la refonte, c'est justement de pouvoir mettre plus d'éléments, diversifier les éléments qu'on « pousse » dessus, en termes d'actualité et du coup pouvoir présenter plus de contenus en lien avec ce qu'attendent les gens. C'est-à-dire vraiment cette partie très pratique qui aujourd'hui est assez cachée Il faut un peu fouiller pour la trouver.

Et, alors vous avez une page Facebook, une page Instagram, une page Twitter, j'ai peut-être oublié quelque chose ?

Non, on a ces trois réseaux. Après on a aussi une chaîne YouTube, et puis on est aussi sur Vimeo qui est un peu un réseau plus confidentiel. Et puis, il nous est arrivé de faire aussi par exemple des playlists sur Deezer en lien avec des expositions. Mais oui sur les réseaux sociaux c'est ces trois comptes là.

Et est-ce que pour vous les réseaux sociaux ça peut être un moyen de mettre en lumière vos œuvres dans les expositions temporaires que les œuvres de la réserve ?

En tout cas les réseaux sociaux pour nous prennent une place de plus en plus importante pour plusieurs raisons. Tout d'abord parce qu'ils nous permettent une très grande réactivité. On peut vraiment ajuster les messages, mettons on a, là samedi Yuval Pick, un chorégraphe qui vient dans le musée en montage, roder un spectacle qui existe mais qui veut mettre en place sur d'autres formes que des scènes classiques. Sur les réseaux sociaux on a pu vraiment moduler nos informations entre l'annonce de ce qu'on faisait là, le fait de mettre en valeur le principe de pouvoir rentrer dans le musée pendant qu'il est en montage. Donc pendant qu'il est fermé à tout le monde et se glisser comme une petite souris dans cet entre-deux expositions. Et aussi, de pouvoir dire, c'est un super grand succès y a quasi plus de place, dépêchez-vous, ruez-vous sur les quelques dernières invitations. Donc c'est vraiment un outil très fort pour ça parce que, voilà, on est vraiment dans la réactivité. Et puis, c'est pareil, c'est un usage quotidien de tous, de toutes générations confondues. Il y a encore beaucoup de gens qui pensent que Facebook c'est les jeunes, c'est totalement faux par exemple. D'ailleurs les plus jeunes ont plutôt tendance à s'en détourner. Facebook c'est vraiment très grand public. Ma grand-mère y est, je dis n'importe quoi, mais c'est presque ça. Y compris des gens qu'on qualifie de sénior aujourd'hui sont sur Facebook. C'est un outil très puissant. Et par contre, on a des profils différents. Twitter est plus professionnel. On relaie pas mal d'informations plus pro. On a beaucoup de journalistes qui nous suivent sur Twitter, et sur Instagram on essaie d'avoir de très belles images. De jouer avec les spécificités de chaque réseau. Mais en

tout cas, ça prend un poids de plus en plus important dans la stratégie de communication. Et c'est pareil, avec le site web, on veut aussi faire s'interpénétrer plus les deux éléments, que les réseaux sociaux soient plus intégrés à notre site qu'ils ne le sont aujourd'hui. J'ai peut-être dérivé un peu sur la question ?

Non c'est bon.

Donc oui, j'en veux pour preuve, par exemple, dans mon équipe communication on est trois personnes. Y a une personne qui s'occupe du site web et des réseaux sociaux. A l'époque, quand ce poste a été créé, elle avait des missions qui étaient un petit peu différentes. Le site web était une petite part de son travail, aussi sur les réseaux pros et caetera. De plus en plus le site web est devenu, a pris de plus en plus de place et maintenant on dit qu'elle est aussi Community Manager dans le sens que les réseaux sociaux sont même un outil presque plus important que le site web.

Et vous n'envisagez pas du coup, d'utiliser les réseaux sociaux pour mettre en valeur les collections, les œuvres ?

On le fait, pardon c'était ça l'énoncé de la question, il me semblait bien que j'oublie une partie de l'énoncé de la question. Du coup sur les réseaux sociaux, on fait très attention à pouvoir parler du musée dans toutes ses composantes. Et on a grosso modo un rythme quotidien de publication et du coup on a, on tient un planning on va essayer de parler bien sûr des expositions mais pas que, de tout ce qui est programme culturel qui les accompagne, les visites, les rencontres. Mais aussi les prêts d'œuvres de la collection, une anecdote sur le montage et caetera, pour justement varier les angles et montrer que, en fait, la programme qu'on a ici au musée est que la partie immergée de l'iceberg et derrière les missions du musée sont plus larges. Alors on a des succès variables. Bien sûr c'est plus facile entre guillemets d'avoir plus de portée avec un post très lié à l'actualité pure, visible par le visiteur. Mais on s'efforce de multiplier les post. Par exemple, en début de semaine, on a publié sur Facebook une information sur une œuvre de notre collection de Kimsooja qui est, sont des sortes de tissus pendus comme une lessive et qui va être présentée à Artgenève qui est une foire qui ouvre ce week-end et ça à très très bien fonctionné alors que c'est pas lié ni à l'actualité ni de Lyon, ni de ce qu'on présente en ce moment mais ça intéresse aussi bien sûr.



Figure 1: Capture d'écran du post Facebook sur le prêt de l'œuvre de Kimsooja réalisée le 19/01/2019 à 11h03. URL : https://www.facebook.com/pg/mac.lyon/posts/?ref=page_internal

Et est-ce que tous ses outils c'est un moyen pour vous de vous mettre en communication avec tous les musées ?

Oui, alors. D'une part, évidemment, on est beaucoup en lien avec les autres musées lyonnais donc on va pouvoir relayer, notamment sur Twitter on le fait pas mal, ce que font nos collègues, nos homologues s'il y a un lien ou une actu forte. Donc Gadagne, le CHRD, le musée de l'Imprimerie et évidemment le musée des Beaux-Arts puisqu'en plus aujourd'hui on est dans un pôle avec, le MAC et le MBA. Donc on se fait des clins d'œil par exemple sur des ouvertures qui sont importantes pour nous, ou on tisse des liens. Par exemple, pour la rétrospective Bernar Venet y avait deux œuvres qui étaient dans le cloître du musée des Beaux-Arts. Donc on s'est fait des échos réciproques de ces initiatives. Et je pense qu'on est amené à en avoir de plus en plus. Donc, oui oui, je pense que pour les lyonnais c'est important aussi de voir que, on est, enfin, on échange, on discute, même si on n'a pas forcément physiquement un projet d'exposition commun. On est toujours en lien les uns avec les autres. Et à une échelle aussi plus large ont l'a eu fait par exemple avec le Centre Pompidou quand on a des prêts dans une exposition. L'un ou l'autre, Centre Pompidou Paris, Centre Pompidou Metz. On a toujours des prêts réciproques dans nos programmations, du coup, on se met d'accord sur des échos qu'on peut faire. On l'a eu fait avec le Palais de Tokyo à l'occasion de la Biennale par exemple. C'est les exemples qui me viennent mais il y en a pleins d'autres. Y a pas très longtemps, on a reparlé de Jean-Luc Mylayne, qu'on avait exposé au musée en 2009 si je dis pas de bêtise car il a une grande expo en ce moment à Arles. Donc ça nous permet aussi, parfois, de reparler aussi de choses qu'on a organisé dans le passé. A l'occasion de l'actualité d'un artiste dans un lieu X on dit qu'il est exposé à tel endroit et ça nous rappelle notre magnifique exposition de tel moment et comme ça, ça nous permet aussi de revenir sur des pages froides entre guillemets du site où on a archivé tous ses contenus. A raconter aussi l'histoire du musée et parfois comment on peut avoir été précurseur dans une programmation. Je me souviens que quand il y a eu la grande exposition Keith Haring à Paris, tout le monde disait c'est la première. Les journalistes parisiens disaient c'est la première rétrospective. Ah ben non, nous en fait, on en a fait une en 2008 je crois, 2007, 2008. Et en fait c'était la première organisée en France et elle était à Lyon !

Alors c'est peut-être un peu plus théorique. Dans mes lectures on parle beaucoup de musée virtuel, de musée numérique, musée imaginaire, est-ce que pour vous le numérique c'est un outil pour créer ces musées-là ?

Alors comme si c'était un musée à lui, en soi quoi ? Alors oui je lis pas mal de chose là-dessus. C'est vrai que nous on est pas mal empêché par ces questions de droits qui font que. Par exemple, je trouve formidable ce que fait le Rijksmuseum qui met en ligne toutes ses œuvres en très haute définition et qui dit saisissez-vous-en, faites ce que vous voulez avec, au contraire, appropriez-vous ces œuvres, elles appartiennent à tous et on a hâte de voir ce que vous imaginez avec. Ça peut être un mug, une assiette, une chemise, tout ce que vous voulez. Nous on est très contraint sur ce plan-là car on doit respecter aussi toutes ces questions de droits. Donc, on peut pas aller sur ça. C'est plus facile pour un musée des beaux-arts de faire les Gigapixel, de mettre en œuvre vraiment ce musée numérique. Donc, voilà, on est vite rattrapé souvent par ces principes de réalité mais y a une vraie volonté de notre part de garder énormément de traces. Donc par exemple, dans les questions sur la refonte du site web, y a des questions qui viennent assez vite sur toutes ces pages qui sont peu vues, de toutes les archives qu'on a, qu'est-ce qu'on en fait. Est-ce qu'on garde toujours ça dans le site ? Est-ce que c'est finalement pas intéressant parce que, ce que viennent voir les gens majoritairement c'est qu'est-ce qu'on présente

aujourd'hui, actuellement, dans les trois mois à venir ? Et pour nous c'est fondamental de pouvoir garder quand même en, dans cette partie digitale, virtuelle, toute la trace de tout ce qu'on fait parce que, aussi il est important qu'on puisse ressortir dans des recherches d'étudiants, d'enseignants, de chercheurs, qui vont se pencher sur tel artiste ou tel artiste. Et si on ne met pas de ressources en ligne, on va disparaître de tout ce champ. On sait que les Anglo-saxons sont aujourd'hui très forts sur tous ces aspects là. Donc, non non, c'est vraiment une préoccupation mais avec beaucoup de difficultés on va dire pratiques parce que, on ne peut pas se permettre d'avoir des coûts de droits d'auteur qui explosent. Or, ils augmentent évidemment chaque année avec la masse d'éléments qu'on met en ligne. Je suis pas sûre du coup d'avoir répondu ?

Si. Du coup, pour vous, tout ce qui est musée virtuel, et caetera, enfin le numérique pour vous c'est plus outil ?

Voilà, aujourd'hui par exemple, on n'a pas passé de commande à des artistes de quelque chose qui serait uniquement virtuel, uniquement numérique. Certaines structures le font. C'est pour le moment des choses, des terrains sur lesquels on n'est pas allés. Après, on est en plein changement de direction donc je dis pas que les choses sont fermées. Voilà, on a eu aussi le même directeur depuis la création du musée jusqu'à l'année dernière, donc avec une vision et caetera. Aujourd'hui on est en train de repenser un nouveau projet et peut-être que ça va en faire partie.

Et juste pour savoir, les coûts de droit d'auteur ça s'élève environ à combien ?

Alors c'est très variable. Nous on a une convention avec l'ADAGP qui fixe du coup des barèmes. Donc les barèmes ils sont en fonction de chaque utilisation. On va payer différemment si on utilise une image sur une affiche que si on l'utilise sur le site web. Et on va même payer différemment sur le site web si on est en période d'actualité ou en archive, donc une fois l'exposition passée. On va payer différemment si on définit un corpus d'images pour un artiste donné et qu'on va travailler sur une base forfaitaire sur une période d'exposition ou si c'est du one shot. Donc y a, c'est difficile de vous donner un tarif en fait. Je pense que, vous pouvez regarder sur le site de l'ADAGP ils ont quand même des grilles tarifaires. Après, nous on peut aussi avoir des droits de photographe sur une utilisation d'images. Donc, quand on travaille avec notre propre photographe, on a des usages avec lui de forfaitaires, mais par exemple, si on veut commander. Le cas s'est présenté pour Robert Combas, on voulait des images d'archives de lui dans le temps. C'était une rétrospective et on voulait montrer, on parlait de toute sa carrière et retracer un peu toute sa vie, on voulait utiliser des images d'archives. On a payé les droits correspondants, donc on a contacté les photographes, les sociétés de gestion de ces droits et on en a acheté certaines, le droit d'utiliser certaines images. Donc, c'est difficile de vous donner un tarif.

J'avais juste une question pour la Biennale d'art contemporain, vous en achetez quelques-unes...

Alors peut être juste un préalable. C'est pas toujours clair dans l'esprit des gens. Le musée et la Biennale sont deux structures distinctes. Nous donc on est un musée municipal, donc on dépend de la Ville de Lyon, la Biennale est organisée par une association qui organise, en tout cas c'est la structure actuelle, tous les deux ans alternativement, la Biennale de la danse et la Biennale d'art contemporain. Cette association, sa tutelle principale est la

métropole, après elle a des subventions aussi, bien évidemment de la ville, de l'Etat. Donc en fait on n'a pas la même structure juridique et ce n'est pas la même structure non plus. Même si c'est compliqué pour les gens car ils voient que tous les deux ans on a la Biennale au musée, que le directeur est le directeur artistique, la directrice aujourd'hui c'est la même chose. Donc y a des liens très étroits évidemment entre les deux structures. Mais néanmoins, voilà.

Mais du coup vous prêtez vos outils numériques, locaux et autres ?

Alors du coup, là, effectivement des outils de communication, numérique, etcetera qui sont propres à chacun. En période de Biennale, le musée accueille la Biennale et du coup, et c'est vraiment la Biennale qui déploie ses outils. Donc son site, ses applications, etcetera. Et ensuite. Effectivement, souvent il y a des œuvres qui sont produites spécialement pour la Biennale et le musée se positionne pour en acquérir certaines parce qu'il y a un intérêt important, y a un lien. Elle peut compléter les œuvres de la collection ou elles sont, c'est un artiste qui compte et qu'on veut avoir dans la collection etcetera. Donc du coup, pardon je vous ai coupé au moment de votre question pour vous faire une intro.

Du coup, durant la Biennale d'art contemporain quel est l'impact pour le musée, pour les outils numériques ?

Alors pendant la Biennale du coup c'est la Biennale qui déploie ses propres outils. Donc, c'est une particularité. Et après, une fois qu'on a des œuvres qui rentrent dans la collection, elles deviennent collection du musée et là elles vont intégrer notre fonctionnement classique. Mais la plupart des œuvres repartent, sont rassemblées durant la Biennale et repartent ensuite. Comme d'ailleurs pour beaucoup de nos expositions temporaires. On avait la rétrospective Bernar Venet, on n'avait pas d'œuvres de Bernar Venet dans notre collection, elles sont toutes arrivées pour l'exposition et repartent ensuite.

ANNEXE N° 3 : ENTRETIEN AVEC MADAME GRIOT CHRISTINE, CHARGÉE DE PROJET NTIC ET SI AU MUSÉE GALLO-ROMAIN LUGDUNUM

Tout d'abord j'aurais aimé savoir quel était votre formation, votre parcours ?

Moi j'ai une maîtrise d'informatique. Et je viens d'un service informatique au départ.

Quelle est la place du numérique dans votre travail ? Du coup responsable du numérique au musée.

Pardon ?

Au musée du coup vous vous occupez du numérique...

Oui, de tout ce qui est informatique, numérique au sens large du terme. Que ce soit matériel, là c'est très large. C'est pas que le numérique dans les musées.

Quelle est la politique du musée vis-à-vis du numérique ? Est-ce qu'il souhaite tout numériser ?

Ça dépend de ce que vous appelez numérique. Alors, y a le numérique par rapport aux visiteurs, y a le numérique par rapport aux collections. Donc, par rapport aux visiteurs, on a déjà commencé à mettre quelques dispositifs numériques. On a une nouvelle directrice qui est arrivée le 2 janvier 2019 et qui veut le développer. Et par rapport aux collections, on a un logiciel de gestion des biens et donc on a comme volonté, ça fait depuis l'année dernière qu'on a ce nouveau site internet, de mettre toutes les collections en ligne. Et le fond bibliothèque aussi.

Quels sont les outils numériques dont dispose le musée ? Est-ce qu'il a une base de données...

Alors oui, on a une base de données pour la gestion des collections et c'est la même pour la gestion de la bibliothèque ce qui simplifie. Ce qui n'est pas le cas de tous les musées et ce qui simplifie énormément car on peut faire le lien entre la bibliographie d'une œuvre et notre bibliothèque de façon simple. Ce qui n'était pas le cas avant. Ce qui nous a demandé une reprise de données. Et c'est tout.

Donc vous n'avez pas d'applications mobiles, rien du tout ou c'est...

Ah, non. Alors on en avait mais on en a plus car c'était trop tôt. Mais qui dit application mobile dit, enfin. Le premier pas pour avoir une application mobile c'est d'avoir le Wi-Fi dans le musée ce qu'on n'a pas encore. On l'a à l'entrée haute et à l'entrée basse un Wi-Fi public maintenant. Donc on n'a pas encore le Wi-Fi. Y a une étude pour avoir le Wi-Fi dans le musée d'une part. D'autre part, nous on est dans une zone un peu blanche. C'est-à-dire qu'il y a pas beaucoup de réseau téléphonique ou 4G donc on peut pas se baser là-dessus. En plus le visiteur étranger n'en bénéficie pas. Il faut impérativement qu'il y ait le Wi-Fi. Donc le frein pour nous c'est le Wi-Fi. Une fois qu'on aura le Wi-Fi, on pourra se dire qu'on développe d'autres outils numériques.

D'accord, mais du coup une application comme ce qu'ils ont au MAC où on peut voir les œuvres de la réserve et les mettre...

Oui mais cela veut dire qu'il faut du Wi-Fi pour pouvoir les mettre. Ben c'est pas magique. Il faut que les gens puissent la télécharger en arrivant car ils ne l'auront pas forcément fait avant et puis après faut qu'ils puissent dans le musée avoir du réseau. Or, nous on est dans un bloc de béton donc étanche. Donc y a pas, le 4G ne passe pas dans le musée. Donc même s'il y en avait, mais vous verrez avec votre smartphone mais dans le coin déjà téléphoner c'est compliqué. Mais à l'intérieur du musée on n'a pas de 4G, on a des relais pour le téléphone. Donc il faut absolument qu'il y ait le Wi-Fi.

Et est-ce que vous avez d'autres outils à l'étude ? Par exemple, j'ai lu un article comme quoi vous développeriez peut-être une application, enfin de la réalité virtuelle pour le théâtre.

Ben, y a plein de choses mais comme je vous disais, il y a une nouvelle directrice donc il va y avoir un vrai schéma directeur sur le développement du numérique. On a un dispositif, dans le musée, on a une maquette animée qui permet de comprendre la création de Lyon. On a d'autres dispositifs. On a un dispositif où c'était sur pierre là. Y avait des graffiti comme des tags d'aujourd'hui car c'était graver sur la pierre et c'est des gladiateurs qui sont dessinés. Mais pour les gens qui connaissent pas c'est difficile de voir. Donc on a un dispositif numérique qui trace ça. On a un autre dispositif où on promène une tablette sur une maquette et on entend la vie du quartier. Et un autre où quand on passe à côté, c'est une stèle qui s'anime avec l'histoire de ce que raconte la stèle et la traduction. Et puis on a des films aussi qui reconstituent le théâtre, le musée, l'architecture du musée et une pompe romaine où on voit une pompe à morceau de bois et comme ça, ça explique comment fonctionne la pompe.

Et est-ce que vous savez parmi tous ces outils, les maquettes animées, et caetera, lesquels sont le plus utilisé par les publics ?

Ben la maquette de Lyon est très utilisée parce que c'est, elle est, les gens se mettent autour, elle est grosse donc elle est très visible.

Et est-ce que beaucoup de personnes utilisent la base de données collection au musée ou en dehors du musée ?

Au musée, tous les agents du service scientifique ou culturel peuvent être amenés à l'utiliser, à la consulter, à mettre à jour y a moins de gens. Et en dehors du musée, pour l'instant on n'a pas encore de visibilité puisque c'est récent.

Et est-ce que vous trouvez que certains que ces outils sont plus performants que d'autres, que certains doivent être repris pour être améliorés ?

Alors l'expérience, puisqu'on a mis beaucoup. Oui ce que je vous ai pas dit, c'est qu'on teste beaucoup de dispositifs numériques lors des expositions temporaires. Ça nous permet de savoir ce qu'il faut faire ou ne pas faire puisqu'une expo temporaire ça dure à peu près 6 mois. Donc ça nous permet de voir et la fiabilité du système et est-ce que le visiteur, est-ce qu'il est compliqué à mettre en œuvre pour le visiteur, pour les agents, est-ce que c'est fiable. On a pas mal de recul du coup même si y en a pas dans l'exposition permanente par rapport à tout ce qu'on a mis dans les expositions temporaires. On s'est dit qu'on allait commencer comme ça, ça nous permet d'expérimenter des choses. Et l'expérience nous a montré que, pour que ça soit utilisé, que ça soit simple pour le musée,

il faut que ça démarre automatiquement et que ça s'arrête automatiquement. C'est bête et méchant mais dans un musée savoir qui met en route et qui arrête c'est toujours très compliqué donc il faut que ça démarre automatiquement et que ça s'arrête automatiquement. Donc ça c'est une contrainte forte. Tout ce qui est sur tablette c'est pas très fiable parce que, y a un problème de chargement. Nous on n'a pas de faux plancher donc ça veut dire que si on laisse branché en permanence y a une goulotte à mettre au sol. C'est moche. Donc c'est dans les expositions permanentes où il faut que ce quoi contre un mur. Donc voilà, y a des choses qui peuvent plaire mais qui ne sont pas faciles à utiliser au quotidien tous les jours. Donc ça nous a permis d'avoir pas mal de recul par rapport à ça et de se dire qu'est-ce qu'il faut faire ou ne pas faire. Alors nous en plus on a un gros problème de son dans le musée puisque c'est qu'une grande salle car ça se propage. Donc il faut aussi éviter tout ce qui est dispositif sonore le plus possible. Donc voilà.

D'accord et est-ce que vous trouvez que ces outils sont performants pour les missions du musée que sont l'éducation, la conservation... ?

Alors, oui. De toute façon, au jour d'aujourd'hui je pense que c'est incontournable. Il faut, je dirais, vivre avec son temps. C'est pas, ça doit pas se substituer au reste, c'est qu'un outil. C'est un outil de notre temps. C'est pas magique, c'est un outil en plus. Je dirais comme ça. Quand on n'avait pas de vidéoproj, on les utilisait pas, et quand on les a eu, on les a utilisés. C'est un peu ça. Mais faut faire attention de pas substituer ça au reste.

Donc, pour le numérique et les œuvres, pour mettre en avant vos collections, tous vos outils numériques servent à mettre en avant vos collections, il n'y a pas d'outils qui ont d'autres fonctions ?

Ben si, par exemple, tout ce qui est par rapport au bâtiment lui-même puisque c'est une architecture très particulière. Donc ça peut aussi servir à comprendre l'architecture du musée et là c'est pas les œuvres.

Comment, quelle est la procédure pour alimenter ses outils, notamment la base de données, pour mettre les œuvres dessus ?

Ah, c'est une bonne question. On est en pleine réflexion je dirais. C'est parce que c'est pas simple parce que voilà. Donc c'est en pleine réflexion parce que c'est pas satisfaisant.

Et donc, y a un service qui s'occupe de ça ou c'est un peu tout le monde ?

Oui ou un peu personne. Non, chacun est pris par ses missions et ne voit pas forcément, ne trouve pas forcément le temps pour le faire. Parce que c'est pas forcément très marrant mais il n'empêche c'est la base de tout. Donc c'est cette prise de conscience qui est en train de prendre et maintenant il faut, voilà.

Donc du coup, j'ai un peu consulté, y a pas toutes les œuvres du musée qui sont dessus, vous sélectionnez par ordre d'importantes ou... ?

Non, alors on a d'abord sélectionné les œuvres les plus importantes du musée qui sont sur le catalogue du musée. Ça a été d'abord ce choix-là. Et après maintenant, ça se fait au fil de l'eau parce qu'en fait, les fiches, il faut les vérifier quand on les diffuse sur Internet,

faut vérifier qu'il n'y a pas de faute, que les données sont renseignées au bon endroit, dans les bons champs. Faut une rigueur. Et donc on fait ce travail-là. Donc on va commencer par celles qui se trouvent le plus proche de la conformité et puis petit à petit. Voilà et donc c'est pour ça qu'elles n'y sont pas toutes. Donc là on fait les inscriptions car elles étaient pratiquement. Donc c'est pour cela qu'il y en a de plus en plus. Et petit à petit ça va être d'autres choses. Il va peut-être y avoir les bronzes derrière.

D'accord, et tous ses fichiers ils sont codés derrière ?

Non, non c'est automatique. C'est-à-dire qu'une fois qu'ont les saisit dans une base de données FLORA, le site internet va les chercher sur la base de données. On ne ressaisit rien du tout. A partir du moment où on considère qu'elles sont publiées, qu'elles peuvent être publiées, on met un code, on les valide pour être publié, elles sont automatiquement à J+1 sur le site internet. C'est des webapps qui permettent d'aller chercher sur une base de données. Il n'y a pas de travail supplémentaire. On a choisi une solution très simple. C'est la base de données FLORA qui est la source et, je sais pas si vous avez vu, on a une codification ARK, je sais pas si vous en avez entendu parler. Donc en fait, l'ARK c'est une clef unique. C'est mondial. Il faut demander sa clef à une université à Saint Francisco et après les chercheurs peuvent échanger des fiches. C'est-à-dire qu'ils envoient l'adresse internet, ils tombent sur la fiche sur notre site, ils envoient l'adresse et on peut accéder directement à cette fiche sans passer directement par le site internet et toute la hiérarchie. Ce qui permet à des chercheurs d'échanger directement des fichiers ou des profs et des étudiants, ou même des étudiants entre eux. Donc on a mis en place cette technologie ARK.

Est-ce que vous avez, avec vos œuvres, des questions de droits d'auteur, je pense notamment avec les photos ?

Non. Alors, non parce qu'on a un photographe au musée. Donc les photos sont faites par nos photographes. Donc y a bien sûr un copyright mais on n'a pas de problème de demander. Et comme ça date de l'époque gallo-romaine ils sont morts depuis longtemps ceux qui ont réalisé donc ils vont pas réclamer. Puis c'est bon à prescription, on est plus de 60 ans après le décès, 70 ans. Donc non, nous on n'a pas le problème du droit d'auteur.

D'accord, mais par contre, pour toutes vos photos sont copyright, donc ceux qui les utilisent doivent vous demander l'autorisation ?

Voilà.

Et, pourquoi vous chercher à mettre toutes les œuvres en ligne ? Vous n'avez pas peur que les gens regardent que les œuvres en ligne et ne viennent plus au musée ?

Non, c'est pas la même chose. D'abord, c'est, pour tous ceux qui peuvent pas venir, ben c'est bien. Et puis, venir dans un musée. Faut pas que ce soit un frein. C'est pas parce qu'on voit le catalogue Promode sur Internet qu'on va pas dans le magasin pour voir en vrai à quoi ça ressemble. Voilà, c'est pas la même chose, c'est pas le même visiteur qui va faire les deux démarches. Et puis, celui qui habite à l'autre bout de la France, y a pas de raison qu'il puisse se priver de voir.

Et donc, le but c'est vraiment de communiquer, partager les savoirs ?

Oui. Donc à l'avenir, il y aura peut-être des expos virtuelles. Y aura peut-être. Après, je pense que c'est aussi quelque chose qu'il aura lieu plus tard. Ou quand on fera une expo temporaire on pourrait très bien imaginer une petite expo en ligne qui donne envie de venir voir l'exposition dans le musée, ou peut ceux qui ne peuvent pas venir, qu'ils puissent en profiter malgré tout.

Et, pour vous, le numérique, est-ce que ça peut être aussi un moyen de protéger les œuvres, de les conserver, notamment les œuvres fragiles, de se dire qu'on peut les substituer numériquement ?

Non les substituer numériquement non. On substitue pas une œuvre mais ça peut permettre de la montrer bien qu'on n'ait pas les conditions de conservation et de sécurité qui serait suffisante pour le faire. Mais un musée se doit, nous, si y a une copie c'est bien spécifié qu'il y a une copie c'est parce qu'on l'a prêtée. Mais y a pas de copie dans le musée, donc y a pas de raison qu'on mette que du numérique dans un musée. Ça peut permettre de mieux comprendre. Par exemple une pièce de monnaie, elle est en vitrine mais voilà. Ça serait bien d'avoir le numérique pour la voir mieux, mais c'est pas la substituer. Alors les pièces de monnaies qui sont très précieuses et qu'on n'a pas mis en vitrine pour des questions de sécurité, peut-être qu'on pourrait la mettre mais y aura une frustration de pas la voir quand même. C'est pas la même chose. Puis on n'a pas de livre. Par exemple, je sais pas si vous êtes allée au musée de l'Imprimerie où eux ils ont des livres et ils ont des dispositifs qui permettent de tourner les pages du livre alors qu'il est dans une vitrine puisqu'il est fragile. Donc là oui y a un intérêt car en effet on voit le livre mais on voit qu'une page. Donc ça peut permettre. Nous on n'a pas vraiment ce cas de figure. On n'est pas confronté à ce cas de figure. On n'a pas de tableaux qui sont fragiles. Enfin si ça a perduré 2000 ans.

Oui en théorie ça devrait encore tenir.

Oui, ben on les restaure pour qu'ils tiennent. Mais sinon. Voilà si c'est du bois, par exemple, dès qu'on le sort de l'eau, si on le restaure pas il va disparaître. Donc, on le restaure immédiatement. Donc y a pas vraiment de, non. Soit il est visible car on a restauré, soit il est pas visible. Alors je vous dis, à part des choses qui peuvent être très précieux mais on n'en a pas beaucoup non plus. Et ce qui peut être précieuse est énorme donc, à part les pièces de monnaies, le reste c'est énorme. Donc on passe pas sous le bras avec. Alors si y a des bijoux mais ils sont en vitrine sécurisé.

D'accord, et pour vous, tous ses outils numériques ça peut être un vecteur, enfin, ça sert à la médiation culturelle du coup, mais est-ce que ça peut aussi servir à la publicité pour le musée ?

Oui bien sûr. Alors la médiation se sert pas mal d'outils numériques. Ils ont des tablettes, ils ont des pico-projecteurs. Pour des événements, ils mettent en place des petits dispositifs numériques qui sont. C'est pareil, ça marche pour trois jours, ça marcherait pas, ça serait pas viable sur du long terme. Mais ça permet de mettre en œuvre, je sais pas, de coloriser une œuvre à moindre coût parce que c'est un temps court. Donc oui la médiation s'empare beaucoup du numérique.

D'accord et par exemple, l'œuvre colorisée, la mettre sur le site à côté, dans la base de données ça peut se faire aussi ?

Oui mais là non. Ce qui est sur le site c'est scientifique. C'est la médiation qui a peut-être mis des couleurs mais est-ce que c'est la bonne couleur. Après c'est autre chose. C'est pour montrer que c'était coloré. Mais voilà. Mais pourquoi pas, mais il faudrait une vraie validation scientifique. Par ce que ce qui est en médiation, y a un médiateur qui est là pour corriger éventuellement, pour expliquer. Ce qui est sur le site internet, il faut, y a une personne pour expliquer. Donc il faut être sûr que ce qu'on met est vrai ou accompagner tout de suite de « c'est une hypothèse qu'on a prise ».

Et toute cette validation scientifique est faite par le personnel du musée ou vous demandez à des chercheurs.

Oui et non. C'est fait par le personnel du musée. Ça pourrait être des chercheurs. Donc par exemple, le fonctionnement de la pompe qui est dans le musée, on s'est appuyé sur des livres de scientifiques qui n'existent plus, sont décédés aujourd'hui, mais les livres existent. Et ça on pourrait très bien le mettre sur le site internet. C'est pas incompatible. Mais faut peut-être pas tout mettre non plus.

Par rapport au site web, vous savez à peu près combien de personnes le consulte, l'utilise ?

Non, mais je sais qu'avec notre nouveau site internet on a 25% de plus de visiteurs. Donc c'est une grosse progression, donc le site internet doit plaire, mieux plaire, être mieux fait. Mais j'ai pas le nombre, mais je vous le transmettrai.

Est-ce que le musée est actif sur les réseaux sociaux ?

Alors, aujourd'hui on est actif que via les réseaux sociaux de la métropole. Donc c'est non. Enfin la métropole peut dire, je sais pas, y a les journées de l'archéologie. Mais, 2019, on devrait avoir nos propres réseaux sociaux. C'est un projet. Après le pourquoi, c'est qu'il faut du monde. C'était pas la priorité. La priorité c'était de refaire le site internet puisque c'est la com qui s'en occupe et pas de prioriser ça. Donc oui c'est en projet pour 2019. Je crois que c'est Instagram et Facebook qu'il y aura. Et aujourd'hui on est sur ceux de la métropole.

Et est-ce que du coup après ces outils ça vous permettra d'être en relation avec les autres musées ?

Voilà, et puis, comme on aura, en espérant que ça tombe en même temps que le Wi-Fi dans le musée, ça peut permettre aussi de développer des petites choses très simples pour que les gens puissent réagir directement dans le musée. On espère que ça fasse. Mais l'un ne va pas sans l'autre. Tout est lié malgré tout. Alors les gens peuvent le faire en rentrant chez eux, mais c'est plus sympa quand on sort, donner votre avis. Prendre la photo et la partager. Là aujourd'hui voir la neige sur le site et prendre une photo et l'envoyer car le site est très beau. C'est vraiment une problématique pour nous donc il faut vraiment qu'on ait le Wi-Fi dans le musée.

Donc vraiment le but des réseaux sociaux, du site web c'est d'être la vitrine du musée ?

Ben de faire connaître le musée, d'attirer un nouveau public. Puisque le but, je pense que tous les musées sont dans le même cas, c'est qu'on a beaucoup de public relativement âgé car ils sont disponibles. On a les scolaires, enfin surtout nous, qu'ils viennent car c'est dans le cadre de leur cursus scolaire d'histoire. Donc les enfants viennent de façon obligatoire au musée et après y a un grand troue où les gens viennent plus. Donc que c'est de faire venir ce public. On commence à y arriver car on a fait des dimanches familles. On a vraiment beaucoup plus de visiteurs, notamment à la JNA. On a un espace enfant, et là ce n'est pas du numérique. Le numérique n'est pas suffisant, c'est pour cela que c'est un outil comme un autre.

Oui, donc maintenant vous communiquez plus via internet que via la presse papier ?

Non, les deux sont toujours valables. Y a toujours une version papier.

Et, pour vous, le site web, c'est une extension du musée ou il fonctionne un peu de manière indépendante vu que dès que la fiche est validée elle est mise automatiquement ?

Alors oui c'est automatique.

Malraux a écrit un livre *Le musée imaginaire*, je ne sais si vous le connaissez, où il rêve d'un musée où y a toutes les œuvres réunies en un seul endroit, est-ce que d'après vous, avec internet, le numérique, on pourrait réussir à réaliser ce musée, où est-ce que ça reste une utopie, jamais les musées laisseront toutes leurs photos aller au même endroit ?

Alors si puisque le jour où on aura toutes nos œuvres sur le site internet, elles y seront toutes. Mais c'est pas un musée. C'est pas la même chose. Un musée c'est pas que des œuvres collées, c'est une scénographie. Voilà. Et ça, c'est physique. Enfin, un tableau qu'on voit sur internet et un tableau qu'on voit en réel c'est pas, ça apporte pas la même émotion parce que y a la peinture en relief, parce que y a la taille, parce que les couleurs, malgré tout pas les mêmes car ça dépend de la colorimétrie de l'écran. Donc c'est pas un musée, c'est autre chose.

C'est plus une vitrine du coup ?

Ouais. On peut pas dire qu'on a un musée sur internet. C'est un musée virtuel mais c'est pas le vrai musée. Le musée y a une émotion, y a un partage. Mais c'est comme tout. Si on vous montre des bâtiments sur une image et que, ou un paysage et que vous allez voir le paysage vous avez vu toutes les images, et quand vous y allez vous avez pas la même émotion. Je pense que c'est pareil pour un musée. Le voir en vrai et le voir c'est pas pareil. On peut pas dire qu'on va substituer, qu'on va faire un musée virtuel et qu'on aura plus de musée physique parce qu'on est tout seul ou deux, là y a un groupe, y a, on peut avoir un médiateur. On pourrait imaginer avoir un médiateur sur un musée [virtuel], quelqu'un qui nous parle mais qui ne voit pas nos émotions, qui ne peut pas voir qu'on n'a pas compris alors que le médiateur il va regarder son public et se dire à non là faut que je reprenne. Donc c'est pas la même chose.

Donc ça restera une utopie.

C'est pas une utopie, c'est pas la même chose. Mais c'est comme on pourrait dire aujourd'hui maintenant on pourrait voyager dans le monde entier car on a accès à tout. Est-ce que voyager sur internet c'est voyager ? Non. C'est la même chose. Moi je vois ça comme ça.

Disons que la notion de musée imaginaire apparaît dans beaucoup de lecture théorique associée au numérique du coup...

Oui mais ça restera de l'imaginaire. Voilà. Oui comme quand on dit et qu'on voyage. On a plein de reportages sur les voyages, mais non. Quand on va dans le même pays on n'a pas la même chose, on n'a pas le même ressenti, on regarde pas les choses dans le même ordre. Voilà. Et puis y a une scénographie qu'on va comprendre nous qui n'est pas celle que le reporter, celui qu'a filmé, a voulu mettre en scène. Puisqu'on pourrait mettre une exposition virtuelle sur internet mais ça n'aurait jamais rien à voir avec une exposition quand on est physiquement. Puisqu'en effet, on regarde pas dans le même ordre. On le voit bien. Parfois un film on dit « Ah non je voulais voir là-bas mais il m'emmène là. C'est pas ça que je voulais voir ».

D'accord, et maintenant on parle beaucoup du musée virtuel, vous voyez le site web comme un musée virtuel ou il faut rajouter des choses ?

Oui, ça peut. Il faudrait rajouter des expositions virtuelles. Pour moi c'est ça. On pourrait avoir des expositions temporaires virtuelles ou permanentes, mais plutôt temporaires.

D'après vous, tous ces outils numériques, c'est un moyen de conserver la trace de vos activités, de créer une archive au final du musée ?

Alors, c'est un autre sujet je dirais. On a aussi un logiciel, la métropole a un logiciel de photothèque où là, on peut se dire qu'on garde une archive du musée. Parce qu'une archive du musée c'est aussi bien des images qu'aujourd'hui des films. De prendre par exemple. Pour moi ce qui est important c'est prendre les montages des expositions, prendre les expositions temporaires, faire des films et dans 20 ans ça sera sûrement une archive du musée car à l'époque on dira « Oh, on faisait comme ça ». Voilà. C'est plutôt la photothèque qui est une archive. Le site internet n'est pas là. Les outils numériques, la base de données oui. La base de données des œuvres aussi puisqu'on va avoir toutes les restaurations qui sont faites, si on va jusqu'au bout du bout, tous les prêts, toutes les restaurations qui sont dans un fichier. Donc ça va créer une archive, mais y a aussi tout ce qui est aussi événements qui devraient être filmés, photographiés pour être une archive du musée puisqu'un musée n'est pas statique, ça vit. Donc la vie du musée, et pourquoi pas les gens qui travaillent car ils travaillent comme ça aujourd'hui et ils travailleront pas comme ça dans 20 ans. Le musée c'est un ensemble, c'est pas que des œuvres.

Et du coup, en parlant de tout ça, toutes ses photos, est ce qu'elles seront que dans la photothèque, vous ne pensez pas les mettre sur le site dans un onglet ?

Alors non car là on n'a pas les droits d'auteur. Alors, nous on a les droits d'auteur sur nos œuvres, mais quand on fait une exposition, on a des droits d'auteur sur des choses qu'on

nous prête. On nous les prête sur une durée courte avec des droits particuliers. Donc on n'aura probablement pas le droit de mettre des photos *ad vitam aeternam* de ces œuvres sur notre site. Donc là ça pose une autre problématique. C'est pour cela que je dis qu'on peut mettre une exposition virtuelle temporaire sur notre site, pour une durée courte, le temps qu'on nous prête l'œuvre mais pas plus.

D'accord, du coup, si vous vouliez mettre une archive, ça serait par exemple que le nom de l'expo ?

Alors ça, ça doit y être. Mais même les affiches par exemple, on avait fait une exposition sur Péplum, sur les films péplums qui ont trait à tout ce qui... Et donc, on avait eu des films que les Américains, je sais plus comment ils s'appellent, nous avaient prêtés, mais les droits sont hypers chers. Donc on les avait vraiment. Et on avait laissé l'affiche 2 mois de plus sur le site internet et on avait été obligé de payer. Donc non, les droits d'auteur dans ces cas-là c'est très complexe. Mais même quand c'est plus contemporain, ben là Péplum c'est des films anciens, mais ça reste toujours cher.

Et donc, pour vous, avec le numérique, vous pouvez vous créer une histoire de votre musée, vous faire comme une capsule temporelle ?

Voilà, qui pourra servir à des chercheurs demain. Qui pourra comprendre le musée, à faire peut-être un jour une exposition sur la vie du musée. Voilà. Ça fait aussi partie. On se doit de conserver nos archives comme on conserve les œuvres du musée finalement. Donc on fait de plus en plus de reportages justement pour pouvoir immortaliser des instants qui nous serviront plus tard.

Alors je suis arrivée au bout des questions. J'ai fait un petit tableau mais je ne sais pas si vous pouvez y répondre. Alors la première ligne c'est le nombre d'œuvres que compte le musée car c'est un peu difficile de trouver en ligne ?

Je suis même pas sûr qu'on ait, mais je peux demander. Mais je suis pas sûr qu'on puisse vous répondre.

Ensuite le pourcentage d'œuvres qui sont disponibles en ligne ?

Alors c'est une poussière qu'est disponible en ligne. C'est infinitésimale. Car je sais pas combien y a d'œuvres, y en a 300 et quelques en ligne, on en est au moins, j'en sais rien, mais y a peut-être bien 10 000 œuvres. Non là on a un travail de titans.

Oui, d'autant plus que je suppose que les œuvres qui sont trouvées à Lyon finissent dans le musée ?

Pas forcément. Alors en plus nous on a des gros problèmes de propriété d'œuvres puisque, ce qui est issu de fouille, la loi dit que ça appartient, je veux pas vous dire de bêtises, vous vérifiez, à moitié au propriétaire du terrain, moitié à celui qui a fouillé. Et après, il peut mettre en dépôt ici, mais il faut qu'il y ait un arrêté, une convention, un machin. Mais ça arrive rarement jusqu'au bout. Donc ça arrive ici, ça nous appartient pas vraiment.

D'accord, donc vous pouvez pas les exposer ?

Si, mais d'un point de vue administratif c'est très compliqué. Si mais donc du coup c'est très long. Donc de donner la propriété de l'œuvre qui est l'un des critères c'est. Voilà.

Mais si vous demandez, vous pouvez exposer, mettre en ligne.

Et là c'est que les musées archéo qui sont confrontés à ce cas-là. Un musée des Beaux-Arts ben non, il achète les œuvres et on lui donne des œuvres. Tandis que nous, on nous amène ce qui est issu de fouilles. Donc c'est des caisses. Donc y a des choses qui sont individuellement repérables puis y a des choses où c'est, les caisses de tessons, voilà. Donc après faut faire un tri. Je pense qu'un musée d'archéo a une particularité par rapport à un musée des Beaux-Arts, enfin c'est pas du tout le même fonctionnement.

D'accord, et du coup les fouilles qui ont lieu à Lyon sur les terrains de la ville ?

Alors ça vient pas forcément ici, ça peut aller au service archéologique de la ville de Lyon. Tout n'est pas ici.

D'accord, car je pense par exemple aux fouilles qui ont lieu sur les quais ?

Oui, ben là c'est le SAVL. Y a d'autres objets archéologiques qui sont.

Oui, mais par contre eux ne les exposent pas ?

Voilà.

Et est-ce que vous avez quelque chose à ajouter ?

Alors oui, dans le numérique, nous avons des audio-guides dont je vous ai pas parlé. Ce que beaucoup de musées a. La particularité du musée gallo-romain c'est que nos audio-guides sont traduits en 9 langues, dont le chinois. Bien sûr anglais, allemand, italien, espagnol, portugais, japonais, russe, chinois et puis on a une piste pour les enfants. Et du coup, on a beaucoup de visiteurs Chinois. Et on a le label équivalent du guide du routard en Chine. Et on a beaucoup plus de visiteurs chinois qu'on en avait avant. Et c'est une particularité du musée gallo-romain à Lyon. Et pas beaucoup de musée l'a. Le Louvre l'a pas non plus donc il nous envie. Donc, ça permet d'attirer d'autres visiteurs. Et on a énormément d'Américains par exemple qui viennent. Je sais pas par rapport aux autres musées où on se situe. Car ils doivent être friand d'histoire antique, j'imagine, ce qu'eux n'ont pas. Et comme y a des audio-guides, ça leur permet de comprendre.

Et ces audio-guides sont faits par des médiateurs, ou y a le passage du personnel scientifique dessus ?

Alors les pistes ça fait longtemps qu'elles sont faites. Les pistes enfant, c'est les médiateurs qui s'en sont occupé. Les pistes adultes c'étaient plus scientifiques et médiateurs puisqu'il faut que ça émane plus du scientifique. Mais nous avons la chance d'avoir un conservateur qui est un véritable conteur donc c'est voilà. C'était clair. C'est pas, c'est un scientifique qui sait se mettre à la portée de tous et chacun ce qui n'est pas donné par tous. Et voilà. Et on met beaucoup, et on les utilise beaucoup pour les expositions temporaires. C'est-à-dire, quand y a une exposition temporaire, lorsqu'il y a un peu de son, on le met sur l'audio-guide pour que ça pollue pas l'espace. Alors là, dans ces cas-là c'est traduit en français, anglais, voir dans une autre langue, éventuellement

italien. Selon le thème de l'exposition ça sera des langues différentes. Et les audio-guides sont gratuits chez nous. C'est une vraie volonté de mettre la culture accessible à tous.

ANNEXE N°4 : ENTRETIEN AVEC MADAME ROY ELODIE, ASSISTANTE DE CONSERVATION – RESPONSABLE DE LA BASE DE DONNEES ET DE LA MISE EN LIGNE DES COLLECTIONS AU MUSEE DES BEAUX-ARTS DE LYON

Tout d’abord, je voulais savoir quel était votre formation, votre parcours ?

Je suis arrivée au musée des Beaux-Arts, il y a 3 ans maintenant, et je suis au poste d’assistante de conservation. Tout d’abord, j’ai fait de la recherche en Histoire de l’Art avec une Licence à Dijon, et un Master 1 à Lyon 2. J’ai également fait un DUT (diplôme universitaire technologique) à Dijon, dans un cadre plus professionnel en Information-Communication avec option Métiers du Livre et du Patrimoine. C’est une formation très technique qui se rapproche essentiellement du domaine informatique dans le secteur culturel et plus particulièrement pour les bibliothèques et les musées. Cela m’a permis d’allier la recherche et la rencontre avec les professionnels de musée. Enfin, j’ai eu un Master 2 professionnel avec option Métiers du Patrimoine et de l’Archéologie à Lyon 3 afin d’obtenir une formation autour de la conservation du patrimoine. Cela inclue la notion de musée mais aussi de service de l’inventaire, de service archéologique ou d’archive par exemple. Grâce à ces formations, j’ai eu l’occasion d’effectuer plusieurs stages dans le but d’acquérir plus d’expériences professionnelles. En 2016, un poste de gestion de base de données et de mise en ligne des collections au musée des Beaux-Arts de Lyon a ouvert. Mon profil a été très apprécié par mes connaissances en histoire de l’art mais surtout par ma formation en Information-Communication autour de l’informatique et des différents systèmes de gestion de base de données.

Quelle est la place du numérique dans votre travail ?

Je m’occupe de la gestion de la base de données, ce qui implique principalement la vérification de données numérisées. Le numérique est donc essentiel pour mon travail. J’ai également une autre mission qui est celle du récolement pour le département des objets d’art. Ce travail de récolement inclue notamment la numérisation des données via une base de données. Cette base de données informatique est régulièrement enrichie de nouvelles informations liées à la recherche scientifique et au récolement. Les données sont d’abord numérisées, puis validées. Dans mon travail, je vais moi-même créer ces données sur la base (identifications, photographies, constats d’états...etc.). Elles seront ensuite validées par le conservateur pour être de nouveau vérifiées par mes soins avant leur diffusion en ligne. Le numérique a une place primordiale dans chacune de mes missions.

Quelle est la politique du musée vis-à-vis du numérique, est-ce qu’il souhaite tout numériser, que souhaite-t-il mettre en place... ?

Ce sont les conservateurs qui prennent cette décision. En tant qu’assistante de conservation, je vais appliquer leur demande. Ici, chaque conservateur dirige un département du musée, comme Le Louvre par exemple mais sur une plus petite entité. Nous avons le département des Antiquités ; des Objets d’art ; du Médaillier, pour tout ce qui est du domaine de la numismatique ; des Peintures et Sculptures anciennes, du Moyen-âge à la révolution ; des Peintures et Sculptures du XIX^e siècle ; et enfin, le département des Arts Graphiques et œuvres contemporaines. L’objectif pour tous est de

tout numériser, cependant, il ne s'agit pas de tout diffuser. Je vais donc devoir regrouper les choix de chacun en ce qui concerne la politique de diffusion des collections. Chaque conservateur a sa façon de renseigner la base de données selon le type de collection qu'il doit gérer. Mon but premier est de rassembler ces informations afin de vérifier que toutes les collections puissent être présentées en un seul ensemble cohérent. Pour les Antiquités par exemple, ce qui est exposé et ce qui a été récolé peut-être diffusé. La conservatrice a pris le parti de mettre en ligne des œuvres récolées, car cela signifie qu'elles ont été documentées et vérifiées. Concernant les Objets d'Art, ce sont les œuvres récolées exposées ou en réserve qui ont été diffusées. Il y a deux ans le département des Objets d'Art a été réaménagé afin de faire découvrir ou redécouvrir au public des œuvres qui ont longtemps été conservées en réserve. L'étude de ces œuvres nous a permis d'enrichir la mise en ligne des collections. La politique de numérisation et de diffusion est ici directement liée à la mission de récolement des collections. Pour les autres départements (le Médaillier, les Peintures, les Sculptures et les Arts Graphiques), le choix est différent. Il va se porter sur les éditions de catalogues raisonnés. La recherche scientifique des collections va fournir d'importantes informations (nouvelles attributions, sources documentaires etc.) qui vont être publiées à l'aide de catalogues. Une recherche très complète a donc été effectuée sur ces œuvres, ce qui va permettre leur diffusion. La politique de numérisation et de diffusion est donc également liée à l'édition de ces catalogues raisonnés. Après plusieurs années de recherche, nous avons récemment publié le catalogue des sculptures du XVII^e au XX^e siècle. Grâce à cette édition, la base de données a considérablement été enrichie et la mise en ligne des collections est amenée à l'être également très prochainement. La parution du catalogue raisonné des médailles françaises nous a permis de compléter les informations sur la base de données puis de les diffuser. L'objectif ici a été de créer des ensembles dans une volonté de diffusion, cependant, il faut aussi rester vigilant. Toutes les données n'ont pas pour vocation à être publiées. La volonté des conservateurs est de numériser toutes les œuvres conservées au musée, y compris les dépôts. En revanche, concernant la politique de diffusion, des questions doivent être soulevées. Il faut savoir quoi publier, et comment ? Par exemple, la question des dépôts est problématique. Doit-on publier les dépôts alors que les œuvres ne nous appartiennent pas ? Il faut avant tout distinguer les dépôts considérés comme « Dépôt des œuvres d'art de l'État », des dépôts récents (c'est à dire temporaires). Autre exemple, certaines œuvres n'ont pas de provenance, le statut juridique est inconnu. Nous mettons quand même ces œuvres en ligne car la politique de diffusion est avant tout destinée aux chercheurs.

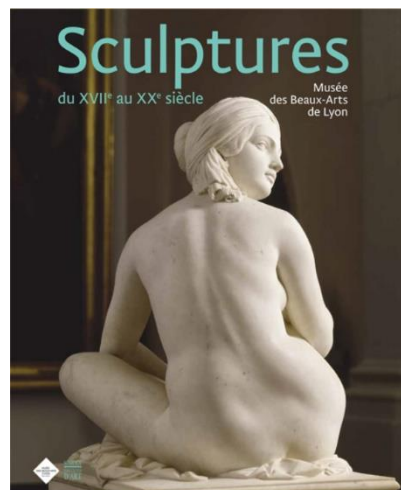


Figure 2 : Couverture du Catalogue raisonné des sculptures du XVII^e au XX^e siècle du Musée des Beaux-Arts de Lyon, réalisée le 23/02/2019 à 09h 49 URL : http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/collections-musee/vie-des-collections/catalogue-sculptures?&view_zoom=1

À part la base de données, le musée possède quels outils numériques ? J'ai vu qu'il y avait deux applications.

Alors, pour tout ce qui est des outils numériques, cela va concerner le Service Communication. Je ne pourrai pas répondre à ces questions-là car je gère uniquement la base de données. D'ailleurs, je travaille régulièrement avec le Service Communication pour nos collections en ligne. Mais concernant le site internet, les créations d'autres sites

ou l'utilisation d'autres outils, cela va être géré par le Service Culturel et le Service Communication.

Quand vous décidez de mettre une œuvre sur la base de données, vous faites comment ? Vous reprenez des photos ? Vous créez des notices de quelle manière ?

C'est une opération propre à chaque musée. Nous avons un fond documentaire où sont conservées d'anciennes fiches d'œuvre avec une photographie collée mais très peu d'informations scientifiques. Certaines sont toutefois renseignées avec un numéro d'inventaire, ce qui aide beaucoup pour le travail de récolement. C'est une première source d'identification. Ensuite, il y a un choix de notre part de récoiler à partir de l'existant, c'est-à-dire des œuvres. On va directement dans les réserves ou en salle pour faire ce travail. Le récolement va donc permettre la numérisation des collections sur notre base de données. Les collections du musée sont très riches et certaines œuvres ont disparues, ou ont été détruites, et d'autres ont été transférées vers de nouvelles institutions. C'est le cas du musée Lugdunum qui a été créé à partir d'un énorme fond du musée des Beaux-Arts de Lyon. La conservatrice des antiquités, Geneviève Galliano, est d'ailleurs en charge du récolement de cet ancien fond. Cependant, puisqu'il s'agit d'un ancien transfert, les œuvres ne seront pas numérisées sur notre base de données. Au-delà du travail de récolement, il y a également les nouvelles acquisitions qui vont être numérisées sur la base. Ce sont les conservateurs qui vont s'en charger. Dès lors que l'œuvre a été acquise et inscrite dans le registre d'inventaire, elle est ensuite ajoutée sur la base. Je vais vous montrer rapidement.

[Démonstration sur l'ordinateur : J'ouvre la base de données avec la base documentaire. C'est très simple d'utilisation, il y a des onglets et des raccourcis avec également un espace de travail regroupant tous les fichiers. La base documentaire est un fichier qui rassemble toutes les œuvres numérisées. Aujourd'hui, nous en avons plus de 25 000. Bien évidemment, le chiffre ne cesse d'augmenter avec la création de nouvelles notices. Ensuite, nous avons un fichier pour tout ce qui se rapporte aux sources bibliographiques. Enfin, les fichiers de l'espace de travail vont regrouper toutes les données qui ont été créées : les lieux, les dates, les auteurs etc. Il y a également d'autres fonctions séparées dans différents modules : le récolement, la régie et la publication. L'enrichissement de la base est constant. Ça peut être par exemple lié à un mouvement. Nous avons une œuvre qui doit être déplacée et elle n'a jamais été ajoutée à la base de données. À ce moment-là, il faut la créer. Il faut renseigner certains champs, on va dire, important : un numéro d'inventaire, un titre, une localisation et un statut administratif. Nous, c'est ce que l'on va appeler fiche minimale. Ensuite, les notices seront complétées au fur et à mesure avec les matériaux, les techniques, les artistes, les datations, les inscriptions, les mots clés etc. Je vais renseigner les fiches en fonction du maximum d'information que j'ai pu répertorier sur l'œuvre.]

Et c'est quel logiciel ?

C'est le logiciel Micromusée. Je ne sais pas si vous en avez déjà entendu parler mais c'est un logiciel très connu dans le monde des musées. Concernant la ville de Lyon, je crois que le Musée Gadagne a Micromusée également. Le Musée Lugdunum possède une base nommée Flora. Au MAC, les collections en ligne passent par Navigart, ils utilisent donc le logiciel Vidéomuseum. En revanche, pour le musée des Confluences je ne connais leur logiciel de base de données. Actuellement, presque chaque musée lyonnais possède un logiciel différent.

Une fois que vous avez tout renseigné, comment mettez-vous en ligne ?

Il y a une très grande réflexion à mener, parce que quand on parle de numérisation des collections, on parle de choix de données à publier. Déjà, la première chose, Micromusée est un logiciel qui existe depuis longtemps. C'est même l'un des premiers logiciels utilisé par les musées. Le musée des Beaux-Arts de Lyon a acquis le logiciel en 1995. Plusieurs versions ont été obtenues et la base a nettement évoluée. La version 6 a été beaucoup appréciée par un grand nombre de musées en France. Micromusée est un logiciel qui est géré par une entreprise postée à Toulouse qui s'appelle Mobydoc. Je suis très régulièrement en contact avec eux pour échanger sur les utilisations et les évolutions du logiciel. Nous avons également pris la décision d'acquérir le module de publication, toujours avec le même logiciel, afin de mettre en ligne nos collections. En 2014, une nouvelle version de Micromusée a été acquise, il s'agit de la version 7. Ce changement a beaucoup retardé le projet de mise en ligne puisque les données ne se sont pas transférées comme nous le souhaitions. Certains thésaurus ont été regroupés et d'autres ont été divisés, ce qui implique un long travail de toilettage des données. Le système de saisie a également évolué avec l'ajout de nouvelles fonctionnalités. Mais certaines fonctionnalités de la version 6 ont également été perdues et il a fallu échanger avec les informaticiens de la société Mobydoc pour espérer obtenir un meilleur rendu du logiciel. C'est un long travail de réflexion qui a été mené, à la fois par la société et à la fois au sein du musée. Nous avons donc créé une Charte de Saisie en interne qui a été améliorée par l'utilisation de la nouvelle version du logiciel. Pour les bibliothèques, les institutions sont très soigneusement guidées par la charte de saisie de la Bibliothèque Nationale de France. Pour les musées de France, c'est le portail Joconde qui a apporté une aide précieuse dans la création de thésaurus, mais chaque musée possède sa propre base de données et chaque musée va la faire évoluer en fonction de la typologie de ses collections. Autre chose, pour mettre en place cette Charte de Saisie il m'a fallu réfléchir à la question de l'avenir du numérique. Le monde du numérique évolue très vite actuellement. Il n'est pas toujours évident pour les musées d'adopter de nouveaux outils numériques aussi rapidement. Aujourd'hui par exemple, une de mes réflexions est d'avoir des données qui, présentées d'une certaine manière, lorsqu'on va les publier ou les diffuser, vont se retrouver sur d'autres sites internet comme Wikipédia ou autre. Il s'agit ici de s'approcher le plus possible d'un futur web sémantique.

Est-ce que vous avez des problèmes de droit d'auteur ? Je pense par exemple aux photographies ou aux catalogues quand ils sont rédigés.

Ce n'est pas vraiment un problème, on va dire que c'est contraignant. Au musée ce n'est pas moi qui vais gérer cela directement, c'est le Service Image. Pour les catalogues, c'est le Service Éditions. Les deux services vont beaucoup échanger lors de la rédaction de catalogue. De mon côté, je vais également échanger avec le Service Image lors de la publication des collections. Il y a deux choses différentes à prendre en compte, le droit d'auteur de l'œuvre et le droit d'auteur de la photographie. Toutes les œuvres et toutes les photographies sont au fur et à mesure numérisées. En revanche, elles ne peuvent pas toutes être diffusées. Il faut vraiment réfléchir à cela et savoir où on met les pieds. Au musée, le photographe est un prestataire sous contrat qui vient pendant les jours de fermeture chaque mardi pour faire des prises de vue. Ses photos sont ensuite achetées par le musée, elles peuvent donc être diffusées par le musée librement, sous réserve d'ajouter la mention de son nom avec copyright.

[Démonstration sur l'ordinateur : Je vais ouvrir la fiche de la photo. Ici on renseigne toutes les informations de la photo et là on a l'auteur.]

En ce qui concerne maintenant les droits d'auteur des œuvres. On peut diffuser certaines photos, mais quelles photos ? Si cela concerne l'œuvre d'un artiste contemporain, il faut demander des droits. La plupart des droits sont payants et il faut avoir un budget, cela est

très important. C'est également le Service Image qui va gérer cela. La personne en charge du service va directement faire les demandes aux auteurs pour ensuite vérifier le paiement avec la ville.

[Démonstration sur l'ordinateur : Par exemple ici : ADAGP Paris 2017.]

L'ADAGP est une société de gestion des droits d'auteur dans le domaine des arts visuels. La majorité des demandes pour les droits d'auteur s'effectuent avec cette société. Rappel, pour qu'un auteur entre dans le domaine public, cela est autorisé à partir de 70 ans après le décès de l'auteur. Il est également possible que les héritiers de l'artiste aient des droits d'auteur sur l'œuvre. Ces droits sont donc directement demandés aux héritiers. C'est le cas par exemple de la succession Picasso ou Matisse. Concernant les collections en ligne, pour l'instant on préfère ne pas diffuser ces photos-là. Je vais diffuser la notice d'œuvre avec les informations la concernant mais sans visuel. Nous n'avons pas encore validé les demandes de droits. Vous le verrez avec le MAC, leur politique de diffusion est complètement différente de la nôtre puisqu'il n'y a que des œuvres contemporaines.

[Démonstration sur l'ordinateur : Lorsque vous allez sur le site du musée, il y a une petite rubrique « Collections en ligne ». Une nouvelle page s'ouvre et c'est sur cette page uniquement que je vais intervenir. C'est une page web différente du site du musée puisque même si l'on garde la même racine « mba-lyon.fr », c'est une page qui va être actualisée par le module de publication Micromusée. L'URL est très important puisqu'il reflète l'identité du musée. Sur le haut de page, on retrouve le logo du musée des Beaux-Arts de Lyon avec un grand titre « Collections en ligne du musée des Beaux-Arts de Lyon ». Lorsque vous créez un site internet, l'identité du musée est la première chose à mettre en avant. Ensuite, on a fait un choix visuel très épuré puisque l'objectif est de présenter un grand nombre d'œuvres. Il faut avoir quelque chose d'assez clair et de pouvoir mettre en avant les collections et non pas le graphisme. Sur ce site, j'ai créé des ensembles. Pour les arts décoratifs, on a des œuvres très récentes. Lorsque je clique sur cet ensemble, on remarque qu'il y a plein d'images indisponibles. Ces absences d'images sont directement liées à cette question de droits d'auteur. Cela ne signifie pas que nous ne possédons pas d'images, j'ai simplement interdit leur publication sur la base. Nous avons fait ce choix de non diffusion pour les œuvres contemporaines car aujourd'hui nous ne possédons pas de ligne budgétaire pour inclure des images sous droit d'auteurs pour les collections en ligne. La réflexion est encore en cours.]

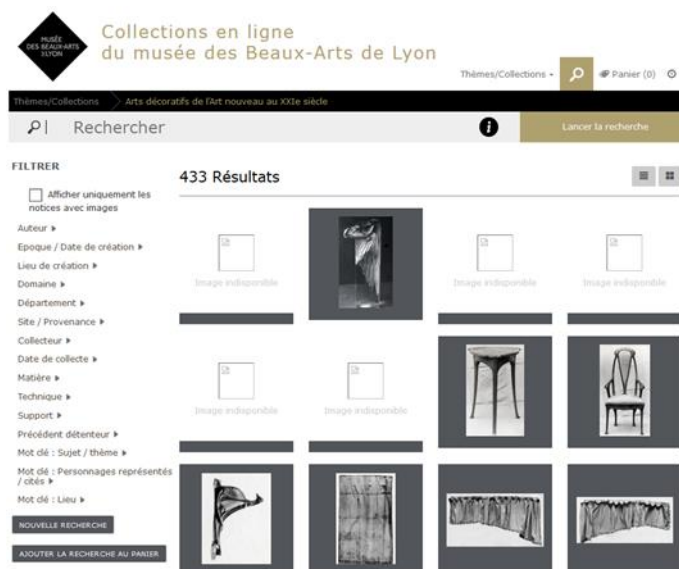


Figure 3: Capture d'écran de la page Arts décoratifs de l'Art nouveau au XXe siècle issue du site Collections en ligne du musée des Beaux-Arts de Lyon réalisée le 23/02/2019 à 12h14 URL <http://collections.mba-lyon.fr/collections/arts-decoratifs-de-l-art-nouveau-au-xxie-siecle>

La base de données interne communique avec la base de données en ligne, donc les informations sont les mêmes ?

Oui. Le logiciel Micromusée est composé d'un module de publication géré par la même société, Mobydoc. Grâce au module de publication et en fonction des choix que je vais faire sur la base, je vais en un clic publier les informations. Une fois qu'elles sont publiées, les informations vont apparaître sur le web dans ce qu'on appelle un back-office. Avec mes identifiants, je me connecte sur ce back-office, ce qui va me permettre de gérer la page de diffusion pour le grand public, ou front-office. Le back-office me permet de choisir comment présenter la page et quoi diffuser. Ce qui a été long à mettre en place est le choix de diffusion des données. Il faut vraiment penser à tout. Quand je dis penser à tout, c'est-à-dire que depuis ma base je vais pouvoir décider en amont si je publie ou non l'œuvre. Chose basique. Ensuite, il y a le choix de publication des photos, à savoir si je veux les publier ou non. Il y a également les noms de personnes. Aujourd'hui, certaines personnes ont le droit de refuser la publication de leur nom. De plus, à l'aide du back-office je peux décider de retirer de la page des notices d'œuvres. C'est une sécurité supplémentaire si jamais des erreurs se seraient glissées dans la publication. Quand on parle de diffusion il faut donc vérifier tout ce que l'on diffuse, mais il faut aussi savoir quoi diffuser ? Grâce au logiciel Micromusée j'ai pu créer un profil de publication qui me permet de sélectionner en amont les informations publiables. Il y a des données qui ne seront jamais publiées bien évidemment, comme les prix d'achat ou les valeurs d'assurance.

Le but de cette mise en numérique des œuvres, notamment la valorisation, a pour but de faire connaître vos collections, mais y-a-t-il d'autres buts ?

La mise en ligne de nos collections est récente. La page est ouverte depuis un peu plus d'un an, en novembre 2017. Il nous a fallu presque 10 ans de réflexion et de travail avant d'aboutir à ce résultat. Alors pourquoi ? D'abord, il fallait posséder un module de publication qui nous intéresse. Après enquête, deux solutions se présentaient à nous, soit nous faisons appel à un prestataire, soit nous pouvions rester avec la société Mobydoc en utilisant un module supplémentaire sur Micromusée. Nous avons donc finalement choisi d'obtenir ce module supplémentaire de publication, sachant qu'une longue

réflexion a été amenée avant de prendre cette décision. Ensuite, lorsqu'on a changé de version, et comme je vous l'ai dit tout à l'heure, il a fallu toiletter toutes les données. Le projet de publication a donc été retardé. Lorsque toutes les données ont été vérifiées, il a fallu réfléchir à ce que l'on devait publier, et comment le présenter. Lors des premiers essais, les informations n'étaient pas présentées comme nous le souhaitions. On a donc eu beaucoup d'échanges avec Mobydoc pour obtenir ce visuel-là final. Concernant la visibilité, il est important de lier cette nouvelle page à notre site internet. Il y a un double objectif. Le premier objectif est de diffuser les informations de nos collections auprès des chercheurs. Ce qui est d'ailleurs le projet de base des collections en ligne. Le deuxième, c'est d'obtenir de la visibilité auprès du grand public. On veut diffuser les collections et montrer ce que possède le musée. Certaines œuvres restent très souvent en réserve, la numérisation permet donc de diffuser des choses que l'on ne peut pas toujours présenter au public au sein du musée, comme les dessins par exemple. La conservation des dessins est très compliquée. Ils peuvent être exposés à la lumière pendant trois mois pour ensuite être mis à l'abri pendant 5 ans minimum. Grâce aux collections en ligne, les dessins peuvent constamment être présentés. Depuis l'ouverture de cette page, les retours sont très positifs. Beaucoup d'internautes se rendent sur les collections en ligne. Nous le savons grâce à Google Analytics. Nous possédons un compte Google Analytics pour connaître les fréquentations de chacun de nos sites. Les collections en ligne en font partie. Le retour sur la fréquentation nous permet de savoir comment les internautes utilisent la page. On a vite constaté que les utilisateurs ont ce besoin de connaître ce que possède le musée. L'idée du site est d'avoir comme une vitrine des collections. L'objectif premier de ce projet des collections en ligne était de diffuser des sources documentaires aux chercheurs. Finalement, nous avons réalisé qu'il y avait également un intérêt particulier pour le grand public. Par exemple, il y a beaucoup d'étrangers qui vont sur notre site alors que la page est en français. Aujourd'hui, on veut aller plus loin. D'abord, on s'est rendu compte que les URL mis à disposition pour chacune de nos notices d'œuvre n'étaient pas permanents. Les données sont régulièrement mises à jour avec le logiciel Micromusée, j'effectue un export de données environ une fois par semaine. Par exemple, pour les œuvres qui partent en prêt sur des expositions en dehors du musée, la situation de conservation va se modifier. Elle passera de « Exposé » à « En prêt ». Ces changements ont un impact sur la mise en ligne de nos collections. Certaines mises à jour importantes du site vont changer l'URL de chacune de nos notices d'œuvre. Si demain vous voulez faire un PowerPoint en utilisant un lien précis sur une œuvre des collections en ligne, vous copier l'URL de l'œuvre qui vous intéresse. Cependant, si un export via Micromusée a eu lieu entre temps, vous perdez ce lien direct qui vous envoyait vers la notice. Si l'on souhaite partager des données sur les réseaux sociaux, nous avons également besoin de ces liens permanents. Ma priorité aujourd'hui est donc d'obtenir ce que l'on appelle des permaliens. Je ne sais pas si vous en avez déjà entendu parler. La BnF propose aux internautes l'utilisation de permaliens depuis longtemps déjà.

Au-delà de ça, un nouveau projet lié à la diffusion de nos collections a été mis en place depuis l'ouverture de la page. La version 7 du logiciel Micromusée a évolué et un nouveau module est utilisable, il s'agit du module Joconde. Ce module est uniquement dédié à la diffusion d'information sur le portail Joconde, géré par le Service des musées de France au sein du Ministère de la Culture. Tout récemment, le portail Joconde a évolué. Depuis six mois, une nouvelle plateforme a été mise à disposition pour les musées de France, elle se nomme POP. Ce qui signifie, Plateforme Ouverte du Patrimoine. Cette nouvelle plateforme regroupe toutes les bases existantes liées au patrimoine conservé en France. Elle est encore en phase de tests, mais elle est déjà disponible en ligne. Le Ministère de la Culture encourage les musées à intégrer leurs collections sur Joconde. Cela va permettre d'échanger entre musées, ne serait-ce que pour les emprunts. Par exemple,

certaines musées en France souhaiteraient emprunter des œuvres qui vont répondre à un projet d'exposition. Les premières recherches vont se faire via le portail Joconde. Il est donc important pour nous d'apparaître sur ce site. La visibilité entre musées est tout aussi importante que la visibilité auprès du grand public. Les échanges entre institutions permettent de faire vivre les musées.

[Démonstration sur l'ordinateur : Si je veux obtenir la localisation, je clique sur « Ou voir l'œuvre » et là je tape « Lyon ». Tous les musées de Lyon vont donc apparaître. Je clique ensuite sur « Musée des Beaux-Arts ». Actuellement, j'ai publié 48 notices d'œuvres. Ces œuvres sont disponibles depuis janvier. Pour ce projet, il m'a fallu lier les informations de notre base à celle du SmF. Le travail a été assez long à mettre en place puisque cela a eu un impact sur nos données et sur les fonctionnalités de notre base. D'ailleurs, notre Charte de Saisie a de nouveau dû être réétudiée.]

Notre Charte de saisie ne correspondait pas aux résultats attendus par le SmF. Ce qui est logique puisque nous utilisons un logiciel qui ne présente pas les informations de la même manière. De plus, le vocabulaire employé était différent du vocabulaire utilisé par le SmF. C'est problématique car l'objectif premier est de pouvoir regrouper les informations sur le site. Cependant, il faut aussi prendre en compte que chaque musée est là pour enrichir les vocabulaires, c'est-à-dire ajouter de nouvelles informations à la plateforme Joconde. Il faut donc trouver un équilibre entre les deux. Toutes ces réflexions m'ont amené à me demander : comment publier nos données sur d'autres bases en ligne différentes de la nôtre ? Je vais donc exporter les données via un format d'export en texte brut = txt.

[Démonstration sur l'ordinateur : Lorsqu'on exporte en txt, une référence unique avec un numéro informatique est éditée. On va ensuite retrouver les informations de la base de données, à savoir le numéro d'inventaire, le domaine etc. À l'aide de prévisualisations en txt je vais pouvoir vérifier en amont si les données sont correctement présentées selon les équivalences que j'ai créées.]

Avec l'ancienne plateforme Joconde, la publication était différente. C'était le SmF qui diffusait directement les données sur le portail et qui les modifiait si elles ne correspondaient pas aux thésaurus Joconde. Avec la nouvelle plateforme POP, le procédé est différent. Le Ministère souhaite que ce soit aux musées d'importer les données. L'objectif étant pour tous les musées de France d'être autonome avec la numérisation des collections ainsi que leur diffusion.

[Démonstration sur l'ordinateur : Comme pour nos collections en ligne, je me connecte sur un back-office. J'utilise ensuite mon fichier brut txt pour importer les données. Lors de la création de mon compte sur le back-office, le SmF m'a identifié en tant que musée de France pour que mes imports soient bien ajoutés à la base Joconde de POP. Cela fait plus de 8 mois maintenant que nous échangeons pour mettre en place ce projet. Depuis le début d'année, j'ai enfin pu commencer à diffuser les premières notices.]

Depuis l'ouverture de nos collections en ligne, les projets se multiplient. Nous venons de le voir à l'instant avec POP. Il y a également d'autres projets qui ont été proposés. Par exemple, nous souhaiterions trouver un moyen de publier un travail de recherche autour des sculptures anciennes allemandes conservées en France. Pour cela, il faudrait pouvoir rassembler toutes les collections des musées qui font partie de cette recherche. Dans ce cas, comment les rassembler si les bases de données sont différentes ? Et comment les diffuser ? De nouvelles solutions techniques informatiques sont donc à proposer. Peut-on garder le format d'export brut txt ? Ou doit-on créer des tableaux de données via des tableurs type Excel par exemple ? Nous aurions peut-être également comme projet la diffusion de nos œuvres XX^e et XXI^e siècle via des plateformes spécifiques à la publication de collections contemporaines. Ce qui nous permettrait sans doute de diffuser les images sous droit d'auteur que nous ne pouvons pas diffuser actuellement sur nos

collections en ligne. Beaucoup de nouveaux projets pour la diffusion de nos collections sont donc en cours.

À part l'URL, est-ce que vous avez d'autres moyens de diffuser les fiches ? Je pense à Lugdunum qui utilise le système Ark pour s'envoyer des fiches. Est-ce que vous l'avez aussi mis en place ?

Il y a une différence avec le musée Lugdunum. Leur base de données est Flora. C'est un logiciel qui est directement lié à la gestion de permaliens Ark, ce que ne propose pas actuellement Mobydoc avec le logiciel Micromusée. La saisie d'information sur Flora est reliée aux thésaurus validés par le SmF pour le portail Joconde. Avec Micromusée, il va y avoir un travail différent de vérification de données, plus complexe mais qui nous apporte plus d'autonomie. Tout dépend des priorités de chacun. Notre priorité est tournée vers la diffusion des collections sur notre propre page.

Les missions du musée, telles qu'elles ont été définies depuis sa fondation, correspondent à la préservation, conservation, valorisation, etc. Est-ce que, pour vous, la base de données permet de répondre à toutes ces missions ou seulement à la valorisation ?

Oui. La base de données ainsi que le site des collections en ligne, permettent de répondre à toutes ces missions. Pour conserver les collections, nous avons besoin d'une base de données afin de les numériser puis de les gérer. Pour les valoriser, il faut également pouvoir les diffuser. Cela va même plus loin, mettre en ligne les collections va également faire avancer la recherche. Des chercheurs nous ont déjà fait quelques retours sur les données que nous avons publiées et nous avons déjà été amenés à modifier certaines informations voir à créer de nouvelles attributions.

Et pour vous, est-ce que c'est un outil de médiation culturelle ?

Bien sûr. Au musée des Beaux-Arts, il y a différents services, on a le Service Culturel, le Service Communication, le Service Conservation dont je fais partie etc. Chaque service se concentre sur des projets qui lui sont spécifiques, et pour le Service Conservation il s'agit de la recherche scientifique et de la protection des œuvres. Le Service Communication travaille actuellement sur un projet de refonte du site internet. Ce futur site pourrait même proposer des parcours avec les collections en ligne permettant aux visiteurs de circuler dans le musée. J'ai beaucoup travaillé sur l'accessibilité du site des collections en ligne sur smartphone et tablette. Quand quelqu'un visite le musée, s'il veut une information sur l'œuvre il pourra les trouver grâce aux collections en ligne. Cependant, comme je vous l'ai dit précédemment, toutes les collections ne sont pas en ligne puisque les œuvres diffusées ne sont pas toutes exposées. Les visiteurs ne trouveront pas de peintures étrangères par exemple. L'objectif est de proposer aux publics le plus de choix possible tout en leur montrant qu'on ne peut pas tout diffuser pour l'instant. D'ailleurs, nous avons créé une page, sur le site, où l'on retrouve l'accès aux collections en ligne en donnant le chiffre global des œuvres en ligne mais surtout les fonds qui ont été diffusés. Cela permet de montrer que tout n'est pas disponible en ligne. Pour le moment, avec la médiation, le Service Culturel ne se sert pas beaucoup des collections en ligne. Toutefois, cela nous a amené à une nouvelle réflexion : un poste a été installé à l'accueil du musée avec un accès à la base Micromusée pour que les agents d'accueil et

de surveillance puissent répondre à des questions plus précises pour le public. Micromusée est devenu un outil de médiation.



Figure 4 : Capture d'écran de la page de présentation des Collections en ligne du Musée des Beaux-Arts avec indications de l'état de numérisation des collections, réalisée le 24/02/2019 à 11h01 URL <http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/collections-musee/collections-en-ligne/base-donnees-mbalyon>

Dans mes lectures théoriques, on parle beaucoup de musée virtuel. Est-ce que pour vous cette base de données permet de créer ce musée virtuel ?

C'est très compliqué. Cela concerne surtout le Service Communication qui travaille déjà sur des projets de musée virtuel. Ils ont déjà publié des vues panoramiques de certaines pièces du musée et même du jardin. Une visite virtuelle du musée par département est également disponible sur le site. De notre côté, avec la base de données, nous ne sommes pas encore capable de créer d'expositions virtuelles d'un point de vue informatique. Ce serait une grosse réflexion, ou un nouveau projet on va dire. En revanche, la création d'ensembles thématiques sur la mise en ligne des collections me permet de regrouper les œuvres et de les présenter différemment. Avec Joconde, on va peut-être pouvoir aller plus loin. Sur la page d'accueil de POP, on y trouve un affichage thématique qui permet au SmF de créer ce qu'on appelle des expositions virtuelles. Ce qui est intéressant ici avec les expositions virtuelles c'est de pouvoir regrouper différentes institutions et de s'émanciper de son propre site. Cela nous permet d'avoir de la visibilité. Nous avons

réfléchi avec le SmF de créer une thématique sur les artistes femmes. J'ai donc diffusé en priorité quelques œuvres répondant à cette thématique pour faire prochainement parti de cet ensemble-là.

Pour le musée, la base de données est une extension, ou ça fonctionne un peu comme un univers à part ?

Qu'est-ce que vous entendez par extension ?

Par exemple, vous gérez les collections en ligne, mais s'il y a une acquisition, est-ce qu'elle va automatiquement apparaître sur les collections en ligne ? Ou est-ce que le conservateur peut dire non pas elle, mais plutôt celle-là ?

C'est un choix qui va être fait par le conservateur. En 2018, le musée a obtenu l'acquisition d'un énorme lot de dessins du XIX^e siècle. Lorsque l'acquisition a été officielle, toutes les œuvres ont été saisies dans le registre d'inventaire manuscrit, puis, elles ont été numérisées sur Micromusée. (D'ailleurs, petite parenthèse là-dessus, de plus en plus de musées ont un registre d'inventaire informatisé. Le ministère de la Culture le recommande. Quand vous faites une nouvelle acquisition, les informations sont directement numérisées. Cela permet de créer automatiquement une fiche d'œuvre sur la base de données. De notre côté nous sommes encore resté au registre manuscrit.) Après la numérisation des nouvelles acquisitions, le conservateur va choisir si on les diffuse ou non. Pour les collections du XIX^e siècle, le conservateur a reçu un énorme fond et réfléchit déjà à les diffuser sur les collections en ligne. À ce moment-là, on va aussi parler communication. Lorsque j'ajoute de nouveaux fonds en ligne, je vais contacter le Service Communication pour en faire la promotion sur le site, voire les réseaux sociaux. De mettre de nouveaux fonds en ligne progressivement permet aussi de proposer à chaque fois de nouvelles choses aux publics. Il faut éviter de tout mettre en ligne d'un coup, cela demanderait une trop grande préparation en amont. Le projet serait difficilement réalisable.

Vous mettez à peu près combien de fiches en ligne par semaine ou par mois ? Avez-vous une estimation ?

Déjà, cela serait plutôt par mois parce que ça prend énormément de temps. Cela dépend également de ce que l'on veut mettre en ligne. Par exemple, pour le catalogue des sculptures, les collections vont jusqu'au XX^e siècle. Quand on va sur nos collections en ligne, vous voyez que l'on s'arrête au XVIII^e siècle. On les a ajoutées en octobre, presque un an après l'ouverture des collections en ligne. Il y a seulement 84 œuvres. Ce qui est peu comparé aux Arts de l'Islam par exemple, on doit en avoir plus de 500. Pour les sculptures, il m'aura fallu presque 3 mois de travail pour ces 84 notices. À côté de ça, pour tout ce qui est des antiquités, on en a parlé tout à l'heure, c'est ce qui est exposé en salle et ce qui a été récolé qui a été mis en ligne. Il n'y a pas eu énormément de vérifications à faire puisque tout avait déjà été renseigné. Pour mettre plus de 2 000 objets antiques en ligne, il m'aura fallu moins d'un an. Donc pour résumer, pour seulement 84 sculptures, il m'a fallu 3 mois et pour 2 000 objets antique, un an. Cela dépend vraiment de la façon dont sont renseignées les notices et comment a été numérisé l'information. Pour les sculptures, presque rien n'avait été fait depuis les années 90. Aujourd'hui, le projet est de terminer la publication des œuvres du catalogue des sculptures mais cela va prendre encore énormément de temps.

D'accord. Et maintenant, plus orientées archives, est-ce que pour vous, cette base de données, ces collections en ligne, cela permet de créer la mémoire ou l'archive du musée ?

Pour les collections, oui. Une base de données est un outil fondamental pour les musées aujourd'hui. Quand on parle de diffusion, chacun le gère comme il le peut en fonction du temps et du budget de chacun. En revanche, l'obtention d'une base de données en interne est vraiment très importante. Alors pourquoi ? Tout d'abord pour connaître ses collections et les inventorier. Ensuite, pour la recherche scientifique avec le travail de récolement. Il ne suffit pas de créer une fiche, il faut la vérifier et la compléter. Vous connaissez la différence entre l'inventaire et le récolement ? Il s'agit de deux choses différentes. On obtient une œuvre, et on la marque dans l'inventaire. Ensuite, le récolement permet de vérifier que l'œuvre est bien présente dans nos collections. Avec ce double travail, vient après le travail de la régie. Pour tout ce qui est du déplacement et des localisations des œuvres, la base de données devient un outil de gestion, c'est très important. La base de données est en quelque sorte la mémoire du voyage de l'objet, la mémoire des collections. Cela nous permet également de faire le point sur ce qui est manquant dans nos collections, sur ce qui a été volé, même s'il y en a très peu. Il y a même des œuvres qui ont disparues car elles ont été fondues pendant la Seconde Guerre mondiale, afin de récupérer le métal. La base de données est une archive de nos collections. Concernant la documentation le travail est différent. Sur notre base de données, nous renseignons la bibliographie pour les œuvres. En revanche pour le fond de la Bibliothèque – Documentation, c'est gérer par un autre outil. D'ailleurs, il faut bien séparer la Bibliothèque et la Documentation. Je ne sais pas si vous connaissez la différence entre les deux pour les musées. Le fond de la Bibliothèque concerne les documents que l'on propose en consultation pour le public par exemple : des catalogues, des ouvrages, des articles etc. La Documentation c'est différent, cela concerne les dossiers d'œuvres. On va y trouver ce type de fiche d'inventaire *[papiers]*. Les dossiers d'œuvres regroupent un grand nombre d'informations comme les valeurs d'assurances, les constats d'état, les rapports de restauration etc. On y trouve également les registres d'inventaire manuscrits. Il y a vraiment cette séparation à prendre en compte car les fonds de la Bibliothèque – Documentation sont gérés par un autre outil, ce qui est un peu embêtant d'une certaine manière car nous sommes obligés de créer des doublons entre la bibliographie pour nos œuvres et les documents présents à la bibliothèque.

Du coup, tout ce qui est en documentation, par exemple les restaurations etc., on ne pourrait pas l'intégrer à votre fiche ?

C'est assez récent, mais oui. Pour la documentation, on commence à intégrer de plus en plus d'informations dans nos fiches. C'est aussi une question technique. D'abord, il a fallu attendre que Mobydoc nous propose une version assez performante de notre logiciel, ce qui n'était pas le cas au début. On peut désormais ajouter des fichiers externes, par exemple des PDF, extraits de notre réseau. Ce réseau est partagé en interne à l'aide de différents disques durs, ce qui nous permet d'y ajouter les constats d'états réalisés par les restaurateurs par exemple.

Donc on peut vraiment avoir la vie de toute l'œuvre, de son entrée jusqu'à maintenant ?

Voilà. Même pour les fonds anciens, on peut arriver à retracer toute l'historique de l'œuvre. C'est pour cela qu'une base de données est vraiment indispensable aujourd'hui. C'est à la fois un outil de gestion et de recherche scientifique.

Du coup je n'ai plus de questions. Est-ce que vous avez quelque chose à ajouter ? Une remarque ?

Si jamais vous avez des questions concernant la communication ou l'utilisation d'autres outils pour la médiation, vous pouvez contacter un autre service du musée, donc n'hésitez

pas. J'ai une question. Vous avez déjà vu le MAC et le musée Lugdunum. Par comparaison, en fonction de la gestion de chaque musée, en fonction de leur service, pensez-vous qu'il y en a une institution qui a plus de facilité sur toutes ces questions de base de données ?

Et bien déjà pour le musée Lugdunum, ils ont le problème du wifi, de la zone blanche qui est en vrai problème pour eux et qui est un frein. Après, l'impression que j'ai eue, c'est qu'ils étaient plus axés sur les chercheurs avec le principe des fiches et pas forcément vers le public, contrairement à vous maintenant où c'est plus le public que les chercheurs.

Les chercheurs restent pour nous une priorité. Mais il est vrai que le grand public a aussi été séduit par la mise en ligne de nos collections et ce n'est pas quelque chose à laquelle on s'attendait au départ.

Et après par rapport au MAC tous leurs problèmes des droits d'auteur qui chiffrent très vite et c'est assez impressionnant, juste pour une œuvre. Et le problème qu'ils n'ont pas spécialement de collections permanentes, ils ont développé une appli pour montrer les œuvres en réserve, mais ils ont du mal. C'est un vrai problème de ne pas pouvoir montrer des œuvres et d'autres ne soient là que temporairement.

Oui et chaque musée a des services spécifiques qui lui sont propres. Pour l'un ce sera plutôt une gestion en commun avec le service image et la documentation et pour d'autres ce sera plutôt la bibliothèque et la conservation, comme au musée Lugdunum si je me souviens bien ?

C'est le conservateur qui fait les fiches de la base de données, après ils ont des personnes qui s'occupent de la mise en ligne.

Entre Lugdunum et ici, le travail est assez similaire. Ce sont les conservateurs qui vont saisir les informations, puis ils vont décider de ce qui va être publié. Mon travail est de vérifier que les saisies sont correctes et ensuite nous échangeons. Je leur fais un retour pour leur dire par exemple : « si on publie cette information, ces autres informations seront également publiées, c'est peut-être risqué. »

Du coup, les conservateurs regardent chaque fiche que vous faites avant de les publier ?

C'est l'inverse. C'est moi qui vais regarder chaque fiche avant de les publier. Je saisis également des fiches pour le récolement par exemple. Mais c'est une saisie que je fais pour une conservatrice. Elle va ensuite valider les données. Il y a toujours le regard du conservateur vis-à-vis des collections dont il est chargé. Certaines fiches n'ont pas d'intérêt à être publiées pour le moment, les collections sont anciennes et certains objets ne sont pas identifiables. Pour tout ce qui concerne les nouvelles acquisitions, c'est le conservateur qui va directement renseigner les fiches. Il peut décider très rapidement de les diffuser. Il vient me voir afin d'en discuter et ensuite nous créons des paniers afin d'identifier ce qui doit être publié. Ce travail est long à mettre en place car cela peut être compliqué pour un musée comme le musée des Beaux-Arts où les collections sont variées, allant de l'antiquité au contemporain.

Pour en revenir à ce que vous m'avez dit précédemment, nous avons des problématiques identiques à celle du musée Lugdunum ou du MAC. Par exemple, nous n'avons pas de Wi-Fi, comme au musée Lugdunum. C'est un peu compliqué puisqu'on propose aux personnes qui viennent au musée de se diriger sur notre site web, nous avons des applications intéressantes pour les visites, mais les visiteurs ne pourront pas y accéder gratuitement via un réseau Wi-Fi. Même si aujourd'hui beaucoup de personnes ont leur

propre connexion web sur leur smartphone, c'est important de pouvoir proposer ce type d'outil au public. A côté de ça, il faut savoir que le musée Lugdunum et le musée des Beaux-Arts sont des institutions très proches à Lyon puisqu'une très grande partie des collections de Lugdunum provient du musée des Beaux-Arts de Lyon. Ils ont dû vous dire qu'ils ont un statut très particulier car ils ont très peu de collections qui sont sous leur propriété.

Oui, et il y a aussi le cas des découvertes archéologiques qu'ils peuvent avoir dans leur réserve mais du coup la question de « ça appartient vraiment à qui » ?

Oui, c'est très complexe.

Notamment les objets issus de fouilles. Ces objets appartiennent en partie à l'archéologue qui les a découverts, au propriétaire du terrain. Ce sont des problèmes particuliers dont on ne se rend pas compte quand on visite le musée. Je ne me suis jamais posé la question : « cette œuvre appartient vraiment au musée ? ». Même ici, je ne savais pas qu'il y avait des dépôts anciens et qu'il fallait savoir qui était le vraiment le propriétaire.

Avec le portail Joconde, nous sommes obligés d'enquêter sur le statut juridique des œuvres. Parfois, nous ne connaissons pas la provenance, donc le statut est inconnu. Mais il faut que la recherche ait été faite, c'est fondamental. Le SmF a d'ailleurs mis en place un système informatique d'import avec la présence de champs obligatoires. Je peux vous donner plus de précision. On a un code informatique unique qui permet d'identifier les notices. Cela permet entre autre de mettre à jour les données sans créer de nouvelles notices et donc des doublons. Parmi les champs obligatoires, on va avoir le numéro d'inventaire, le domaine, et surtout le statut juridique. Ce sont les trois informations essentielles pour Joconde : quel est le numéro, qu'est-ce que c'est et d'où est-ce qu'il vient ? Le statut juridique va permettre de comprendre d'où vient l'objet et à qui il appartient. C'est une question qui peut être très compliquée pour certains musées. C'est le cas au musée Lugdunum avec leurs collections. Il y a également le statut juridique des institutions qui pose parfois problème comme le musée des Tissus, vous avez dû en entendre parler. L'institution a failli être fermée plusieurs fois et son statut a changé. Avant, il était géré par la Chambre de Commerce de Lyon, mais ce n'est plus le cas aujourd'hui. Les statuts sont très importants et compliqués en même temps.

Donc pour vous, les anciens dépôts sont une chose à part, mais pour ceux qui datent, par exemple, de 1950 ?

Alors, les dépôts c'est très particulier. On a parlé des vieux dépôts de l'État, avant 1910, avec la mention : « Dépôt des œuvres d'art de l'État ». Ce n'est pas juste un dépôt récent ou une affectation, cela a été fait il y a longtemps, et on parle souvent de saisies révolutionnaires ou de saisies napoléoniennes. Cela permet d'identifier ce qu'on appelle le fond ancien. Pour tout ce qui est plus moderne, on parle plutôt de dépôt temporaire. On connaît l'institution qui a fait le dépôt, et on fixe à l'avance une date de fin de dépôt. Pour la mise en ligne, il est important pour moi de distinguer ces deux types de dépôt, et plus particulièrement pour le portail Joconde. Ce portail regroupe toutes les collections des musées labélisés « Musée de France ». Si je fais une recherche :

[Démonstration sur l'ordinateur : je tape en localisation « Lyon ; Musée des Beaux-Arts ». Dans les résultats on découvre une sculpture de Jean-Baptiste Stouf. C'est un portrait d'Aguesseau qui est un dépôt du musée du Louvre de 2008. C'est le Louvre qui a publié cette fiche sur Joconde. Pourtant, de notre côté nous avons également publié la notice dans nos collections en ligne puisque cette œuvre fait partie du catalogue des sculptures. Nous avons fait une prise de vue et la photo que nous avons publiées est plus

récente que celle faite pas le Louvre. Et là, on peut se poser des questions. L'œuvre est déjà publiée sur Joconde mais nos données sont plus récentes, alors que fait-on ? Si je publie la notice sur Joconde, cela va créer un doublon. Ou alors est-ce que je dois mettre à jour les informations moi-même ? Il y a beaucoup de questions à se poser lorsque l'on souhaite mettre en commun les collections de différents musées. Avec les dépôts, il faut savoir qui publie quoi. Pour cet exemple-là, nous avons décidé de laisser la notice sur Joconde telle qu'elle a été faite par le Louvre. On pourrait toutefois ajouter la référence bibliographique de notre catalogue, ne serait-ce pour une question de visibilité. Mais nous n'irons pas plus loin concernant les modifications puisque l'on estime que les données sont assez récentes et qu'elles n'ont pas besoin d'être modifiées. Il faut vraiment connaître ce que l'on veut publier surtout s'il s'agit de dépôts.]

Et je suppose qu'ils sont bien identifiés ?

Pour tout ce qui est récent, les dépôts sont très bien identifiés. Pour ce qui est du fond ancien, cela est moins évident. Je peux vous donner un exemple : pour les collections provenant du musée Guimet de Lyon, c'est aujourd'hui problématique. Émile Guimet a créé un musée à Lyon et à Paris au XIX^e siècle. Il a exposé ses propres collections dans ces deux musées. Le statut juridique pose problème aujourd'hui. Pourquoi ? Guimet avait créé un premier musée à Lyon, mais il a dû fermer. Il en a donc créé un autre à Paris. Finalement, celui de Lyon a rouvert ses portes quelques temps après. Les collections ont voyagé entre les deux musées. En parallèle, Emile Guimet continuait d'enrichir ses propres collections. Aujourd'hui il est encore difficile d'identifier ce qui lui appartenait de ce qu'il avait réellement placé dans les musées d'un point de vue juridique. Il y a cette première question-là qui entre en jeu : est-ce que les œuvres appartiennent à ses héritiers ou pas ? Ensuite, il faut identifier ce qui appartient au musée Guimet de Lyon ou au musée Guimet de Paris. C'est un autre problème. Il nous faut distinguer les collections nationales des collections municipales. De plus, aujourd'hui, il n'existe plus de musée Guimet à Lyon. C'est le musée des Confluences qui a en partie récupéré les collections Guimet. Le reste avait déjà été transféré dans les années 60-70 au musée des Beaux-Arts de Lyon. Tous les dépôts et leur provenance ne sont donc pas tous identifiés. Il faut encore enquêter et faire des recherches

[...]

Finalement, ce qui est important de noter c'est que la diffusion en ligne des collections est un moyen de publier les recherches scientifiques des conservateurs. Ce n'est pas simplement de la communication ou de la valorisation, cela nous permet surtout d'avoir des échanges avec les chercheurs et les autres musées.

ANNEXE N° 5 : PRESENTATION DU QUESTIONNAIRE

En cas de non possibilité d'entretien, un questionnaire peut être envoyé contenant les questions suivantes qui seront ouvertes :

- Quelle est la politique du musée vis-à-vis du numérique ?
- Quels sont les outils numériques dont dispose le musée aujourd'hui et quels sont ceux utilisés pour la valorisation des collections ?
- Environ combien de vos collections sont disponibles aujourd'hui via les outils numériques (une estimation est suffisante) ?
- Quels sont les œuvres les plus consultés par le public ?
- Quels sont les buts de cette mise en numérique des œuvres ?
- Est-ce que, selon vous, l'usage du numérique permet de réaliser les missions du musée vis-à-vis des collections (il peut s'agir de la conservation, de l'éducation des publics, etc.) ?
- Est-ce que, selon vous, le numérique est un vecteur important de médiation culturelle et de publicité ?
- Est-ce que, selon vous, les outils numériques constituent une extension de votre musée, ou une sorte de musée indépendant que l'on peut qualifier de virtuel ?
- Est-ce que, selon vous, le numérique est un outil permettant la réalisation du musée imaginaire d'André Malraux ?

A la suite du questionnaire, demander l'autorisation de diffusion comme pour les entretiens.

**ANNEXE N° 6 : REPONSES DE MADAME NAESENS
GUILLEMETTE, RESPONSABLE DU SERVICE
COMMUNICATION AU MUSEE DES BEAUX-ARTS DE LYON
AU QUESTIONNAIRE SUR LES OUTILS NUMERIQUES MIS
EN PLACE AU SEIN DU MUSEE**

Q.1 : Quelle est la politique du musée vis-à-vis du numérique ?

Le musée en ligne en 2018, éco-système numérique et statistiques :

Statistiques et fréquentation en ligne du musée

Le site internet du musée permet d'informer les internautes sur le musée, ses collections, ses ressources et sa programmation culturelle.

343 600 visiteurs en 2 018 (413 000 visiteurs en 2017).

- 1 818 000 pages vues
- 3,8 pages vues par visite
- 82,5 % de nouvelles visites (71% en 2017)
- 77% de francophones (82% en 2017)
- 9,7 % d'anglophones (7,7% en 2017)
- 48 % des connexions en mobilité, depuis un smartphone ou une tablette (47,6% en 2017 ; 30 % en 2016)

Billetterie en ligne du musée

- 49 600 utilisateurs (48 600 nouveaux utilisateurs)
- 70 000 sessions soit quasi 1,5 session par utilisateur, durée moyenne de 3 mn par session
- 211 000 pages vues
- 78% de nouveaux utilisateurs. 20% reviennent consulter la billetterie ou acheter des billets en ligne.
- 85% de francophones
- 57% des utilisateurs naviguent sur la billetterie en ligne en mobilité. Le site de billetterie en ligne est en responsive design

Site Histoire des arts – Collection XXe

- 5 000 sessions en 2018 dont 4 900 nouveaux utilisateurs (90%) pour 11 600 pages vues
- 30% de consultation en mobilité

Site Collections en ligne (base de données)

- 17 500 utilisateurs pour 110 000 pages vues
- 5 pages par session, durée de navigation 3'12''
- 80% de francophones
- 48% de consultation en mobilité

Site Gigapixel

- 8 452 utilisateurs pour 10 505 sessions
- 35 454 Pages vues soit 3,37 pages par session
- Durée moyenne de navigation 2'31''
- 80% de francophones
- 34% de navigation en mobilité. La navigation depuis un desktop permet une meilleure expérience immersive dans les images et vidéos en ultra-haute définition.

Site Google Arts and Culture

- 63 750 utilisateurs

Page d'accueil des contenus du musée sur le site : 4 600 vues, durée moyenne de consultation 26 sec

Pages d'expositions (14 expositions en ligne) : 28 500 vues, durée moyenne de consultation 1'30

Pages d'œuvres : 108 350 vues, durée moyenne de consultation 45 sec

Consultation en mobilité : 55%

Réseaux sociaux

- Facebook : 246 500 fans (247 700 fans en 2017)
- Twitter : 26 000 (24 200 abonnés en 2017)
- Instagram : 17 000 abonnés (9 100 abonnés en 2017 ; 4 000 abonnés en 2016 ; 800 en 2015)
- Pinterest : 1 080 abonnés : tableaux tactiles aveugles ; tableaux thématiques détails Gigapixel arbres, pieds, bijoux, chapeaux, regards, mains...)
- Youtube : 118 vidéos en ligne, 209 000 vues (2016 : 174 000 vues) 700 abonnés. Nouveauté 2018 : 23 vidéos Chefs d'œuvre du musée en LSF.

Newsletter

- 6 850 nouveaux abonnés en 2018
- 35 newsletters et emails événementiels ont été envoyés en 2018.
- 709 000 ouvertures de mails (930 000 en 2017 ; 510 000 en 2016)
- 55 000 clics sur les liens contenus dans les newsletters
- Désabonnement : 1 856, soit 0,15% du total d'abonné, ce qui démontre une très bonne adéquation entre les envois du musée et les attentes de ses publics.

L'année 2018 s'est caractérisée par une intensification de la présence du musée sur la plateforme Google Arts and Culture, par la mise en ligne d'un site internet dédié aux œuvres photographiées en gigapixel (gigapixel.mba-lyon.fr) et par une présence renforcée sur Instagram.

- Nouveauté en janvier 2018 : mise en valeur des œuvres en gigapixel avec la création d'un site internet dédié (www.gigapixel.mba-lyon.fr). Mise en ligne des contenus du musée en février 2018 et intégration de deux nouvelles histoires au printemps sur le site Google Arts and Culture.

- Numérisation de 11 nouveaux tableaux en gigapixel et d'un triptyque en ivoire issu des collections d'Objets d'art. 53 œuvres au total sont disponibles fin décembre 2018 (Détail des œuvres : voir Annexe 13).

- Mise en ligne en décembre 2018 de 23 vidéos de description en LSF (langue des signes française) de chefs d'œuvre des collections à destination du public sourd et malentendant.

- Mise en avant du site dédié aux Collections en ligne du musée (www.collections.mba-lyon.fr). Fin 2018, 5 800 notices d'œuvres sont mises à disposition du public.

Q.2 : Quels sont les outils numériques dont dispose le musée aujourd'hui et quels sont ceux utilisés pour la valorisation des collections ?

Cf liste ci-dessous

- Site internet du musée : <http://www.mba-lyon.fr/mba/>
- Site Gigapixel : <http://www.gigapixel-mbalyon.fr/>
- Google Arts and Culture : <https://artsandculture.google.com/partner/mus%C3%A9e-des-beaux-arts-de-lyon>
- Site collections en ligne – base de données : <http://collections.mba-lyon.fr/fr/>
- Site histoire des arts – collections XXe (enseignement de l'histoire des arts) : <http://www.collection-20e.mba-lyon.fr/>

Q.3 : Environ combien de vos collections sont disponibles aujourd'hui via les outils numériques (une estimation est suffisante) ?

- 165 œuvres sur le site internet du musée avec fiches d'œuvres détaillées, audioguide complet des collections
- 53 œuvres sur le site Gigapixel
- 5800 notices d'œuvres sur le site Collections en ligne (base de données)

Au musée, 15 000 m² de surface pour les collections et expositions

- 3 000 peintures
- 1 000 sculptures
- 15 000 dessins estampes et gravures
- 8 000 antiquités
- 3 000 objets d'art
- 50 000 monnaies, médailles et sceaux

Q.4 : Quels sont les œuvres les plus consultés par le public ?

Cela dépend des plateformes listées ci-dessus. Nous n'avons pas les statistiques pour chacune d'entre elles

Q.5 : Quels sont les buts de cette mise en numérique des œuvres ?

Promotion du musée, de la richesse de ses collections, Valorisation du patrimoine commun, partage de contenus enrichis à destination de tous les publics. La valorisation digitale des collections constitue un axe fort de la stratégie de communication du musée. Le musée compte désormais plus de 50 œuvres

photographiées en gigapixel sur son site, il est la seule institution à présenter autant de tableaux en ultra-haute définition à son public.

Des Instameets (rencontres de photographes actifs sur Instagram) sont régulièrement organisés pour agréger les influenceurs autour de l'institution et diversifier les regards portés sur le lieu et ses collections. Le musée connaît une augmentation constante de ses communautés sur Instagram, Twitter, sa communauté sur Facebook stagne à près de 246 000 fans depuis plusieurs années. Un processus de réflexion sur l'éco-système digital du musée et sur ses outils numériques a été engagé fin 2017, avec notamment un accompagnement de conseil du musée par un ambassadeur numérique financé par un programme Facebook en partenariat avec la Région Auvergne Rhône-Alpes. Un travail intense de diagnostic du site du musée a été lancé fin 2017, dans la perspective d'une refonte du site du musée courant 2019.

Q.6 : Est-ce que, selon vous, l'usage du numérique permet de réaliser les missions du musée vis-à-vis des collections (il peut s'agir de la conservation, de l'éducation des publics, etc.) ?

Tout à fait. Voir la stratégie numérique et ses objectifs développés ci-dessus.

Q.7 : Est-ce que, selon vous, le numérique est un vecteur important de médiation culturelle et de publicité ?

Absolument. La stratégie numérique du musée se situe exactement à la rencontre de la valorisation des œuvres et des collections et du partage de savoir sur ces contenus artistiques avec ses internautes et différentes communautés en ligne sur les réseaux sociaux (Facebook, Twitter, Instagram).

Q.8 : Est-ce que, selon vous, les outils numériques constituent une extension de votre musée, ou une sorte de musée indépendant que l'on peut qualifier de virtuel ?

Ni extension ni musée virtuel, le numérique est un outil de valorisation permettant une promotion innovante des collections sur des plateformes multiples, permettant de toucher les visiteurs en ligne, au même titre que les visiteurs physiques vivent une expérience de visite in situ au musée. La découverte des collections et des œuvres en ligne par le public est un objectif majeur du musée dans sa politique de valorisation numérique des collections, préalable ou non à une visite réelle de l'institution.

Q.9 : Est-ce que, selon vous, le numérique est un outil permettant la réalisation du musée imaginaire d'André Malraux ?

Pas d'avis spécifique sur la question. Les dialogues avec nos communautés en ligne et les liens tissés avec les internautes via notre éco-système numérique sont bien réels et loin d'être imaginaires.

INDEX DES NOMS PROPRES

Artistes

DELACROIX Eugène.....	53
INGRES Jean Auguste Dominique	77
MOREAU Gustave	53

Auteurs

ABBUD Alejandro	84
Académie française	17
ANGHELIKIE PAPASOTIRIOU Jenny	72
BACHIMONT Bruno.....	39, 40, 41, 60, 61, 62
BERNIER Roxanne	50, 51, 57
BOILY Hugues	52
BOUILLOT Daniel.....	50
BREAKWELL Glynis.....	50, 51
CHABERT Ghislaine.....	50
CHANTE Alain.....	46
COURBET Didier	58
COUTANT Nicolas	71
DEAN David.....	30
DELEUZE Gilles.....	42
DELOCHE Bernard.....	20, 21, 41, 42, 43
DOUEIHI Milad.....	37, 38, 39
DROUGUET Noémie	30, 32
DUBE Louis.....	57
ECO Umberto.....	85, 86, 88, 92
EDSON Gary	30
Encyclopédie Larousse	11
FOSTER Hal	27
FOURQUET Marie-Pierre	58
GOB André	30, 32
HERREMAN Yani	67
Immortel	17
JUANALS Brigitte	48, 78
KLEIN Gérard.....	86, 87, 88, 92
LAROUCHE Marie-Claude	52
MALRAUX André	87, 92
MAUSS Marcel	77
MINEL Jean-Luc.....	48, 78
RICOEUR Paul	27
RIVIERE Georges Henri.....	29, 30, 33
TERRISSE Marc	67, 68, 69
VAECH NOBLE Joseph	23
VALLIERES Nicole	52
VAN MENSCH Peter	23
WELTSL-FAIRCHILD Andréa.....	57

Logiciels/Instruments numériques

Amazon	78
Apple	78
CD-Rom	44, 51, 63, 64
CIDOC-CRM	82, 83
Console DS	51
Deezer	54
DVD	51
Facebook.....	44, 48, 78, 80
Flora	48
Gigapixel	53
Google	78
Google Art Project	52, 78
HADOC	82
Instagram	48
Internet	11, 41, 44, 48, 51, 52, 64, 76, 78, 79, 82, 83
Micromusée	48
Microsoft	78
Museum Week.....	49, 78
Nintendo	51
Permalien ARK	48
Plateforme POP	52, 53, 56, 63
Principes FAIR.....	82
Système RFID	59
Trip Advisor.....	80
Twitter	44, 48, 49, 78, 80
Vidéomuseum	48
YouTube	54

Musées

Acropole d'Athènes	54
Ashmolean Museum d'Oxford	19
British Museum	83
Centre Georges Pompidou	22
Cité des Sciences.....	58
Conservatoire des arts et métiers	19
Galerie du Jeu de Paume	48
Getty Research Institute.....	83
Guggenheim New-York	77
Maison des Canuts.....	33
Mouséion	15, 18
Musée d'Alexandrie	18
Musée d'Art Contemporain de Lyon 12, 31, 33, 34, 44, 45, 48, 52, 54, 55, 56, 58, 64, 80, 81, 82	
Musée d'art de Philadelphie	76
Musée de France.....	13, 31, 33
Musée de la Préhistoire d'Ile-de-France	30
Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye.....	30
Musée des Beaux-Arts de Lyon. 12, 31, 33, 34, 44, 47, 48, 51, 52, 53, 55, 56, 62, 63, 64, 69, 73, 77, 78, 80, 85	
Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée de Marseille	30
Musée des Confluences...12, 26, 30, 31, 33, 34, 50, 51, 52, 64, 73, 80, 81, 82, 85	
Musée des monuments français	19

Musée du Louvre.....	14, 20, 24, 30, 31, 51, 83, 85
Musée du Quai Branly	22
Musée Gadagne	33
Musée gallo-romain Lugdunum..	12, 27, 30, 33, 34, 48, 49, 50, 52, 57, 71, 79, 80
Musée Guimet de Lyon.....	33, 34
Musée urbain Tony Garnier	33
Musée Victoria & Albert.....	50, 51
Museum central des arts.....	19
Museum d'histoire naturelle	19

Organismes internationaux

California Digital Library	48
Congrès de Vienne	19
Grande Bibliothèque d'Alexandrie.....	15, 18
ICOFOM.....	14, 16, 17, 71
ICOM	14, 15, 16, 17, 70
Internet Archives.....	64
ONU	16
UNESCO	16

Organismes nationaux

Bibliothèque Nationale de France.....	64
Conseil Départemental.....	31
Conseil Régional	31
Métropole de Lyon	33, 79
Ministère de la Culture	14, 31, 52, 67, 71, 72, 74
Municipalité de Lyon.....	33

Personnes

ANNENBERG Leonore	76
ARMANI Giorgio.....	77
AZOULAY Audrey	70
H. Walter	76

Textes

Code de la Propriété Intellectuelle.....	54, 55
Code du Patrimoine	23, 24, 25, 28, 31
Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel	16
Déclaration de Calgary	16
Dictionnaire de l'Académie française.....	17
Guide du Routard	67

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1: Capture d'écran du post Facebook sur le prêt de l'œuvre de Kimsooja réalisée le 19/01/2019 à 11h03	109
Figure 2 : Couverture du Catalogue raisonné des sculptures du XVIIe au XXe siècle du Musée des Beaux-Arts de Lyon, réalisée le 23/02/2019 à 09h 49.....	125
Figure 3: Capture d'écran de la page Arts décoratifs de l'Art nouveau au XXe siècle issue du site Collections en ligne du musée des Beaux-Arts de Lyon réalisée le 23/02/2019 à 12h14.....	129
Figure 4 : Capture d'écran de la page de présentation des Collections en ligne du Musée des Beaux-Arts avec indications de l'état de numérisation des collections, réalisée le 24/02/2019 à 11h01	133

TABLE DES MATIERES

SIGLES ET ABREVIATIONS	9
INTRODUCTION	11
LE MUSEE : UNE INSTITUTION A MULTIPLES FACETTES.....	13
1. Qu'est-ce qu'un musée ?	14
A. <i>Le musée, tentative de définition</i>	<i>14</i>
B. <i>L'histoire de l'institution muséale.....</i>	<i>18</i>
2. Les devoirs et missions de l'institution	23
A. <i>Des devoirs vis-à-vis des collections</i>	<i>23</i>
B. <i>Des missions de service public.....</i>	<i>26</i>
3. Un musée ou des musées ?.....	29
A. <i>Typologie des musées</i>	<i>29</i>
B. <i>Les musées lyonnais : diversité et présentation du corpus.....</i>	<i>32</i>
LA MUTATION NUMERIQUE DU MUSEE.....	36
1. Du musée traditionnel au musée virtuel.....	36
A. <i>La transformation numérique.....</i>	<i>37</i>
B. <i>De nouvelles formes muséales ?.....</i>	<i>41</i>
2. Les outils du numérique au service du musée	46
A. <i>Typologie des outils numériques du musée</i>	<i>46</i>
B. <i>Enjeux et réflexions autour de l'utilisation des outils numériques par le musée</i>	<i>54</i>
3. Exemple d'une mission du musée transformée par le numérique : le cas de la mémoire	59
A. <i>Numérique et mémoire.....</i>	<i>60</i>
B. <i>Musée : lieu de mémoire à mémoire</i>	<i>62</i>
DU MUSEE DU XXI^E SIECLE A CELUI DE DEMAIN.....	66
1. Le musée contemporain	66
A. <i>Qu'est-ce que le musée d'aujourd'hui ?</i>	<i>67</i>
B. <i>Le Musée du XXI^e siècle</i>	<i>70</i>
2. Des nouveaux acteurs pour le musée.....	76
A. <i>Le rôle grandissant du secteur privé</i>	<i>76</i>
B. <i>Internet et web sémantique à la conquête du musée</i>	<i>79</i>
3. Vers le musée de demain	83
A. <i>Une phase de transition pour le musée</i>	<i>84</i>
B. <i>Du musée d'aujourd'hui à celui de demain.....</i>	<i>86</i>
CONCLUSION.....	90

SOURCES	93
BIBLIOGRAPHIE	94
ANNEXES	100
INDEX DES NOMS PROPRES.....	144
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	147
TABLE DES MATIERES.....	149