

Les Cahiers de muséologie

04

numéro 04 - 2025



[dossier]
Chercher, exposer, trouver

varia
chronique muséale
carnet de visite
note de lecture
manuscrit

Couverture

Oscar Barnay

Vue de l'exposition *La photographie & le projet architectural*

École Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Étienne

2023 © Oscar Barnay

Sommaire

Éditorial Nicolas Navarro	I
[Dossier] Chercher-exposer-trouver	
Raison(s) expographique(s). Introduction au dossier Camille Béguin	3
Quelles pratiques de l'exposition dans la recherche en littérature ? Retour en images sur quinze ans d'expériences expographiques Anne Reverseau	15
Pratiquer l'exposition, une manière de <i>penser avec</i> Caroline Sebilleau	31
Exposer et s'exposer sur le terrain Camilo Leon-Quijano	46
L'écriture expographique de la recherche doctorale. Manières de faire de trois jeunes chercheur·es Oscar Barnay, Nolwen Vouiller et Valentin Sanitas	55
Table ronde animée par Camille Béguin	
Exposer une pensée en mouvement. Notes pour un projet d'exposition <i>Un philosophe au travail. Paul Michel Foucault, Professeur au Collège de France (1970-1984)</i> Philippe Artières	81
Le monde en résonnances : récit d'une exploration Jacques Pouyaud	90
L'essai expographique : une tentative Camille Béguin	III

[Varia]

Visite guidée, visite libre... ou les deux en même temps ? Quelques réflexions sur la vraie-fausse autonomie des visiteurs au musée

Yannick Le Pape 124

[Chronique muséale]

Co-construction d'une exposition permanente. Le cas du Centre d'Interprétation de la Pierre à Sprimont, Belgique

Céline Moureau et Valentin Fischer 144

[Carnet de visite]

Dans l'œil de bronze d'une civilisation mystérieuse : visite du nouveau musée archéologique de Sanxingdui

Daphné Sterk 154

[Manuscrit]

Entre porter un regard et changer l'institution : traiter des thématiques LGBTQIA+ ou queeriser le musée

Noah Meunier 165

Musées et sobriété : l'obstacle des injonctions politiques en Fédération Wallonie-Bruxelles

Oriane Tasiaux 175

Raison(s) expographique(s)

Introduction au dossier

Camille Béguin

Les expositions liées aux recherches universitaires se multiplient dans le paysage académique, prennent des formes variées (exposition-panneaux, dispositifs immersifs, expositions virtuelles, itinérantes ou non) et se réalisent dans des configurations diverses (exposition individuelle ou mobilisant un collectif de chercheur·es, à l'université ou en collaboration avec une institution muséale, etc.). Malgré cette diversité, une seule de leur qualité est souvent perçue, comprise ou mise en valeur : celle de communiquer la science, publiciser un état des lieux de la recherche sur un sujet précis, valoriser les travaux d'un laboratoire. En témoigne la manière dont les expositions sont communément présentées dans les curriculum vitae des chercheur·es ou dans les formulaires de financement : « valorisation de la recherche », « science et société », « impact sociétal », la terminologie des rubriques dans lesquelles l'exposition universitaire peut s'inscrire la cantonne à ce rôle de diffuseur et d'interface (entre l'université et ce qui est parfois appelé la « société civile »). Concevoir l'exposition comme un moyen de chercher n'est pas, de prime abord et dans le vaste champ des sciences humaines et sociales, une évidence. Un catalogue d'exposition n'est d'ailleurs pas toujours accepté comme une production académique (par la communauté de pairs et les instances évaluatrices), alors qu'il s'agit là d'un « écrit », ce à quoi les chercheur·es sont pourtant familiers, du moins plus qu'aux expositions.

Il en va différemment dans des domaines spécifiques néanmoins, comme en science de l'art ou en muséologie : des artistes travaillent l'exposition dans leur pratique de recherche, des muséologues expérimentent leur propre objet d'étude¹, sans oublier les professionnel·les de musée pour qui chercher via l'exposition semble aller de soi². Dans le processus de conception d'exposition,

¹ Voir notamment la Chaire de recherche en études et pratiques curatoriales de l'UQAM, par exemple le projet *Créer avec les collections : des usages muséaux en recherche-création*, <https://etudescuratoriales.uqam.ca/2024/04/11/creer-avec-les-collections-des-usages-museaux-en-recherche-creation/> (consulté le 29 septembre 2025).

² Voir à ce sujet le chapitre 8 « La recherche au musée. La fonction scientifique » de l'ouvrage de DROUGUET Noémie et GOB André, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Malakoff, Armand Colin, 2025, p. 283-299.

le travail de commissaire a plus spécifiquement fait l'objet d'une réflexion³, notamment pour le dixième numéro de la revue *Proteus*, consacré au « commissariat comme forme de recherche »⁴. Bien qu'il y soit question d'une recherche en art spécifiquement, les réflexions développées peuvent se transposer au commissariat en sciences humaines et sociales plus largement. Ainsi pour Thomas Golsenne (alors professeur à la Villa Arson), l'heuristique de l'exposition repose sur un processus singulier : « penser dans le concret »⁵. Ce processus s'avère générateur d'« écarts créateurs » contribuant à faire du travail d'exposition un travail de recherche : écarts entre l'exposition finale et son projet idéalisé ; écart entre l'objet et le discours (entre le visuel et le textuel)⁶ ; écart enfin entre les objets eux-mêmes, dans les relations créées par leurs associations. En faisant référence aux travaux de Georges Didi-Huberman et de Luc Vanchery⁷, Thomas Golsenne rappelle que la conception d'exposition sous-tend « une pensée non idéaliste mais pragmatique, où la nouveauté apparaît comme une combinaison inédite de l'existant »⁸.

Penser avec les œuvres d'art, penser par l'image, penser avec ou à travers les objets sont des formules souvent rencontrées, car au-delà des subtilités associées aux adverbes, prépositions ou locutions utilisés (avec, par, à travers), elles permettent de suggérer qu'une pensée singulière émerge d'un travail avec des « choses » – et non avec des mots, même si certaines logiques sont communes⁹. Pour la muséologue et artiste Martha Fleming, « penser à travers les objets » diffère fondamentalement de « montrer à travers les objets » : « D'un bond, nous allons au-delà de l'objet comme illustration et de l'instrumentalisation de la culture matérielle »¹⁰. En pensant à travers les objets, la pensée est métaphorique, métonymique, analogique ou allégorique, favorisant la trouvaille scientifique¹¹.

³ Réflexion que l'on pourrait faire remonter à Harald Szeemann et à son *Agence pour le travail intellectuel à la demande*, fondée en 1969. Voir notamment DERIEUX Florence (dir.), *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*, Zurich, JRP-Ringier, 2007.

⁴ ATHANASSOPOULOS Vangelis et BOUTAN Nicolas, « Quand les multitudes deviennent normes. Présentation du dossier », *Proteus*, n° 10, 2016, p. 4-6.

⁵ GOLSENNE Thomas, « Penser avec les œuvres d'art : l'exposition comme bricolage », *Proteus*, n° 10, p. 48-56.

⁶ À l'opposé d'une vision de l'objet d'exposition comme étant *la vérité de rien du tout*, selon la formule de Jacques Hainard, Thomas Golsenne considère qu'« on aura beau plier une œuvre à une idée, elle y résistera toujours en partie » (*Ibid.*, p. 54).

⁷ DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'ail de l'histoire 3*, Paris, Minuit, 2011 ; VANCHERI Luc, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

⁸ GOLSENNE Thomas, *op. cit.* p. 55.

⁹ Citons ici aussi l'atelier mené par l'artiste Isabelle Dumont avec huit chercheur·es de l'Université catholique de Louvain pour performer leur recherche via la constitution de cabinet de curiosités individuels (2021-2022). Lire à ce sujet le bref rapport qui en est fait par une des participant·es, Anne Reverseau : <https://www.uclouvain.be/fr/culture/news/penser-avec-les-objets-une-autre-performance-de-la-recherche> (consulté le 18 septembre 2025).

¹⁰ Citation originale : « "Thinking through objects" is not at all the same thing as "showing through objects." With a leap we go beyond objects as illustration and the instrumentalisation of material culture » (FLEMING Martha, « Thinking Through Objects », dans LEHMANN-BRAUNS Susanne, SICHAU Christian et TRISCHLER Helmuth, *The Exhibition as Product and Generator of Scholarship*, Berlin, Max Planck Institute for the History of Science, 2010, p. 33).

¹¹ Mais peut-être existe-t-il autant de manières de penser avec des objets qu'il y a de types d'objet : dans le monde muséal et *a fortiori* dans l'exposition parle-t-on tour à tour d'objet documentaire, d'objet message, témoin, type, symbole, de spécimen ou d'*unicum*. Un travail approfondi pourrait être fait. Voir DESVALLEÉS André et MAIRETTE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.

Think through objects (and space) est également l'un des trois aspects du travail d'exposition considéré comme méthode de recherche par le muséologue Peter Bjerregaard dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Exhibitions as Research : Experimental Methods in Museums*. Ainsi énumère-t-il « l'engagement physique concret avec les objets et l'espace », « la collaboration interdisciplinaire impliquée dans toutes les expositions » et « la relation directe et l'accès à un public profane ». Ces trois aspects expliquent selon lui comment l'exposition peut produire un « surplus de recherche », en tant qu'elle est « un moyen d'explorer le monde autour de nous plus que de le refléter »¹².

Élargir le point de vue disciplinaire – c'est-à-dire au-delà des disciplines traditionnellement associées à l'art ou au musée (donc à l'exposition) – permet de prendre en compte d'autres usages de l'exposition et par conséquent d'approfondir la compréhension de son fonctionnement heuristique. En littérature et dans un texte antérieur à sa présente contribution, Anne Revereau énumère les bénéfices d'une telle démarche en matière de structuration de la pensée, de prise de distance avec son objet de recherche, d'extension de son corpus et d'approfondissement des connaissances¹³. Articuler ses idées dans un espace, prendre en compte les lieux communs associés à ses objets de recherche, dialoguer avec des interlocutrices néophytes ou professionnel·les sont autant d'opportunités offertes par la conception d'expositions qui contribuent à alimenter le processus de recherche, à faire émerger de nouvelles interrogations quant à sa méthode, ses résultats, sa posture de chercheur·e. Ailleurs, l'historien Philippe Artières compare les possibilités offertes par l'exposition au regard de l'écriture académique traditionnelle : à savoir tirer parti du vide que l'exposition n'oblige pas à combler, matérialiser voire manipuler les lacunes de la recherche¹⁴. Considérant que ce qui est absent importe autant que ce qui est présent, travailler la lacune peut favoriser un autre type de trouvaille scientifique. L'exposition a encore l'avantage, en tant que « geste éphémère » ajoute-t-il, de ne pas figer une proposition, puisqu'il s'agit le plus souvent d'exposition temporaire.

Nous pourrions encore ajouter les quelques arguments suivants : constituer une occasion de chercher pour répondre à l'obligation de montrer ; favoriser la pensée associative en manipulant des objets polysémiques ; travailler l'articulation d'idées par la production d'images de pensée ; interroger le statut des matériaux de recherche en travaillant leur mise en forme ; re-problématiser son objet d'étude par la multiplication des points de vue impliqués ; favoriser la réflexivité par la mise en scène de soi comme de sa recherche. Disons quelques

¹² Citation originale : « museum exhibitions can effectively work as a particular way of doing research, a way of exploring the world around us rather than mirroring it » (BJERREGAARD Peter (dir.), *Exhibitions as Research. Experimental Methods in Museums*, Abingdon, Routledge, 2020, p. 1).

¹³ REVERSEAU Anne, « Littérature et culture visuelle : L'exposition au cœur de la recherche », *Entre-temps.net* [en ligne], 7 novembre 2023.

¹⁴ « Il est difficile aujourd'hui au milieu d'un livre de sciences humaines de laisser trois pages blanches. Les discours doivent être hiérarchisés selon des codes ; le discontinu, on l'a dit, n'a pas immédiatement de place » (ARTIÈRES Philippe, « Comment tenter d'écrire l'histoire en mode mineur. Propositions », dans LE BART Christian et MAZEL Florian, *Écrire les sciences sociales, écrire en sciences sociales*, Rennes, MSHB, PUR, 2021, p. 198).

mots sur chacun de ces arguments qui constituent autant de logiques heuristiques de l'exposition¹⁵.

Premièrement en effet, pour un·e chercheur·e en SHS, qui *a priori* ne gère pas de collections ni ne produit d'œuvres, concevoir une exposition nécessite d'abord de chercher des objets (avant même de penser avec) : l'obligation de montrer à la base du fonctionnement médiatique de l'exposition engendre l'obligation de chercher. Parfois, il s'agit de partir en quête d'un objet précis et la rencontre imprévue avec un objet différent décale toute la réflexion : tout en éprouvant le sentiment d'avoir trouvé la bonne manière de dire les choses avec cet objet précisément, on comprend ce que l'on cherchait à sa vue seulement. Car trouver la bonne manière de *dire* implique d'avoir simultanément trouvé *ce qui est dit* (puisque dire autrement, c'est déjà penser autre chose). Exposer nécessite aussi parfois de travailler avec des artisan·es ou artistes capables de répondre différemment à cette obligation : la trouvaille se situe dès lors dans la chose (co)produite (autant que dans le processus) qui peut difficilement s'anticiper, qu'il s'agisse d'une collaboration ou d'une prestation¹⁶. Sans oublier que l'obligation de montrer engendre celle d'expliciter : exposer un objet nécessite de le légender voire d'en proposer une interprétation, et pour cela de connaître son histoire, de comprendre sa « vie ». C'est en se renseignant sur les objets découverts que la recherche se poursuit.

Deuxièmement, si les objets peuvent être individuellement source de découvertes, leur intégration dans un corpus peut en engendrer de nouvelles. Le travail de recherche d'objets s'accompagne plus ou moins simultanément de leur sélection, et par conséquent, de la constitution d'un ensemble : la fameuse « liste d'œuvres » d'une exposition ou la liste des « expôts » pour le dire génériquement. Or, si la liste est énumération, elle est aussi association. C'est alors la pensée associative qui est source de découverte. Non seulement j'ai trouvé A, B, C, mais j'ai aussi trouvé AB ou ABC, AC voire CA... Lorsque les objets incarnent des idées, ce sont aussi elles qui sont associées et montées ensemble. Cela a été mentionné, le montage est une *procédure* capable de mettre en mouvement de nouveaux « espaces de pensées » ; « de créer des configurations inédites », de « saisir certaines affinités inaperçues ou certains conflits à l'œuvre »¹⁷. Ces associations d'idées sont favorisées par deux facteurs : par le caractère polysémique des objets et parce que l'exposition autorise toute sorte d'associations entre des expôts de nature parfois très différente, car elle n'est pas un média unificateur à l'inverse du film ou du livre par exemple¹⁸.

¹⁵ Développées par ailleurs, dans BÉGUIN Camille et LAUDATI Patrizia, « The Researcher-Curator : what experience poetic ? », *Punctum – International Journal of Semiotics*, n° 10 (2), 2025, p. 61-80 ; BÉGUIN Camille, « Le média exposition et le chercheur en sciences sociales : pourquoi écrire la recherche en trois dimensions ? », *ExPosition* [en ligne], n° 8, 2023.

¹⁶ On pense notamment aux sciences historiques pour qui tout travail de reconstitution (particulièrement plébiscité dans les expositions) est toujours l'occasion de se poser de nouvelles questions ; ou aux projets art-science à propos desquels de nombreux témoignages expliquent leurs apports scientifiques. Voir par exemple GRÉSILLON Boris, *Pour une hybridation entre arts et sciences sociales*, Paris, CNRS Éditions, 2020.

¹⁷ DIDI-HUBERMAN Georges, *op. cit.*, p. 281.

¹⁸ Comme le précise Jean Davallon, l'exposition se caractérise par une hétérogénéité de ses composants, à l'inverse du film ou du livre qui conserve « une homogénéité du support

Troisièmement, rappelons que griffonner ou brouillonner des idées sur papier est une opération familière à un·e chercheur·e engagé·e dans une réflexion. La pensée se développe sur son support sans contraintes formelles ; elle s'y spatialise. Or, concevoir une exposition encourage la production de tels dessins : croquis de cimaise pour tester l'agencement d'expôts, plan annoté pour éprouver la cohérence d'un parcours scénarisé, schémas aux allures de cartes mentales. Ces dessins permettent de mieux comprendre comment des énoncés peuvent s'articuler. D'autres fois, ils s'apparentent à des « images de pensée »¹⁹ : de la simple notation émerge une forme de connaissance.

Quatrièmement, encadrer, mettre sous vitrine, éclairer ou légender un matériau revient à prendre position sur sa nature : s'agit-il d'un document, d'une illustration, d'une œuvre, d'un vestige ? Comment les modalités de présentation choisies affectent-elles sa signification ? Exposer sa recherche pousse les chercheur·es à interroger le statut épistémologique de ce qui est collecté et travaillé, puisqu'indiquer comment regarder une chose nécessite de savoir ou d'avoir décidé en amont ce qu'est cette chose. Faire des choix formels est l'occasion de se poser de réelles questions, et recourir aux techniques muséographiques peut s'avérer être un moyen de « mettre en ordre la connaissance ». La formule est ici empruntée à l'anthropologue Jack Goody (comme le titre principal de notre contribution, nous y reviendrons), qui a montré comment la mise en ordre de la connaissance est caractéristique de l'écriture graphique. Il identifie en effet des techniques propres à un savoir graphique, comme la liste et le tableau (composé de lignes et de colonnes) qui ne sont pas de « simples modalités de présentation ou de transposition de la parole », mais bien « un moyen de mise en ordre de la connaissance », favorisant l'abstraction, la généralisation et la formalisation propre à la science²⁰. De manière similaire, l'écriture expographique de la recherche repose sur des techniques spécifiques (celles des professionnel·les de l'exposition) potentiellement génératrices de découvertes scientifiques.

Cinquièmement, à partir du moment où le chercheur·e met en circulation sa recherche (en investissant l'exposition), iel n'est plus le seul·e à porter un regard sur l'objet étudié, dès lors ouvert à la discussion. Il est possible de préciser ce mécanisme en recourant à la terminologie proposée par Jean Davallon lorsqu'il considère que les chercheur·es font face à trois types d'objets : l'objet concret (les « choses » du monde qui sont étudiées), l'objet de recherche (le « phénomène, ou le fait, tel que le chercheur le construit pour pouvoir l'étudier ») ; et l'objet scientifique (qui « désigne une représentation déjà construite du réel ; il se situe du côté du résultat de la recherche et de la connaissance produite »)²¹. Investir l'exposition comme méthode de recherche

technique », la pellicule ou le papier en l'occurrence (DAVLLON Jean, *L'exposition à l'œuvre*, Paris, Harmattan, 1999, p. 13).

¹⁹ CARAËS Marie-Haude et MARCHAND-ZANARTU Nicole, *Images de pensée*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2011.

²⁰ GOODY Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979, p. 109.

²¹ L'auteur explicite : « l'objet de recherche est "problématisé" (on connaît son cadre théorique d'analyse, la méthode et le terrain), sans pour autant être "connu", puisque le chercheur ne

revient à favoriser des allers-retours entre ces trois types d'objets : allers-retours entre des *choses*, la manière de les penser ensemble et l'analyse qui en est faite. C'est sous cet angle que l'on peut interpréter les témoignages des universitaires impliqués dans la conception d'exposition et relatant les bénéfices des dialogues interdisciplinaires, des dialogues avec des expert·es, avec des profanes ou des professionnel·les de musée : l'exposition est l'occasion d'ouvrir son objet de recherche à la problématisation collective, pour aboutir à un nouvel objet scientifique. Dans ce processus, l'expertise du chercheur·e sur l'objet concret s'avère *une* parmi d'autres : elle est dite « relativisée », et chaque partie prenante est en mesure de revendiquer la sienne. Comme l'explique Jean-Louis Tornatore dans une autre situation mais non moins valable ici, « la capacité d'expertise est adossée à une relation à un objet et définit la position du locuteur, elle n'est en aucun cas adossée, contrairement à son sens courant, à une profession et aux compétences qui lui sont associées »²².

Par ailleurs, exposer la recherche revient parfois à mettre en scène une démarche scientifique, comme pour dévoiler des coulisses ou montrer la science « en train de se faire ». Si du point de vue de la réception, ces mises en scène permettent de faire comprendre le caractère situé de la recherche et de développer un esprit critique vis-à-vis de la production de savoirs, elles permettent aussi pour le chercheur·e impliqué·e – sixièmement – de se poser des questions spécifiques : d'où je parle ? Qu'est-ce que je montre ou ne montre pas et pourquoi ? Comment ai-je produit ces données ? Autrement dit, le fait de se mettre en scène (à la fois en tant que professionnel·le et comme individu) place le chercheur·e dans une position réflexive, l'amenant à se questionner sur sa manière de travailler et sa propre subjectivité. Cette position est elle-même heuristique : elle est une condition pour produire une connaissance scientifique consciente des biais socioculturels du chercheur·e²³. Différemment, cette réflexivité est aussi favorisée par la production de tout un métadiscours : des discours *sur* l'exposition dispersés entre le catalogue d'exposition, la visite guidée, le dossier de presse et autres médiations. Leur formalisation est le moment d'une réflexion sur l'exposition elle-même : à quoi sert-elle ? que dit-elle et comment s'y prend-elle ? S'il y avait jusque-là des implicites, ces textes les révèlent et sont l'occasion de s'y confronter. Enfin, lorsqu'il s'agit de mettre en scène sa recherche, les chercheur·es sont autorisé·es à utiliser des matériaux n'ayant encore jamais trouvé leur place dans une écriture de type académique : objets collectés pour leurs valeurs esthétiques ou émotionnelles, souvenirs de terrain, notes brouillonnées... Or, en utilisant et manipulant d'autres matériaux que ceux utilisés pour produire articles et ouvrages académiques, la synthèse produite a des chances d'être elle aussi de nature différente, nouvelle. La trouvaille

dispose pas encore d'une connaissance (une représentation explicative plus ou moins conceptualisée) qui à la fois réponde à cette problématique et ait été confrontée à des formes d'expérience (analyse de données, d'observations, etc.). L'objet de recherche se trouve ainsi à mi-chemin entre d'un côté *les objets concrets* qui appartiennent au champ d'observation et, de l'autre côté, les représentations explicatives du réel déjà existantes ou visées (qui relèvent, quant à elles, de l'objet scientifique) » (DAVALLOU Jean, « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche », *Hermès, La Revue*, n° 38 (1), 2004, p. 30-37).

²² TORNATORE Jean-Louis, « L'esprit de patrimoine », *Terrains*, 2010, p. 106-127.

²³ Entre autres, voir BOUDIEU Pierre, « L'objectivation participante », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 150 (5), 2003, p. 43-58.

scientifique peut ainsi se réaliser non pas à partir d'objets et informations littéralement découverts, mais à partir de choses « déjà-là » – soit redécouvertes.

Toutes ces *raisons* justifiant l'usage de l'exposition comme moyen de chercher justifient également le passage du pluriel au singulier, pour parler d'*une raison expographique* et ainsi désigner cette manière propre à l'exposition de faire et de penser – de raisonner²⁴. La proposition est ici approfondie au regard des pratiques d'autres chercheur·es en sciences humaines et sociales : ce fut l'objectif de la journée d'étude *Chercher-exposer-trouver* dont le présent numéro des *Cahiers de muséologie* constitue une forme d'actes²⁵. Les participant·es inscrit·es en littérature, anthropologie, design, histoire, psychologie, sciences de l'information et de la communication firent connaître leurs manières d'articuler l'exposition à leur travail de recherche. Leur contribution résulte ici d'une invitation ultérieure à écrire (sans pour autant archiver littéralement leur communication). Chacun·e fut libre de partager ce qu'il et elle jugea utile, nous les en remercions et consacrons les lignes qui suivent à une brève présentation de leur texte²⁶.

Dans une première contribution, Anne Réverseau revient sur un long parcours de (co-)commissariat d'exposition et la diversité des expériences relatées permet d'appréhender plusieurs manières de travailler *sur* l'exposition autant qu'à travers elle : veille sur les expositions de son objet de recherche (les environnements visuels des écrivains) pour en approfondir les enjeux ; conception d'exposition dans le cadre d'un colloque permettant à un collectif de chercheur·es de collaborer autour d'un même objet ; exposition muséale au contact d'autres professionnel·les (scénographe, graphiste, médiateurice, etc.) élargissant ainsi une communauté de pairs issus de deux institutions de savoirs (le musée et l'université) ; sans oublier la question des publications, catalogue ou monographie universitaire, dont l'articulation avec la conception d'exposition (avant, pendant, après) n'est pas sans conséquences. La focale sur quinze ans requalifie chaque exposition comme différentes étapes d'un même processus, nous obligeant à ne pas y voir systématiquement ou uniquement un moment de diffusion des connaissances mais plutôt un moyen de rebondir, d'ouvrir le propos et le questionnement, et ainsi d'orienter un parcours de recherche²⁷.

Dans « Pratiquer l'exposition, une manière de *penser avec* », Caroline Sebilleau développe une réflexion sur l'exposition comme opération de mise en œuvre et mise en vue. Pour l'autrice, l'exposition est à la fois pratique artistique, sujet de recherche-création et outil de médiation lors de sa soutenance de thèse, dont elle retranscrit ici le texte lu pour l'occasion. Elle montre en quoi ce qui est exposé ne peut préexister à l'événement : et tout comme « il est des pratiques qui, telles

²⁴ De nouveau nous faisons référence aux travaux de Jack Goody qui a travaillé à l'analyse d'une spécificité d'une pensée écrite et d'un savoir graphique (GOODY Jack, *op. cit.*, p. 8).

²⁵ Journée intitulée *Chercher-exposer-trouver. Logiques heuristiques de l'écriture expographique*, qui s'est déroulée les 28 et 29 novembre 2024 au Musée d'archéologie de Nice / Cimiez, organisée par le SIC.Lab Méditerranée (Université Côte d'Azur), en clôture du projet *La Fabrique de la recherche par l'exposition* (bourse jeunes chercheurs IDEX). En partenariat avec Avignon Université, le Centre Norbert Elias et La Fabrique des écritures ethnographiques.

²⁶ L'ordre des articles reprend l'ordre des communications adopté pour la journée d'étude.

²⁷ Un constat qui mériterait sans doute un projet de recherche à part entière pour analyser les fonctions voire impacts des expositions dans les carrières universitaires des chercheur·es.

des surfaces photosensibles, doivent être exposées pour que quelque chose émerge de la rencontre entre un milieu, un support et des agents actifs », il est des connaissances qui ne peuvent émerger elles aussi qu'à ces conditions. Lors de la soutenance, la présence de matériaux inédits (c'est-à-dire absents du manuscrit de thèse) montre également que l'exposition permet de travailler avec des objets qui ne trouvent leur place dans le travail académique et par conséquent, qu'il s'agit aussi de *penser avec autre chose* à travers l'exposition.

C'est un autre parcours expographique qui se donne à lire dans la contribution de Camilo León-Quijano. Pour un photographe-anthropologue, investir l'exposition semble aller de soi : la photographie est un outil courant du travail ethnographique à l'origine d'une réflexion anthropologique, il s'agit d'un médium aisément exposable, et la traditionnelle « restitution » aux enquêté·es offre *a priori* une occasion idéale d'exposer. Cependant, parce que son travail construit une réflexion sur les images anthropologiques (les « bonnes », pour reprendre sa formule), sur les modalités de coproduction des savoirs et sur la posture du chercheur·e dans le milieu enquêté (manifestement exposé lui-même à travers sa production), les expositions qui ponctuent sa recherche prennent différentes formes et fonctions. En mairie, en collège, en maison de quartier, en médiathèque, elles résultent d'un travail collectif avec les communautés concernées ou sont notamment pensées comme prétexte à la rencontre, moyen de susciter des conversations et donc de poursuivre l'enquête.

Réunis autour d'une table ronde, Oscar Barnay, Valentin Sanitas et Nolwen Vouiller témoignent de leur façon respective de pratiquer l'exposition pendant leur recherche doctorale. Espace d'expérimentation individuelle ou collective, outil de dialogue professionnel, moyen d'expression, l'exposition intervient à différents stades, au moment du « terrain », en parallèle de l'écriture d'un manuscrit ou comme scène de soutenance. Les enjeux diffèrent en fonction des configurations : se faire comprendre autant par ses pairs que par un public élargi, donner une place à d'autres matériaux et finalement nourrir (voire mettre à l'épreuve) une démonstration écrite. Leurs témoignages mettent en avant la complémentarité de deux formes d'écritures scientifiques – expographique et académique. Ils questionnent également la légitimité de leurs pratiques, puisque les disciplines scientifiques ne semblent pas leur réservé le même accueil : pendant la thèse, s'exposer peut s'avérer risqué²⁸.

Dans le cadre d'un nouveau projet d'exposition, Philippe Artières cherche à « exposer une pensée en mouvement » (pour reprendre le titre de sa contribution), celle de Michel Foucault entre 1970 et 1985, alors Professeur au Collège de France. Sur cette période donnée, il s'agit de reconstituer la table de travail du philosophe, de retrouver ses différents états, d'identifier quels

²⁸ Comme le souligne les auteures de l'ouvrage *La Fabrique de la thèse* consacrant un dernier chapitre aux écritures alternatives, « le doctorat reste un exercice initiatique » : y est sous-entendu que l'accession au statut de chercheur·e via la reconnaissance par les pairs passe par le manuscrit original et non la production d'un objet alternatif. Il faut donc du courage pour se lancer, ou/et être accompagné·e pour oser (VENDRYES Clémence et KAEDBEY Rouba, « (CRTL+alt) Écritures alternatives et narrations créatives », dans MANGON Simon, GARAPON Béatrice, JEANMOUGIN Cécile et JUDELL Alice, *La fabrique de la thèse. Guide collectif d'un exercice personnel*, Paris, Khartala, 2024, p. 305-337).

matériaux s'y côtoyaient (notes de lecture, coupures de presse, etc.). La proximité existante entre table de travail et vitrine-table²⁹ explique en partie la publicisation de ce travail de reconstitution sous forme d'exposition et engendre la construction d'un objet hybride par le chercheur : une exposition à contraintes (voire à protocole), pouvant circuler sous forme de colis postal, constitué de photocopies et d'expôts manipulables par les visiteureuses, possiblement contributeurices. À ce stade, l'exposition est fictive et bien que son auteur ait des doutes quant à sa possible concrétisation, il va jusqu'à en finaliser plusieurs aspects (feuillet d'aide à la visite notamment), signe que ce qui importe réside dans le processus de conception.

Jacques Pouyaud fait quant à lui le récit de l'exposition *Le monde en résonances*, de l'émergence d'une première idée jusqu'à l'expérimentation menée avec les visiteureuses cinq ans plus tard. Au-delà d'illustrer à nouveau la manière dont l'exposition est un moyen de faire recherche, le récit met également en évidence ce que la recherche fait à l'exposition³⁰, comment elle bouscule certaines habitudes, transformant ce qu'on peut y faire, reconfigurant les manières de collaborer entre les acteurices et le statut de ces dernier·es (visiteureuses-patient·es notamment). Alors que les initiatives de muséothérapie se greffent couramment à l'existant (à l'heure de la « prescription muséale »), considérant l'exposition comme support d'une pratique thérapeutique sans que celle-ci en influence nécessairement ni la thématique ni la formalisation, l'exposition dont il est question ici a été pensée initialement comme un dispositif de psychologie appliquée, « une forme de médiation qui engage les visiteurs dans une expérience transformative », elle-même étudiée par la suite.

Notre dernière contribution revient sur l'atelier qui clôtura la journée d'étude. Ces actes ont en effet été l'occasion d'analyser ce qui s'y est passé, en s'appuyant sur une théorie de l'essai et en ouvrant sur de possibles exercices à contraintes. Faisant cela, une définition singulière de l'essai expographique comme méthode de recherche se dessine. En mobilisant les ressources langagières propres à l'exposition, en étant à l'écoute du médium, la méthode permet au chercheur·e d'observer et d'analyser comment son objet de recherche *se comporte expographiquement* – et se comporte *bien*. À ces conditions, l'essai expographique devient un outil heuristique puissant, fondé sur l'expérimentation, qui engage une manière spécifique de dire, de faire, et donc de penser.

Les textes réunis dans ce numéro offrent ainsi un premier panorama de la diversité des pratiques expographiques universitaires contemporaines. Ils mettent en lumière la pluralité des usages, des intentions et des contextes dans lesquels l'exposition est mobilisée aujourd'hui par les chercheureuses. Cette mise en perspective collective permet de reconnaître l'expographie non pas comme une pratique marginale ou accessoire, mais comme un champ d'expérimentation intellectuelle à part entière, traversé par des enjeux méthodologiques, épistémologiques et institutionnels. À ce titre, ces contributions invitent à interroger les conditions dans lesquelles ces pratiques se déplient. Au regard

²⁹ Une proximité formelle et conceptuelle comme en témoigne l'exposition *Table de montage*, par Georges Didi-Huberman, à l'IMEC du 5 mai 2023 au 22 octobre 2023.

³⁰ Phénomène d'ailleurs souligné par Jean Davallon, grand témoin de ces journées d'étude, face à la diversité des expériences écoutées.

des besoins qu'elles révèlent – en termes de financement, de reconnaissance institutionnelle, de médiation, de formation ou de valorisation – on peut imaginer que les tutelles gagneraient à mieux accompagner les chercheurs et chercheuses qui investissent ce mode d'écriture et de partage du savoir. L'exposition n'est pas seulement (même si c'est déjà beaucoup) un « produit fini » destiné à la diffusion, mais une modalité de recherche qui engage des ressources, des espaces, des temporalités et des collaborations spécifiques. La considérer comme telle suppose d'en reconnaître les exigences et d'en soutenir les développements. Par ailleurs, et dans la continuité des travaux s'intéressant aux modalités de production des savoirs³¹, les contributions de ce numéro constituent des matériaux précieux. Elles documentent des démarches encore peu visibles et rarement archivées. Elles ouvrent également un ensemble de pistes de recherche qui appellent à être poursuivies : cartographier plus précisément ces pratiques expographiques sur une période donnée (qui et avec qui, quand, où, comment, pourquoi et pour quels effets), identifier leur rôle et leur place dans la généalogie des recherches comme dans les parcours de chercheur·es, identifier aussi leurs limites, ou encore comprendre dans quelle mesure la méthode peut produire autre chose que des expositions, tels *des itérations et autres objets satellites*³².

Bibliographie

ARTIÈRES Philippe, « Comment tenter d'écrire l'histoire en mode mineur. Propositions », dans LE BART Christian et MAZEL Florian, *Écrire les sciences sociales, écrire en sciences sociales*, Rennes, MSHB, PUR, 2021, p. 188-201.

ATHANASSOPOULOS Vangelis et BOUTAN Nicolas, « Quand les multitudes deviennent normes. Présentation du dossier », *Proteus*, n° 10, 2016, p. 4-6. Disponible sur : <http://www.revue-proteus.com/Proteus10.pdf> (consulté le 27 octobre 2025).

BÉGUIN Camille et LAUDATI Patrizia, « The Researcher-Curator : what experience poetic ? », *Punctum – International Journal of Semiotics*, n° 10 (2), 2025, p. 61-80. Disponible sur : <https://punctum.gr/volume-10-issue-02-2024-semiotics-x-curating/2024-0021/> (consulté le 27 octobre 2025).

BÉGUIN Camille, « Le média exposition et le chercheur en sciences sociales : pourquoi écrire la recherche en trois dimensions ? », *ExPosition*, n° 8, 2023. Disponible sur : <https://www.revue-exposition.com/index.php/articles8/beguin-media-exposition-chercheur-sciences-sociales> (consulté le 27 octobre 2025).

BERT Jean-François et Jérôme LAMY, *Voir les savoirs : lieux, objets et gestes de la science*, Paris, Anamosa, 2021.

³¹ Par exemple les travaux de Christian Jacob, Françoise Waquet ou Jean-François Bert et Jérôme Lamy (voir bibliographie).

³² Nous empruntons ici le sous-titre de la deuxième édition de la journée d'étude *Chercher-exposer-trouver*, qui se déroulera à l'Université de Liège en avril 2026, et sera organisée avec Thomas Beyer (ULiège), Sofiane Laghouati (Domaine & Musée royal de Mariemont / UCLouvain), Nicolas Navarro (ULiège) et Anne Reverseau (FNRS / UCLouvain). Plus d'informations à ce jour ici : https://www.museologie.uliege.be/upload/docs/application/pdf/2025-09/aac_colloque_chercher-exposer-trouver.pdf (consulté le 14 octobre 2025).

BJERREGAARD Peter (dir.), *Exhibitions as Research. Experimental Methods in Museums*, Abingdon, Routledge, 2020.

BOURDIEU Pierre, « L'objectivation participante », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 150 (5), 2003, p. 43-58. Disponible sur : <https://shs.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2003-5-page-43?lang=fr> (consulté le 27 octobre 2025).

CARAËS Marie-Haude et MARCHAND-ZANARTU Nicole, *Images de pensée*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2011.

DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre*, Paris, Harmattan, 1999.

DAVALLON Jean, « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche », *Hermès, La Revue*, n° s38 (1), 2004, p. 30-37. Disponible sur : <https://shs.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2004-1-page-30?lang=fr> (consulté le 27 octobre 2025).

DESVALLES André et MAIRETTE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.

DERIEUX Florence (dir.), *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*, Zurich, JRP-Ringier, 2007.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Paris, Minuit, 2011.

DROUGUET Noémie et GOB André, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Malakoff, Armand Colin, 2025.

FLEMING Martha, « Thinking Through Objects », dans LEHMANN-BRAUNS Susanne, SICHAU Christian et TRISCHLER Helmuth, *The Exhibition as Product and Generator of Scholarship*, Berlin, Max Planck Institute for the History of Science, 2010, p. 33-47. Disponible sur : <https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/sites/default/files/Preprints/P399.pdf> (consulté le 27 octobre 2025).

GOLSENNE Thomas, « Penser avec les œuvres d'art : l'exposition comme bricolage », *Proteus*, n° 10, p. 48-56. Disponible sur : <http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus10-5.pdf> (consulté le 27 octobre 2025).

GOODY Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Éditions de minuit, 1979.

GRÉSILLON Boris, *Pour une hybridation entre arts et sciences sociales*, Paris, CNRS Éditions, 2020. Disponible sur : <https://books.openedition.org/editions-cnrs/32387?lang=fr> (consulté le 27 octobre).

JACOB Christian (dir.), *Lieux de savoir. Espaces et communautés*, Paris, Albin Michel, 2007.

JACOB Christian (dir.), *Lieux de savoir 2. Les mains de l'intellect*, Paris, Albin Michel, 2011.

REVERSEAU Anne, « Littérature et culture visuelle : L'exposition au cœur de la recherche ». *Entre-temps.net* [en ligne], 7 novembre 2023. Disponible sur :

<https://entre-temps.net/litterature-et-culture-visuelle-l'exposition-au-coeur-de-la-recherche> (consulté le 17 octobre 2025).

TORNATORE Jean-Louis, « L'esprit de patrimoine », *Terrains*, 2010, n° 55, p. 106-127. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/terrain/14084> (consulté le 27 octobre 2025).

VANCHERI Luc, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

VENDRYES Clémence et KAEDBEY Rouba, « (CRTL+alt) Écritures alternatives et narrations créatives », dans MANGON Simon, GARAPON Béatrice, JEANMOUGIN Cécile et JUDELL Alice, *La fabrique de la thèse. Guide collectif d'un exercice personnel*, Paris, Khartala, 2024, p. 305-337.

WAQUET Françoise, *L'ordre matériel du savoir : comment les savants travaillent, XVI^e-XIX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2015.

Directeur de publication

Nicolas Navarro (Université de Liège)

Comité de rédaction

Nicolas Navarro (Université de Liège)

Alix Nyssen (Université de Liège)

Camille Béguin (Université de Liège)

Comité de lecture international

Yves Bergeron, Nathalie Bondil, Thierry Bonnot, Isabelle Briano, Bruno Brulon, Serge Chaumier, Michel Colardelle, Gaëlle Crenn, Guido Fackler, Melissa Forstrom, Aude Hendrick, Marie-Paule Jungblut, Anna Leshchenko, Raymond Montpetit, Adriana Mortara Almeida, Mário Moutinho, Placide Mumbembele Sanger, Nathalie Nyst, Dominique Poulot, Lise Renaud, Mélanie Roustan, Philippe Tomsin, Olga Van Oos, Ximena Varela, Richard Veymiers, Boris Wastiau

Coordonnées

Service de Muséologie

Université de Liège, Quai Roosevelt, 1B, 4000 Liège - Belgique

Contact

cahiersdemuseologie@uliege.be

<https://popups.uliege.be/2406-7202/index.php>

E-ISSN

2953-1233

