

# Publictionnaire

*Dictionnaire encyclopédique et critique des Publics*

---

## Cartel

Anne-Elisabeth Spica

Référence électronique

Anne-Elisabeth Spica, Cartel. *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 10 juillet 2020. Accès : <http://publictionnaire.humanum.fr/notice/cartel/>

*Le Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics* est un dictionnaire collaboratif en ligne sous la responsabilité du Centre de recherche sur les médiations (Crem, Université de Lorraine) ayant pour ambition de clarifier la terminologie et le profit heuristique des concepts relatifs à la notion de public et aux méthodes d'analyse des publics pour en proposer une cartographie critique et encyclopédique.

Accès : <http://publictionnaire.humanum.fr>

---

Cette notice est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification 3.0 France. Pour voir une copie de cette licence, visitez <http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/3.0/fr/> ou écrivez à Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



# Cartel

---

Un objet – artefact ou production naturelle – offert à la contemplation du visiteur dans un espace dédié à cet effet ne devient œuvre que parce que saisi dans un dispositif de médiation : l'exposition procède comme un ensemble dynamique de « textes » (Glicenstein, 2009 : 86-119) qui permettent au spectateur de s'approprier ce qui lui est présenté en expôt (Desvallées, 1998 : 223) ou en *musealia* (Davallon, 1992), susceptible de retenir son attention, sa curiosité, son désir de connaissance, sa surprise ou, *last but not least*, sa délectation. Parmi ces « textes », il en est un, de petite taille et presque anodin, entré tardivement dans la structuration de l'exposition au sein de laquelle il joue un rôle essentiel : le cartel.

## Cartel/cartouche/notice/étiquette/panneau

Aussi appelé « cartouche » dans la muséographie naissante au XIX<sup>e</sup> siècle (Cahn, 1994 : 225), « notice » ou encore « étiquette » (Desjardins, Jacobi, 1992 : 14-15 ; Jacobi, 2017 : 73-74), ce mot calqué sur l'italien *cartello* (« placard, avis » ; *TLFi*, s.v. *cartel*, II) est le plus couramment employé pour désigner le petit support – un cartouche accroché au cadre, un bristol apposé tout près, autocollant transparent voire dématérialisé par projection/numérisation – comportant un bref texte descriptif, informatif, explicatif et/ou contextualisant, associé à chaque expôt. Grâce à lui, le visiteur en sait un peu plus sur ce qu'il essaie de s'approprier mentalement, ou qui l'aidera à documenter son appréciation : titre, nom de l'artiste s'il y en a un, technique(s), dimensions, date, provenance...

Il constitue un élément indispensable du dispositif scénographique en ce qu'il relie l'objet exposé au spectateur au sein d'une installation qui commence par mettre à distance l'objet (vitrine, cordon, marquage au sol) pour le donner à voir. Mais cette mise en évidence ne serait pas suffisante si elle n'engageait une indispensable médiation, qui permet à de la matière esthétique, technique, scientifique ou largement culturelle, non seulement de devenir un expôt et d'entrer en représentation, voire, de participer au culte rendu à la culture et/ou à la mémoire dans le musée (Lardellier, 1999 : 63), mais d'entrer en communication avec celui qui, s'il ne sait pas voir, interdit la constitution de l'objet en œuvre, de même que la succession des lettres, comme Umberto Eco l'a bien montré à propos de l'acte de lecture, ne devient récit que sous l'opération de déchiffrement et de constitution de la succession aléatoire des caractères sur la page en texte (Glicenstein, 2009).

Le cartel est différent du balisage signalétique, qui organise le parcours du visiteur ; il se différencie aussi du panneau informatif de grande taille qui ponctue les étapes de la visite. Ce dernier rassemble, avec les fiches volantes, la documentation notionnelle, contextuelle et scientifique plus complète qui concerne la salle ou un ensemble d'œuvres exposées et apporte un surcroît de connaissances sur l'entour de l'expôt, de manière à permettre au visiteur, s'il le souhaite, d'approfondir son expérience, d'enrichir son parcours à volonté et de mettre en relation les objets présentés entre eux. C'est pourquoi le cartel, individuel ou commun à plusieurs expôts dans une même vitrine – ainsi les objets de petite taille, comme les monnaies ou les fibules, numérotés individuellement puis légendés sur un même support – doit-il toujours offrir un contenu concis, objectif et neutre, au moins dans l'idéal.

Ce contenu doit être présenté au moyen d'une disposition typographique claire et aérée qui permet d'assimiler l'information en un seul coup d'œil, selon une charte graphique identique tout au long de l'exposition : ces questions de présentation n'ont vraiment rien d'anodin et font depuis plusieurs décennies l'objet d'une réflexion muséale large de part et d'autre de l'Atlantique, y compris du point de vue de leur typologie, ainsi que de conseils pratiques élaborés (Gottesdiener, 1992a), variés selon les types d'expôts (pièce ethnographique, instrument scientifique ou technique, tableau de maître ancien, trésor archéologique, *naturalia* morts ou vivants...) et d'expositions (musées permanents, expositions temporaires, dans le pays de création des expôts ou prêts lointains...). Le reproche d'illisibilité des cartels, raillé par la caricature au XIX<sup>e</sup> siècle (Cahn, 1994 : 229) reste toujours l'un des principaux griefs formulés dans les livres d'or par les visiteurs (Lardellier, 1999 : 77, note 9). Ainsi le cartel apparaît-il comme l'élément-pivot du dispositif muséal ou de l'exposition (Desjardins, Jacobi, 1992 : 18 et nombreuses références bibliographiques *ad loc.*), dont il a radicalement transformé la réception, au point d'être qualifié de « point de "non-retour" muséographique [...] ». Dans les musées, il ne serait plus question d'expérience directe de l'œuvre, mais d'un complexe mélange entre réception intellectuelle et expérience esthétique » (Kaplan, 2014 : 135). Le cartel constitue le média privilégié, dans sa simplicité et son immédiateté, pour amorcer le dialogue entre le visiteur et chacun des expôts (ou chacun de ceux que le visiteur souhaite retenir) au gré de son parcours personnel. Sans cette communication essentielle, les institutions culturelles perdent une part importante de leur mission de service public et les galeristes, la curiosité de leur clientèle.

### **Un élément récent du dispositif médiatique**

« La peinture à ses débuts [...] donnait des êtres vivants une représentation si fruste, que les peintres y ajoutaient cette inscription : *ceci est un bœuf, cela un cheval, ou bien : un arbre* » (Élien, *Histoires diverses*, X, 10, in Reinach, 1921 : n° 83). Si l'identification du sujet ou d'un personnage du tableau apparaît nécessaire depuis la haute antiquité, entraînant une prolifération d'inscriptions à même la couche picturale du vase, sur la fresque, sur le panneau, sur le cadre qu'on lui appose à partir du XV<sup>e</sup> siècle ou sur la bordure de la tapisserie (Hénin, 2013 : 20-88), si l'art de l'estampe a très vite imposé comme un standard à ses productions l'insertion d'une lettre avec un titre et le nom des artistes, en revanche la mention systématique de l'intitulation, du nom de l'artiste s'il y en a un, des caractéristiques techniques, des dimensions, de la provenance, etc., sur un support individualisé de petite taille à côté de l'expôt est beaucoup plus récente. On ne s'étonnera pas, de l'Antiquité à la fin de l'Ancien Régime, que les cabinets de curiosités et autres *Wunderkammern* dans lesquels les collectionneurs de merveilles naturelles, princes, amateurs ou scientifiques, amassent des échantillons par milliers, fassent l'objet de catalogues-inventaires, à commencer par le premier musée en date ouvert au public, le *Museum Kircherianum* à Rome (Lo Sardo, 2001) ; mais pas d'explications accessibles sur cartel pour ceux qui sont admis à les visiter (Marrache-Gouraud et al., 2013 ; Pomian, 1987 ; Schnapper, 1988). Le même principe régit les collections privées de peintures et de sculptures. Le collectionneur connaît ses achats, qu'il liste ou qui sont listés à sa mort dans l'inventaire après décès à destination de ses héritiers ou dans le catalogue de vente de sa collection. Ses visiteurs – souvent des voyageurs étrangers bien introduits – savent à l'avance les « clous » qu'ils viennent tout exprès admirer, puis mentionner dûment dans leur journal de voyage.



Une des pièces de la Galleria Spada à Rome.  
Source : [Wikimédia](#) (Sonse ; [CC-by-2.0](#)).



Ole Worm, *Museum Wormianum, seu Historia rerum rariorum, tum naturalium quam artificialium, tam domesticarum quam exoticarum, quae Hafniae Danorum in aedibus authoris servantur*, Amsterdam, L. et D. Elezvier, 1655, frontispice (Exemplaire de la Biodiversity Heritage Library, libre de droits).  
Source :

<https://archive.org/details/MuseumWormianum00Worm/page/n9/mode/2up>.



*Romani Collegii societatis Jesu  
musaeum celeberrimum...*,  
frontispice, Amsterdam, J.  
Jansson van Waesberg, 1678  
(Exemplaire Getty Museum,  
libre de droits). Source :  
[https://archive.org/details/gri\\_33125012933277/page/n3/mode/2up](https://archive.org/details/gri_33125012933277/page/n3/mode/2up).

Il en va de même dans les lieux publics d'exposition, essentiellement de peintures et de sculpture, où sont aussi donnés à voir des entassements de toiles sans la moindre mention portée sur un support joint. C'est le cas dans les églises, qui constituent sous l'Ancien Régime les principaux musées publics ; c'est le cas dans les expositions temporaires de peinture, par exemple en Italie où elles accompagnent les grandes fêtes liturgiques à partir du XVII<sup>e</sup> siècle (Haskell, 1963 ; 2000), ainsi qu'en France, où les statuts de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture institutionnalisent à partir de 1663 l'exposition des œuvres des académiciens, préfigurant le Salon de peinture annuel au Salon carré du Louvre. Ces expositions font progressivement l'objet d'une liste sur feuille volante ou d'un petit livret à la manière d'un catalogue de vente, vendus à l'entrée de la salle : le principe apparaît en France en 1673, de manière d'abord irrégulière puis annuelle (Hénin, 2012), avec le succès que l'on sait au XVIII<sup>e</sup> siècle, à Paris comme dans les académies de province.



Pietro Antonio Martini (1739-1797), *Cour d'œil exact de l'arrangement des peintures au Salon du Louvre*, 1785. Source : [Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE QB-370 \(4\)-FT 4.](#)

Ces manifestations éphémères suscitent une abondante production manuscrite ou imprimée que l'on commence à bien connaître désormais, où l'on peut remarquer une nette évolution, de la liste arbitraire – désignations floues, non-concomitance de la liste et de l'ordre d'accrochage – à l'apparition d'une numérotation des toiles, que reproduit le livret en face de la légende correspondante et à la progressive élaboration d'une typologie dans l'intitulation : titres génériques, usage de l'article indéfini ou de l'article zéro pour les scènes de genres, titre-récit pour la peinture d'histoire... (Hénin, 2012 : 111-113). Cette mise en rapport de plus en plus serrée de l'œuvre et de des indications qui la documentent aboutit ainsi, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à la création d'un dispositif qui affiche de manière concomitante les deux : le cartel. Son inventeur en fut Tommaso Puccini (1749-1811) : appointé au poste de directeur de la galerie des Offices à Florence lors de son ouverture au public en 1769, il fit ajouter sous chaque œuvre un « cartellino » comportant titre, nom de l'auteur et date. L'idée fit plus lentement son chemin de l'autre côté des Alpes. En 1754 Étienne La Font de Saint-Yenne (1668-1771) réclame des titres explicites apposées sur les œuvres ou sur des cartons qui les jouxtent, reprenant à son compte les préconisations de Roger de Piles (1635-1709) ou de l'abbé Du Bos (1670-1742) dans les premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle : les organisateurs des Salons demandent bien un intitulé aux peintres dont ils exposent les toiles (Hénin, 2012 : 113). À la fin des années 1770, le sculpteur François-Charles Butteux (1724-1797) réalise des cadres comprenant un cartouche pour les tableaux des collections royales exposés dans la Grande Galerie du Louvre (Cahn, 1994 : 225) ; au même moment, le peintre Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780) éprouve le besoin de dessiner, en marge des catalogues des expositions où il se rend, chacune des œuvres en face de leur description.



Abel François Poisson, marquis de Marigny, *Explication des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie royale, dont l'exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, dans le grand Salon du Louvre pour l'année 1761*, Paris, J. J. E. Collombat, 1761. Exemplaire illustré par Gabriel de Saint-Aubin. *Vénus blessée par Diomède* de Gabriel-François Doyen (1726-1806), des tableau-phare du Salon (actuellement conservé à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg), dont Diderot a fait un long et élogieux commentaire dans son propre compte rendu du Salon. Source : [Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE 8-YD2-1132](#).

Il faut cependant attendre la période révolutionnaire et la diffusion d'un idéal pédagogique et didactique de l'art pour qu'avec la création du Museum des arts apparaisse la volonté de présenter systématiquement chaque œuvre accompagnée de son titre et du nom de son auteur sur « des cartons ou pancartes » (scéance du 11 janvier 1795 du Conservatoire du Muséum : Cahn, *ibid.*). Et il faudra attendre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour que ce gigantesque programme soit réalisé dans la plupart des musées français, du fait des crédits considérables et du temps qu'il nécessitait (Cahn, 1994 : 226-229).

### Des enjeux médiatiques en débat

Exposer au public n'a pas toujours appelé un dispositif médiatique dont un élément au moins est accolé à l'objet dans sa singularité pour le nommer et le faire émerger au milieu des autres, surtout lorsque cette singularité n'est pas immédiatement apparente aux yeux du visiteur pressé : combien de « nature morte » dans les musées de peinture ancienne, ou de « sans titre » dans les musées d'art contemporain. De fait, l'identification de l'expôt, le supplément de connaissances – factuelles ou interprétatives – que le visiteur doit en retirer ou que l'opération de communication va apporter, le ressenti esthétique n'ont pas toujours été appréhendés de la même manière : autour du cartel se joue une série de positionnements



contrastés devant l'objet et son appréhension.

La question de la dénomination par le titre, le « nom propre » en quelque sorte de l'œuvre qui va servir à l'identifier, est sans doute la plus immédiatement apparente. Nommer publiquement l'expôt, et le cas de figure privilégié ici est celui de la représentation peinte illusionniste, reviendrait à reconnaître un défaut majeur, sinon rédhibitoire, qui imposerait de le supprimer de l'exposition : s'il est nommé, c'est qu'on n'a pas pu le reconnaître, soit que le peintre manque de métier, suggérait Élien (c.175 – c. 235), soit qu'il ait retenu un sujet illisible qui ne mérite pas d'être représenté et encore moins d'être offert à la contemplation. Ainsi en juge-t-on au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour condamner l'exposition et, partant, la création de scènes allégoriques qui perdent de leur évidence avec l'abandon progressif de la pensée symbolique humaniste, selon laquelle toute représentation s'entend spontanément à deux niveaux en même temps, littéral et figuré (Hénin, 2013 : 170-178 ; Spica, 1996).

Certes, les termes de ce débat se sont renversés avec le temps et l'on est bien content, désormais, de pouvoir disposer d'un cartel qui identifie cet épisode obscur de la mythologie ou de l'histoire ancienne, illustré à travers un tableau splendide, et qui ajoute le sujet traité – son sens allégorique –, au titre d'un tel expôt. Plus près de nous, les réalisations contemporaines ne se comprennent le plus souvent que remises en contexte (Ceva, 2004). Mais faut-il dans tous les cas nommer l'expôt ou l'accompagner d'éléments minimaux d'élucidation, au risque de l'enfermer dans un réseau discursif qui vient peut-être en éclairer, mais surtout en orienter la réception ? L'impératif de sémantisation que motive le cartel, et qui se justifie dans le fait que l'œuvre exposée, en particulier non artistique, a été décontextualisée de son cadre de production (posée en « dissensus », Rancière, 2008 : 66), est cependant susceptible d'amoinrir, voire de gâcher l'appréhension libre du jeu entre le spectateur et l'œuvre (qui provient du dissensus même, Rancière, 2008 : 62-68), du jeu entre les œuvres de l'exposition, voire l'expérience esthétique elle-même en rationalisant au sein d'un discours exogène ce qui relève du ressenti émotionnel et du libre jeu des facultés sensibles. Le cartel est alors le dernier élément que l'on enlève, après les panneaux explicatifs. Tel a pu être le parti-pris de François Mathey pour l'exposition « Equivoques, peintures françaises du XIX<sup>e</sup> siècles » au musée des arts décoratifs en 1973. Ce conservateur qui a toujours souhaité bouleverser les frontières établies souhaitait ainsi inviter à regarder ensemble sans *a priori* peintres impressionnistes et peintres pompiers, en se défaisant de la doxa normative qui portait alors haut la gloire des uns et le mépris des autres. Tel a été le parti-pris adopté pour exposer aux Abattoirs de Toulouse et au Centre Pompidou en 2006 (« Pas le Trocadéro, pas le Musée d'Athènes ») et en 2009 (« Les désordres du plaisir ») la donation Daniel Cordier, en accord avec ce collectionneur et galeriste marqué par le surréalisme : il s'agissait de faire ressentir au visiteur, dans la puissance de sa gratuité, l'énergie esthétique et imaginaire des objets de curiosité venus du monde entier mêlés aux toiles des grands abstraits contemporains (Musée – Frac Occitanie Toulouse, s.d.).

Non seulement la liberté intellectuelle ou l'émotion esthétique, mais aussi l'expertise de l'œil du connaisseur ont pu être allégués plus anciennement pour révoquer l'usage du cartel. Dès la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, des critiques d'arts comme Roger de Piles ou des peintres comme Charles-Antoine Coypel (1694-1752) revendiquent l'anonymat des toiles aux expositions des Salons, pour laisser le visiteur admirer sans prévention les œuvres. Dans la seconde moitié, l'abbé Laugier (1713-1769) ou l'écrivain Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) se gaussent des visiteurs qui courent d'un nom à l'autre, livret en main, sans



reconnaître une main ou apprécier la qualité esthétique des tableaux qui sont présentés. Seul l'amateur éclairé en sera capable (Hénin 2012 : 110-111). Il apparaît ainsi comme le seul spectateur digne d'une performance visuelle dont la suspension médiatique est seule à la hauteur de la contemplation requise.

En effet, quel(s) types de visiteur(s) présuppose la confection du cartel ? Quel degré d'« émancipation » le commissaire d'exposition ou le conservateur de musée peut-il, doit-il affecter au spectateur, pour paraphraser le titre du livre de Jacques Rancière (2008) ? Pendant la période révolutionnaire, la naissance du musée et l'usage systématique du cartel sont expressément liés à l'identification d'un certain type de spectateur, celui qui doit avoir démocratiquement et gratuitement accès aux chefs d'œuvre sans acheter le livret ; celui, aussi, qu'il s'agit d'élever à la beauté, qui n'est plus l'apanage d'un petit nombre de riches collectionneurs, comme d'instruire par la contemplation de récits admirables et de scènes édifiantes à haute teneur morale (Hénin, 2012 : 111-112). Cet idéal pédagogique est toujours au cœur de l'exposition et en nourrit l'organisation médiatique, de cartel en panneaux explicatifs très documentés, pour permettre au visiteur la meilleure contextualisation de l'expôt et en éclairer le plus possible l'appréhension. De même que le lecteur construit la suite de caractères en texte lisible et interprétable, rappelait U. Eco, de même le visiteur doit pouvoir lire, s'il le souhaite, la suite d'objets présentés en un discours qui prend sens du début à la fin de la visite, grâce aux indications précises des cartels qui viennent actualiser le discours général des panneaux explicatifs. C'est à une large réflexion sur la langue des cartels, par exemple, que les praticiens sont invités : pourquoi en français et, au mieux, dans les langues les plus parlées à l'échelle planétaire, et non pas dans les langues régionales ou celles des minorités à l'échelle du territoire ? À ce titre, le travail non seulement de collecte ethnographique, mais aussi de rédaction des cartels en langue d'oc réalisé par Frédéric Mistral (1830-1914) au Museon Arlaten qu'il créa en 1896 (Lardellier, 1999) reste absolument pionnier en France. Le cartel est bien le lieu privilégié de la nécessaire « médiation multiculturelle » devenue un des enjeux les plus vifs de la muséographie contemporaine, sous peine de ne plus attirer de public dans ses murs (Sabeh, 2017).

L'enjeu idiomatique est inséparable d'enjeux linguistiques, rhétoriques et stylistiques. La neutralité dénotative qui semble à première vue découler à la lecture d'un cartel, à la différence du panneau de salle, des feuilles complémentaires et autres supports où les commissaires marquent les inflexions épistémologiques qu'ils ont choisi de retenir, n'est rien moins qu'évidente : subreptices ou assumées, les inflexions données dans la pratique à cette apparente objectivité rédactionnelle offrent une matière stimulante dont la recherche s'est emparée avec bonheur. Comment concevoir le message porté par le cartel, pour qu'il soit le plus efficace possible ? D'une part, il s'agit de pousser le spectateur au « jonglage » (Kawashima et Poli, 2000 ; Grassin, 2007), c'est-à-dire au double mouvement, physique et mental, d'allers-retours entre l'objet et le cartel, entre l'expôt et son appréhension par l'accroissement de connaissances qu'il favorise ainsi que par le surcroît d'émotions qu'il mobilise. D'autre part, il faut que ce mouvement même l'invite à rester devant l'expôt. Les enquêtes menées de part et d'autre de l'Atlantique mettent ainsi en évidence, outre l'importance de la matérialité du cartel évoquée *supra*, que toutes les brièvetés ne se valent pas (Desjardins, Jacobi, 1992 : 20-26), ce qui implique des stratégies énonciatives ainsi que des énoncés largement modulables : cartels autonomes, dont on ne peut remplacer aucun mot, mais dont la sécheresse peut décourager le visiteur ; ou au contraire, cartels prédicatifs, dont les compléments discursifs développent les éléments autonomes (Poli, 1992 : 93-94),

puisque le cartel n'est pas uniquement fonction de l'objet à éclairer, mais du public visé, de plus en plus divers, et du type de communication qu'on souhaite lui adresser. La comparaison entre les cartels d'un même expôt présenté dans deux expositions différentes est à ce titre flagrante (Desjardins, Jacobi, 1992 : notes 4-5 p. 27), selon qu'il s'agisse de synthétiser ou de vulgariser. Elle fait apparaître, dans ce cadre contraint tant matériellement qu'intellectuellement, des effets stylistiques variés qui relèvent de l'écriture créative personnelle (Poli, 1992 : 95) : condensation par abréviations typographiques et usage de phrases averbales ; substitution d'un lexique plus accessible que le terme technique rare, qui compense par sa clarté l'imprécision qu'il engage ; répétitions didactiques, appuyées sur des effets d'assonance ou d'allitérations ou sur une ponctuation expressive. Cette dernière met d'ailleurs particulièrement en évidence des marques flagrantes d'affectivité et d'investissement énonciatif, sinon de subjectivité littéraire, que l'on n'attendrait pas dans ce genre de corpus (Poli, 1992).

### **Un instrument du passé, ou un dispositif d'avenir ?**

Qu'ils soient présentés dans de manière temporaire ou dans des collections permanentes, les expôts ne cessent de bouger, dans l'espace où ils sont appréhendés, entre cet espace et les réserves : si l'exposition ou le musée relève de la structure médiatique, cette structure est elle-même en renouvellement récurrente. Le cartel a-t-il encore un rôle à jouer à l'heure des technologies nouvelles et des nouvelles technologies » » apparues ces dernières décennies, de l'audioguide au QR code et à la tablette, de la réalité mixte des hologrammes (Kaplan 2014) à la réalité virtuelle, voire au musée virtuel (Baujard, 2013) ?

Le terme de « jonglage » évoque l'idée du mouvement qui relie spectateur, cartel et expôt. Pour autant, cette action peut aussi être envisagée comme une rupture dans le continuum entre le spectateur et l'expôt, entre l'expérience et l'explication : il divise l'attention et impose un choix au visiteur (voir l'objet, ou voir l'explication ?) qu'il ne souhaite pas nécessairement (Kaplan, 2014 : 133). Réduire cette division constitue un des grands enjeux de la muséographie et de la scénographie culturelle contemporaines, de manière à prolonger la station du spectateur. Quoi de mieux, en ce cas, qu'un dispositif interactif qui permette d'avoir accès aux deux en même temps ? La réalité augmentée du musée virtuel, les dispositifs multimédias de de l'exposition réelle apportent alors une bien meilleure réponse que le cartel, en offrant à la fois une unification de l'expérience et une démultiplication des apports informatifs, explicatifs, descriptifs ou contextualisants selon un mode particulièrement souple et adaptable à chaque type de public, voire à chaque individu dans sa déambulation.

Si les contraintes de présentation du cartel ne permettent pas, évidemment, de rivaliser avec la plasticité offerte par les supports audio ou numériques, en revanche les contraintes imposées par ces derniers ont engagé le renouvellement des usages du cartel dans les salles d'expositions physiques. Complémentaire de l'audioguide ou des supports numériques, il est sans doute moins remplaçable par eux, somme toute, que les panneaux et panonceaux informatifs et explicatifs : plus le contenu est long, plus il gagne à être lu ou entendu devant l'expôt et son cartel.

Ainsi la création de cartels inattendus, de cartels qui renouvellent l'attention et la curiosité du spectateur, offre des possibilités d'invention scénographique dont se sont emparés les concepteurs d'expositions (Gilardet, 2017) : cartels en « coin de table », sur l'angle du

meuble de présentation, cartels décalés par rapport à la hauteur d'œil – ce qui permet aussi d'intégrer les enfants, ou en d'autres termes le public d'avenir –, cartels en relief, cartels intégrés au cadre... le cartel est un moyen intéressant et économique d'innovation, y compris pour réintégrer les modalités de visite auxquelles il s'était substitué. L'exposition « Léonard de Vinci » (Louvre, 2019-2020) ne pouvait que draîner un nombre excessif de visiteurs. Aussi, pour fluidifier la circulation tout en facilitant la contemplation des pièces exposées, elle a été conçue de manière à allier tout au long de la visite les cartels sous les œuvres et le livret distribué à l'entrée, contenant les quelques phrases d'explication qui auraient pu figurer sur les premiers en cas de moindre bousculade.

Le cartel, loin d'être une survivance passéiste, accompagne l'évolution du regard que l'on porte en réception sur l'expôt. Il permet de mettre en relief la transformation du point de vue dans la diachronie. En 2015, les conservateurs du Rijksmuseum à Amsterdam ont choisi d'adapter les titres d'œuvres comportant les mots de « nègre », « Hottentot » ou encore « esclave », pour prendre acte de la « nécessaire adéquation des institutions liées à l'histoire coloniale avec la société contemporaine » (Laloy, 2016) : le titre original de l'œuvre, s'il avait été voulu par l'artiste, est resté sur le cartel, en-dessous du nouveau. Il peut aussi servir à cristalliser en synchronie les interrogations qu'induit cette transformation plus ou moins longue et réveiller ainsi la curiosité ou le désir de savoir avec le plaisir de voir autrement, grâce à une simple phrase apposée à côté des *musealia*. Au premier étage du musée d'histoire naturelle de New York qui venait d'être rénové, Bruno Latour (1947-2022 ; 2006) faisait le constat suivant : « La surprise de l'amateur de sciences ne vient pas de la seule qualité pédagogique et esthétique, il est vrai de mieux en mieux répandue. Elle vient de cette petite phrase posée sur presque tous les cartels : “*We don't know for sure*”. On dirait qu'une bande de conservateurs disciples de Derrida, qu'une clique de sociologues des sciences se sont ingénérées à “déconstruire” chaque vitrine pour en montrer la fragilité, pour en révéler les coulisses, pour en marquer les incertitudes ». Le cartel met le musée, et son visiteur, en prise avec le vif de la recherche.

Le cartel ne se résume pas à l'étiquetage de l'expôt, attaché à lui comme son pedigree. Comme son ancêtre, le cartel de bataille qui portait dans les joutes le contenu du défi, on lui reconnaîtra une vertu de provocation à l'égard du spectateur, convié à admirer et à apprendre, mais aussi à interroger l'objet et à s'interroger sur son rapport à l'œuvre. Une manière de prolonger l'invitation de Marcel Duchamp lorsqu'il ajoutait ce titre-cartel sous une reproduction de la Joconde : « LHOOQ ».

---

## Bibliographie

Baujard C., 2013, *Du musée conservateur au musée virtuel. Patrimoine et institution*, Paris, Hermes science/Lavoisier.

Cahn I., 1994, « Cadres et cartels », pp. 221-229, in : Georgel C., dir., *La Jeunesse des musées : les musées de France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux.

Ceva M.-L., 2004, « L'art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation » ? », *Culture & Musées*, 3, pp. 69-96. Accès : <https://doi.org/10.3406/pumus.2004.1188>.

- Davallon J., 1992, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées*, 2, p. 99-123. Accès : <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1017>.
- Desjardins J., Jacobi D., 1992, « Les étiquettes dans les musées et expositions scientifiques : revue de la littérature et repérages linguistiques », *Publics et Musées*, 1, p. 13-32. Accès : <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1234>.
- Desvallées A., 1998, « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », pp. 205-251, in : de Bary M.-O., Tobelem J.-M., dirs, *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz, Séguier/Éd. Option culture.
- Gilardet B., 2017, « Revue de cartels : “il n’y a rien à comprendre, il y a tout à voir” », *Musearti*. Billet de blog mis en ligne le 17 juill. 2017. Accès : <https://musearti.hypotheses.org/8008>.
- Glicenstein J., 2009, *L'Art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France.
- Gottesdiener H., dir., 1992a, « Textes et public dans les musées », *Publics et Musées*, 1. Accès : [https://www.persee.fr/issue/pumus\\_1164-5385\\_1992\\_num\\_1\\_1](https://www.persee.fr/issue/pumus_1164-5385_1992_num_1_1).
- Grassin A.-S., 2007, « Le jonglage objet-cartel », *La Lettre de l'Ocim*, 110, pp. 4-12. Accès : <https://doi.org/10.4000/ocim.776>.
- Haskell F., 1963, *Mécènes et peintres : l'art et la société au temps du baroque italien*, trad. de l'anglais par F. Durand-Bogaert, A. Lyotard-May, L. Evrard, Paris, Gallimard, 1991.
- Haskell F., 2000, *Le Musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, trad. de l'anglais par P.-E. Dauzat, Paris, Gallimard, 2002.
- Hénin E., 2012, « Catalogue, titre, étiquette : la présentation écrite des tableaux dans les expositions de peinture au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Studiolo*, 9, pp. 101-126.
- Hénin E., 2013, « Ceci est un bœuf ». *La querelle des inscriptions dans la peinture*, Turnhout, Éd. Brepols.
- Kawashima A., Poli, M.-S., 2000, « De la lecture à l'interprétation des cartels : Stratégies cognitives des visiteurs dans un musée d'art », *Champs visuels*, 14, pp. 60-81.
- Kaplan F., 2014, « Fantasmagorie au musée », *Alliage*, 73, pp. 132-140. Accès : <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=4196>.
- La Font de Saint-Yenne É., 2001, *Œuvre critique*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts.
- Laloy O., 2016, « Décentrer le regard, décoloniser les pratiques. Une aventure muséographique au Musée royal de l'Afrique centrale », *Culture & Musées*, 28, pp. 235-237. Accès : <http://journals.openedition.org/culturemusees/900>.
- Lardellier P., 1999, « Dans le filigrane des cartels... Du contexte muséographique comme discours régionaliste : l'exemple du *Museon arlaten* », *Publics et Musées*, 15, pp. 63-79. Accès : <https://doi.org/10.3406/pumus.1999.1134>.
- Latour B., 2006, « Nul ne sait avec certitude », pp. 167-169, in : *Chroniques d'un amateur de sciences*, Paris, Les Presses de l'École des Mines de Paris.

- Lo Sardo E., éd., 2001, *Athanasius Kircher S.J. Il museo del mondo. Macchine esoterismo arte*, Rome, De Luca.
- Marrache-Gouraud M. et al., éd., 2013, *La Licorne et le bézoard. Une histoire des cabinets de curiosités*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo.
- Musée – Frac Occitanie Toulouse, s.d. « Daniel Cordier, une vie à travers l'art », *Les Abattoirs*. Accès : <https://www.lesabattoirs.org/blog/lesprit-des-lieux/daniel-cordier-une-vie-travers-lart>.
- Poli M.-S., 1992, « Le parti-pris des mots dans l'étiquette : une approche linguistique », pp. 91-103, in : *Publics et Musées*, 1. Accès : <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1009>.
- Pomian K., 1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gallimard.
- Rancière J., 2008, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique Éd.
- Reinach, A., 1921, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne : Recueil Milliet*, Paris, Éd. Macula, 1985.
- Sabeh, S., 2017, « Les enjeux de la diversité : pour une médiation multiculturelle », *La Lettre de l'Ocim*, 173, pp. 12-19.
- Schnapper, A., 1988, *Le Géant, la licorne et la tulipe. Les cabinets de curiosités en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 2012.
- Screven, C. G., 1992, « Comment motiver les visiteurs à la lecture des étiquettes », *Culture et Musées*, 1, pp. 33-55. Accès : <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1006>.
- Spica, A.-E., 1996, *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580-1700)*, Paris, H. Champion.