

Les Cahiers de muséologie

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 Sebilliau	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

Éditorial

Nicolas Navarro¹

Cher·es lecteur·ices,

Ce quatrième opus des *Cahiers de muséologie* est un numéro empreint de nouveautés.

La reprise en 2023 de la direction éditoriale de la revue a conduit à l'amorce d'une réflexion sur la place de notre revue au sein du paysage muséal, académique et éditorial liégeois, wallon, belge et plus largement francophone. Cette réflexion, encore à ses prémices, nous a en premier lieu convaincus qu'il était nécessaire, pour ne pas dire indispensable, de poursuivre le travail éditorial porté avec engagement et exigence par nos prédécesseur·es, André Gob, Noémie Drouguet et Manuelina Maria Duarte Cândido. Qu'il et elles en soient chaleureusement remercié·es !

Ce numéro 4 paraît ainsi après une année d'absence. Ce retour est l'occasion de vous proposer une nouvelle mise en forme de la revue qui ambitionne de permettre progressivement l'intégration, aux côtés des écrits académiques, de formats autres, parfois désignés comme « alternatifs », où le texte laisse sa place à d'autres modalités d'« écriture ». Camille Béguin, cheville ouvrière de ce travail graphique et éditorial, doit ici être remerciée et félicitée pour sa précieuse contribution. Cette nouvelle forme s'est accompagnée d'une réflexion sur les points de vue que notre revue offre à voir, à lire, à découvrir. L'objectif de donner la parole tant aux professionnel·les de musée qu'aux chercheur·es – qu'ils et elles soient (plus ou moins) « jeunes » comme on les appelle souvent, ou plutôt dirons-nous fraîchement diplômé·es – nous a guidé dans la construction du canevas qui traversera chaque futur numéro.

Chaque numéro débutera ainsi avec un **dossier thématique original**, réuni et coordonné par un·e ou des responsable(s) de dossier. Pour ce numéro 4, c'est Camille Béguin, post-doctorante à l'Université de Liège, qui nous propose un dossier intitulé *Chercher-exposer-trouver* dont les textes sont issus des communications de la journée d'étude du même nom ayant eu lieu à Nice les 28 et 29 novembre 2024. Ce dossier nous incite à réfléchir l'exposition de manière

¹ Professeur de muséologie à l'Université de Liège. Docteur en muséologie, médiation, patrimoine (Avignon Université, UQAM, École du Louvre) ses recherches récentes analysent les modalités de mise en œuvre d'une muséologie critique.

originale, en tant qu'outil de recherche et d'en révéler le pouvoir heuristique. Au fil des textes, des images, des expositions et de leurs représentations apparaissent ainsi diverses manières de considérer le dispositif expographique comme un outil méthodologique, et ce dans de multiples disciplines académiques. Cette perspective ouvre la porte à un champ de recherche original – *Exhibition studies* ou expologie – dont *Les Cahiers de muséologie* sont heureux de contribuer, parmi d'autres, à la reconnaissance et à la diffusion.

À la suite de ce dossier thématique, vous retrouverez un ensemble de rubriques offrant des regards multiples sur le monde muséal.

La rubrique **Varia** propose à la lecture des articles sous format académique, sur un sujet hors du dossier thématique. Yannick Le Pape nous invite ainsi dans ce numéro à une réflexion stimulante afin de dépasser l'éternelle opposition entre visite libre et visite guidée.

La rubrique **Chronique muséale** donne la parole aux expériences de terrain de toute nature pour faire connaître à toutes les actions toujours plus singulières et originales mises en œuvre au sein des institutions muséales et patrimoniales. Céline Moureau et Valentin Fischer nous relatent ainsi la collaboration entre un musée (le Centre d'interprétation de la Pierre de Sprimont) et un service universitaire (département de géologie) dans la fabrique d'une exposition permanente.

La rubrique **Manuscrit** souhaite valoriser les travaux menés par les étudiant·es en muséologie en mettant à l'honneur les mémoires soutenus récemment. Témoins de la plus vive actualité de la recherche en muséologie, ils sont ainsi l'occasion dans ce numéro de découvrir les stimulantes réflexions de Noah Meunier et Oriane Tasiaux, respectivement sur l'intégration des questions LGBTQ+ dans les musées belges et sur les enjeux de la décroissance au sein des musées.

La rubrique **Carnet de visite** nous entraîne à la découverte d'institutions ou d'expositions en apportant un regard analytique, parfois critique, sur les manières d'exposer et de construire le discours muséal. Daphné Sterk nous emmène dans ce numéro jusqu'en Chine pour visiter avec elle le nouveau musée d'archéologie de Sanxingdui à Chengdu.

Ce numéro ne serait rien sans le travail aussi minutieux qu'indispensable d'Alix Nyssen, assistante au service de muséologie de l'Université de Liège ; et je la remercie infiniment pour sa précieuse contribution. Grâce à cette re-mise en action, nous ambitionnons désormais la publication d'un numéro annuellement. Nous serons dès lors ravis d'accueillir toute proposition (de dossier ou d'article) enrichissant nos réflexions sur la muséologie, les musées, les expositions et les objets muséaux.

Bonne lecture à toutes !

rubrique

Dossier

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-crédation*, <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 bricologie », *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'œil de l'histoire 3*, Paris, Minuit, 2011 ; VANCHERY 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 DESVALLÉES André et MAIRESSE 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 Reverseau 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 interlocuteurs néophytes ou professionnels 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 légènder 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 poietic ? », *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 (DAVALLON 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 brouillonées... 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) » (DAVALLON 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 BOURDIEU 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 Sebillieu 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-crédation 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 enquêtés 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 réserver 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 auteurices 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 visiteuses, 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 (feuillelet 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 visiteuses 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 actrices et le statut de ces dernières (visiteuses-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 chercheuses. 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 déploient. 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 poietic ? », *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/beguिन-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° 38 (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).

DESVALLÉES André et MAIRESSE 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 bricologie », *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/editionscnrs/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-lexposition-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, « (CTRL+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.

REVERSEAU Anne, « Quelles pratiques de l'exposition dans la recherche en littérature ? Retour en images sur quinze ans d'expériences expographiques », *Les Cahiers de muséologie*, n° 4, 2025, p. 15-30.

Résumé

À l'heure où l'exposition est devenue un instrument de valorisation de la recherche prisé jusque dans les études littéraires, une chercheuse revient sur ses expériences expographiques : travail de veille d'expositions, conception d'accrochages en marge d'un colloque, véritables expositions développées au musée ou dans des espaces dédiés comme « vitrines de la recherche ». En plaidant pour une meilleure intégration de l'exposition dans la recherche en littérature, de ce parcours, elle tire trois conclusions : l'exposition n'est jamais une simple diffusion des recherches ; sa pratique nécessite un vrai apprentissage au contact des professionnels de musée ; la programmation associée apporte une importante valeur ajoutée aux expositions conçues par des chercheurs.

Mots-clés

Recherche littéraire ; parcours personnel ; murs d'images ; comptes rendus d'exposition ; exposition du livre.

Abstract

At a time when exhibitions have become a popular means of promoting research, even in the field of literary studies, a researcher looks back on her expographic experiences, from monitoring exhibitions to designing hangings for symposia, to actual exhibitions developed in museums or dedicated spaces as “research showcases”. Arguing in favor of better integrating exhibition practices into literature research habits, she draws three conclusions from this career full of “exhibitable” objects: exhibitions are never simply a means of disseminating research; their practice requires a real apprenticeship in contact with museum professionals; and the associated programming brings significant added value to exhibitions when designed by researchers.

Keywords

Literary research ; personal path ; writers' walls of images ; exhibition reviews ; book exhibition.

À propos de l'autrice

Anne Reverseau est Chercheuse qualifiée FNRS et Professeure de Littérature française à l'UCLouvain. Elle a dirigé le programme ERC HANDLING sur la manipulation des images par les écrivains entre 2019 et 2024 (projethandling.be). Spécialiste des rapports entre textes et images, elle a publié *Le Sens de la vue. Le regard photographique de la poésie moderne* et de nombreux ouvrages collectifs portant sur le portrait photographique, les cartes postales ou les murs d'images d'écrivains. Elle est aussi commissaire d'exposition.

Contact

anne.reverseau@uclouvain.be

Quelles pratiques de l'exposition dans la recherche en littérature ?

Retour en images sur quinze ans d'expériences expographiques

Anne Reverseau

Qu'est-ce qu'une exposition littéraire ? C'est d'abord une exposition portant sur un écrivain ou une écrivaine – les expositions monographiques dont en France la BNF (Baudelaire, Pascal) et la BPI (Duras, Echenoz), ou la Fondation Michalski en Suisse (Prévert, Nabokov) sont familières. Ce sont aussi les expositions portant sur un groupe d'écrivains ou un mouvement artistique et littéraire (la *Beat Generation* au Centre Pompidou en 2016, le surréalisme un peu partout en 2024). Ce sont aussi et surtout celles qui portent sur les liens entre un écrivain *et* un lieu, sur des écrivains *dans* leur époque ou *face* à tel ou tel événement. Nombreuses sont en effet les expositions qui font de l'écrivain un objet transitif, le support d'un regard (*Apollinaire. Le regard du poète* au Musée de l'Orangerie à Paris en 2016, *Voltaire au Québec*, à Sherbrooke en 2022 ou *Nous sommes des machines à oublier*, sur les écrivains pendant la Grande Guerre, à Péronne en 2016). Ajoutons les expositions qui portent sur un livre en particulier (*À la recherche d'Utopia*, et *Utopia & More* à Leuven pour l'anniversaire de l'ouvrage de Thomas More, en 2016 encore) ou sur un certain type de livres (les livres d'artistes contemporains pour *Touching, Moving, Reading Books*, à la Wittockiana en 2022, ou encore la bande dessinée et le roman-photo). Enfin, les expositions de portraits d'écrivains, peints, photographiés ou filmés, ainsi que les accrochages temporaires relatifs aux maisons ou aux bureaux d'écrivains font partie de ce vaste corpus¹.

Ces expositions littéraires, où il s'agit de rendre compte d'une activité ou d'une œuvre, de présenter un enjeu ou une personne, soulèvent un certain nombre de problèmes spécifiques, que je me contente d'évoquer rapidement pour commencer, avant d'en approfondir certains dans les récits d'expériences qui vont suivre.

- Le premier problème est bien sûr l'exposition du livre. Même si une exposition littéraire n'est pas qu'une exposition de livres, le livre en est

¹ Corpus dont l'ensemble des comptes rendus publiés dans le « Carnet de visites » *L'Explorateur* depuis 2016 donne un bon aperçu : <https://www.litteraturesmodesdemploi.org/carnets/> (consulté le 11 juillet 2025). La thèse en cours de Camille Van Vyve, aspirante FNRS à l'Université libre de Bruxelles et aux RIMELL porte sur ce corpus d'expositions littéraires.

un des expôts centraux. Ayant perdu sa fonction première (être lu, feuilleté) lorsqu'il est exposé sous vitrine, il apparaît souvent comme un objet inerte. Sa valeur est semblable à celle d'une relique : c'est un objet mort, mais souvent un objet de culte.

- Le second problème est qu'exposer la littérature pousse à mettre en avant les formes les plus visuelles de la littérature, à savoir les livres illustrés, les livres d'artistes ou les œuvres d'écrivains qui sont aussi artistes visuels (Dotremont, Michaux, Sophie Calle, etc.) ou qui ne sont pas seulement des écrivains (Gainsbourg, Gustave Roux, etc.). Le risque est donc que dans une logique d'invisibilisation, un grand nombre de productions soit mis de côté dans la programmation des institutions.
- Un autre problème est l'importance à accorder aux données biographiques dans une exposition consacrée à une personne ou à un groupe de personnes. Ce problème n'est pas spécifique aux écrivains car il se rencontre aussi dans les expositions portant sur un peintre, un cinéaste, un photographe, mais il est particulièrement aigu en littérature en raison des débats qui agitent les études littéraires sur la place du biographisme.
- Il en est de même pour la place à ménager à l'exposition des archives. Il est bien loin le temps où Paul Valéry défendait l'exposition de manuscrits pour donner à voir une littérature en train de se faire, lorsqu'il concevait avec Julien Cain un « Musée de la littérature » pour l'Exposition internationale de 1937. Si l'exposition de vieux papiers (manuscrits, autographes) peut aujourd'hui être un repoussoir, elle n'en est pas moins au cœur de la démarche d'exposer la fabrique de la littérature.
- Enfin, un dernier problème est la surreprésentation, dans les expositions littéraires, de la question du traitement médiatique des écrivains puisque la manière dont a été médiatisée la littérature dans l'histoire offre de beaux expôts, à travers les portraits d'écrivain, les films, la publicité, la presse, etc. Cela conduit peut-être à surreprésenter, sur les cimaises, les recherches relatives à la vie publique des écrivains par rapport au silence et aux mystères de la création littéraire.

Dans ma discipline, la littérature, l'exposition est devenue ces dernières années un instrument de valorisation de la recherche particulièrement prisé par les organismes de financement. Une exposition publique fait indéniablement partie des « impacts sur la société » que l'on demande aux chercheurs aujourd'hui. En Belgique, pour les commissions du FNRS comme du FWO, l'exposition se trouve souvent à la fin des calendriers prévisionnels des doctorats (4 ans) ou des post-doctorats (3 ans), au même titre que la publication d'une édition critique, d'une anthologie ou la création d'un podcast. S'il semble normal que pour des projets à fort « impact sociétal », de type « FRESH » (FNRS), on mise sur l'exposition pour toucher un public plus large que le public universitaire, il est plus surprenant que l'exposition soit aussi fréquente dans les projets de recherche fondamentale en études littéraires, notamment pour les projets européens comme les bourses Marie-Curie ou les financements ERC.

Outre une diffusion que l'on espère large de nos objets comme de nos problématiques, qu'est-ce qu'apporte donc la pratique de l'exposition à la recherche en littérature ? Pour répondre à cette question, je propose de suivre un parcours lui-même expositionnel, à travers une dizaine d'images tirées d'une série d'expériences que j'ai connues dans ma carrière de chercheuse en littérature. À partir de ces images et de ce qu'elles racontent, en une sorte de visite commentée, je me propose de réfléchir aux liens entre la recherche en littérature et l'exposition.

Étape I : un portrait d'écrivain



Figure 1. Gisèle Freund, *Léon-Paul Fargue*, photographie, épreuve chromogène, 29,5 x 24 cm, 1946, Centre Pompidou Paris (AM 1992-195) © Estate Gisèle Freund/IMEC Images.

Léon-Paul Fargue est ici photographié par Gisèle Freund, quelques mois avant sa mort, alors qu'il est au lit, entouré de son chat, de journaux, de livres, de carnets et de tableaux au mur. Le portrait de ce poète vieillissant, qui faisait partie de mon corpus de thèse sur les rapports entre poésie moderne et photographie, symbolise les deux mouvements de mes recherches et montre leur forte exposabilité. En effet, il s'agit d'un portrait d'écrivain, qui fait ainsi partie des images qui parlent de littérature, objet idéal pour analyser les postures d'écrivains et leur médiatisation. Mais, sur l'image, on voit aussi les objets et les images dont Fargue est entouré. Ce portrait est donc aussi un objet idéal pour étudier les images à l'œuvre dans les environnements visuels des écrivains, ce qui figure à leurs murs, par exemple, et les questions de stockage, mais également les gestes avec les images matérielles. On comprend à travers ce seul exemple que lorsque l'on travaille sur les interactions concrètes entre les écrivains et les images, nos objets de recherche sont très fortement exposables, car ils sont d'emblée visuels.

En effet, mes recherches portent sur les rapports entre textes et images dans la littérature française des XX^e et XXI^e siècles, et en particulier les rapports entre écrivains et photographie. Mes objets d'études sont donc textuels mais aussi visuels : photographies prises par les écrivains, images collectées par les auteurs, images qui les entourent, portraits photographiques, documents insérés dans les livres, livres illustrés, collections d'images de toutes sortes. Ces objets d'études sont des objets facilement exposables, qui font de moi, qui suis pourtant chercheuse en littérature, une « bonne cliente » pour les expositions.

Étape 2 : la veille d'exposition

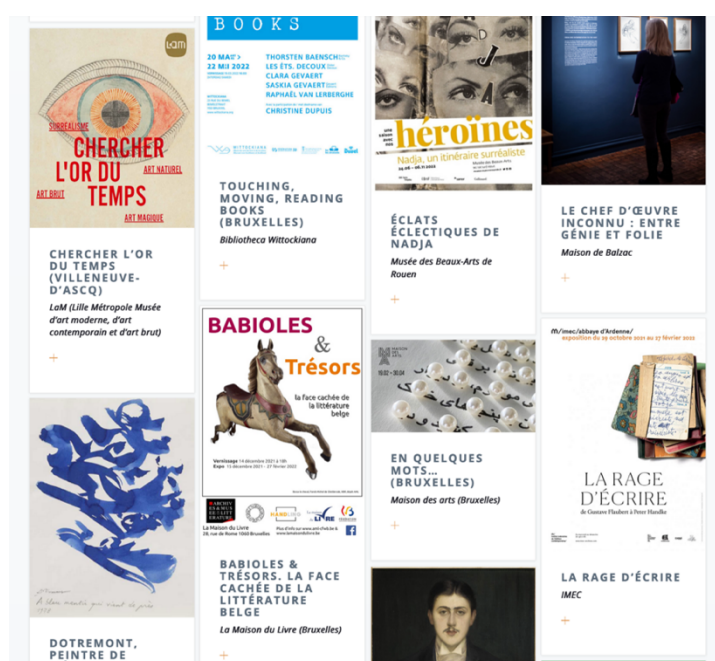


Figure 2. *L'Exporateur - Carnet de visites*, capture d'écran, novembre 2024.
<https://www.litteraturesmodesdemploi.org/carnets/>

« Littératures modes d'emploi » est une plateforme numérique consacrée à l'exposition du livre et de la littérature, créée par Sofiane Laghouati et David Martens en 2016. Elle comporte un « carnet de visites », appelé *L'Exporateur*, qui publie des comptes rendus d'expositions relatives au livre, à la littérature ou aux écrivains, rubrique dont j'ai été responsable jusqu'en 2022. C'est dans ce cadre que j'ai assuré une veille des expositions, une activité qui me tient particulièrement à cœur et que j'avais déjà pu pratiquer pour *Le Magasin du XIX^e siècle*, pour la rubrique « Expositions » entre 2010 et 2013.

La veille est le fait de passer en revue les actualités des différents lieux sur un territoire donné pour inventorier les expositions qui touchent d'une manière ou d'une autre à des écrivains ou écrivaines, aux livres ou à la littérature. Restreinte à l'espace francophone, cette activité de prospection m'a permis de prendre conscience de la richesse et de la variété des pratiques, mais aussi de briser l'idée reçue qu'une exposition de littérature est forcément une exposition de livres. Elle m'a fait aiguïser mon regard critique et forger une culture expographique,

en me rendant sensible, par exemple, aux questions scénographiques : les problèmes liés à la linéarité d'un parcours d'exposition, aux différents niveaux de lecture ou encore à la variété des publics en un même lieu.

Elle a ainsi fait apparaître ce qui me semble, encore aujourd'hui, deux enjeux centraux de l'exposition du littéraire : celui du livre « expôt », ayant perdu sa fonction première et devenu un objet montré, source à la fois d'un désir et d'une frustration ; et la question de la reconstitution, à travers le besoin d'immersion dans les intérieurs d'écrivains mais aussi d'immersion dans l'expérience de l'écriture et l'expérience de lecture.

Étape 3 : une exposition liée à une activité scientifique



Figure 3. Vues de l'exposition *Literature as Document. Visual culture of the Thirties*, Bibliothèque centrale de la KU Leuven, 5 décembre 2012-28 février 2013 © Anne Reverseau.

Cette exposition, dont j'ai assuré le commissariat avec Sarah Bonciarelli et Carmen Van den Bergh, portait sur les rapports entre littérature et document dans l'Europe des années 1930. L'idée initiale était de réunir les livres et les documents sur lesquels portaient les communications du colloque du même nom, que nous organisions toutes les trois en décembre 2012 à la KU Leuven. Nous souhaitions en effet rendre cette rencontre scientifique plus concrète en permettant aux collègues de découvrir les objets de recherche des uns et des autres. Comme le colloque portait sur des aires géographiques différentes, mais sur une période resserrée, il s'agissait aussi d'opérer des rapprochements, au sein de vitrines (verticales ou horizontales), entre les réalisations éditoriales françaises, italiennes ou néerlandaises par exemple, en mettant en série des couvertures. Ce principe de juxtaposition – visant à faire apparaître des liens entre l'actualité littéraire de différents pays – se retrouvait aussi dans une vitrine consacrée aux revues des années 1930 où la mise en série des sommaires montrait une forte présence du paradigme documentaire. L'exposition servait alors à mieux préparer le colloque en nous aidant à penser un objet commun.

Pourtant, l'exposition *Literature as Document. Visual culture of the Thirties* a largement passé outre son but premier. Nous avons découvert dans les collections de la bibliothèque universitaire d'autres objets documentaires – des plans, des cartes postales, des publicités – dont il n'était pas question dans le colloque, mais qui nourrissaient pleinement le propos. La construction d'un parcours d'exposition, en plusieurs sections, s'est vite éloigné des sections que nous avions pensées pour le programme de la conférence. Aucune de nous trois n'avions alors d'expérience en la matière et l'écriture expographique s'est avérée différente des opérations heuristiques auxquelles nous étions habituées dans nos vies de chercheuses. Ajoutons à cela la mise en avant, consciente et assumée, de l'aspect graphique des documents que nous souhaitions exposer, grâce aux fac-similés numériques et à certains *wall papers* (de taille modeste). Cette exposition a fait l'objet d'un premier article écrit à trois ébauchant des hypothèses sur ce que la mise en exposition faisait à la recherche : « La recherche en vitrines : réflexions sur une exposition », publié dans *Littérature et document autour de 1930* en 2014 et repris en ligne dans *Arabeschi*² en version italienne.

Étape 4 : une exposition en ligne



Figure 4. *La Littérature comme document. Les Écrivains et la culture visuelle autour de 1930*. Exposition en ligne sous la direction de Sarah Bonciarelli, Anne Reverseau et Carmen Van den Bergh. Mise en ligne en décembre 2014 sur la plateforme litteraturesmodesdemploi.org, capture d'écran, novembre 2024.

Intéressées par l'expérience de la mise en exposition d'une recherche collective en cours, initialement liée à un colloque, nous (Sarah Bonciarelli, Anne Reverseau et Carmen Van den Bergh, directrices et commissaires) avons décidé

² Disponible sur : <http://www.arabeschi.it/la-ricerca-in-vetrina-riflessioni-su-un-esposizione/> (consulté le 26 juin 2025).

de travailler à une adaptation numérique de l'exposition de livres et de documents qui avait été présentée à la Bibliothèque centrale de notre université, la KU Leuven³.

L'idée était de sélectionner une quarantaine d'expôts et de faire écrire un commentaire de ces objets, un court texte de recherche, par les spécialistes qui avaient participé au colloque de 2012 et par nos collègues. Nous pensions initialement reprendre l'introduction de l'exposition telle quelle et construire le parcours numérique sur le modèle du parcours physique, mais, très vite, il nous est apparu qu'il était plus intéressant de faire évoluer le format de l'exposition en fonction du support numérique. *La Littérature comme document. Les Écrivains et la culture visuelle autour de 1930* est devenu, au fil des deux années de travail collectif consacrées à ce projet, un objet éditorial original, basé sur une exposition. De son origine expositionnelle, il restait à cette collection de textes la volonté de partir d'un objet concret – livre, image ou imprimé – (nous en avons finalement sélectionné 37). Il restait aussi le fait d'avoir des textes courts, qui, à la manière d'un cartel, donnaient tous les éléments nécessaires à la bonne compréhension d'un objet, mais se développaient en diverses directions, évoquant d'autres enjeux plus propres à la recherche : les liens entre propagande et publicité, la dimension politique des innovations graphiques, l'importance de l'énonciation éditoriale, à travers par exemple la création de nouvelles collections d'essais ou de littérature dans les années 1930.

Enfin, nous avons découvert et expérimenté les pouvoirs des hyperliens qui permettent de créer des parcours parallèles au sein de pages web que nous concevions encore comme des expôts. L'introduction s'est dès lors considérablement développée, prenant la forme d'un texte de recherche qui fait le point, de manière structurée et référencée, sur les enjeux théoriques de cette période historique. Dans cette introduction⁴, nous nous sommes attachées à évoquer chacun des textes, des livres et des auteurs figurant au sommaire de la publication. Il s'agissait de prendre le rôle d'un chef d'orchestre – relevant du commissariat d'exposition comme de la direction d'ouvrage – organisateur d'une parole collective qui se trouvait dans notre cas reliée par des hyperliens. Bien que le lien avec le format exposition ne soit plus ici que métaphorique, cette expérience montre que le projet d'exposition peut constituer un point de départ à une écriture collective, pour aboutir à un objet éditorial non standard. On voit bien comment l'exposition n'est, une fois de plus, pas qu'une étape post-recherche : travailler à partir de ce format devient une méthode de travail – qui plus est collaborative.

J'aimerais maintenant examiner deux autres cas d'expositions réalisées dans des contextes de recherche en littérature. Ces exemples marquent une étape importante pour moi : le passage au musée. Il ne s'agit plus d'accompagner une activité de recherche, comme dans le cas d'un accrochage réalisé en marge d'un colloque et dans une bibliothèque universitaire, mais bien de présenter, en

³ Disponible sur : <https://www.litteraturesmodesdemploi.org/exposition/la-litterature-comme-document/> (consulté le 2 juin 2025).

⁴ Disponible sur : https://www.litteraturesmodesdemploi.org/catalogue_expo/2246/ (consulté le 2 juin 2025).

contexte muséal, et avec des moyens plus importants (en termes de budget mais aussi de ressources humaines) des expositions considérées comme les « aboutissements » d'une activité de recherche, qu'elle soit individuelle ou collective.

Étape 5 : exposer des livres au Musée de la Photographie

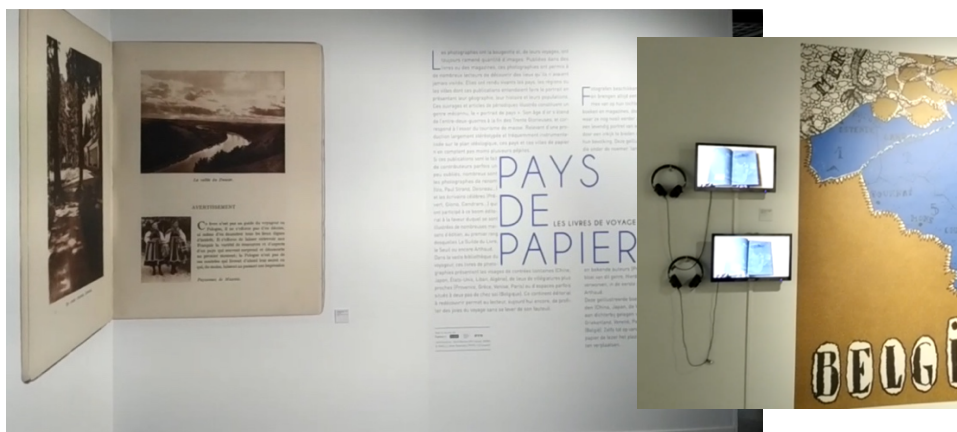


Figure 5. Vues de l'exposition *Pays de papier, les livres de voyages*, Musée de la Photographie à Charleroi. Commissariat : David Martens et Anne Reverseau, 25 mai-22 septembre 2019
© Anne Reverseau.

L'exposition que nous avons conçue, David Martens et moi-même, en collaboration avec Xavier Canonne, directeur du Musée de la Photographie à Charleroi, est une étape importante dans ce parcours d'expériences expographiques. Il s'agissait en effet de prendre le problème du livre à bras le corps puisque notre projet était de montrer l'âge d'or d'un genre éditorial que nous avons identifié comme « le portrait de pays ». Concrètement, nous souhaitions donc exposer des ouvrages et des articles de périodiques illustrés, publiés en Europe entre l'entre-deux-guerres et la fin des Trente Glorieuses. Certaines collections de « portraits de pays » s'étaient déjà fait un nom dans l'histoire de la photographie (les productions suisses La Guilde du Livre et Rencontre) ; de même, quelques-unes des réalisations majeures du genre étaient aussi des chefs d'œuvre de la photographie, comme les fameux *Paris de nuit* de Brassai ou *Les Américains* de Robert Frank, *La Banlieue de Paris* de Cendrars et Doisneau ou encore les livres de William Klein. Néanmoins, nous voulions aussi exposer une forme de tout-venant de la production éditoriale qui a accompagné l'essor du tourisme de masse, de façon à faire ressortir les lieux communs et les stéréotypes, véhiculés tant par l'image photographique que par les textes.

C'était donc la première fois que le Musée de la Photographie accueillait une exposition composée presque uniquement d'imprimés. Cela a nécessité de réfléchir attentivement à la scénographie, en collaboration avec des étudiants de l'École supérieure des Arts de Mons, ARTS². Nous avons ainsi fait le choix de larges vitrines et de supports verticaux sur mesure où des livres pouvaient être présentés sous plexiglas. Nous avons aussi décidé de laisser un grand nombre

d'ouvrages à disposition des visiteurs pour pallier la frustration de ne pouvoir feuilleter les objets exposés. Dans la même perspective, des étudiants ont réalisé des capsules vidéo de moins d'une minute où chaque livre était filmé en train d'être feuilleté, en zoomant sur telle ou telle image, avec une lecture des légendes ou extraits de textes en voix off.

Cette exposition a, selon moi, réussi à montrer que le livre avait pleinement sa place dans un musée de photographie et gagnait à être exposé de manière consciente et originale. Elle a aussi permis de justifier que des chercheurs en littérature, habitués à réfléchir au livre, s'emparent de ces objets icono-textuels, et que le texte, agrandi par des *wallpapers* ou isolé par des astuces scénographiques, puisse être pleinement un expôt.

Ajoutons enfin que cette exposition était conçue comme un accomplissement. Elle venait couronner les recherches menées collectivement, au sein du groupe MDRN de la KU Leuven, et celles menées individuellement dans mon contrat post-doctoral. Même si nous avons continué, l'un et l'autre commissaire, à approfondir le sujet, il me semble que l'exposition venait clore un chapitre, notamment parce qu'elle était accompagnée d'un catalogue⁵, qui, même s'il se voulait grand public, regroupait tout de même la somme de nos recherches sur les livres considérés comme des portraits de pays de cette époque.

Étape 6 : reconstituer des murs d'images au Musée L



Figure 6. Affiche de l'exposition *Murs d'images d'écrivains*, Musée L, Louvain-la-Neuve. Commissariat : Jessica Desclaux et Anne Reverseau, 2 février-19 mai 2024

⁵ MARTENS David, REVERSEAU Anne et CANONNE Xavier, *Pays de papier. Les livres de voyage*, catalogue d'exposition, Charleroi, Musée de la Photographie, 22 mai-22 septembre 2019.

Murs d'images d'écrivains venait également clore un projet de recherche, le projet HANDLING que j'ai porté pendant 5 ans, entre 2019 et 2024, grâce à une bourse ERC⁶. Ce financement européen important a permis de prévoir un grand nombre d'activités de recherche, comme de classiques colloques et conférences, mais aussi des dispositifs moins attendus, comme des résidences d'artistes-écrivains-chercheurs et des expositions. En 5 ans et demi, j'ai réalisé, avec mon équipe, cinq expositions sur site (en Belgique et en France) et quatre en ligne. Cette forte présence des expositions était prévue dès la rédaction du projet qui portait sur le maniement des images concrètes par les écrivains de la fin du XIX^e siècle à nos jours. La question de la collecte et des collections d'images était au centre et fournissait, j'en avais alors pleinement conscience, une superbe matière à expositions. J'avais même choisi de thématiser cela dans le projet théorique en faisant de la question de la « visibilité de la littérature » l'un des axes de la recherche.

L'exposition la plus importante, en termes de nombre d'expôts comme de budget, *Murs d'images d'écrivains*, portée par un double commissariat, a eu lieu dans un musée universitaire, au sein d'un nouvel espace de taille modeste baptisé « Vitrine de la recherche », mais avec des moyens muséaux (scénographie, construction, graphisme, communication...). Il s'agissait de diffuser les recherches menées depuis 2019 par l'ensemble de l'équipe HANDLING et notamment de transformer en exposition le livre collectif *Murs d'images d'écrivains*, publié un an avant en 2023⁷. L'idée était que ce livre soit le soubassement de l'exposition, pensé non comme un catalogue mais comme un moyen d'accompagner ou de prolonger la visite.

Ma volonté première était donc de faire connaître les résultats des recherches menées collectivement en faisant comprendre l'importance des dispositifs d'agencement vertical d'images pour la création littéraire, mais aussi les différentes fonctions que ces murs d'images avaient pu prendre à travers une histoire relativement longue. Nous comptions, par exemple, reprendre, pour le parcours, la structure du livre, construit selon ces fonctions (esthétique, rituelle, médiatique, mémorielle, etc.). Mais, là aussi, le projet a outre-passé sa fonction première car nous nous sommes trouvées, Jessica Desclaux et moi-même, devant deux réalités qui ont orienté la conception de l'exposition : la nécessité de choisir, parmi les cas que nous avons déjà étudiés, ceux qui étaient les plus spectaculaires, mais aussi exposables, ce qui excluait par exemple de nombreux murs d'images détruits ou non transportables. Cela nous a amené à réaliser des captations numériques de certains murs d'images (pour Roger Martin du Gard), mais aussi à poursuivre nos recherches de bons candidats à l'exposition. C'est ainsi que nous avons choisi de faire la part belle à la littérature belge et de développer l'exposition en partenariat avec les AML (Archives et Musée de la Littérature, à Bruxelles), qui nous proposaient d'exposer une partie du cabinet d'Émile Verhaeren et le « moodboard » de Christian Dotremont, jusque-là inédit. Voilà qui a fortement orienté notre réflexion sur la question de la reconstitution, qui n'occupait dans le livre qu'une partie du dernier chapitre, et nous a incitées

⁶ Disponible sur : <https://projethandling.be/> (consulté le 2 juin 2025).

⁷ REVERSEAU Anne, DESCLAUX Jessica, SCIBIORSKA Marcela et LAHOUSTE Corentin, *Murs d'images d'écrivains : Dispositifs et gestes iconographiques (XIX^e-XXI^e siècle)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2023.

à faire comprendre aux visiteurs que tout mur d'images était nécessairement une reconstitution, un instant arraché à une temporalité plus large, et souvent arrangé pour être vu ou photographié. Les reconstitutions impliquaient une chaîne d'acteurs divers : les épouses, les enfants, les responsables de lieux patrimoniaux, mais aussi les chercheurs.

Cette exposition qui était censée clore un projet de recherche s'est ainsi trouvée dans la position d'ouvrir encore le propos, en apportant de nouveaux cas et de nouveaux acteurs à l'objet que nous avions circonscrit. Mais ce sont surtout les nombreuses activités que Jessica Desclaux et moi-même avons proposées comme programmation associée (visites commentées, conférences, entretiens avec écrivains, performances, etc.) qui ont ouvert le corpus. De même, la médiatisation (interviews télé et radio, presse écrite) nous a permis d'approfondir certains des enjeux de notre sujet comme la patrimonialisation.

Quels enseignements en tirer ?

Premier enseignement

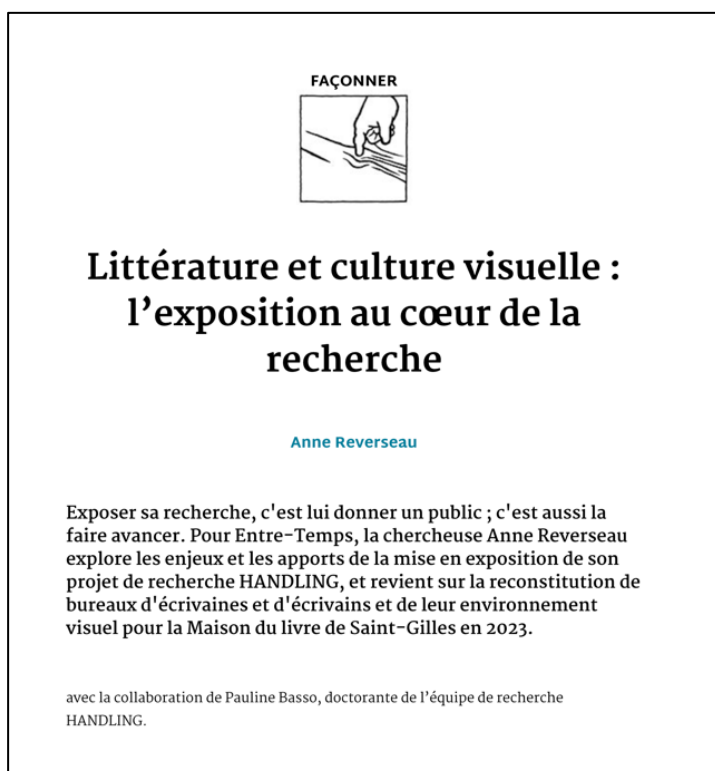


Figure 7. Article en ligne d'Anne Reverseau, avec la collaboration de Pauline Basso, « Littérature et culture visuelle : l'exposition au cœur de la recherche », *Entre-temps* [en ligne], rubrique « Façonner », le 7 novembre 2023, capture d'écran.

La première leçon à tirer de ces diverses expériences est que l'exposition n'est jamais une simple diffusion des recherches. Trop souvent pensée comme un livrable, c'est-à-dire un accomplissement dans l'écosystème des projets de recherche, l'exposition devrait plutôt être placée, me semble-t-il, au cœur des

recherches. Dans mon domaine en particulier, la pratique de l'exposition permet d'élargir les corpus, en explorant de nouveaux fonds ou les productions de nouveaux auteurs. À ce titre, elle gagnerait à être placée à mi-parcours d'un projet de recherche pour que le travail de prospection coïncide avec la phase exploratoire de la première année. Le propos développé dans l'exposition correspondrait ainsi aux premières hypothèses de recherche que l'on pourrait ainsi tester, sur nous-mêmes comme chercheurs, autant que sur un premier public. La phase de consolidation d'une recherche, correspondant à l'écriture d'une monographie ou d'une série d'articles, viendrait alors après l'exposition. Les hypothèses s'en trouveraient affirmées parce que l'exposition aurait permis de mieux structurer un sujet, ses lignes de force, ses grandes étapes, ses cas exemplaires et de prendre de la distance par rapport à un état de l'art. J'ai déjà développé certaines de ces propositions dans un article de 2023 (figure 7), mais je crois qu'il importe de faire, dans les études littéraires, des propositions concrètes pour mieux intégrer la pratique de l'exposition à nos habitudes de recherche.

Deuxième enseignement



Figure 8. Montage du *moodboard* de Christian Dotremont par l'équipe du Musée L. Collections des Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles © Anne Reverseau.

Le second enseignement que je tire de cette expérience est que la « pratique de l'exposition » est avant tout une pratique, c'est-à-dire que les chercheurs apprennent en faisant, et en particulier au contact des professionnels de musée. Avec les responsables des collections, on explore différents fonds. Avec les responsables des expositions, on affine le propos et on le transforme en parcours. Avec les scénographes, on apprend à dramatiser ce parcours, à ménager des surprises, à travailler sur l'émotion... Avec les régisseurs, on se rend compte que les questions techniques ont des implications fortes : faire le choix d'une douche sonore ou d'un fonds sonore diffus, par exemple, implique de mettre l'accent sur les ruptures ou les continuités des éléments exposés, comme

ce fut le cas pour l'exposition *Murs d'images d'écrivains*. Pour cette même exposition, le dialogue avec la graphiste a profondément nourri notre réflexion sur la reconstitution : une stylisation minimaliste des meubles du cabinet de Verhaeren a ainsi permis d'abstraire le mur d'images d'un environnement visuel chargé, et donc de l'établir comme objet du regard, en le dissociant radicalement des cabinets d'écrivains que le public avait davantage l'habitude de voir. On pourrait continuer cette liste d'interactions avec les restauratrices papier ou encore les services de communication et de médiation, qui souvent apportent un éclairage complètement neuf sur une recherche.

Troisième enseignement



Vue du bureau de Roger Martin du Gard au château du Tertre, 2022. © Franck Depaive

AUTOUR DE L'EXPO

VISITES GUIDÉES [FR]

Jeu 15.02.2024 | 17:30 > 18:30
Visite guidée par les commissaires Anne Reverseau et Jessica Desclaux
Prix : entrée au musée
Sur réservation : www.museel.be

Visites guidées en français organisées pour les groupes sur demande
Min. 8 - max. 10 pers. par guide - Durée : 1h00
Prix : 6 €/pers. (entrée au musée comprise)
Infos et réservation : www.museel.be

RENCONTRE

Jeu 15.02.2024 | 18:30 > 20:00
Présentation du livre *Murs d'images d'écrivains. Dispositifs et gestes iconographiques (xix^e-xx^e siècle)* par les commissaires au Coin L, le café-boutique du Musée L

CONFÉRENCE

Jeu 14.03.2024 | 12:00 > 13:00
De l'atelier d'artiste à l'atelier d'écrivain au 19^e siècle
Par Laurence Brogniez (professeure de littérature à l'ULB)
La conférence explorera comment, à cette époque en Belgique, l'atelier d'artiste devient un objet médiatique influent, nourrissant l'imaginaire et contribuant à construire le mythe de l'artiste.
Prix : entrée au musée
Sur réservation : www.museel.be

RENCONTRE

Jeu 28.03.2024 | 13:00 > 14:30
Écrire avec des murs d'images
Entretien avec l'écrivaine Hélène Giannechini suivi d'une courte visite commentée
Prix : entrée au musée
Sur réservation : www.museel.be

COLLOQUE

Jeu 18.04 et ven 19.04.2024 | 9:00 > 17:00
L'acte d'image en littérature (1880-2020)
Colloque organisé par la commissaire de l'exposition Anne Reverseau dans le cadre du programme de recherche HANDLING (2019-2024)
Prix : gratuit sur inscription
Infos et réservation : www.museel.be

CONFÉRENCE

Mardi 14.05.2024 | 12:30 > 13:30
Penser les images par les images. Atlas, murs, tableaux iconographiques en histoire de l'art, d'Aby Warburg à l'intelligence artificielle
Par Ralph Dekoninck (professeur d'histoire de l'art à l'UCLouvain)
La conférence explorera l'évolution de l'histoire de l'art à travers l'utilisation de méthodes de « montage » d'images, des atlas à l'intelligence artificielle.
Prix : entrée au musée
Sur réservation : www.museel.be

Figure 9. « Autour de l'expo », programmation associée à l'exposition *Murs d'images d'écrivains*, dépliant du Musée L, 2024.

Enfin, je voudrais insister sur l'importance de la programmation associée dans les expositions proposées et/ou réalisées par des chercheurs. L'exposition permet de faire dialoguer la recherche la plus pointue avec le grand public, car ce qu'on a sous les yeux va servir de support, lors de visites guidées, mais aussi lors de conférences dans les murs du musée.

Dans mon cas, j'ai particulièrement aimé inviter des écrivains et écrivaines à dialoguer entre eux, avec le public ou avec des collègues chercheurs dans les expositions que j'ai organisées : Caroline Lamarche, Cécile Portier, Antoine Boute, Philippe De Jonckheere, Hélène Giannechini et François Durif sont

ainsi intervenus dans le cadre de *Murs d'images d'écrivains* ou de mon exposition précédente *Images à l'œuvre, Métamorphoses des bureaux d'écriture*, à La Maison du Livre de Saint-Gilles. Cela a été une façon de montrer comment la création contemporaine interagit avec la recherche historique, et comment celle-ci, souvent vue comme absconse ou confidentielle, peut influencer, influencer, parler, trouver un écho chez les artistes actuels.

Du point de vue du musée, la programmation associée est vraiment un moyen de faire vivre une exposition et c'est là qu'en tant que chercheurs, nous pouvons le plus apporter nos compétences et nos savoir-faire. C'est aussi une façon de montrer que les chercheurs ne sont pas hors-sol. En la matière, l'une des surprises de *Murs d'images d'écrivains* a été, pour Jessica Desclaux et moi-même, de nous rendre compte, lors des nombreuses visites guidées que nous avons faites, que les publics non-universitaires s'intéressaient (aussi) aux aléas des archives, si ceux-ci étaient mis en récit. Ce que l'on croyait ici difficile à transmettre était au contraire l'un des éléments les plus utiles dans les discours de médiation. Alors que je voyais dans cette exposition, comme dans les autres, un moyen de visibiliser la littérature, en réalité, ce qui a surtout été visibilisé, ce sont nos recherches, notre métier et notre méthodologie.

En conclusion



Figure 10. Page présentant l'atelier de « valorisation de la recherche par l'exposition », entendue dans son sens le plus large. Direction Sofiane Laghouati et Anne Reverseau, 2023-2024, capture d'écran.

Une conclusion s'impose à l'issue de ce parcours personnel, qui ne se veut ni exemplaire ni exhaustif. C'est que la pratique de l'exposition doit se trouver au cœur de la recherche, au cœur des projets de recherche, tant dans leurs

temporalités que dans leur structuration et leurs budgets. Mais elle doit aussi se trouver au cœur en tant qu'objet de recherche. Il est en effet essentiel que les chercheurs et chercheuses en littérature s'intéressent à la façon dont leurs objets d'étude ont été montrés, transmis au public au cours de l'histoire comme dans la période contemporaine.

Il me semble dès lors important de développer aussi la réflexion critique sur nos propres pratiques expositionnelles, sur un plan à la fois méthodologique et théorique. À la suite des deux articles mentionnés ci-dessus, datant de 2014 et de 2024, c'est en ce sens que j'ai mis sur pied, avec Sofiane Laghouati, un atelier de réflexion sur la valorisation de la recherche par l'exposition (figure 10). De taille modeste, cette structure a permis de dresser un premier état des lieux dans nos disciplines, à l'échelle de mon université, l'UCLouvain, à travers le partage d'expériences, la mise en commun des besoins et des difficultés. Cet atelier entend dans les années à venir développer de nouvelles expériences expositionnelles en littérature, dépassant la simple « valorisation » mais servant aussi d'objets de recherche.

Bibliographie

BONCIARELLI Sarah, REVERSEAU Anne et VAN DEN BERGH Carmen, « La recherche en vitrines : réflexions sur une exposition », dans *Littérature et document autour de 1930 - Hétérogénéité et hybridation générique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « La Licorne », n° 109, 2014, p. 233-245.

MARTENS David, REVERSEAU Anne et CANONNE Xavier, *Pays de papier. Les livres de voyage*, catalogue d'exposition, Charleroi, Musée de la Photographie, 22 mai-22 septembre 2019.

REVERSEAU Anne, DESCLAUX Jessica, LAHOUSTE Corentin et SCIBIORSKA Marcela, *Murs d'images d'écrivains : Dispositifs et gestes iconographiques (XIX^e-XXI^e siècle)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2023.

REVERSEAU Anne (avec la collaboration de BASSO Pauline), « Littérature et culture visuelle : l'exposition au cœur de la recherche », *Entre-temps* [en ligne], 7 novembre 2023. Disponible sur : <https://entre-temps.net/litterature-et-culture-visuelle-lexposition-au-coeur-de-la-recherche/> (consulté le 2 juin 2025).

SEBILLEAU Caroline, « Pratiquer l'exposition, une manière de *penser avec* », *Les Cahiers de muséologie*, n° 4, 2025, p. 31-45.

Résumé

La soutenance d'une thèse en recherche-crédation s'accompagne d'une exposition des travaux artistiques réalisés et étudiés pendant la thèse. Elle peut donc prendre le format d'une recherche exposée, format qui a été au cœur des riches échanges pendant les journées d'étude à Nice en novembre 2024. Ce texte décrit ma situation de « soutenance exposée » et présente les choix curatoriaux que j'ai faits, autant qu'il expose de manière synthétique le contenu de ma recherche sur l'exposition en tant que pratique d'agencement.

Mots-clés

Pratique curatoriale ; disposition située ; agencement ; format muséal ; activation.

Abstract

The defense of a thesis in research-creation is accompanied by an exhibition of the artistic works produced and studied during the thesis. It can therefore take the form of exhibited research, a format that was at the heart of the rich exchanges during the study days in Nice in November 2024. This text describes my situation of "exhibited defense" and presents the curatorial choices I made, as well as summarizing the content of my research on exhibition as a practice of arrangement.

Keywords

Curatorial practice ; situated display ; arrangement ; exhibition format ; activation.

À propos de l'autrice

Caroline Sebilleau se définit comme travailleuse de l'art – artiste plasticienne, enseignante chercheuse, militante – afin de faire coexister les différentes pratiques et activités qui composent sa vie professionnelle, et ce sans les hiérarchiser. Que ce soit dans ses activités artistiques, pédagogiques, de transmission ou de médiation, elle attache autant d'importance aux manières de faire, qu'à ce qui est fait, à ce qui émerge qu'à ce qui est déjà là.

Contact

sebilleaucaro@gmail.com

Pratiquer l'exposition, une manière de *penser avec*¹

Caroline Sebilleau

Pour faire suite à mon intervention lors de la journée d'étude intitulée *Chercher-exposer-trouver. Logiques heuristiques de l'écriture expographique*, il m'a semblé pertinent de publier le texte que j'ai lu lors de ma soutenance de thèse le 4 février 2020, à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Georges Pompidou (Paris)². La soutenance d'une thèse en recherche-crédation s'accompagne d'une exposition des travaux artistiques réalisés et étudiés pendant la thèse. Elle peut donc prendre le format d'une recherche exposée, format qui a été au cœur des riches échanges pendant les journées d'étude à Nice en novembre 2024. Ce texte décrit ma situation de « soutenance exposée » et présente les choix curatoriaux que j'ai faits, autant qu'il expose de manière synthétique le contenu de ma recherche sur l'exposition en tant que pratique d'agencement.

Présentation de la situation *Soutenance*

Le format de la thèse en recherche-crédation à l'université requiert l'installation ou la présence du travail artistique au moment de la soutenance. J'ai souhaité que la mienne se déroule ici, à la Bibliothèque Kandinsky (BK) pour plusieurs raisons.

La première est que c'est une situation et un cadre de référence pour cette présentation qui me semble approprié. Cette situation est celle d'une salle de lecture au sein d'un établissement culturel qui accueille différentes formes de pratiques artistiques. Cette salle de lecture est principalement occupée par de grandes tables qui sont un support de travail ou de présentation récurrent dans ma pratique. Le cadre de référence est celui de la recherche, d'un travail avec des

¹ *Penser avec* et *faire avec* sont des manières de se relationner au monde qui proviennent de Donna Haraway (*Vivre avec le trouble*, 2020) et Tim Ingold (*Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, 2017).

² Thèse intitulée *L'exposition, une pratique d'agencement entre mise en vue & mise en œuvre*. Disponible en ligne : <https://hal.science/tel-03573047/> (consulté le 20 avril 2025).

sources historiques et artistiques, qui donne aux éléments présentés ici une valeur documentaire³, et les maintient dans un état indécis.

La deuxième raison est que la Bibliothèque Kandinsky est un lieu que j'affectionne, que j'ai beaucoup fréquenté, qui est en quelque sorte l'arrière-scène de ma recherche. Y soutenir me permet de vous faire connaître cet endroit et de partager avec vous mes sources afin qu'elles puissent prendre part à la discussion.

Différentes choses sont disposées sur ces tables⁴. Certaines sont manipulables, peuvent être déplacées, réorganisées. D'autres, pour des raisons de conservation ne le sont pas. La disposition sur chaque table est un agencement basé sur des principes formels et matériels. Les éléments ont été choisis dans deux fonds différents : celui de la bibliothèque pour les ouvrages, celui de mes archives personnelles pour le reste. Les compositions ont été réalisées ce matin, sans plan préalable, et n'ont aucune valeur définitive. Ce sont des propositions d'associations et de juxtapositions entre des matériaux de différentes natures.

Il y a tout d'abord ce que je considère comme des ressources et qui sont les livres ou objets imprimés appartenant à la Bibliothèque Kandinsky (figure 1). Ce sont des ouvrages que j'ai consultés pendant la recherche, même si tous ne sont pas mentionnés dans la thèse. Ce sont des points de repères, des nouveaux points de départ potentiels. Ils forment un paysage, celui de ma recherche. Mais ce sont aussi pour certains des productions artistiques de référence, des objets qui ont attiré mon attention autant par leur contenu que par leur forme.

Il y a ensuite des matières premières et secondes générées par ma pratique artistique tout au long de ces années (figure 2). Vous y trouverez des images photographiques, des impressions en sérigraphie, des matériaux résiduels de certains processus analysés dans la thèse, ainsi que des objets éditoriaux, dont certains archivent tout ou partie de ce que je nomme trajets artistiques.

Il y a enfin certaines des éditions réalisées avec ExposerPublier et conservées ici à la BK comme celles réalisées lors du cycle *Table as a curator*, ou encore *Carte(s) Mémoire(s)*, édition performative que je présente accompagnée d'instruments pour l'activer et la lire (figure 3).

Contexte de la recherche et problématique

Je suis arrivée à la notion d'exposition par la photographie, et à celle d'agencement par la sculpture. Cette recherche est celle d'une artiste partie en quête des relations entre une pratique et sa mise en vue, entre une opération de disposition et sa mise en œuvre située. Pour pouvoir évaluer le rôle de cet événement qu'est l'exposition dans mon processus de travail, il m'a fallu tout d'abord réussir à cerner ce qu'est l'exposition, comment elle opère et ce qu'elle

³ Je renvoie ici aux ouvrages et pratiques de franck leibovici, *des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom*, Paris, Questions théoriques, 2020, et *low intensity conflicts. un opéra pour non-musiciens*, Paris, Éditions MF, 2019 (l'auteur n'utilise jamais de lettre capitale, je respecte ici sa manière de faire).

⁴ La liste des ouvrages présentés se trouve en fin d'article (tableau 1).

produit. En tant qu'artiste, une exposition représente avant tout un moyen d'exister, de rendre publique une pratique, d'énoncer une position dans le champ de l'art et dans la société. Le CV d'une artiste est composé par la liste des expositions auxquelles elle a participé, tout comme celui d'une chercheuse est composé de la liste de ses publications ou prises de parole lors de colloques. Le nombre compte, mais aussi la renommée de l'institution qui accueille l'événement, et légitime une appartenance à une profession, à une communauté.



Figure 1. *Situation soutenance*, livres issus du fonds de la bibliothèque Kandinsky, Bibliothèque Kandinsky, février 2020 © Caroline Sebilliau.



Figure 2. *Situation soutenance*, matières premières et secondes générées tout au long de mes trajets artistiques et agencées pour l'occasion, Bibliothèque Kandinsky, février 2020 © Caroline Sebillau.



Figure 3. *Situation soutenance*, éditions réalisées avec ExposerPublier, Bibliothèque Kandinsky, février 2020 © Caroline Sebillau.

En tant qu'artiste, l'exposition est un enjeu de visibilité et d'existence, un enjeu économique aussi, puisque montrer son travail permet parfois de le vendre, à défaut d'être rémunérée pour cette prestation. En tant qu'artiste, l'exposition est donc un passage obligé, un prérequis, voire un lieu commun intimement lié au travail artistique et aux lieux dans lesquels l'art est montré, diffusé, tels les musées, galeries, centre d'art, ou espaces auto-gérés.

Cependant, il est des pratiques artistiques pour lesquelles l'exposition est un enjeu qui est autre que celui de la légitimité professionnelle ou d'une économie. Il est des pratiques artistiques qui, sans exposition, sans ce passage par cette opération de disposition située dans un temps et un lieu précis, ne prendraient pas formes, ne deviendraient pas œuvres. Il est des pratiques qui, telles des surfaces photosensibles, doivent être exposées pour que quelque chose émerge de la rencontre entre un milieu, un support et des agents actifs.

Dans cette enquête sur la notion d'exposition, j'ai beaucoup tourné en rond, ramenée en permanence vers le musée, vers l'institution pour qui l'exposition est le format privilégié de mise en vue et de diffusion. Mais le musée, dans mon expérience quotidienne de l'art, ne joue pas un rôle décisif. Je vais y voir des expositions, j'y gagne un peu d'argent, mais je n'y expose pas. Alors comment se fait-il que mon rapport à l'exposition soit aussi problématique, que sans elle, rien, ou peu n'existe ?

Je pourrais dessiner, peindre, sculpter dans mon atelier, puis montrer dans un second temps le résultat de ces activités. Mais non. Je bricole, je collecte, je lis, je crée des liens, je tends des fils, je ramasse des choses, je prends des notes. J'observe, j'analyse, je connecte, j'associe. Sur un coin de table, sur des bouts d'étagère, dans des boîtes ou dans des dossiers. Jusqu'à ce que... Jusqu'à ce qu'une occasion se présente, une occasion de travailler *avec* une situation précise, de mettre en vue et en dialogue une sélection de ces éléments. Ce qui était auparavant épars devient, par le passage par l'exposition, un agencement situé, c'est-à-dire localisable, et faisant sens en relation à un lieu et une temporalité donnée. Cet agencement est impermanent, non réitérable à l'identique, événementiel.

L'objet principal de cette thèse est de considérer les relations entre une pratique artistique et sa monstration, autrement dit entre ce que l'exposition, en tant qu'occasion de mise en vue, active et met en œuvre, et ce que l'œuvre, en tant que processus exposé, produit comme formes de vie.

Elle est organisée en deux parties. La première est consacrée à une analyse de la notion d'exposition afin de mieux en cerner le fonctionnement. La seconde partie est une analyse de mes productions artistiques et de celles d'autres artistes visant à évaluer le potentiel d'activation de l'exposition.

À la rencontre de l'exposition et de sa polysémie

Le premier chapitre est une introduction à la notion d'exposition. J'ai souhaité commencer par un tour d'horizon de l'espace sémantique du terme exposition.

Il en ressort une variété d'usages communs dont le champ de l'art ne fait pas immédiatement partie. L'exposition est avant tout une action, exposer, dont la finalité est de mettre quelque chose en vue. On peut exposer les choses différemment, par exemple en les montrant d'un geste, en les énonçant verbalement, ou en les organisant physiquement. Le but de cette action varie selon les contextes. Vendre, démontrer, se positionner, initier quelque chose ou l'abandonner, la mise en vue est affaire d'intentionnalités.

Je me suis ensuite intéressée à la définition de l'exposition, ici synthétisée en une formule : exposition = {X dispose Y à la vue de Z}. Cette équation de l'exposition m'a servi à poser un regard analytique sur les multiples situations que j'ai rencontrées et à en mesurer les variations. J'ai ainsi pu remarquer que le processus curatorial reconfigure parfois autrement les relations entre ces entités, X étant un feuilletage d'agents – institution, artiste, curateur – à l'origine de l'opération d'exposition, Y étant l'œuvre ou l'agencement composé, et Z le destinataire de la mise en vue. Je termine ce premier chapitre en proposant que l'exposition soit un laboratoire du désœuvrement, c'est-à-dire l'espace-temps dans lequel inventer et éprouver de multiples manières de faire œuvre.

L'exposition, entre fonction étalagiste, format muséal et processus curatorial

Le second chapitre présente trois caractéristiques de l'exposition que je considère comme déterminantes. En premier se trouve la fonction de mise en vue. C'est afin de rendre quelque chose visible qu'on l'expose, mais il existe différents degrés de visibilité. Pour que les choses visibles aient une chance d'être vues, la mise en vue fait l'objet d'un dispositif que l'on appelle aussi *display*. Ce dispositif est autant mobilier que spatial, il organise ce qui est montré et dirige le regard. La relation entre exposition et œuvre débute par cette fonction de monstration, ancrée dans une tradition chrétienne de la relique qu'on ne peut toucher, et dans une histoire de l'étalage qui traverse aussi bien les Expositions Universelles que les Materials Shows.

La deuxième caractéristique de l'exposition est son format muséal. Bien qu'il ne soit pas limité au musée, il provient cependant de l'histoire intime entre musées et œuvres, depuis que ce lieu public architectural est devenu l'endroit principal dans lequel aller voir des œuvres d'art. Même si les techniques et tendances d'accrochage ont évoluées depuis le XIX^e siècle, véritable moment de ferveur muséale en Europe, certaines manières de faire se sont propagées aux autres institutions artistiques, produisant ainsi un ensemble de normes. Ces normes forment aujourd'hui un cadre de référence qui rendent ce format muséal performatif⁵ et lui permettent d'influencer notre regard, nous demandant ainsi où et quand commence ou se termine l'œuvre.

⁵ J'utilise le terme performatif au sens de J. L. Austin – quand dire c'est faire – qui pourrait ici être remplacé par *quand exposer c'est instaurer, ou instituer*.

Troisième caractéristique, le processus curatorial est la part réflexive de l'exposition, celle qui lui permet de se penser, et d'expérimenter des procédés visant à mettre les choses au présent plutôt qu'à représenter un point de vue. Ce processus définit les opérations spécifiques liées à une activité de mise en vue dans, ou hors du format muséal : choisir des éléments, les rassembler et les organiser dans un format sont autant d'opérations qui appartiennent au processus curatorial, comparé ici au processus éditorial. De l'opération de sélection à celle de composition, c'est la disposition qui ressort comme étant un véritable langage dialectique permettant de travailler les relations entre les choses en les associant, les juxtaposant ou les hiérarchisant, inventant par cette organisation un nouvel ordre cosmique.

L'exposition entre occasion, événement et processus, entre mémoire, site et temporalité

Le troisième et dernier chapitre de cette rencontre avec l'exposition s'organise selon trois modalités : le mode d'occasion, le mode d'existence événementiel et le mode d'émergence. Ils m'ont permis d'évaluer les manières dont l'exposition co-détermine les conditions matérielles et logicielles d'existence d'une œuvre, ainsi que son mode de vie et de fonctionnement. Je définis ainsi l'exposition comme une occasion de mise en vue qui déclenche un processus de mise en œuvre, visant à faire exister un agencement en relation avec l'événement-exposition qui l'accueille.

Le mode d'occasion de l'exposition appelle à formuler une réponse pertinente, adaptée, en mobilisant une mémoire constituée d'affects. Il déclenche une puissance d'agir, et active un processus de travail lié aux circonstances de la mise en vue. Ce processus de travail est ce qui met, littéralement, *en œuvre*. C'est un mode d'émergence qui permet de faire exister une forme relationnelle, puisque composée dans le temps et l'espace de sa mise en vue, et en dialogue avec ce milieu spécifique. L'exposition devient ainsi un mode d'existence événementiel, un support de composition éphémère et ancré, un terrain de rencontre et de collaboration entre des opérations, des individus, des matériaux, une situation, des connaissances et des intuitions.

C'est ainsi que les circonstances de la mise en vue activent un point d'intérêt qui peut se loger dans un outil visuel déjà existant telle l'image photographique, dans une caractéristique de la situation d'exposition comme son espace et les usages que l'on peut en avoir, ou dans le processus de mise en œuvre lui-même et le répertoire de gestes et de matériaux qu'il implique.

Il est cependant des processus de mise en œuvre qui excèdent l'unité de temps et de lieu de l'événement-exposition et deviennent de véritables *trajets* tout au long desquels s'inscrivent de multiples compositions. Ces trajets génèrent des moments de visibilité de la séquence d'opérations en pleine effectuation autant que de ce qu'elle produit. L'œuvre est alors fragmentée, dispersée en plusieurs morceaux qu'il est parfois impossible de rassembler.

Activer une disposition située

Le rôle que joue l'exposition est celui d'un embrayeur et d'un catalyseur. Elle a pour effet d'activer un ensemble de procédures et de matériaux, qui, d'occasions en occasions s'affinent, s'affirment, se répètent, faisant émerger à chaque fois de nouvelles dispositions qui sont autant de propositions temporaires. Mettre à l'épreuve cette aptitude d'activation est ce à quoi je me suis employée. La seconde partie de la thèse présente ainsi des récits de mise en œuvre et de mises en vues, des histoires de processus situés ou de situations activées.

J'ai réparti mes productions artistiques en trois catégories selon ce que l'occasion d'exposition active : une ou plusieurs images photographiques, un espace ou une situation, un répertoire de processus et de matériaux.

Les choses ne sont pourtant pas aussi cloisonnées que pourrait le laisser penser cette organisation par médium (image, espace, répertoire). Il y a de l'image dans chacun de mes processus comme il y a de la spatialité dans chacun de mes gestes que je ne conçois qu'en relation à un environnement en trois dimensions.

Activer une multiplicité d'images photographiques

Le quatrième chapitre est consacré à l'image photographique, qui tient un rôle aussi important dans ma pratique que dans la relation entre œuvre et exposition. C'est en travaillant sa nature versatile, multiple, a-matérielle que ma manière de faire, ma méthode de travail, s'est constituée, et que l'acte d'exposition a acquis ce rôle fondateur. L'étude de pratiques contemporaines montre que cette importance de la photographie est largement partagée. L'image photographique est une matière de nature informationnelle lorsqu'elle est utilisée comme archive ou document, mais aussi artistique si l'on agit sur ses potentielles manières d'exister. Chaque mise en vue est ainsi une occasion de reconsidérer et d'actualiser sa matérialité, son format, son usage. Sa plasticité permet de la décliner sur de nombreux supports, de la fragmenter, de la spatialiser, de l'adapter à chaque situation. Elle permet une mise en abîme de la mise en vue dans la mise en œuvre, de l'image activée à la documentation de l'activation, jouant avec les strates d'espaces, de temporalités et de supports.

Activer une image photographique oblige à un double positionnement, celui relatif à la matérialisation de l'image mais aussi celui relatif au point de vue qu'elle rend visible, car elle est aussi ce qui fait exposition malgré soi, qui désigne ce qui, à peine visible, se retrouve déjà mis en vue, exposé, diffusé. Alors que l'événement-exposition est temporaire et nécessite de se déplacer là où il a lieu pour aller à la rencontre de ce qui est présenté, la photographie-exposition se met entre ce qui a eu lieu et le regardeur. Elle représente, traduit et fige en une seule composition la multitude de moments et de points de vue possibles.

Activer un espace et une situation

Le cinquième chapitre aborde les spécificités des espaces et des situations expositionnelles. Prendre l'espace ou la situation d'exposition comme point d'intérêt active une référence au format muséal et aux normes qu'il véhicule. Même si ces normes sont régulièrement contestées, ou déplacées, remises en jeu par des propositions curatoriales, elles existent toujours. L'atelier est synonyme d'états transitoires, d'improvisation, mais aussi de fabrication, de savoir-faire, de manutention et de manipulation. Mettre en vue ou exposer une situation d'atelier n'est pas une mise en scène consistant à montrer des individus en bleu de travail penchés sur un établi, mais c'est laisser transparaître une précarité dans la disposition, laisser ouverte la possibilité à des variations ou des évolutions. Prendre pour point de focale une situation d'atelier permet notamment d'activer un temps public de co-création en rendant visible et accessible ce qui est en jeu dans l'élaboration de l'œuvre.

Activer un espace ou une situation met en place un dialogue avec ses qualités physiques et sculpturales, conceptuelles ou contextuelles. Critiquées pour leur absence d'autonomie, les interventions réalisées en relation avec un contexte actualisent avant tout une manière de faire œuvre. Il ne s'agit alors pas tant de produire une intervention spécifique pour un lieu, que de s'engager dans une pratique et une pensée de l'agencement, dans un véritable travail curatoriel et relationnel, en collaboration avec une situation et celles et ceux qui y sont impliqués. L'exposition ne sert plus de temps de dévoilement de l'intention de l'artiste par la mise en vue de l'œuvre, mais de terrain partagé d'une mise en œuvre dont la teneur peut alors être décidée collectivement.

Activer un répertoire de matériaux, l'exposition aux limites de la performance

Enfin, le sixième chapitre ouvre cette recherche à l'activation d'un processus comme point de focale et à la production d'un nouveau régime de visibilité – ou sous-exposition – des formes générées spontanément par l'interprétation de ce processus. Ce qui est activé est un répertoire, un ensemble de matériaux, de gestes, une stratification de moments et de traces, d'archives visuelles et sonores. L'interprétation est occasion d'invention dans le temps de la mise en œuvre, rendant visible ce qui en émerge au moment de l'activation, et à ceux et celles qui sont présentes. L'enjeu est ici de pouvoir transmettre un processus en le traduisant sous forme de script ou de partition et d'ouvrir l'unicité de l'œuvre à la multiplicité de potentielles versions s'additionnant les unes aux autres à chaque nouvelle interprétation.

Activer un processus permet de le performer, d'improviser et d'inventer des manières de jouer avec, l'opération de disposition évoluant d'une forme sculpturale éclatée dans l'espace vers une forme performantielle éclatée dans le temps. Activer un répertoire de matériaux et de gestes dans la durée d'un processus démultiplie les moments et les formes d'exposition, faisant ainsi varier l'intensité de la mise en vue. L'exposition devient un état d'attention et

de focalisation constante sur ce qui est en train de se faire, que l'attention soit celle de l'interprète qui performe le processus, ou d'un public invité ou fortuit. L'exposition est alors occasion d'écriture singulière et performantielle de l'œuvre en train de se faire, puis dans un temps second et dans un autre format, restitution de ce qui a eu lieu.

Conclusion

Pour conclure, je dirais que travailler l'exposition a changé mon rapport à l'œuvre. Ma pratique s'est déplacée d'une mise en vue formelle employant un outil visuel photographique à une mise en œuvre relationnelle. Alors que l'exposition a commencé par être une occasion permettant que {je (X) dispose spatialement une image photographique (Y) dans un espace pour que je (Z) puisse en évaluer l'effet et affirmer une position réflexive quant à un usage de la photographie à un public assez restreint (Z)}, l'exposition est aujourd'hui une occasion {de mise en œuvre d'un processus (Y) que je réalise en dialogue avec d'autres (X et Z) et qui rend visibles une ou plusieurs dispositions (Y)}.

On peut se demander en quoi il y a encore exposition ou pourquoi est-ce important qu'il y ait toujours exposition ? S'il n'y a plus exposition, alors les caractéristiques que j'ai présentées ici deviennent inopérantes, ainsi que la proposition d'un laboratoire du désœuvrement. Décréter *un état d'exposition*, l'instituer, signale une attention d'une part à ce que l'exposition produit, et d'autre part à la manière dont cet état particulier réorganise ou réarticule ce que l'on sait, ou attend, de l'exposition, de l'œuvre, de l'artiste, de l'institution, du public. L'exposition est un outil qui met au travail les relations entre des personnes, des choses, des connaissances, des idées, dans un processus qui les impliquent respectivement. L'exposition peut être le lieu d'un engagement dans une pratique artistique exigeant que la question de départ à toute situation soit celle de sa pertinence et de sa manière d'être. L'exposition devient alors « un mode d'interaction avec le monde qui cherche à avoir un impact tout en étant prêt à être impacté en retour⁶ », une interface, un terrain de rencontre entre individuEs, pratiques et matériaux, la constitution d'un milieu singulier et co-élaboré.

Merci pour votre [écoute] lecture.

⁶ AZOULAY Ariella Aïsha, « Imagine Going on Strike: Museum Workers and Historians », *e-flux journal*, n° 104, 2019. Traduction personnelle : « A mode of engaging with the world that seeks to impact it while being ready to be impacted in return. »

mnam/ccl
Centre
Pompidou

Bibliothèque
Kandinsky

Centre de documentation
et de recherche
du Mnam/Ccl

75191 Paris cedex 04
tel: 01 44 79 12 33
fax: 01 44 79 12 08

demande de consultation

date _____

nom du lecteur _____

cote du document RLO 82 place n° _____

nom de l'auteur John Cage

titre Rolywholyover A circus

pour les périodiques ajouter _____

année(s) 1993

numéro(s) _____

attention : lire les informations au verso de la fiche ☐ le document est sorti

mnam/ccl
Centre
Pompidou

Bibliothèque
Kandinsky

Centre de documentation
et de recherche
du Mnam/Ccl

75191 Paris cedex 04
tel: 01 44 79 12 33
fax: 01 44 79 12 08

demande de consultation

date _____

nom du lecteur _____

cote du document RLPF 12459 place n° _____

nom de l'auteur ExposerPublier

titre Table as a curator : Autour de la table #1
Nightstand / Table de chevet

pour les périodiques ajouter _____

année(s) 2015

numéro(s) _____

attention : lire les informations au verso de la fiche ☐ le document est sorti

Figure 4. *Situation soutenance*, fac-similé de fiches d'emprunt de la Bibliothèque Kandinsky, février 2020 © Caroline Sebilléau.

RLO 82	John Cage, <i>Rohynbolyover, a circus</i> , 1993
RLO 153	Laura Lamiel, <i>Avoir lieu</i> , 2003
1985 PARIS 50	Suzanne Pagé, <i>Dispositif Sculpture : Jurgen Drescher, Harald Klingelhöller, Reinhard Mucha, Thomas Schütte</i> , 1985
IN-8 29138	Joshua Decter & Helmut Draxler, <i>Exhibition as social intervention : "Culture in action" 1993</i> , 2014
IN-8 30237	Alexandra Baudelot & Clara Schulmann, <i>Katinka Bock : Zarba Lonsa</i> , 2015
RLQ 2364	Daniel Buren, <i>Projekt für ADA2, Berlin 27.-29.9.74 : Aktionen der Avantgarde</i> , 1975
RLQ 6510	Daniel Buren, <i>Daniel Buren</i> , 1975
IN-8 24534	Céline Condorelli, <i>Support structures</i> , 2009
RLPF 7323	Falke Pisano, <i>Figures of speech</i> , 2010
RLQ 3498	George Nelson, <i>Display</i> , 1953
IN-8 23440	R. H. Quaytman, <i>Allegorical decoys</i> , 2008
RLQ 3961	Joëlle Tuerlinckx, <i>Study book</i> , 2006
RLQ 8494	Penelope Umbrico, <i>Out of order: used office desks and used office plants for sale</i> , 2014
Cahiers du CNAM n°40	Patricia Falguières, <i>Fondation du théâtre ou méthode de l'exposition universelle</i> , 1992
IN-4 11831	Margaret Hall, <i>On Display: a design grammar for museum exhibitions</i> , 1987
IN-8 32881	Natacha Pugnet & Arnaud Vasseux, <i>Faire étalage : displays et autres dispositifs</i> , 2019
IN-4 26517	Maria Lind, <i>Production as process: Academy of Fine Arts Umea University</i> , 2009
1979 BERK 1	Germano Celant & Mark Rosenthal, <i>André, Buren, Irwin, Nordman: Space as support</i> , 1979
2003 MEXIC 3	<i>Storage and display : February 14 - April 13 2003</i> , 2004
NOR 1997 ESSE	Maria Nordman, <i>De Sculptura II: City-sculpture, cité-sculpture, stad-sculptur, Stadt-Skulptur, città-sculptura: Book-sculpture for use by two or more persons at a time</i> , 1997
IN-12 7316	Michel Gauthier, <i>Les Contraintes de l'endroit</i> , 1988
RLQ 8969	ExposerPublier, <i>Carte(s) Mémoire(s)</i> , 2015
RLPF 12459	ExposerPublier, <i>Table as a curator : Autour de la table #1 Nightstand / Table de chevet</i> , 2015
RLQ 8972	ExposerPublier, <i>Table as a curator : Autour de la table #2 Printpress / Table de sérigraphie</i> , 2015
RLQ 8971	ExposerPublier, <i>Table as a curator : Autour de la table #3 Mixing console / Table de mixage</i> , 2015

Tableau 1. Liste des ouvrages exposés pendant la soutenance et provenant du fonds de la Bibliothèque Kandinsky⁷.

⁷ Les informations bibliographiques se limitent à celles à renseigner sur les fiches de demande de consultation à la bibliothèque (côte du document, nom de l'auteur, titre et année). Chaque livre présenté pendant la soutenance avait à côté de lui un fac-similé de la fiche de consultation avec les informations bibliographiques afférentes.

Bibliographie

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, [1962] 1991.

AZOULAY Ariella Aïsha, « Imagine Going on Strike: Museum Workers and Historians », *e-flux journal*, n° 104, novembre 2019, p. 50-55. Disponible sur : <https://www.e-flux.com/journal/104/299944/imagine-going-on-strike-museumworkers-and-historians/> (consulté le 20 avril 2025).

HARAWAY Donna J., *Vivre avec le trouble*, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, [2016] 2020.

INGOLD Tim, : *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Éditions Dehors, [2013] 2017.

LEIBOVICI franck, *des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom*, Paris, Questions théoriques, 2020.

LEIBOVICI franck, *low intensity conflicts. un opéra pour non-musiciens*, Paris, Éditions MF, 2019.

LEON-QUIJANO Camilo, « Exposer et s'exposer sur le terrain », *Les Cahiers de muséologie*, n° 4, 2025, p. 46-54.

Résumé

L'exposition, loin d'être une simple restitution des matériaux ethnographiques, peut constituer un moment central de l'enquête, où de nouveaux savoirs émergent. À travers cinq dispositifs expographiques issus de terrains en Colombie et en France, j'explore différentes facettes de l'exposition, comprise comme une pratique heuristique de co-production de sens et de remise en question de la posture de l'anthropologue sur le terrain. En interrogeant les formes narratives, matérielles et scénographiques des expositions issues de recherches ethnographiques, cet article plaide en faveur d'une multimodalité critique et située.

Mots-clés

Exposition ; ethnographie ; participatif ; réflexivité ; visuel.

Abstract

Far from being a mere restitution or feedback of ethnographic materials, the exhibition represents a central moment in the field, where new knowledge can emerge. Drawing on five expographic case studies from field sites in Colombia and France, this article explores various dimensions of exhibitions as heuristic practices for co-producing meaning and critically rethinking the anthropologist's positionality in the field. By examining the narrative, material, and scenographic forms of ethnographic exhibitions, it advocates for a critical and situated multimodal approach in anthropology.

Keywords

Exhibition ; ethnography ; participatory ; reflexivity ; visual.

À propos de l'auteur

Camilo Leon-Quijano est anthropologue et photographe, chargé de recherche au CNRS (AAU_CRESSON / ENSAG, CNRS, Univ. Grenoble-Alpes). Docteur de l'EHESS, il explore les relations entre photographie et anthropologie urbaine à partir de terrains en France, en Colombie et au Portugal. Ses travaux ont été largement primés, exposés et publiés en France et à l'international (www.camilo-leon.com).

Contact

camilo.leon-quijano@cnrs.fr

Exposer et s'exposer sur le terrain

Camilo Leon-Quijano

Si l'exposition est souvent perçue comme l'étape finale d'une recherche, un moyen de valorisation ou parfois même une forme de restitution, elle est rarement envisagée comme une partie intégrante du processus de recherche ethnographique. Pourtant, l'exposition est à la fois un objet, un processus et une pratique qui permettent de faire émerger de nouveaux savoirs, des informations inédites et des expériences qu'il serait impossible de révéler sans le recours à ce moyen de partage.

Cette série photographique présente cinq expériences d'exposition qui constituent à la fois des formes d'expression des connaissances co-produites au cours de l'enquête et des espaces d'émergence de nouveaux savoirs issus des interactions entre l'anthropologue, les personnes rencontrées lors de l'enquête et des publics plus larges. Exposer constitue un moyen de se confronter au regard de la communauté étudiée et de susciter de nouveaux échanges autour du sujet photographié. C'est également une opportunité de questionner sa propre pratique de recherche et, de manière réflexive, de repenser la place de sa production visuelle en tant que chercheur·euse·s sur le terrain.

Exposer, c'est aussi accepter de se dévoiler, de réfléchir à ce que l'on choisit de montrer ou non, et d'interroger les motivations qui sous-tendent ces choix. Par conséquent, l'exposition constitue un moment de réflexion, de rencontre et de retour critique pour l'anthropologue. Exposer, c'est aussi s'exposer soi-même, accepter de se rendre vulnérable et admettre que certaines informations, propositions et affirmations peuvent être contestées par le public et par la communauté concernée. En ce sens, l'exposition devient une pratique heuristique qui permet de questionner les rapports de pouvoir qui façonnent ce que l'on produit, ce que l'on montre et, surtout, la manière dont on le montre.

Cette dimension réflexive, portant sur les formes de monstration des travaux photographiques issus d'ethnographies, a pourtant suscité relativement peu de discussions en anthropologie. Bien que des chercheur·euse·s se soient intéressé·e·s à ce sujet dans divers domaines¹, l'exposition photographique issue

¹ KRATZ Corinne Ann, *The Ones That Are Wanted: Communication and the Politics of Representation in a Photographic Exhibition*, Berkeley, University of California Press, 2002 ; OSSMAN Susan Marie, « An Exhibition in Fieldwork Form », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, n° 11 (3), 2021, p. 1070-1084 ; EDWARDS Elizabeth, Chris GOSDEN et Ruth B. PHILIPPS (éd.), *Sensible*

d'ethnographies reste souvent cantonnée à des formats scénographiques et narratifs classiques (tels que la traditionnelle série de 20 photographies de terrain 30x45 cm exposées sur une cimaise d'université ou de laboratoire).

Or, interroger le choix des matériaux, le séquençage des objets, ainsi que la spatialisation et la mise en scène des images joue un rôle crucial dans la manière dont les recherches ethnographiques sont perçues, conçues et partagées. Il est donc essentiel de prendre en compte les enjeux formels, sensoriels et multimodaux des pratiques d'exposition visuelle, sonore et textuelle afin de situer de manière critique la façon dont nous créons et partageons les savoirs.

La réflexion que je développe autour des « bonnes images » en anthropologie permet d'inscrire les productions expographiques dans une histoire critique des représentations des sujets photographiés sur le terrain². Ce questionnement matériel, éditorial, narratif et scénographique constitue l'un des enjeux centraux de l'ethnographie visuelle actuellement³ : en quoi les choix matériels, narratifs et scénographiques influencent-ils notre compréhension critique du sujet photographié ? Et comment peuvent-ils contribuer à l'élaboration d'un récit réflexif qui interroge à la fois les formes d'engagement public de l'enquête et les nouvelles dynamiques de dialogue avec des publics variés ?

Ces interrogations ouvrent des perspectives pour la production de récits multimodaux, à la fois critiques et ancrés dans une démarche de science participative et ouverte. C'est en accordant une attention particulière aux choix et aux pratiques expographiques que l'anthropologie pourra faire émerger de nouveaux récits, porteurs d'une réflexion renouvelée sur la représentation et la diffusion des enquêtes ethnographiques.

Les images qui suivent témoignent de diverses pratiques expographiques, élaborées au fil d'un long processus de recherche où la photographie est envisagée à la fois comme objet d'étude et comme méthode d'exploration. Cinq formes d'expographies se dégagent de cette démarche : l'exposition participative, l'exposition comme prolongement de l'enquête, celle conçue par les personnes de l'enquête, l'exposition comme mise en espace de la recherche, et enfin, l'exposition comme restitution au sein de la communauté d'enquête.

Chacune de ces formes mobilise des acteurs, investit des lieux et active des dispositifs selon des modalités variées, avec pour objectif de produire des savoirs sensibles et situés, ancrés dans la matérialité du récit photographique.

Objects: Colonialism, Museums, and Material Culture, English ed. Wenner-Gren International Symposium Series, Oxford, New York, Berg, 2006 ; NAKASHIMA DEGARROD Lydia, « Pauses and Flow in Art Making and Ethnographic Research », *HAAU: Journal of Ethnographic Theory*, n° 11 (3), 2021, p. 1101–1115.

² LEON-QUIJANO Camilo, « Why Do "Good" Pictures Matter in Anthropology? », *Cultural Anthropology*, n° 37 (3), 2022, p. 572-98.

³ COX Rupert, IRVING Andrew et WHITE Christopher Wright, *Beyond Text: Critical Practices and Sensory Anthropology*, Manchester, Manchester University Press, 2015 ; DEANGELO Darcie et DOUGLAS Lee, « The Death of the Page: Image-Driven Scholarship, Image Ethics, and Rethinking Publishing Futures », *Visual Anthropology Review*, n° 39 (2), 2023, p. 289-96 ; NAKASHIMA DEGARROD Lydia, *op. cit.*



Figure 1. Exposition publique des cartographies photographiques sur les rapports de genre dans le district de Belén à la mairie de Medellín (Colombie), avril 2015 © Camilo Leon-Quijano.

La présentation de ces récits photographiques a été réalisée par les participantes d'une série d'ateliers photographiques que nous avons animés autour du « genre urbain ». La création de ces cartes et leur exposition dans des lieux de pouvoir constituaient un moyen d'engager de nouveaux dialogues et de proposer des formes d'expression des savoirs co-construits au cours des ateliers. Deux articles publiés par *Les Annales de la recherche urbaine* et *Visual Anthropology* montrent les coulisses de ces expériences *expographiques*⁴.

⁴ LEON-QUIJANO Camilo, « Photographie et pratiques urbaines : une ethnographie visuelle du genre à Medellín », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 112, 2017, p. 116-125 ; LEON-QUIJANO Camilo, « Gender, Photography and Visual Participatory Methods: An Ethnographic Research Project between Colombia and France », *Visual Anthropology*, n° 32 (1), 2019, p. 1-32.



Figure 2. Exposition *Les Rugbynwomen*, collège Chanteraine de Sarcelles, 2017 © Camilo Leon-Quijano.

L'exposition *Les Rugbynwomen* a eu lieu en 2017 au collège Chanteraine de Sarcelles, où je menais une enquête ethnographique dans le cadre de ma recherche doctorale sur la communauté imagée sarcelloise. Cette exposition était à la fois un moyen de partager les images produites au cours de l'enquête et une occasion d'explorer les échanges, productions narratives et retours critiques qui ont émergé de cette pratique d'exposition en très grand format avec les habitant·e·s⁵.

⁵ LEON-QUIJANO Camilo, « Photographier, ethnographier et exposer dans la cité. Jeunes rugbynwomen à Sarcelles », *Métropolitiques*, mai 2018.



Figure 3. Exposition à la Maison de Quartier Watteau, Sarcelles, 2017 © Camilo Leon-Quijano.

À la Maison de quartier Watteau (figure 3), les photographies, récits et matériaux pédagogiques exposés ont été réalisés collectivement lors d'un atelier photographique mené avec des élèves de l'école primaire Pauline Kergomard. Contrairement à l'exposition des *Rugbywomen*, le dispositif expographique a été entièrement conçu par les participant·e·s. Les échanges autour de la conception, de la réalisation et de la diffusion de cette exposition constituent des moments importants pour appréhender la manière dont les personnes de l'enquête souhaitent montrer et mettre en scène leurs lieux de vie.

Le cas suivant – l'exposition *La cité : une anthropologie photographique* – est un projet issu de ma recherche doctorale. Il consiste en un livre⁶, un site web (www.lacite.org) et une exposition itinérante. Cette dernière a été produite en partenariat avec la Fabrique des Écritures Ethnographiques (financée par la Fejos Fellowship de la Wenner Gren Foundation) à la Maison de l'Architecture et de la Ville à Marseille en 2022 (figure 4), et à la Médiathèque Municipale de Sarcelles en 2023 (figures 5 et 6). Le commissariat de l'exposition a été assuré par Jeff Silva, anthropologue et réalisateur. Dans le cadre de cette expérience, qui mettait en lumière les résultats de ma recherche, nous avons collaboré étroitement pour accorder une attention particulière à la spatialisation de l'enquête. Nous avons également soigné les choix scénographiques, narratifs et matériels, afin de rendre perceptibles certaines conclusions de ma recherche à travers un dispositif narratif multimodal.

⁶ LEON-QUIJANO Camilo, *La cité : une anthropologie photographique*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2023.



Figure 4. Exposition *La cité : une anthropologie photographique*, Maison de l'Architecture et de la Ville de Marseille, 2022 © Camilo Leon-Quijano.



Figure 5. Exposition *La cité : une anthropologie photographique*, Médiathèque municipale de Sarcelles, 2023 © Camilo Leon-Quijano.

Une partie importante du dispositif scénographique de l'exposition *La cité : une anthropologie photographique* à Sarcelles consistait à concevoir l'agencement expographique de manière à attirer vers les photographies en grand format placées autour de la salle d'exposition (située au cœur du Grand Ensemble) les personnes qui n'ont pas l'habitude de fréquenter cet espace (figure 5).



Figure 6. Inauguration de l'exposition *La cité : une anthropologie photographique* à la Médiathèque Anna Langfus de Sarcelles, par le collectif d'habitant·e·s Made in Sarcelles, 2023 © Camilo Leon-Quijano.

Bien que la notion de « restitution » soit souvent remise en question par le courant phénoménologique⁷, l'exposition demeure un moment privilégié pour présenter les travaux de l'anthropologue en collaboration avec la communauté d'enquête. Réalisée à la médiathèque de Sarcelles, cette exposition était une façon de partager mes travaux avec les personnes ayant participé à la recherche, tout en offrant un nouvel espace d'expression et d'échange, huit ans après le début de mon enquête (figure 6). Plutôt que de constituer un simple moment de « restitution », l'exposition représente un espace inédit d'échange où des points de vue critiques sur la recherche peuvent émerger. Exposer et s'exposer peuvent ainsi devenir des moyens de nourrir de nouveaux dialogues en situant la production de l'anthropologue de manière réflexive et critique au sein de la communauté d'enquête.

Bibliographie

COX Rupert, IRVING Andrew et WHITE Christopher Wright, *Beyond Text: Critical Practices and Sensory Anthropology*, Manchester, Manchester University Press, 2015.

DEANGELO Darcie et DOUGLAS Lee, « The Death of the Page: Image-Driven Scholarship, Image Ethics, and Rethinking Publishing Futures », *Visual Anthropology Review*, n° 39 (2), 2023, p. 289-96. Disponible sur : <https://doi.org/10.1111/var.12314> (consulté le 12 juin 2025).

⁷ Par exemple : PINK Sarah, *Doing Visual Ethnography*, Los Angeles, SAGE, 2001.

EDWARDS Elizabeth, Chris GOSDEN et Ruth B. PHILIPPS (éds), *Sensible Objects: Colonialism, Museums, and Material Culture*, English ed. Wenner-Gren International Symposium Series, Oxford, New York, Berg, 2006.

KRATZ Corinne Ann, *The Ones That Are Wanted: Communication and the Politics of Representation in a Photographic Exhibition*, Berkeley, University of California Press, 2002.

LEON-QUIJANO Camilo, « Photographie et pratiques urbaines : une ethnographie visuelle du genre à Medellín », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 112, 2017, p. 116-125. Disponible sur : <https://doi.org/10.3406/aru.2017.3245> (consulté le 12 juin 2025).

LEON-QUIJANO Camilo, « Photographier, ethnographier et exposer dans la cité. Jeunes rugbywomen à Sarcelles », *Métropolitiques*, mai 2018. Disponible sur : <https://www.metropolitiques.eu/Photographier-ethnographier-et-exposer-dans-la-cite-Jeunes-rugbywomen-a.html> (consulté le 12 juin 2025).

LEON-QUIJANO Camilo, « Gender, Photography and Visual Participatory Methods: An Ethnographic Research Project between Colombia and France », *Visual Anthropology*, n° 32 (1), 2019, p. 1-32. Disponible sur : <https://doi.org/10.1080/08949468.2019.1568111> (consulté le 12 juin 2025).

LEON-QUIJANO Camilo, « Why Do "Good" Pictures Matter in Anthropology? », *Cultural Anthropology*, n° 37 (3), 2022, p. 572-98. Disponible sur : <https://doi.org/10.14506/ca37.3.11> (consulté le 12 juin 2025).

LEON-QUIJANO Camilo, *La cité : une anthropologie photographique*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2023.

NAKASHIMA DEGARROD Lydia, « Pauses and Flow in Art Making and Ethnographic Research », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, n° 11 (3), 2021, p. 1101-1115. Disponible sur : <https://doi.org/10.1086/718376> (consulté le 12 juin 2025).

OSSMAN Susan Marie, « An Exhibition in Fieldwork Form », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, n° 11 (3), 2021, p. 1070-1084. Disponible sur : <https://doi.org/10.1086/718335> (consulté le 12 juin 2025).

PINK Sarah, *Doing Visual Ethnography*, Los Angeles, SAGE, 2001.

BARNAY Oscar, SANITAS Valentin et VOUILLER Nolwen, entretien avec BÉGUIN Camille, « L'écriture expographique de la recherche doctorale. Manières de faire de trois jeunes chercheur·es », *Les Cahiers de muséologie*, n° 4, 2025, p. 55-80.

Résumé

Cette table ronde réunit trois jeunes chercheur·es en architecture, design et anthropologie pour leur pratique de l'exposition dans le cadre de leur thèse. Espace d'expérimentation individuelle ou collective, outil de dialogue professionnel, moyen d'expression, l'exposition intervient à différents stades de la recherche : comme terrain et méthode de recueil de données, en parallèle de l'écriture d'un manuscrit et/ou comme dispositif de soutenance. Les bénéfices diffèrent en fonction des configurations : se faire comprendre autant par ses pairs que par un public élargi, donner une place à d'autres matériaux pour penser avec, nourrir ou mettre à l'épreuve une démonstration écrite, etc. Leurs témoignages mettent en avant la complémentarité de deux formes d'écritures scientifiques – expographique et académique.

Mots-clés

Exposition ; thèse ; recherche-crédation médiatique ; médiation.

Abstract

This round table brings together three young researchers in architecture, design and anthropology for their use of exhibition within their doctoral research. As a space for individual or collective experimentation, a professional dialogue tool, or a means of expression, the exhibition plays different roles at various stages of the research: as a fieldwork method, alongside the writing of the dissertation, or as a format for the defense itself. The benefits vary depending on the configuration: communicating with peers (and not only with broader audiences), giving space to alternative materials and ways of thinking, enriching or challenging the written argument. Their accounts highlight the complementarity between two forms of scientific writing – expographic and academic.

Keywords

Exhibition ; thesis ; media-based research-creation ; mediation.

À propos des auteurices

Oscar Barnay est diplômé de l'École d'architecture de Saint-Étienne, chercheur associé aux laboratoires ECLLA (UJM) et Architectures & Transformations (ENSASE). Valentin Sanitas est doctorant au Conservatoire national des arts et métiers (CNAM). Nolwen Vouiller est doctorante en cotutelle à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et à l'Université de Liège (ULiège).

Contacts

barnay.oscar@gmail.com ; sanitasvalentin@gmail.com ; nolwen.vouiller@hotmail.fr

L'écriture expographique dans la recherche doctorale

Manières de faire de trois jeunes chercheur·es

Oscar Barnay
Valentin Sanitas
Nolwen Vouiller

Table ronde animée par
Camille Béguin

Camille — Bonjour à tous les trois, et merci d'avoir accepté l'invitation à venir discuter de vos expériences en matière de conception d'exposition, dans le cadre singulier que constitue le doctorat. Vous êtes en architecture, en anthropologie ou en design, et vous avez chacun·e utilisé l'exposition à des stades différents de votre thèse ou selon des modalités particulières. Pour que l'on comprenne vos démarches, pouvez-vous nous expliquer pour commencer comment l'exposition s'est articulée à votre recherche doctorale ? Et quels types de matériaux avez-vous mobilisés ?

Oscar — J'ai présenté l'exposition en novembre 2023 à l'École d'Architecture de Saint-Étienne, et la particularité est d'avoir soutenu la thèse au sein même de l'exposition. C'est une exposition qui présente mes travaux de création et de terrain, qui sont liés à ma thèse et que j'ai menés pendant mon doctorat, mais que je ne mentionne pas dans le manuscrit, parce que je ne voulais pas intégrer ma création dans ma recherche universitaire. C'était trop bancal pour être utilisé comme cas d'étude, mais c'était quand même important dans ma réflexion globale. D'où le fait de les séparer, d'un côté la thèse et de l'autre l'exposition, mais aussi de les réunir en faisant la soutenance dans l'exposition, et en proposant une visite guidée pour le jury, juste avant de soutenir.

Valentin — L'exposition intervient à double titre dans ma thèse. D'un côté par un ancrage clair dans l'histoire du design d'exposition. De l'autre par ma formation et ma pratique de scénographe. La thèse n'est pas une thèse en recherche-crédation ni même une recherche par le projet où l'exposition est souvent perçue comme une finalité ou un dispositif de médiation. L'exposition a plutôt été le lieu de rencontre pour les entretiens avec les scénographes contemporains et un outil au long court pour permettre le dialogue transdisciplinaire nécessaire à mes recherches. Une approche que j'ai eu la chance

de mettre en pratique comme scénographe pour l'exposition *Turkana Tools : The Dawn of Technology* (2021), une exposition d'archéologie aux Musées Nationaux du Kenya de Nairobi.

Nolwen — Pour ma part c'est un peu particulier car l'exposition n'a pas encore eu lieu, elle se fera dans plus d'un an. J'ai pensé ce dispositif pour venir compléter ce qui n'allait pas être dit dans la thèse, avec des matériaux très « sensoriels ». En fait, j'ai trouvé que mon sujet d'étude, c'est-à-dire la coexistence entre humains et faune sauvage autour d'un parc national népalais, en générant autant d'émotions, en faisant autant appel aux sens, se prêtait vraiment bien à la mise en place d'un dispositif immersif.

Camille — Pour entrer davantage dans le détail, poursuivons avec toi Nolwen, comment t'est venue cette idée précisément ? Peux-tu détailler à quoi ressemblera le dispositif et les matériaux que tu penses utiliser ?

Nolwen — L'idée m'est venue assez vite, un peu comme une évidence. Je ne sais plus si c'était dès la fin du master ou au début de la thèse. Je dois dire que je n'ai aucune formation de scénographe ou de commissaire d'exposition, non, en termes de pratiques artistiques si je dois les nommer, je suis plutôt chanteuse-musicienne autodidacte ou danseuse, à la limite. Je vois souvent ce dilemme d'ailleurs dans le mouvement entre art et science : est-ce que c'est le terrain qui dicte une pratique artistique pour le saisir et le restituer ou est-ce que c'est notre propre pratique artistique de laquelle il faut partir en y adaptant le terrain ? J'ai choisi la première option.

Dès 2019, lorsque je me suis rendue à Bardiya, au Népal, pour la première fois dans le cadre de mon mémoire d'anthropologie, j'ai commencé à prendre des photos, des vidéos, des sons, des objets... Au fil des mois, j'ai compris que je ne pouvais pas rendre justice à cet endroit incroyable et atypique sans le mettre en scène, sans passer par le visuel, l'auditif ou le toucher. Plus tard, en continuant en thèse, j'ai réalisé que les sens et les affects étaient déterminants pour mon sujet, et que, mis en lumière dans l'expérience subjective d'une chercheuse, ils étaient une porte d'entrée idéale pour faire comprendre à un large public les enjeux majeurs de la cohabitation avec des espèces en danger et potentiellement dangereuses, dans mon cas avec des léopards indiens, des tigres du Bengale, des rhinocéros à une corne, des éléphants asiatiques ou divers reptiles (crocodiles des marais, pythons, etc.). Je dois peut-être préciser que je suis psychomotricienne avant d'être anthropologue, donc thérapeute du paramédical. Or la psychomotricité est très axée sur les émotions, le corps et sur toute une série de « médiations », qui sont parfois artistiques (théâtre, danse ou dessin par exemple).

Quoi qu'il en soit, j'ai commencé à rêver d'une exposition que je qualifiais de « multi-espèces » et « multi-sensorielle ». Je la disais aussi « multi-située », car j'avais l'intention de la faire voyager, au moins en France et en Belgique, mes deux pays de cotutelle de thèse. Bien sûr, avoir l'idée et en être convaincue ne suffisait pas. Il a fallu faire connaître le projet, trouver des collaborations, des financements, choisir le type de médias, se demander si l'exposition devait raconter la thèse ou autre chose qui n'y était pas dit, la place qu'il fallait donner

(ou pas) à l'esthétique et à l'extraordinaire, ce qu'il était possible de montrer ou non, comment représenter les animaux parfois difficilement visibles, mais surtout décider de la forme que cela devait prendre (reconstitution d'un lieu ou parcours thématique par exemple). J'ai commencé à en parler, à présenter mon projet en conférence lors de différents colloques sur les pratiques artistiques en sciences sociales, tout en cherchant des artistes qui voulaient travailler avec moi et en cherchant des financements. Aujourd'hui, le projet est co-géré par Réjouissiences, un service de l'Université de Liège de médiation scientifique, et c'est un soulagement énorme.



Figure 1. *Banbhoj sthal* et rivière *Khauraha*, décembre 2022 © Nolwen Vouiller.

L'ambition qui est venue assez vite, ce fut de reproduire un espace très précis sur lequel j'ai fait mon mémoire d'anthropologie, une « zone de contact »¹ entre humains et animaux. Dans le manuscrit intitulé *Une rivière pour frontière*², en me focalisant sur un cours d'eau népalais localement appelé « *Khauraha* » et sur sa rive nommée « *banbhoj sthal* » (figure 1), j'avais réussi à montrer les grands enjeux qui prenaient place entre humains, animaux et invisibles (déités) et la pertinence de l'étude d'une zone si restreinte. Ce thème de la rivière comme d'une médiatrice a été repris ensuite dans différents articles et si ma thèse aujourd'hui ne se réduit plus à un espace géographique précis, j'ai voulu tout de même repartir de cela, en imaginant disposer dans chaque zone (village, forêt communautaire et parc national), différents médias.

¹ FUENTES Augustin, « NaturalCultural Encounters in Bali: Monkeys, Temples, Tourists, and Ethnoprimatology », *Cultural Anthropology, the American Anthropological Association*, vol. 25, n° 4, 2010, p. 600-624. Pour une définition de la zone de contact, se référer à la page 606.

² VOUILLER Nolwen, *Une rivière pour frontière. Étude des interactions entre animaux sauvages, domestiques et humains médiatisées par une rivière, dans la jungle de Bardiya (Népal)*, mémoire de fin d'études, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgique, 2020, 230 pages, non publié à ce jour.

Au sujet des sons, j'aimerais qu'on diffuse les podcasts réalisés en 2021 avec la plateforme de médiation scientifique KÔDÔ³ qui s'appuient sur des extraits de lettres que j'ai envoyées depuis le terrain en 2019, accompagnés d'enregistrements divers récoltés là-bas. Ils pourraient être écoutés avec un casque par exemple, en totalité ou sous la forme d'extraits. Il y a aussi des sons très spécifiques d'animaux, par exemple, le bruit que la biche fait quand elle voit le tigre et que les gens utilisent comme un genre de signal, une alarme pour trouver l'animal. J'ai enregistré plusieurs chants sur place qui pourraient être diffusés, tout comme certaines parties d'entretien en népalais au sujet d'attaques par exemple, ça rend tout de suite les personnes qui vivent là-bas très réelles. J'ai aussi réalisé un montage audio d'une quinzaine de minutes qui va de trois heures du matin à peut-être deux heures du matin, avec plein d'associations de sons, pour qu'on ressente vraiment l'ambiance du passage du jour à la nuit. La différence jour/nuit est très importante sur ce terrain. Il y aura peut-être aussi une action faite sur la luminosité, avec une séquence qui se répète dans l'exposition pour accentuer cela.

Un autre élément important qui m'occupe dans l'installation, c'est l'aspect visuel. Je travaille avec une amie, Madeline Regout, rencontrée lors de mon master à l'Université Catholique de Louvain en Belgique, qui est anthropologue elle-même et dessinatrice de bande dessinée. On a choisi ensemble quelques situations ethnographiques où j'ai été moi-même confrontée à des animaux au Népal, et qui révélaient quelque chose d'important du terrain. On est en train de les mettre sous forme de bande dessinée. Pour le moment, on a trois courtes histoires et quelques pages dessinées qui racontent un peu ma formation et comment j'en suis venue à étudier ce sujet puis à faire une exposition (figure 2). Ces récits dits « anthropographiques » – pour reprendre l'expression de Kim Tondeur⁴ – participent au mouvement de la « virée graphique » décrit par Chris Ballard⁵, effectif depuis une quinzaine d'années, et permettent vraiment de faire le lien entre la recherche et l'anthropologue, je trouve ça assez frappant. Ils dévoilent, parfois avec beaucoup d'humour, la réalité d'un terrain, les adaptations de l'ethnographe, la complexité du métier et ses dangers aussi.

Bien sûr, il y a des photographies aussi, beaucoup. Cela peut être un léopard entre les arbres, les mains ridées et tatouées d'une grand-mère népalaise, un crocodile sur une rive qui se prélassait au soleil, une scène funéraire ou un bœuf tué par un tigre. J'ai quelques vidéos de bonne qualité aussi, je pense tout particulièrement à celle d'un énorme éléphant mâle, qui, de nuit, passe à quelques mètres de moi. Je le filme, sans zoom, tremblante, depuis la salle de bain de ma petite chambre en terre, alors qu'il est chassé avec des pierres et du feu par les villageois. Lorsqu'il arrive à mon niveau, avec ses deux énormes défenses blanches, il se tourne vers moi quelques secondes, puis décide de partir et de me laisser la vie sauve. Enfin, j'ai soutenu en 2021 une équipe de tournage de

³ Trois épisodes : *Lettres à mes proches* (15 juin 2021), *Une anthropologue dans la jungle* (30 juillet 2021) et *Risquer sa vie pour la science* (01 décembre 2021).

⁴ TONDEUR Kim, « Le Boom Graphique en Anthropologie. Histoire, actualités et chantiers futurs du dessin dans la discipline anthropologique », *Omertaa, Journal for applied anthropology*, 2018, p. 703-718.

⁵ BALLARD Chris, « The Return of the Past : On Drawing and Dialogic History », *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, n°14 (2), 2013, p. 140.

l'IFFCAM à réaliser un film, *Bardiya, le prix du feu* (2022) anciennement intitulé *Les plaintes du Térai*, sur les conflits humains-faune sur mon terrain. En échange de l'aide dans la réalisation et la diffusion, j'ai obtenu l'autorisation de l'équipe d'organiser dans l'exposition une projection du film en question, donc c'est aussi une possibilité. Le documentaire est vraiment bien fait de mon point de vue et les images sont magnifiques.



Figure 2. Extrait de la présentation en bande dessinée de l'exposition de Nolwen Vouiller, réalisée par Madeline Regout, avril 2025 © Madeline Regout et Nolwen Vouiller.

Vous le comprenez, c'est un terrain particulièrement intense. Pour cette raison et parce que c'est le jeu en anthropologie, j'ai toujours beaucoup écrit depuis le terrain. Les textes les plus personnels et intimes font partie des matériaux mobilisés dans l'exposition. En 18 mois de voyage au Népal, j'ai envoyé à une soixantaine de personnes plusieurs centaines de pages de récit. J'ai reçu beaucoup de réponses au fil des années, on me disait que ça libérait l'écriture de

certain·e, que ça en faisait beaucoup réfléchir d'autres. Une (autre) amie dessinatrice a ainsi illustré ce que ça lui évoquait (figure 3). Ces écrits racontent des histoires vraies qui se retrouvent aussi dans la thèse, mais restent assez romancées et poétiques dans les lettres. Ils m'ont permis de garder le lien avec l'autre bout du monde, de faire sens d'évènements compliqués et de faire preuve de réflexivité. J'ai pu me demander continuellement ce que j'étais en train de vivre et le rôle que ma subjectivité jouait dans tout cela. Dans la même idée, j'ai rédigé un ensemble de poèmes qui pourraient être mobilisés aussi.



Figure 3. Dessins réalisés par Ophélie Lefort sur la base de lettres envoyées par Nolwen Vouiller sur son expérience de terrain, juin 2021 © Ophélie Lefort et Nolwen Vouiller.

Globalement, il va donc y avoir des dessins, des sons, des textes, des photos et des vidéos. Il y aura aussi sans doute des objets reliés à ma recherche (figure 4).

J’imagine montrer mes carnets de terrain ouverts sur un schéma ou une réflexion clef par exemple, peut-être aussi mes jumelles, l’appareil photo que j’ai utilisé, les billets de banque népalais sur lesquels il y a un éléphant ou un tigre, des parties de l’herbier que j’avais commencé en 2019, une statuette rituelle de félin en terre cuite que j’ai achetée sur place à un potier... Il serait possible d’ajouter en plus l’ouvrage illustré auquel j’ai participé sur le tigre à Bardiya, de l’anthropologue Jet Bakels (2022). Voilà, toutes ces choses-là. Récemment, la question sur la place des odeurs s’est aussi posée, parce que là-bas, il y a des odeurs vraiment très spécifiques. Celles de la terre battue, par exemple, qui est très caractéristique du village, elle m’y replonge. Dans la forêt aussi, il y a ces graminées qui ont une odeur très particulière. J’ai une amie qui est « nez » à Paris et qui fabrique des parfums, elle m’a dit que c’était possible de reproduire ces odeurs. Mais là, c’est tout un nouveau défi ! Parce que moi, je ne sais pas si je me souviens suffisamment bien de l’odeur pour la décrire à quelqu’un pour qu’elle soit reproduite. Quoi qu’il en soit, ça reste une possibilité dans les matériaux mobilisés.



Figure 4. Table de l’ethnographe sur le terrain à Bardiya, juillet 2019 © Nolwen Vouiller.

Aujourd’hui, et cela ajoute d’autres difficultés encore, j’aimerais soutenir ma thèse directement *dans* cette exposition. Je pense que c’est l’idéal pour rendre cette « procédure » la plus vivante possible, pour venir compléter et donner vie à ces « 400 pages en noir et blanc » comme j’aime dire. En fait, je sais que ce n’est pas possible, mais j’aurais trouvé incroyable que ma défense elle-même soit la visite de cette installation. En mobilisant les ressentis et la place de la chercheuse de manière aussi immersive, j’é mets l’hypothèse que je rends ma recherche accessible et que je donne à voir ce qui est bien souvent encore mis

de côté dans les travaux scientifiques, mais qui est déterminant : la fabrication du savoir, les coulisses de la recherche. J'ai envie de faire vivre à autrui ce qu'est l'expérience ethnographique et l'intensité d'un terrain « lointain » et si difficile, tout en contribuant aux collaborations entre arts et sciences, car ces initiatives restent très rares, du moins au stade de la recherche doctorale. L'exposition devient ainsi un espace d'expérimentation scientifique et artistique, où s'invente une nouvelle manière de raconter et de partager la recherche.

Camille — Ce qui est intéressant notamment dans ton cas, Nolwen, c'est que tu es à la fois en train de rédiger ta thèse et de penser ton exposition, sur un temps relativement long, puisque tout ça est prévu dans plus d'un an. Une autre manière de faire aurait été de se dire « je m'occupe d'abord de ma thèse (ce qui est en soi déjà beaucoup) puis je verrai ensuite si j'ai le temps, le budget, l'espace, l'accompagnement nécessaire... ». Le risque (heureux bien sûr), lorsqu'il s'agit de penser ces deux choses simultanément, est de nourrir un dialogue entre deux manières de faire, que la thèse se reconfigure au regard de l'exposition, et *vice versa*. Je crois que tu as un exemple concret à nous partager à ce sujet ?

Nolwen — Oui, au tout début, pour les bandes dessinées par exemple, je me suis dit que j'allais faire deux ou trois planches maximum. Mais quand on a commencé, j'ai réalisé que c'était trop important ! Le processus de décision de l'histoire à montrer, cette manière de se demander comment représenter les choses et le choix de ce qu'il fallait transmettre à la personne qui dessine, ce sur quoi il fallait insister... Ce sont d'authentiques situations ethnographiques qui sont représentées par mon amie et ça m'a fait réaliser la potentialité de cette médiation dans mon sujet pour comprendre des idées très complexes. Tant et si bien qu'à un moment je me suis dit que je voulais restructurer toute ma thèse à partir de ça, que chaque chapitre commence par une bande dessinée et que ce soit une sorte de situation qui débute tout. Pourtant, au début de la démarche, je ne songeais pas du tout à inclure la bande dessinée dans la thèse. Je m'étais dit que je le ferais si c'était pertinent, mais j'avais peur que ça fasse un peu trop « rigolo » et que ce soit inadapté. Finalement, je ne fais pas tout à fait ça, mais j'ai quand même restructuré un chapitre pour que chaque partie débute par une situation précise, concrète, et plus claire. Et il y aura donc des planches dans la thèse. Ça m'a fait évoluer.

Et effectivement, cette situation de conception d'exposition en même temps que l'écriture de la thèse, elle est particulière, parce que c'est une énergie et un temps dédoublé, c'est très compliqué. C'est aussi un énorme stress, vous pouvez l'imaginer au niveau temporel, puisque ce n'est pas rien de réserver une salle longtemps à l'avance, il faut que l'exposition ait lieu à telle date. Et donc la soutenance aussi. Fatalement, ça veut dire que l'écriture doit être terminée. Or, on sait bien que la rédaction d'une thèse est toujours plus longue que prévue... C'est vraiment une pression au quotidien de me dire qu'il n'y a pas de « au pire je toucherai le chômage et je continuerai ». Non, en fait là, il n'y a juste pas le choix. Ma directrice de Paris m'a dit au début qu'elle pensait que j'allais faire l'exposition après. C'est vrai qu'au final, ce n'est peut-être pas si grave que les deux ne soient pas corrélées, qu'il faut être plus flexible sur tout cela. Si jamais l'exposition a lieu juste avant, ça fera un genre de *teasing* pour la soutenance. Et si elle a lieu juste après, ce qui est peu probable (rires), ça viendra compléter

l'écrit et le présenter différemment. Donc j'essaie aussi d'être un peu plus douce par rapport à ça. En tous cas, oui, ça crée une complexité et une pression, tout en offrant une opportunité de réécriture conjointe, qui va jusqu'à faire du dispositif d'exposition une méthodologie.

Camille — Et cette simultanéité nourrit ta motivation peut-être ?

Nolwen — Absolument !

Camille — Oscar, tu nous as présenté succinctement ta démarche au début de cette discussion, peux-tu nous en dire plus sur la manière dont ton travail doctoral et ton travail d'exposition se sont articulés ?

Oscar — J'ai eu un peu la même problématique que Nolwen, qui était celle de se dire « il faut réserver la salle d'exposition de l'école bien avant, caler le calendrier », et donc faisant cela, j'ai eu la date précise de ma soutenance un an et demi à l'avance. Donc effectivement, je savais que j'avais tant de mois pour écrire le manuscrit, tant de temps pour préparer l'exposition, et il fallait que tout soit prêt à temps. Ça m'a permis de faire mon rétroplanning et de m'y tenir, donc dans mon cas ça m'a donné un cadre, j'avais trouvé ça bien.

Pour rebondir sur ce qu'on vient de dire, en matière de temporalité de la production, j'ai rendu mon manuscrit début septembre et ensuite j'ai bossé exclusivement sur l'exposition jusqu'à début novembre, notamment sur la scénographie et le montage. Cela dit, il y a beaucoup d'éléments que j'avais anticipés avant, notamment sur les principes scénographiques et sur les pièces que je présentais. Je les avais déjà, en tête, en germes ou déjà prêtes, au moment de commencer la préparation de l'exposition.



Figure 5. Vue de l'exposition *Oscar Barnay. La photographie et le projet architectural* à l'ENSASE, Saint-Étienne, 13 novembre – 08 décembre 2023 © Oscar Barnay.

Ce que je présentais dans l'exposition, c'étaient différentes relations, différents usages, différentes pratiques autour de la photographie. Pratiques au sens large, puisqu'une des questions que je soulevais dans la thèse, c'était le fait qu'il ne fallait pas penser les photos comme des objets, mais bien comme des pratiques. L'exposition était donc une espèce d'éventail de différents dispositifs qui questionnaient les pratiques qu'on peut avoir avec la photo. Le tout porté sur un terrain spécifique, une friche industrielle dans la Loire, dans la vallée de l'Ondaine. Puis j'ai progressivement élargi le spectre : d'abord la friche, puis j'ai interrogé la ville, puis le territoire et enfin la vallée autour. Toutes les pièces qui sont présentées dans l'exposition constituent différentes modalités de réflexion sur l'image, le tout appliqué à ce terrain-là. Je vais vous montrer quelques exemples en images⁶ : on voit ici la scénographie que j'évoquais tout à l'heure (figure 5), avec l'idée qu'on puisse voir l'ensemble des pièces depuis chaque point de la salle. On n'est pas confronté à un seul élément, on en a toujours plusieurs, dans une sorte de co-visibilité permanente. Par exemple, là, au premier plan, c'est la thèse exposée sur une table et derrière, on voit tous ces dispositifs grâce à des jeux de transparence et de suspension.

Camille — Cette thèse au premier plan, elle est décomposée ? Mise à plat sur la table c'est ça ?

Oscar — Oui je l'avais découpée en chapitres que j'avais collés sur la table en livrets. Chapitre 1, chapitre 2, chapitre 3, chapitre 4, il y a le 5 et le 6 derrière et qu'on ne voit pas là. Il y avait aussi toute une réflexion sur la relation entre l'archive et l'atlas dans ma thèse, assez proche de ce que peut en dire Georges Didi-Huberman⁷. J'avais placé cette boîte d'archives (figure 6) dans laquelle on retrouve toutes les images et tous les éléments de ma recherche, qui sont plus ou moins virtuellement dans la boîte d'archives, trônant au milieu, mise en scène de façon un peu théâtrale et éclairée à l'aide d'un petit spot.



Figure 6. Vue de l'exposition : « L'archive », boîte d'archive en métal © Oscar Barnay.

⁶ Le catalogue de l'exposition est disponible en ligne sur : <https://hal.science/hal-04812585> (consulté le 12 juin 2025).

⁷ DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas Ou Le Gai Savoir Inquiet*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

Camille — Est-ce ta propre boîte ?

Oscar — La mienne, oui. Elle est actuellement dans mon bureau et j'ai rangé tous les éléments de l'exposition dedans maintenant. Il y a vraiment cette idée « On sort l'archive et ça devient un atlas, et puis on le range et ça redevient l'archive ». Encore une fois, cette réflexion est liée au texte de Georges Didi-Huberman sur la relation archive-atlas⁸.

Camille — Ton exemple illustre bien la dramatisation – dont parlait Anne en début de journée⁹ – que l'exposition te pousse à faire...

Oscar — Complètement. J'ai acheté une boîte exprès pour l'exposition, pour y mettre mes trucs dedans. C'est vraiment un geste qui n'est pas très compliqué à faire, mais qui a une charge symbolique forte et qui permet de porter un discours un peu méta sur les réflexions dans la thèse liées aux atlas et aux archives.

Il y a aussi des interrogations sur des objets spécifiques, par exemple une fascination assumée pour la cheminée d'usine, puisque l'usine sur laquelle je travaillais est complètement en friche. Elle est un peu noyée dans la végétation. De l'extérieur, on ne voit que des arbres, il y a juste la cheminée qui dépasse. Il y a un symbole dans le grand paysage et une implication sur la relation du site à son paysage. J'ai fait tout ce travail de recensement de la présence visuelle de la cheminée depuis le paysage environnant. Le travail qui est ici (figure 7), c'est un recensement photographique des points dans le grand paysage d'où la cheminée est visible. Les photos sont reliées aux points de prise de vue. J'aime bien cette image un peu clichée, des ficelles rouges et des gommettes qui relie tous les points. C'est très cliché de l'enquête. On voit les photos de la cheminée d'usine, elle-même modélisée et imprimée en 3D. Au-dessus, un atlas sur l'imaginaire des cheminées d'usine avec des images collectées (figure 8).



Figure 7 et 8. Vues de l'exposition : « Voir & penser la cheminée d'usine », tirages, cartographie, atlas d'image, tirage sur tissu © Oscar Barnay.

Ailleurs, j'ai proposé un autre dispositif assez expérimental. C'est une réflexion sur le fait que le sens des images, des photos, ne leur est pas intrinsèque, mais

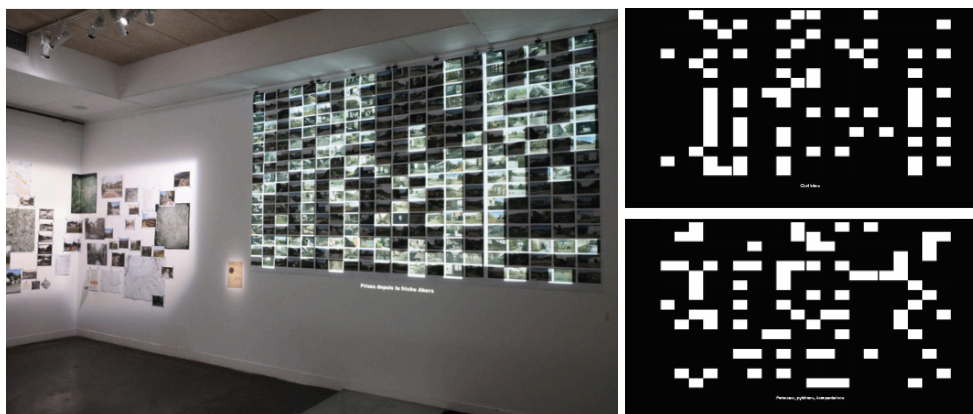
⁸ *Ibid.*

⁹ Se référer au premier article du dossier.

dépend des ensembles d'images qu'on produit, des contextes dans lesquels on les montre, etc. Et donc j'avais imprimé... je ne sais plus combien il y en a... 340 photos que j'avais faites sur le terrain, et collées au mur. Et il y avait un mapping, un vidéoprojecteur qui projetait des cadres de couleurs dessus, un peu comme le principe d'un orgue de Barbarie, c'est un peu le même fonctionnement. Toutes les 15 secondes environ, la diapo changeait de cadre pour mettre en lumière différentes photos selon des thématiques précises. Par exemple : toutes les photos qui évoquent la question de la végétation, toutes les photos qui montrent la cheminée, toutes les photos qui sont construites géométriquement de telle façon (avec un point de fuite centrale, etc.). Autrement dit, toutes les façons dont on peut créer de nouvelles constellations d'images à partir d'un même ensemble de photographies.

Camille — Comment as-tu procédé ?

Oscar — J'ai composé cette grille de photographies sur Indesign (figure 9), sur mon ordi. Ensuite, j'ai créé une grille de carrés noirs qui était posée dessus et selon les besoins je supprimais les carrés noirs pour que ça fasse des carrés blancs (figure 10). C'était un peu laborieux, assez artisanal, mais c'est le moyen le plus simple que j'ai trouvé. Ce n'est pas littéralement un mapping, juste un vidéoprojecteur qui balance ces images-là, noires et blanches. C'est assez archaïque, mais ça marchait assez bien.



Figures 9 et 10. Vue de l'exposition : « Répertoire : constellations d'images », fichiers de projection lumineuse sur les photographies imprimées © Oscar Barnay.

Une autre unité de l'exposition traitait de la question de l'augmentation des images, de la fiction par l'image. C'est tout un travail de collage dans lequel j'ai croisé des images tirées de l'histoire de l'art, de l'histoire de la photographie et du cinéma, avec des photos que j'avais faites moi-même sur mon terrain. Par exemple, les collages pouvaient mélanger une photo de l'usine Akers prise en 2018 dans un tableau d'Hubert Robert du XVIII^e siècle, un paysage industriel d'un peintre belge, Pierre Paulus, croisé avec le site actuel, etc. Il y a beaucoup de clins d'œil aussi. Comme la peinture de Bruegel, *L'Ancien, La moisson* (1565), qui était également dans la thèse, parce que Tim Ingold l'utilise pour parler de la

notion de *taskscape*¹⁰ : c'est quelque chose sur lequel je réfléchissais, donc je l'ai utilisée dans un collage. Il y a beaucoup de clins d'œil, il y a vraiment un côté un peu ludique. Globalement d'ailleurs, je me suis fait un peu plaisir aussi dans cette exposition par rapport à la recherche. Il faut quand même le dire.

Sur un autre mur (figure 11), c'est la notion de chambre d'enquête, aussi assez importante pour moi, qui est exposée. On rejoint les murs d'images qu'on a évoqués hier avec Anne Reverseau¹¹. C'est un ensemble de plein de modalités d'images différentes : des photos que j'ai faites, des photos aériennes que j'ai récupérées, des cartes, des plans que j'ai produits, des cartes et des plans que j'ai récupérés, un article que j'avais écrit sur la morphogénèse du territoire industriel, différents types de documents. L'idée ici est de dire que, dans la représentation en architecture, c'est l'intermédialité et la communication entre différents types de documents qui est importante. Là, c'était à peu près tout ce que j'avais produit, moi, pendant mes recherches. Le fait de les coller au mur ensemble, ça créait des résonances, ça créait des espaces de discussion entre les images. Dans cette chambre d'enquête, il y avait également une réflexion sur l'arpentage numérique par Google Street View. Au milieu du mur d'images, il y avait la projection d'une capture d'écran vidéo de déplacements dans Google Street View sur le site.



Figure 11. Vue de l'exposition : « Chambre d'enquête » © Oscar Barnay.

Une autre unité était composée de reconductions photographiques de cartes postales anciennes, présentées sur une suspension transparente. Ça, c'est un bon exemple d'ailleurs de la manière dont j'ai travaillé, parce qu'il y a des choses que j'ai produit un peu spontanément. Je m'explique.

¹⁰ Le *Taskscape* est une notion développée notamment par Tim Ingold, construite à partir des termes anglophones de « *task* » et de « *landscape* », et qui invite à penser le paysage comme étant la résultante d'innombrables actions (« *tasks* ») liées entre-elles. Voir notamment : INGOLD Tim, « The Temporality of the Landscape », *World Archaeology*, n° 25, 1993, p.152–174.

¹¹ Se référer au premier article du dossier.

Dans mes recherches, je lisais des choses, des dispositifs qui avaient été faits en photo et je me disais : « Tiens, ce serait marrant d'essayer ça sur mon terrain ». À l'inverse, il y a des choses que j'ai faites spontanément et qui m'ont amené à des questions scientifiques. C'est le cas ici, par exemple. C'est une habitude que j'ai en tant qu'architecte, quand je travaille sur un terrain, je vais chercher des cartes postales anciennes, j'ai envie de voir à quoi ça ressemble. Dans ce cas-là, je suis allé reproduire les points de vue, j'ai reconduit ces photos (figure 12). Ça m'a amené à poser la question de la reconduction dans la thèse, qui en fait n'est pas nouvelle et sur laquelle il y a une littérature, mais dans mon cas c'est quelque chose qui est arrivé par la pratique du terrain. Il y a vraiment eu des allers-retours, parfois dans un sens, parfois dans l'autre. Vu que j'avais acheté des cartes postales anciennes, je les ai collées sur un plexiglas, puisque comme la plupart ont circulé, il y avait des choses écrites derrière. C'étaient des cartes postales qui dataient pour la plupart du tout début du XX^e, des années 1900, 1910, 1920. On voit des gens qui écrivent derrière : « Voilà l'usine où je travaille », qui mettent une croix sur des lieux. Donc, l'usage du plexi comme support d'accrochage permettait aux visiteurs de voir le recto et le verso des cartes. Ci-dessous, quelques exemples de reconduction photographique de ces cartes postales que j'ai pu réaliser avec des espaces qui ont complètement changé et d'autres absolument pas en 100 ans. C'est assez étonnant.



Figure 12. Reconductions photographiques à partir de cartes postales anciennes © Oscar Barnay.

On retrouve également dans cette exposition la question des inventaires photographiques, c'est assez littéral aussi, je ne vais pas m'appesantir là-dessus.

Et puis la thèse donc, qui était présentée comme un élément de l'exposition à part entière, ce qui était important pour moi. On peut voir d'ailleurs que, même sur la couverture de la thèse, il y a un mur d'images, parce que j'ai vraiment une passion pour les atlas et ce genre de choses. Dans le manuscrit, il y avait un carnet au centre, qui présentait ce travail, cet atlas. C'était une espèce de réflexion progressive par les images, pour dire avec des images ce que l'on ne pouvait pas dire avec du texte. Ce ne sont que des images collectées que je n'ai pas produites moi-même, mais que j'ai assemblées, dans une aspiration vraiment warburgienne¹². Cet atlas, il était dans la thèse, mais aussi dans l'exposition. Avec la disposition de la salle, le jury était devant l'atlas et ne pouvait donc pas le voir, mais comme ils l'avaient dans la thèse, ils n'avaient pas forcément besoin de l'avoir exposé.

Un dernier exemple de dispositif dont je peux parler ce sont les quelques-unes de mes photographies que j'ai faites tirer en grand, sur des tissus. Ce qui est rigolo parce qu'on peut les voir dans les deux sens quand on les suspend, parce que le tissu est un peu transparent. Ça crée des jeux de lumière. L'idée était aussi de tirer des images en grand et que les visiteurs et visiteuses de l'exposition se les prennent un peu dans la figure, de façon imposante – toujours dans l'idée d'explorer différentes modalités de voir et de montrer des photos. Je ne l'ai pas dit aussi, mais dans le mur d'enquête que je présentais, il y avait autant des jolis tirages sur Dibond que des trucs imprimés à l'arrache à la photocopieuse et collés juste avec du scotch sur le mur. De manière à confronter l'ensemble, à croiser tout ça.

Camille — Merci Oscar pour cette visite virtuelle. C'est étonnant que ce travail personnel qui semble très abouti n'apparaisse pas dans la thèse, tout en étant mené en parallèle, qu'il ne puisse être assumé comme une recherche-crédation et qu'il reste d'une certaine manière éphémère à travers l'exposition.

Oscar — Je ne l'ai pas soutenu comme une recherche-crédation parce que je ne voyais pas comment assumer le statut de la création. Ce que je faisais était trop bancal. Ce n'était pas vraiment un projet d'architecture. C'était un peu ambigu, entre architecture et photographie et enquête. Je ne voyais pas comment j'allais me défendre devant le jury, donc j'ai décidé que ça ne serait pas dans ma thèse.

Et en même temps ça m'a beaucoup libéré. Je me suis permis des choses que je ne me serais peut-être pas permis si je l'avais assumé comme une création dans la thèse. Et effectivement, le jury a dit : « C'est évident, on comprend mieux la thèse en voyant l'exposition ». À la fois, je n'ai pas eu les dangers de la recherche-crédation et j'ai pu en tirer pas mal d'avantages. Je suis content d'avoir fait ce choix au final.

Camille — J'aime beaucoup l'idée que ta thèse se comprenne mieux par l'exposition d'une démarche personnelle, de ta propre expérimentation et donc à travers le point de vue du chercheur lui-même, qui s'efface parfois dans l'écrit universitaire ; et cet exemple montre aussi que l'exposition peut être un outil de

¹² WARBURG Aby, *L'Atlas Mnemosyne*, Paris, Écarquillé, 2012.

médiation à destination de ses pairs et pas uniquement de publics non spécialisés, comme cela est souvent pensé.

À l'inverse toi Valentin, ton exposition a officiellement un statut de recherche-crédation ? Tu as répondu à une commande ? Est-ce plus facile à assumer en venant du *design* selon toi ? Est-ce une discipline dans laquelle la recherche-crédation se fait de manière plus naturelle ?

Valentin — Il y a finalement assez peu d'endroits où la recherche-crédation est vraiment assumée en France, parce que ça pose énormément de contraintes de laboratoires, de financements, de techniques et même de légitimité scientifique. De légitimité scientifique aussi pour les directeurs qui assument d'encadrer une thèse-projet ou une thèse recherche-crédation qui sort des cadres communs. Il y a quelques endroits identifiés comme à l'ENSAD, à Nîmes ou à Saint-Étienne. Si on va là-bas, c'est vraiment pour faire ça. Bien que les thèses en design se multiplient, elles restent assez peu nombreuses. Surtout pour le design d'espace. Je suis inscrit en thèse en design et pas en architecture, géographie ou anthropologie où l'exposition peut aussi advenir à un moment donné. Là, non, le cœur, c'est le design, l'histoire du design, l'histoire des expositions, l'histoire du design des expositions. Dans ce cas, le projet d'exposition n'est pas une illustration, un complément de thèse ou quelque chose qui viendrait après. Là, on est vraiment dans la configuration dont on parlait tout à l'heure, celle de la réécriture, lorsque l'exposition vient faire bouger le manuscrit. C'est-à-dire que j'avais évidemment écrit des choses, puis intervient le projet d'exposition dans lequel j'ai un rôle de scénographe, qui me ramène au texte pour tenter de l'intégrer. Il faut alors reprendre le début, on redécoupe, on refait même le chapitrage, même le sommaire. Et ça, ce sont aussi des libertés qui sont parfois difficiles à s'autoriser, qui prennent du temps, qui sont permises aussi, je pense, par l'inscription de la thèse en design. Comme il y en a peu, comme les formats sont peu connus, comme il y a aussi une légitimité scientifique qui se cherche, on a cette chance-là d'entendre : « Mais inventez vos formats ». Ce qui n'existe pas vraiment dans d'autres disciplines, avoir cette liberté-là de dire : « Oui, oui, une exposition, très bien. Elle intervient à la fin ou elle fait avancer le propos. Inventez votre format tant qu'il y a un propos scientifique ou quelque chose de méthodologique, d'épistémologique qui va se dégager de ça ».

C'est comme ça que l'inclusion de cette exposition au Kenya a pu être faite en plus de coïncidences, d'accidents heureux. C'est-à-dire que dans mon histoire des expositions, je travaille à un moment donné sur « Mass Moving » – un collectif belge des années 1960-1970. Je regarde les projets qu'ils ont faits, ce qui n'est pas évident parce que leur dernier projet s'appelle *Autodafé*. Ils ont brûlé toutes leurs archives. Donc, pour retrouver des choses, c'est compliqué. Mais je découvre qu'il y a une de leurs actions qui se passe au Turkana, au Kenya. Je travaille sur ces archives-là, sur leurs expositions, les dispositifs qu'ils fabriquent et comment est-ce qu'ils traitent cette région-là. Quelques mois après, je me retrouve comme scénographe à partir au Turkana pour un projet d'exposition. Donc, ça fait aussi partie de ces accidents heureux et il y en a eu. Oui, il y en a eu beaucoup.

Donc, pour revenir sur les outils et méthodes de cette thèse-là, il y en a eu plusieurs et c'est dû à cette position de l'exposition comme une commande extérieure que je peux re-manipuler.

Pour donner rapidement quelques éléments de contexte, c'est une exposition d'archéologie. Il faut savoir que l'équipe sur place cherche ces cailloux-là (figure 13). Des pierres qui sont les premiers outils de l'humanité, la première trace de technologie. Quand on me propose de mettre ça en scène, en tant que scénographe et historien du design, il y a une obsession qui se développe très rapidement qui est de voir la première trace d'intentionnalité de fabrication d'un outil, la première trace de design. On les voit peu ici, mais les archéologues sont capables de voir des traces, des marques de fractures régulières, qu'on peut distinguer avec de l'entraînement.



Figure 13. Outil daté à 3.3 millions d'années sorti du site Lomekwi 3, Turkana, Kenya
© WTAP.

J'ai travaillé avec Sonia Harmand qui est donc l'archéologue en charge de la mission et qui, en 2012, trouve un site au milieu du désert. Le Turkana, ça ressemble à ça (figure 14). C'est gigantesque. C'est au sud de la vallée du Nil. Donc ça traverse évidemment l'Égypte, l'Éthiopie, et là, on est à la frontière entre l'Éthiopie et le Kenya. Parmi les coïncidences qui font la thèse, on m'invite à venir sur un site qui est certainement l'un des endroits sur Terre le plus durement touché par les effets du réchauffement climatique et de la désertification. C'est-à-dire qu'on est sur des étendues et des étendues de sols où il fait 40 degrés à l'ombre — et vous voyez le taux d'ombre qu'il peut y avoir là-

dedans... Les seules traces de vie, ça va être ces petits buissons, des acacias, mais qui ont des épines d'environ 20 à 30 centimètres et l'enjeu, c'est juste de ne pas se les prendre dans l'œil. Donc, quand on me présente le projet, on me parle de ça : de cailloux, de désert et d'un campement en me montrant des photos. Autant dire que je suis un peu comme vous, à n'avoir aucune connaissance et à ne pas du tout savoir ce qu'il va falloir faire de cette matière-là. Et l'un des premiers indices, l'une des premières volontés, c'est celle de Sonia Harmand, de me dire : « Je ne conçois pas que tu fasses l'exposition sans venir voir le terrain, sans venir sur site, sans voir comment est-ce qu'on vit et on travaille ». Déjà, elle entremêle les deux, alors que la commande initiale, c'est de faire une exposition photographique pour célébrer les 10 ans de la découverte de cet outil-là, qui recule de 700 000 ans l'origine de l'humanité. Donc, tout de suite, je vois qu'il y a quelque chose qui va bien au-delà de la photographie, qui va bien au-delà de comment est-ce qu'on va pouvoir raconter cette histoire scientifique et cette histoire de vie. Donc, on va essayer de trouver des outils d'enquête.



Figure 14. Prise de vue par drone du paysage Turkana © WTAP.

On voit que ça résonne, sachant que je ne suis absolument pas anthropologue ni ethnologue. Mais par contre, je dessine et je trouve des moyens par le dessin d'entrer dans le terrain. Par exemple sur les sites de fouilles et sur le camp qui est au milieu du désert aussi (figure 15). Ces dessins sont à la fois quelque chose de l'archive, pour garder et faire de la trace. C'est l'obsession du chercheur. Essayer de classifier, d'avoir une trace sur absolument tout, tout le temps et voir plus tard si ça peut être intéressant. Mais c'est aussi un des effets du carnet et du dessin sur site, de pouvoir commencer à rentrer en contact avec le terrain et ses habitants. Sur site, on est avec des fouilleurs, donc des Turkana et des Kenyans qui travaillent sur la mission depuis 20 ans, qui connaissent évidemment le lieu comme leur poche. Leur particularité, c'est un regard scientifique extrêmement pointu. Ce sont eux qui trouvent les sites, ce sont eux qui trouvent les pierres et

certains sont d'ailleurs déjà reconnus dans le pays. Parce qu'évidemment, il y a eu beaucoup d'échos autour de cette découverte, ça a été l'occasion pour eux d'aller à Nairobi, dans de grandes villes et d'être interviewés par des journalistes. Donc, quand on commence à dessiner les fouilles, ils disent « Mais dessine-moi. Mais c'est moi que tu dois dessiner, ne dessine pas le site, les pierres, etc. ». Donc, le premier contact, la première barrière qui tombe, c'est par le dessin et par le portrait, notamment. Sur cette photographie (figure 16), il y a les membres de l'équipe, et avec la casquette, c'est Sammy Lokorodi, celui qui a découvert le site de fouille de Lomekwi.



Figure 15. Carnet de croquis personnel © Valentin Sanitas.



Figure 16. Entretien filmé avec les membres du WTAP (de gauche à droite) Sammy John Eraidorot Lokorodi, Mzee Nsichirin, Samuel Ekuwam Logong and James Ekitala Enyaman sur le camp de Topernawi en juillet 2021 © WTAP.

Un autre problème, pour établir le contact, c'est la langue. L'exposition est trilingue : en français, en anglais et en turkana. Les temporalités de traduction sont une contrainte extrêmement difficile à gérer dans les expositions, d'autant

plus quand c'est une langue comme le Turkana qui est strictement orale, qui n'a pas réellement d'écriture. Je me retrouve avec un petit manuel qui date des années 80, récupéré à l'aéroport de Lodwar, la ville la plus proche. Après, certains Turkana comme Sammy parlent très bien anglais, et font un peu la transition. Avec eux et avec des archéologues de la mission comme Nicholas Taylor qui a été mon binôme pour la réalisation de l'exposition, on essaye de commencer à recueillir la parole. Et là, on passe à la fois par le dessin, par l'écrit et par l'enregistrement audio-vidéo. Une vidéo se retrouvera finalement plus tard dans l'exposition. L'exposition a eu lieu à Nairobi, au Musée national (NMK). Lors du vernissage, il y avait beaucoup d'officiels français, mais on avait aussi cette langue, on avait cette présence-là, cette occupation de l'espace par le son. C'est d'ailleurs une langue extrêmement continue, il y a très, très peu de pause. Donc comme une psalmodie, ce son venait occuper l'espace.

On fabrique aussi des documents d'archive que les archéologues n'ont jamais pris le temps ou eu l'occasion de faire. Ils n'avaient jamais enregistré la parole et les questions qu'on pouvait leur poser, à savoir : Comment conçois-tu cette mission archéologique ? Est-ce que ça change quelque chose pour toi ? Est-ce que c'est important, ces recherches scientifiques ? Comment as-tu vécu les moments de la découverte et tout ce qui s'en est suivi, etc... ? Cet archivage-là, qui est en fait un archivage de la mission sur la mission elle-même, n'avait jamais été fait. Et l'exposition est l'occasion de faire ça.

Camille — As-tu une photographie de l'exposition pour que l'on visualise ce dont tu parles ?

Valentin — Voilà.



Figure 17. Vue de l'exposition *Turkana Tools : The dawn of technology*, National Museums of Kenya, Nairobi, décembre 2021 © Valentin Sanitas.

Tout l'enjeu a été d'essayer de lier cette vie, ce vécu si particulier. Il y a tout un chapitre dans l'exposition qui porte uniquement sur la question de la gestion de l'eau. Comment est-ce qu'on fait un camp au milieu du désert pour 40 personnes quand il fait 50 degrés, qu'on est isolé et que le village le plus proche est à trois heures de voiture ? Eau évidemment, mais aussi essence, batterie, etc. Juste pour présenter cette question des ressources et de l'équipement, la traduction par la photo n'était pas suffisante et on avait besoin d'avoir ce regard simultané, multimédia, au sens d'avoir la photo du camp, la cartographie des distances et les éléments physiques, quelque chose que l'on peut manipuler. Une des particularités, c'est qu'il n'y a aucune vitrine dans cette exposition-là. Ça aussi, ça a été une volonté de Sonia, vraiment très forte, qui a guidé l'exposition : avoir des supports, mais aucune vitrine, pour n'avoir aucune mise à distance pour exposer les objets, qui sont ici les outils. Ce sont des moulages qu'on a fait faire au musée et qui sont extrêmement fidèles aux originaux. C'est-à-dire même en termes de poids, de couleurs, de textures. Il n'y a presque que Sonia qui est capable de dissocier le vrai du faux. C'est vraiment un travail qui a pris du temps même si tout ça a été fait en deux mois. Je ne l'ai pas dit, alors que c'est une contrainte évidemment majeure. Tout cela n'a été possible que par le travail de préparation de Nicholas Taylor avec le musée et les fournisseurs puis grâce au temps passé sur place, notamment par un séjour d'un mois complet à Nairobi, du montage à l'ouverture de l'exposition. La contrainte de temps a finalement permis de prendre l'exposition comme une résidence de création d'exposition, plutôt que comme une commande puis un livrable. C'est-à-dire que ça a été plusieurs séjours successifs, dont un long moment, juste avant le montage, pour superviser la conception et le montage. Tout a été fait sur place. Je pourrais aussi parler de tous les choix de matériaux, de contraintes techniques, etc. Ce qui a donné cette allure à cette exposition-là, c'est la collaboration avec les ateliers et les artisans (*fundis*) du musée. Ils sont devenus co-designers du projet très rapidement, à trouver des solutions techniques, à venir dessiner et augmenter les plans qui ont été faits. Et on se retrouvait avec quatre, cinq, six écritures. Et ça, ça fait partie aussi de l'utilisation de l'exposition comme un moyen, un outil de mise en relation et de communication de savoirs et de regards.

Camille — On est en effet dans une configuration tout à fait différente de celles partagées par Nolwen et Oscar : l'exposition comme outil de travail collaboratif, parfois proche du *focus group*, puisque sa réalisation permet de faire parler chacun des acteurs, de recueillir les points de vue et de les confronter, dès qu'il y a des choix concrets à faire. L'enquête se fait *à travers* l'exposition.

Valentin — Oui, bien sûr. C'est peut-être insignifiant, mais c'était la première fois qu'une exposition aux musées nationaux du Kenya était en langue turkana. Ça n'avait jamais été fait. Et on nous disait : « Ce n'est pas la peine, on n'a pas le temps, etc., mais personne ne parle cette langue de toute façon, personne ne lira le turkana ». Ça a été maintenu. Pendant le montage, le gardien était turkana et il est venu accompagné de ses collègues pour dire : « Regardez, ça, c'est ma langue ». Et sûrement a-t-il eu une lecture différente de l'exposition. Un autre aspect de l'inclusion des différents acteurs de l'exposition concerne les *Fundis* : c'était la première fois qu'ils étaient crédités comme ayant participé à l'exposition. Première fois que dans les discours officiels, on citait leur nom personnel et pas juste « Département des expositions, ateliers, etc. ». Cela nous

avait été refusé par le musée en argumentant que si on commence à les citer eux, il faudrait aussi citer tous les autres départements. On trouve bien sûr les mêmes problématiques dans nos musées français. C'est quelque chose qu'on a maintenu et qui était particulièrement important pour faire de cette exposition une écriture commune et un vrai moment de collaboration.

Camille — C'est en même temps reconnaître que le travail technique est créatif, que les contraintes imposées par la faisabilité configurent le discours de l'exposition, que celui-ci n'est pas déconnecté de sa mise en forme. Et donc que les expositions sont bien co-écrites grâce à l'expertise de chacun. Dans un tout autre registre, pouvez-vous nous donner, si vous l'avez en tête, le budget de chacune de vos expositions ?

Oscar — Environ 500 euros

Camille — Seulement ?!

Oscar — Je n'ai pas fait l'expo dans un musée, je l'ai faite dans l'École d'architecture de Saint-Étienne, qui a une salle d'exposition et une reprographie en interne. Donc, tous les documents imprimés l'ont été en interne. Ce sont un peu des frais masqués. Avec les 500 euros on a financé les tirages sur le dibond, 300 euros, la plaque de plexi c'était un peu moins de 100 euros, et quelques blocs de béton cellulaire et du matériel de l'école, notamment les panneaux métalliques, des choses récupérées. J'ai eu le soutien logistique de l'école surtout, notamment de Paul Roth, le responsable multimédia de l'ENSASE, qui avant bossait à la BNF au montage d'expo, qui est hyper calé sur l'éclairage et qui a donc été d'une aide incroyable. Également sur les projections et le montage vidéo. Donc j'ai eu l'aide d'une personne de l'école et une enveloppe de 500 euros, financée par l'école, qui a payé toute l'expo. Mais il faut préciser que j'ai tout fait moi-même, j'ai passé une semaine à faire le montage tout seul, les impressions. C'est ça aussi, le coût masqué. Hier, tu évoquais Camille que dans le budget de ton expo, il avait fallu payer des artistes ou payer des droits d'auteurs, mais dans mon cas, ce ne sont que des productions personnelles, donc il n'y avait aucun problème là-dessus, de droit d'auteur ou de transport.

Nolwen — Nous, à Réjouissances, on ne sait ni combien ça va coûter, ni combien on va avoir. Mais on sait un peu où demander. Je pense qu'on peut réussir à obtenir minimum 5 000 et maximum 10 000 euros. Les dépenses vont très vite...

Valentin — Je dois avoir le devis exact, mais c'est autour de 20 000 euros pour le coût de l'exposition, peut-être un petit peu moins, parce que je crois qu'on n'a pas utilisé tout le budget. En fait, le budget est aussi conditionné par la temporalité du projet. On a fait la sélection photographique, les textes, la traduction, toutes les structures métalliques, les fournisseurs, tout, en deux mois et demi. Donc on n'a pas le temps non plus de faire des dispositifs qui coûtent cher. On est obligé d'aller à l'essentiel. Il y avait évidemment plein de choses qu'on aurait pu augmenter. Après, ce n'était pas non plus forcément la volonté du projet, mais il y avait des systèmes d'interactivité, il y avait des jeux avec les moulages. Un élément que je n'ai pas montré, ce sont les ateliers pour enfants.

On a conçu des dispositifs de fausses fouilles, des bacs de fouilles, où l'on invitait les scolaires à jouer les archéologues.

Camille — C'est intéressant d'avoir ces fourchettes en tête, car on peut vite être effrayé face aux gros budgets de certaines institutions muséales, parfois des centaines de milliers d'euros, et croire que ça ne vaut pas la peine de se lancer avec quelques milliers « seulement ». Et lorsqu'on vous écoute et qu'on prend la mesure de ce que peut apporter la conception d'exposition à une recherche doctorale, on mesure aussi l'importance des structures d'accompagnement, universitaires notamment, qui ont tout intérêt à développer de tels espaces d'expérimentation.

Nous sommes pile à l'heure, mais on va quand même prendre quelques questions, dans le public, si vous en avez des transversales.

Lise [Renaud] — en vous écoutant, on a l'impression que l'exposition vient combler un manque, est-ce le cas ? Et si oui, lequel ?

Nolwen — Je pense que c'est un peu comme ça que sont nées les écritures alternatives. Il y avait l'idée qu'il fallait quelque chose d'autre, que ça ne suffisait pas. Ça me parle. Et si ce n'est pas un manque à combler, pour moi, ça reste un plus. C'est l'envie de donner davantage ou autrement.

Valentin — Oui, je crois que ça tient au sujet qu'on traite. C'est une question transversale, mais ce sont des recherches qui le sont aussi, qui ne sont pas strictement dans un domaine précis et donc qui puisent dans des dispositifs et des outils différents. Pour mon cas, je parle précisément dans la thèse de ce moment où la 2D ne suffit plus à communiquer les bouleversements environnementaux. Il y a une citation que j'aime bien de Germano Celant, qui est historien de l'art et des expositions, qui dit : « Sans corps, il n'y a pas de regard »¹³. Je crois que ça traduit un petit peu cette chose-là. Au bout d'un moment, pour vraiment qu'il y ait un regard commun et le moyen d'attraper ces sujets-là, on a besoin d'un corps quel qu'il soit.

Oscar — Moi, je ne l'avais pas défini en tant que manque, mais en tant que quelque chose de fondamental, d'essentiel dès le début du doctorat. Donc, effectivement, si on l'enlevait, il manquerait clairement. Sur deux dimensions, à la fois parce qu'il y a un peu de pratique et de création qui a vraiment alimenté ma recherche, donc, si on l'enlève, il manque une partie du processus. Et également, je crois que tu l'as évoqué aussi tout à l'heure, sur la capacité à parler de la cuisine de la recherche, à parler de la façon dont on a fait la recherche, comment les choses sont arrivées. C'est l'idée que ce n'est pas un manuscrit qui est tombé du ciel après avoir lu et réfléchi, mais qu'il y a vraiment des allers-retours dans la pensée entre le terrain, la pratique, le faire, l'écrire, le débat, la discussion, etc. Peut-être l'exposition permet aussi de restituer ça. Je suis complètement d'accord avec ce constat sur le fait qu'il y a besoin d'autres

¹³ CELANT Germano, « Perché e come ? Una conversazione con Germano Celant », dans Id. (a cura di), *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, catalogue d'exposition, Venice, Fondation Prada, Ca' Corner della Regina, 2013, p. 652.

alternatives à l'écriture scientifique qui est très codée, qui est très intéressante, mais qui a cette limite aussi.

Nolwen — De mon côté, je voulais bien ajouter quelque chose aussi, qui est assez transversal, c'est la question du choix de ce que l'on doit ou peut montrer et de ce que l'on ne montre pas. Dans le cadre de mon exposition, il y a le risque de base qui est de vouloir tout présenter. Mais au-delà de ça, il y a aussi ce risque de vouloir mettre en avant uniquement l'extraordinaire ou alors que le beau. Camilo León-Quijano demandait hier ce qu'il est bon de montrer et pour qui. Est-ce que, dans mon cas, c'est pour les personnes de là-bas, du Népal, qui sont quand même au centre de cette recherche, ou est-ce que c'est pour les gens d'ici ? Dans mon exemple, l'exposition va avoir lieu à Liège et ne sera peut-être pas vue par des Népalais, Népalaises, donc c'est assez particulier. Cela me pose un ensemble de questions que je trouve intéressantes dans la construction du dispositif.

En conceptualisant l'exposition ensemble, Thomas Beyer de Réjouissiences m'a demandé par exemple si je voulais qu'on utilise un tigre empaillé à disposition dans les collections universitaires, pour la scénographie. J'ai refusé immédiatement (rires). Et puis, j'ai réalisé que c'était une vraie question. J'ai dit non parce que j'ai pensé aux réactions des personnes là-bas, qui trouveraient ça extrêmement étrange, voire mal. En moi, dans la thèse et surtout pour penser l'exposition, c'est toujours ça, j'observe que j'ai ces deux regards... En anthropologie, c'est le jeu. En restant plus d'un an sur le terrain, en menant ce qu'on appelle une observation participante, en apprenant la langue et en participant intensément au quotidien, on vit une modification de son regard et de sa manière de penser. Et donc, je suis à la fois là-dedans quand je pense à l'expo et en même temps dehors, en pensant que je veux que ce soit accessible aussi et visible par les gens d'ici. Un autre exemple : là-bas, quand quelqu'un meurt attaqué par un animal, on m'envoie sa photo sur les réseaux sociaux, sans flouter quoi que ce soit. Donc j'ai des images de cadavres ensanglantés, sur Facebook, qui défilent. Ici, ce serait complètement impensable évidemment. Et en même temps, là-bas, c'est juste normal de montrer ça. Donc, ça pose la question aussi du rapport à la mort. Pareil pour les rites, par exemple. Ici, ça ne vous choquerait pas que je vous montre des femmes dont on voit un peu les épaules quand elles sont en train de faire un rite dans la rivière. Là-bas, ce ne serait pas possible de voir une photo comme ça ou alors ce serait gênant. Pour moi cette question reste donc fondamentale : qu'est-ce qu'on choisit de montrer, de ne pas montrer, pour qui et comment ?

Camille — Ce serait d'ailleurs sûrement intéressant de penser ensuite ton exposition au Népal, pour observer ce qui change, pour identifier les pas de côté que cette transposition t'amène à faire. Dans une première version, certaines choses ont pu se faire de manière automatique, intuitive, sans être conscientisées ; travailler à une seconde version, avec de nouvelles contraintes, peut révéler ces impensés et être source de pensée. L'itinérance, quand elle implique adaptation, met en exergue les partis pris initiaux et oblige à faire de nouveaux choix. C'est aussi ce travail de réécriture qui peut être heuristique pour le chercheur.

Nolwen — La question de la restitution est aussi très importante, en particulier en anthropologie, puisque l'on étudie la vie et le fonctionnement d'un groupe humain. J'ai pensé à faire en sorte que cette expo soit itinérante, « multi-située », pour qu'elle puisse aller dans mon autre université de cotutelle, mais aussi au Népal. Cependant, au-delà des défis logistiques considérables, je ne pense pas que cela apporterait nécessairement quelque chose aux populations locales. Elles connaissent ce territoire bien mieux que moi et se sentent déjà directement concernées par les enjeux des conflits homme-faune. Cela n'enlève rien au fait que mon travail puisse être important pour de nombreuses personnes là-bas, mais ce n'est pas le cas pour tout le monde, et ce que j'ai vécu en tant que chercheuse, ce qui est au centre de l'expo, ça a été observé, voire vécu avec moi, en direct. Je crois que la restitution doit avoir lieu, mais dans le cas de mon terrain, elle se fait et s'est faite par d'autres biais. En fait, il me semble essentiel qu'elle soit adaptée à ce qui est utile ou souhaité par les personnes sur place. Elle doit constituer un compromis entre ce que nous pouvons offrir et ce qui est effectivement bienvenu, nécessitant une réflexion menée quasiment au cas par cas.

Camille — Merci Nolwen, merci Oscar et Valentin pour cette discussion.

Bibliographie

BALLARD Chris, « The Return of the Past : On Drawing and Dialogic History », *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, n°14 (2), 2013, p. 140.

CELANT Germano, « Perché e come ? Una conversazione con Germano Celant », dans Id. (a cura di), *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, catalogue d'exposition, Venise, Fondation Prada, Ca' Corner della Regina, 2013, p. 652.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas Ou Le Gai Savoir Inquiet*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

FUENTES Augustin, « NaturalCultural Encounters in Bali: Monkeys, Temples, Tourists, and Ethnoprimateology », *Cultural Anthropology, the American Anthropological Association*, vol. 25, n° 4, 2010, p. 600-624.

INGOLD Tim, « The Temporality of the Landscape », *World Archaeology*, n° 25, 1993, p.152-174.

TONDEUR Kim, « Le Boom Graphique en Anthropologie. Histoire, actualités et chantiers futurs du dessin dans la discipline anthropologique », *Omertaa, Journal for applied anthropology*, 2018, p. 703-718.

WARBURG Aby, *L'Atlas Mnemosyne*, Paris, Écarquillé, 2012.

ARTIÈRES Philippe, « Exposer une pensée en mouvement. Notes pour un projet d'exposition "Un philosophe au travail. Paul Michel Foucault, Professeur au Collège de France (1970-1984)" », *Les Cahiers de muséologie*, n° 4, 2025, p. 81-89.

Résumé

Comment exposer le travail d'un philosophe ? À partir du cas de Michel Foucault, Philippe Artières propose un protocole d'exposition : disposer sur une table les divers éléments qui constituent les archives de la pensée en train de se faire (manuscrit du cours de Foucault au Collège de France, mais aussi fiches de lecture, coupures de presse, livres contemporains, etc.). Le protocole impose l'exposition de photocopies uniquement (aucun original), manipulables par les visiteurs, et autorise l'ajout de nouveaux documents par tout un chacun, de sorte que le corpus puisse évoluer le temps de l'exposition. En favorisant le mouvement d'archives désacralisées, le dispositif vise à saisir cette pensée, et à expérimenter de nouveaux liens entre les éléments exposés.

Mots-clés

Michel Foucault ; table de travail ; exposition ; photocopie ; protocole.

Abstract

How can a philosopher's work be exhibited? Using the case of Michel Foucault, Philippe Artières proposes a specific protocol: displaying on a table the various elements that make up the archives of thought in progress (Foucault's lecture manuscripts at Collège de France, reading notes, press clippings, contemporary books, etc.). The protocol requires only photocopies (no originals), which visitors are free to handle. It also allows anyone to add new documents, so the corpus can evolve throughout the exhibition. By encouraging the circulation of desacralized archives, the setup seeks to capture this thought and experiment with new connections between the displayed elements.

Keywords

Michel Foucault ; work table ; exhibition ; photocopy ; protocol.

À propos de l'auteur

Philippe Artières est historien du contemporain au CNRS (IRIS/EHESS-Condorcet). Il a notamment coordonné *Attica, Usa, 1971* (Point du jour, 2017), *68, une histoire collective* avec Michelle Zancarini-Fournel (La Découverte, 2018) ; il a été commissaire de plusieurs expositions dont avec Éric de Chassey *Images en lutte* (Paris, ENSBA, 2018), avec Béatrice Didier *Histoire(s) de René L. Hétérotopies contrariées* (Marseille, MUCEM, 2022) ou avec Franck Veyron, *Ripostes ! Archives de luttes et d'actions* (Nanterre, La Contemporaine, 2023-2024).

Contact

ph.artieres@wanadoo.fr

Exposer une pensée en mouvement

Notes pour un projet d'exposition *Un philosophe au travail. Paul Michel Foucault, Professeur au Collège de France (1970-1984)*

Philippe Artières

Les expositions sur des penseurs sont rares. En effet, exposer le travail intellectuel est des plus complexes tant il est peu spectaculaire, contrairement aux écrivain·e·s et leurs manuscrits, aux architectes et leurs plans et maquettes. Rarement le cinéma n'a non plus consacré de biopics à des philosophes (à l'exception d'Hannah Arendt¹), leur préférant des écrivain·e·s (Truman Capote, Françoise Sagan, Virginia Woolf...) ou des artistes (Van Gogh, Bonnard, Dali...).

Pourtant des institutions muséales ont tenté régulièrement depuis vingt ans au moins cette expérience. Ce fut le cas au Centre Pompidou avec l'exposition *R/B. Roland Barthes*², à la Bibliothèque nationale François Mitterrand avec *Guy Debord. Un art de la guerre*³ ou plus récemment au Centre Pompidou-Metz avec *Lacan, l'exposition*⁴. Il est arrivé aussi que l'on confie à certains penseurs le commissariat d'exposition, forme d'autoportraits discret ; ce fut le cas pour Virilio et son *Ce qui arrive* à la fondation Cartier (2003)⁵ ; il faut citer également Bruno Latour qui fut le commissaire d'une série d'expositions dont, une trilogie au ZKM à Karlsruhe, en Allemagne *Iconoclash* (2002) suivie de *Making Things Public* (2005), puis a *Reset Modernity !* (2016)⁶.

S'agissant de Michel Foucault, plusieurs expositions ont été présentées. Le collectif Maurice Florence avait tenté de travailler à partir du fameux texte de Foucault publié dans *Les Cahiers du Chemin* en 1977, « La vie des hommes infâmes », en mêlant des archives de Michel Foucault et des documents et œuvres d'arts contemporains, pour proposer des *Archives de l'infamie*⁷. Pour

¹ *Hannah Arendt*, film franco-allemand coécrit et réalisé par Margarethe von Trotta (2012).

² Exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 2, du 27 novembre 2002 au 10 mars 2003, sous la direction de Marianne Alphant et Nathalie Léger.

³ Exposition présentée à la Bibliothèque nationale de France, site François Mitterrand, du 27 mars au 13 juillet 2013, commissariat d'Emmanuel Guy.

⁴ Exposition présentée au Centre Pompidou-Metz, du 31 décembre 2023 au 27 mai 2024, commissariat de Bernard Marcadé et Marie-Laure Bernadac.

⁵ Exposition présentée à la Fondation Cartier, du 29 novembre 2002 au 30 mars 2003.

⁶ Cette dernière en collaboration avec Martin Guinard-Terrin, Christophe Leclercq et Donato Ricci.

⁷ Exposition *Archives de l'infamie. Michel Foucault*, présentée à la Bibliothèque municipale de Lyon, la Part-Dieu, du 14 mai au 28 août 2009.

l'anniversaire des vingt ans, avec Daniel Defert, compagnon du philosophe, nous avons travaillé avec Thomas Hirschhorn dans le cadre d'un hommage du Festival d'automne de Paris. L'artiste suisse avait ainsi initié « 24H Foucault » au Palais de Tokyo à Paris lors de la Nuit blanche, les 2 et 3 octobre 2004⁸. L'œuvre de Hirschhorn se déployait dans l'ensemble du rez-de-chaussée du musée, dans un immense labyrinthe de cartons, métaphore du « cerveau de MF » ; elle invitait les visiteuses et visiteurs à accéder aux archives audio-visuelles, à une bibliothèque foucauldienne photocopiable, à des documents divers, à des conférences toute la nuit de 24 personnalités mais aussi à un bar, ou encore à un faux « Foucault shop ». Mais, il faut bien reconnaître qu'exposer la philosophie est une expérience rare.

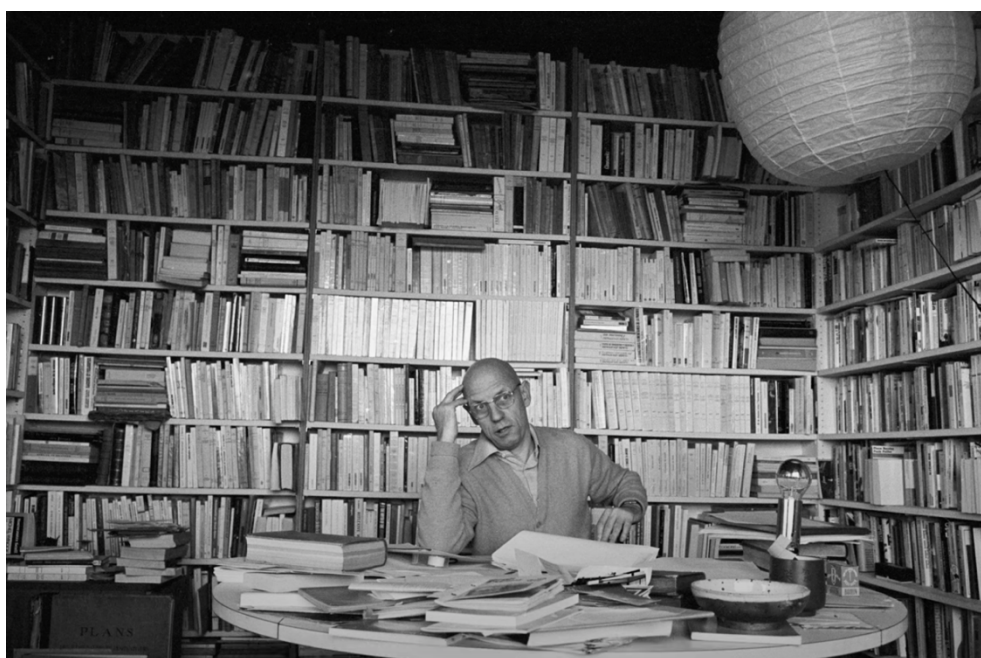


Figure 1 : Martine Franck, Michel Foucault dans son appartement 285 rue de Vaugirard, Paris (15^e), 1978 © Martine Franck / Magnum Photos.

Exposer un « trésor national »

Il s'agit avec ce nouveau projet *Un philosophe au travail. Paul Michel Foucault, Professeur au Collège de France (1970-1984)* de s'intéresser non plus à un texte « chef d'œuvre » ni à l'actualité de sa pensée mais d'essayer de saisir par une exposition le travail intellectuel dans sa matérialité mais aussi sa temporalité. Ce projet d'exposition est ainsi très ambitieux (raison pour laquelle il est peu probable qu'il soit réalisé) car il tente aussi de s'affranchir de l'exposition comme lieu de monstration d'objet « authentique » et de se libérer aussi d'une série de contraintes – de coût de transport, de surveillance, etc. En n'exposant que des photocopies, il s'agit aussi de recentrer le regard sur les agencements des archives, de documents, d'images, d'objets que sur la « scénographie ». Une carte postale plutôt qu'un tableau, une photocopie noir et blanc plutôt qu'une page

⁸ Archives disponibles en ligne : <https://www.thomashirschhorn.com/24h-foucault/> (consulté le 30 avril 2025).

d'archives, etc. Il s'agit aussi de pouvoir, au fur et mesure de l'exposition et à date régulière, faire évoluer l'exposition suivant une chronologie précise. Le projet est aussi de « jouer avec la marchandisation et la sacralisation dont le philosophe a fait l'objet ces 30 dernières années, à son insu et contre ses volontés inscrites dans son testament, jusqu'à devenir "trésor national" »⁹. Plusieurs contraintes doivent donc être respectées :

- Aucune des pièces présentées ne doivent être sécurisées (ni vitre, ni mise à distance) donc aucune des archives utilisées n'est authentique ; il s'agit uniquement de reproductions des documents originaux, de livres et de périodiques disponibles aujourd'hui à l'achat ;
- L'exposition peut voyager à un coût réduit et sans la présence du commissaire, ni autorisation douanière ;
- L'exposition ne doit pas avoir un coût de plus de 2 000 euros ;
- L'exposition doit résulter d'un travail collectif préparatoire (archiviste, philosophe, artiste, historien·ne, et le plus inclusif possible).

Exposer une pensée en mouvement

Pour répondre à ces contraintes et circonscrire l'objet de l'exposition, la pensée de Michel Foucault (MF par la suite), et sa problématique, celle du travail d'un intellectuel mondialisé au cours des années 1970-1980, plusieurs choix ont été faits :

- L'exposition est centrée sur la période 1970-1984, soit la carrière de MF au Collège de France. Elle suit la chronologie, de la table de travail de *L'Ordre du discours* (1970) jusqu'à celle de son dernier cours *Le Courage de la vérité* (1984).
- L'exposition est celle de la table de travail de MF à un instant T, le jour d'un enseignement au Collège de France. La mise en espace des pièces se limite donc à un plateau de bois rond, conforme dans ses dimensions à celui de MF dans son appartement, 285 rue de Vaugirard (Paris, 15^e) et photographié par Martine Franck en 1978 (figure 1).
- L'exposition est progressive. Elle se déploie suivant l'ordre chronologique des cours pendant 12 semaines ; tous les mercredis avec de nouvelles pièces.
- L'exposition est cumulative mais certains dossiers d'une semaine sur l'autre peuvent disparaître (et pour certains réapparaître) en fonction de l'intérêt du philosophe. C'est le cas de micro-dossiers tels celui de Pierre

⁹ Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à notre article en ligne ARTIÈRES Philippe, « Les archives Foucault, une histoire (presque) exemplaire », dans PÉGUIGNOT Stéphane et POTIN Yan (dir.), *Les conflits d'archives*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, p. 161-170 (lien en bibliographie).

Rivière ou des lettres de cachet de *La Vie des hommes infâmes*. C'est aussi le cas des fiches de lectures propres à la préparation de chaque cours.

- L'exposition n'est pas une reconstitution réaliste ; elle est une projection du travail de MF. On peut néanmoins introduire des instruments d'écriture ou des éléments de contexte (presse).
- Les archives exposées sont à la fois sonores, autographes, imprimées, photographiques et vidéos. Elles sont majoritairement issues des collections du Collège de France, de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine et de la BNF. Certaines archives pourront avoir été produites par MF avant son entrée au Collège en 1970.
- L'exposition est centrée sur l'enseignement mais fait une place aussi aux autres modalités d'interventions contemporaines de MF (livres, conférences, déclarations publiques, signatures de pétitions).
- L'exposition se double d'une exposition en ligne sur le site du Collège (cette exposition virtuelle conserve la mémoire des étapes précédentes).

La table de travail de Michel Foucault

La table de travail est un objet de fascination et pourtant un objet assez commun pour les « travailleurs de l'écrit ». Certaines sont célèbres : on connaît la description par Georges Pérec de sa table de travail et l'inventaire des objets qui y sont présents :

« Il y a beaucoup d'objets sur ma table de travail. Le plus ancien est sans doute mon stylo ; le plus récent est un petit cendrier rond que j'ai acheté la semaine dernière ; il est en céramique blanche et son décor représente le monument aux martyrs de Beyrouth (de la guerre de 14, je suppose, pas encore de celle qui est en train d'éclater). [...] Une lampe, un coffret à cigarettes, un soliflore, un pyrophore, une boîte de carton qui contient des petites fiches multicolores, un grand encrier de carton bouilli à incrustations d'écaille, un porte-crayons en verre, plusieurs pierres, trois boîtes en bois tourné, un réveil, un calendrier à poussoir, un bloc de plomb, une grande boîte à cigares (vide de cigares, mais pleine de petits objets), une spirale d'acier dans laquelle on peut glisser des lettres en attente, un manche de poignard en pierre polie... un verre plein de crayons, une petite boîte en bois doré (rien ne semble plus simple que de dresser une liste, en fait c'est beaucoup plus compliqué que ça n'en a l'air). »¹⁰

D'autres comme Jacques Derrida ont même décrit l'ensemble des « actes d'écriture » définies par Béatrice Fraenkel ; « pour vous donner une image du grand névrosé de la scène d'écriture que je suis, dit Derrida [...] j'écris un long texte, qui traîne longtemps sans être imprimé, je ne quitte jamais ma maison, car on m'a cambriolé, on m'a volé mes ordinateurs, je ne quitte jamais la maison sans avoir multiplié le texte en question en un, deux, trois, quatre... il y a au moins dix exemplaires, que je laisse en différents endroits parce qu'il y a aussi les risques

¹⁰ PEREC Georges, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 17.

d'incendie, de cambriolage. Et j'ai là dans ma serviette l'essentiel de ce qui est en cours, pas de la réserve générale. Ce qui est en attente, c'est dans ma serviette.¹¹ » L'exposition entend donner à voir une série de moments des inscriptions de MF mais aussi des matériaux mobilisés alors.

Pour ne pas rendre l'exposition incompréhensible et exclure des non-initiés à la pensée de MF, on a choisi de nous limiter à six leçons sur l'ensemble des 14 années d'enseignement au Collège de France (indiquées en noir dans la liste ci-dessous) :

- Leçon inaugurale : *L'Ordre du discours*, 2 décembre 1970, Gallimard, 1971.
- 1970-1971 : *Leçons sur la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2011.
- 1971-1972 : *Théories et Institutions pénales*, Paris, Seuil, 2015.
- 1972-1973 : *La société punitive*, Paris, Gallimard, 2013.
- 1973-1974 : *Le Pouvoir psychiatrique*, Paris, Gallimard, 2003.
- 1974-1975 : *Les Anormaux*, Paris, Gallimard, 1999.
- 1975-1976 : « *Il faut défendre la société* », Paris, Gallimard, 1997.
- 1977-1978 : *Sécurité, territoire, population*, Paris, Gallimard, 2004.
- 1978-1979 : *Naissance de la biopolitique*, Paris, Gallimard, 2004.
- 1979-1980 : *Du gouvernement des vivants*, Paris, Seuil, 2012.
- 1980-1981 : *Subjectivité et vérité*, Paris, Seuil, 2014.
- 1981-1982 : *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard, 2001.
- 1982-1983 : *Le Gouvernement de soi et des autres I*, Paris, Gallimard, 2008.
- 1983-1984 : *Le Gouvernement de soi et des autres II : Le Courage de la vérité*, Paris, Gallimard, 2009.

La table de travail de MF le matin du 19 janvier 1972

Les éléments qui seront exposés pourront être manipulés par les visiteuses et visiteurs. Il s'agit en effet de privilégier un rapport individuel au travail de MF – deux chaises pourront être disposées autour de la table. Un plan de la table sera disponible (figure 2). Il comprendra au verso un ensemble d'informations de contexte :

Quelques livres parus en 1971

Raymond Aron : *De la condition historique du sociologue*. Leçon inaugurale au CdF
Simon Leys : *Les Habits neufs du président Mao. Chronique de la Révolution culturelle*
Maria-Antonietta Macciocchi : *De la Chine*
Jean-Paul Sartre : *L'Idiot de la famille : Gustave Flaubert de 1821 à 1857*
Paul Veyne : *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*

¹¹ DERRIDA Jacques et FERRER Daniel, « Entre le corps écrivant et l'écriture... », *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)*, n° 17, 2001, p. 59-72.

Éléments de contexte politique et culturel en janvier 1972

Espagne : De violents incidents se sont produits lundi 17 janvier à l'université de Madrid. Les étudiants, qui s'étaient mis en grève, ont manifesté dans la rue contre le renvoi de quatre mille élèves de la faculté de médecine. De nombreux heurts les ont opposés à la police. Il y a eu des blessés de part et d'autre. Une centaine de manifestants ont été arrêtés. Le dialogue paraît pour le moment rompu entre les étudiants en colère et le régime.

Vietnam : Sous la pression de la société civile américaine, Richard Nixon annonce en janvier 1972, une nouvelle réduction des effectifs américains qui passent à 69 000 hommes au 1^{er} mai, alors que 550 000 soldats étaient présents sur le sol vietnamien en 1969.

France : Les socialistes sont toujours divisés sur l'union de la gauche ; Jean-Paul Sartre est inculpé de diffamation sur plainte de M. Marcellin, ministre de l'Intérieur ; sortie du film *Un frisson dans la nuit* de Clint Eastwood ; à Boulogne-Billancourt le 19 janvier 1972, le Théâtre du Soleil présente une courte pièce de 4 mn devant les usines Renault, titrée *Qui vole en œuf va en prison, qui vole un bœuf va au Palais Bourbon*.

Éléments biographiques concernant Michel Foucault en janvier 1972

Michel Foucault a été élu professeur du Collège de France sur la chaire *Histoire des systèmes de pensée* en avril 1970. Il a publié en 1971 sa leçon inaugurale *L'Ordre du discours*, prononcée le 2 décembre 1970.

Il consacre son cours de 1971-1972 aux *Théories et institutions pénales*. Sa leçon du 19 janvier porte sur la révolte des Nu-pieds (Normandie 1639), sous Louis XIII. Le séminaire collectif qui suit la leçon a pour objet le cas Pierre Rivière, parricide normand, ayant tué sa mère, sa sœur et son frère le 3 juin 1835 et qui écrivit ses mémoires.

Foucault vit au 285 rue de Vaugirard à Paris avec son compagnon Daniel Defert qui milite à la Gauche Prolétarienne, organisation maoïste, dirigé par Alain Geismar et qui a été dissoute par le ministre de l'Intérieur, Marcellin et dont plusieurs des militant·es sont emprisonné·es. Sartre, Beauvoir et beaucoup d'intellectuel·les sont engagé·es aux côtés de ces militant·es et de leur journal *La Cause du peuple*, interdit.

Foucault est très engagé, avec Defert, en ce mois de janvier dans le Groupe informations prisons (GIP) qu'il a fondé en février 1971 avec Jean-Marie Domenach et Pierre Vidal-Naquet – dont les premières productions (*Intolérable. Enquête dans 20 prisons*) ont été publiées à l'été 1971. Depuis décembre 1971, des révoltes ont éclatées dans plusieurs prisons françaises, protestant notamment contre les conditions de détention et la suppression des « colis de Noël » par René Pléven, ministre de la Justice.

Le 17 janvier 1972 : MF prend part à la manifestation du GIP de soutien aux mutins de la prison Charles III de Nancy, place Vendôme, devant la Chancellerie. Il fait lecture des revendications des prisonniers de Melun (cf. presse dont *La Cause du peuple*). Le 18 janvier, l'affaire Jean-Pierre Thévenin, du nom de ce jeune homme de 24 ans décédé le 15 décembre 1968 dans une cellule du commissariat de Chambéry, a eu un nouveau développement : la chambre d'accusation de Lyon examine la décision de non-lieu annulée par la Cour de cassation ; la Gauche Prolétarienne et MF sont très mobilisés.



Figure 2 : Premières pièces sur la table (liste provisoire)

[1] Affaire Jean-Pierre Thénenin, coupure de presse, *L'Humanité*, « Chambéry : la cellule où était Jean-Pierre a été modifiée après sa mort suspecte », 18 décembre 1969. [2] Groupe information Prisons, Secours Rouge, *La Cause du Peuple/J'accuse*, n° spécial, « Les prisonniers insurgés... » 19 janvier 1972. [3] *Le Monde*, 19 janvier 1972. [4] Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971. [5] *Annales d'hygiène publique* ... 1836, p. 129. [6] Première page du manuscrit de Pierre Rivière (AD du Calvados). [7] Archives de Michel Foucault, fiches de lecture, Boris Porchnev, *Les soulèvements populaires en France de 1623 à 1648*, [1930 en russe, traduit en français en 1963].

Conclusion

Cette proposition d'exposition peut sembler relever d'une forme d'illustration au premier degré du travail du philosophe ; on reconstitue en effet la table de travail pour donner à voir les différentes opérations de la recherche (lecture, collecte de sources, prises de note, ...) ; la table est le miroir d'une série d'actes de pensée. Mais étant sur protocole, elle permet aussi des formes d'expérimentation d'hypothèses différentes : en faisant varier la place des documents, la proximité des uns par rapport aux autres, ainsi que leur visibilité, on peut tester des associations que la consultation des dossiers d'archives et de documentation ne permettait pas. Ici nous faisons l'hypothèse d'un lien entre la révolte des Nu-pieds qui est le thème du cours de Foucault et les mutineries des détenus en 1972 ; une autre hypothèse aurait pu être celle de sa lecture d'un certain nombre d'historiens ou du travail sur le cas Pierre Rivière.

La forme de l'exposition ici proposée permet aussi un travail collectif ; chaque visiteuse et visiteur pouvant intervenir dans l'agencement des pièces – on pourrait même ajouter que dans le protocole, iel puisse ajouter un document qui n'est pas déjà sur table pour augmenter encore la dimension collective de cette exposition.

Bibliographie

ARTIÈRES Philippe, « Les archives Foucault, une histoire (presque) exemplaire », dans PÉGUIGNOT Stéphane et POTIN Yan (dir.), *Les conflits d'archives*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, p. 161-170. Disponible sur <https://books.openedition.org/pur/162539> (consulté le 30 avril 2025).

PEREC Georges, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985.

DERRIDA Jacques et FERRER Daniel, « Entre le corps écrivant et l'écriture... », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 17, 2001, p. 59-72. Disponible sur https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_2001_num_17_1_1196 (consulté le 4 juin 2025)

POUYAUD Jacques, « Le monde en résonances : récit d'une exploration », *Les Cahiers de muséologie*, n° 4, 2025, p. 90-110.

Résumé

Entre 2023 et 2025, le musée d'ethnographie de Bordeaux (MEB) a exposé un dispositif participatif intitulé *Le monde en résonances : voyage au cœur de soi en compagnie de Victor Segalen*. Ce dispositif, conçu comme un lieu de vulgarisation à la psychologie de l'orientation, est aussi un espace de voyage, de découverte et de consultation pour accompagner les parcours de vie. Le dispositif est basé sur une triple rencontre entre les théories du life design, celles de la résonance, et la notion de Divers à travers le personnage de Victor Segalen. L'article présente la démarche de recherche-crédation mobilisée pour concevoir, mettre en œuvre et faire vivre le dispositif, de l'idée de départ à la construction d'un nouveau modèle d'intervention.

Mots-clés

Life Design ; narration ; divers ; psychologie de l'orientation ; résonance.

Abstract

From 2023 to 2025, the Bordeaux's Museum of Ethnography (MEB) exhibited a participatory installation entitled *Le monde en résonances : voyage au cœur de soi en compagnie de Victor Segalen*. Designed as a space for travel, discovery and psychological counselling to support life's pathways, this exhibit was conceived as a place for the dissemination of career counselling psychology. It is based on three encounters: between life design theories, resonance theories, and the notion of "the diverse" (or Otherness), as represented by Victor Segalen. This article presents the creative research approach that was used to design, implement, and sustain the project, from the initial idea to the construction a new intervention model.

Keywords

Life Design ; narratives ; otherness ; career counseling psychology ; resonance.

À propos de l'auteur

Jacques Pouyaud est professeur en psychologie de l'orientation à l'université de Bordeaux. Il dirige l'équipe de recherche Transformations, innovation et inclusion au travail au laboratoire de psychologie (UR4139). Ses travaux portent sur la construction des personnes en situation de transition, et sur les pratiques d'accompagnement en Life Design qui favorisent l'accès à un travail décent pour tous et un développement humain durable. Il est commissaire de l'exposition *Le monde en résonances* sur ces thématiques.

Contact

jacques.pouyaud@u-bordeaux.fr

Le monde en résonances : récit d'une exploration

Jacques Pouyaud

*Le monde en résonances*¹ est une exposition et un dispositif de médiation proposés au musée d'Ethnographie de Bordeaux (MEB) sur deux ans entre septembre 2023 et mai 2025.

Ce travail est l'aboutissement d'une démarche progressive de recherche-crédation qui a mobilisé d'abord une idée, puis un voyage, une structuration autour d'un comité scientifique, un engagement d'équipe, celle du musée d'ethnographie, une scénographie, des artistes – un calligraphe, un poète, un musicien – un environnement universitaire, des étudiants et des ressources financières associées. La démarche globale d'élaboration a été celle du vagabondage orienté. C'est cette errance constructive et collective que nous voulons relater ici.

En tant qu'enseignant-chercheur en psychologie de l'orientation à l'université de Bordeaux, l'idée de départ a été de proposer au musée d'ethnographie d'élaborer un dispositif permettant à la fois une vulgarisation de cette discipline auprès des visiteurs, et aussi de leur permettre d'utiliser l'espace comme un moment de rencontre, à la manière d'une rencontre avec un psychologue offrant un espace réflexif d'élaboration sur soi-même. L'exposition est donc pensée comme un dispositif de psychologie appliquée, une forme de médiation qui engage les visiteurs dans une expérience transformative.

La proposition était possible car le musée d'ethnographie est un musée universitaire dont la vocation est de soutenir les initiatives permettant une ouverture de la science au public. Le financement est celui alloué au musée par l'université pour le montage annuel des expositions². À partir de là s'est construite une démarche d'élaboration mêlant ce que nous appelons ici des « erres »³ créatives de recherche qui consistent, sur la base d'un questionnement

¹ Titre complet de l'exposition : *Le monde en résonances : voyage au cœur de soi en compagnie de Victor Segalen*.

² Avec le soutien également du programme Science avec et pour la société SUNSET et de la CVEC, Université de Bordeaux.

³ Le mot *erre* est tiré des travaux de Fernand Deligny qui en 1968 a fondé un réseau de prise en charge d'enfants autistes dans les Cévennes. Les enfants vivent dans des *aires de séjours*, espaces de vie ouverts dans lesquels ils vivent avec des *personnes proches*, adultes qui font office d'éducateurs et à qui Deligny propose de tracer chaque jour sur des cartes du territoire, leurs

de recherche, à mobiliser un processus créatif basé sur le vagabondage, dont le tracé va servir à repenser sous une autre forme le questionnement initial.

Sur le plan du questionnement de recherche, la psychologie de l'orientation actuelle est en lien avec la construction de soi tout au long de la vie, que l'on regroupe parfois sous le terme *Life Design*⁴. Il s'agit de comprendre et d'accompagner les processus psychologiques de mobilisation des ressources permettant de faire face aux transitions de vie. Ces processus peuvent s'apparenter à des processus de création dans le sens où ils mobilisent une activité de re-signification de soi et du monde, en transformant le vécu expérientiel par le langage⁵. Les propositions récentes de Hartmut Rosa sur la notion de « résonance »⁶ sont particulièrement utiles pour penser ces processus dans notre environnement contemporain puisqu'il s'agit de redéfinir dans quelles conditions notre relation au monde pourrait permettre un co-développement juste et durable. C'est sur ce double ancrage dans les approches du *Life Design* en orientation et de la résonance que le travail de construction du dispositif s'est engagé, pour aboutir à cette proposition d'action, *Le monde en résonance : voyage au cœur de soi en compagnie de Victor Segalen*.

La mise en expérience d'une idée

L'idée de solliciter le musée pour ce projet a émergé courant 2018 au moment où se préparait le centenaire de la mort de Victor Segalen (1878-1919). Le lieu où se trouve le musée, sur le campus dit de la Victoire à Bordeaux, était aussi jusqu'en 2014 le campus de l'université Bordeaux II Victor Segalen. Beau symbole pour une université, Victor Segalen est un poète, médecin, voyageur, aventurier, musicien, collectionneur, sinophile, archéologue et ethnologue, touche à tout multiple et insaisissable. Étudiant la médecine à Bordeaux, c'est là qu'il a vécu une jeunesse étudiante qui le préparait au voyage. Un des apports importants de Segalen est sa conception de l'autre et du monde résumé dans la notion de « Divers ». Le monde est à rencontrer dans sa différence. « Le Divers, c'est ce qui n'est pas soi. Ce n'est pas seulement le contraire, c'est l'autre. Non pas ce qui s'oppose, mais ce qui diffère »⁷. La rencontre avec le Divers est

activités, mouvements et ceux des enfants. Ainsi naissent des lignes d'erre qui, par répétition et superposition, permettent de rendre visibles les expériences de vie, au-delà du langage, pour en faire des moyens d'actions, de transformation et de développement (voir ALVARES DE TOLEDO Sandra (éd.), *Cartes et lignes d'erre : Traces du réseau de Fernand Deligny, 1969-1979*, Paris, L'arachnéen, 2013).

⁴ GUICHARD Jean, « Se faire soi », *L'Orientation Scolaire et Professionnelle*, n° 33 (4), 2004, p. 499-533 ; SAVICKAS Mark L. et al., « Construire sa vie (*life designing*) : Un paradigme pour l'orientation au XXI^e siècle », *L'Orientation Scolaire et Professionnelle*, n° 39 (1), 2010, p. 5-39.

⁵ POUYAUD Jacques, « Vocational Trajectories and People's Multiple Identities: A *Life Design* », dans NOTA Laura et ROSSIER Jérôme (éd.), *Handbook of Life Design: from Practice to Theory and From Theory to Practice*, Boston, Mass. Göttingen, Hogrefe, 2015 ; POUYAUD Jacques, « Francis Bacon et le Life Design », *L'Orientation Scolaire et Professionnelle*, n° 45 (3), 2016, p. 1-17 ; SAVICKAS Mark L. et POUYAUD Jacques, « Concevoir et construire sa vie : un modèle général pour l'accompagnement en orientation au XXI^e siècle », *Psychologie Française*, n° 61 (1), 2016, p. 5-14.

⁶ ROSA Hartmut, *Résonances. Une sociologie de la relation au monde*, Paris, La Découverte, 2019.

⁷ SEGALÉN Victor, *Essai sur l'exotisme : Une esthétique du divers*, Paris, Gallimard, 1999, p. 32.

donc en retour ce qui nous permet de nous connaître et de nous développer. Elle se fait par le réel et par l'accès à une expérience sensible, esthétique qui mobilise l'émerveillement et l'inconnu, source de dépassement créatif du réel. On voit là toute la proximité de cette rencontre créative à l'altérité avec celle de la rencontre avec soi-même dans le cas d'un espace de consultation en psychologie de l'orientation. C'est cette proximité résonante que le dispositif du musée va chercher à faire vivre au visiteur.

Le déclencheur de cette proposition faite au musée est plus précisément une double disparition. Victor Segalen, en donnant son nom, a personnifié les enjeux d'une université créative et rigoureuse, ouverte sur le monde. Mais l'histoire récente de l'institution en a pourtant organisé sa disparition puisque par une fusion des universités bordelaises, les numéros et les patronymes ont disparus au profit d'une seule entité mieux visible mondialement : l'Université de Bordeaux, tout court. Par ce petit télescopage historique, Victor Segalen disparaissait ainsi symboliquement en 2014 de l'identité de la Victoire, à cinq ans de l'anniversaire de sa vraie disparition. En 2018 est donc revenue pour nous cette blessure d'un abandon involontaire qui nous a poussé à contacter le musée d'ethnographie avec comme projet, autour du centenaire de 2019, de rendre hommage à Segalen, tout en célébrant la résonance entre son œuvre, sa pensée, le personnage, et les approches actuelles de la psychologie de l'orientation.

Il s'agissait alors d'assoir ce projet sur une démarche de recherche-crédation avec pour point de départ l'expérience vivante du monde contemporain, abordée *en compagnie* de Victor Segalen. Il nous semblait qu'il fallait pour cela commencer par éprouver pour soi-même, à la manière de Segalen, le voyage, la rencontre avec l'inconnu, le Divers, le développement et la construction de soi qui en découlent, puis garder des traces sensibles de ces processus et les utiliser comme moyens d'élaboration du dispositif expérientiel. Nous pouvions le faire comme un scientifique pour lequel « cinq-cents pages d'études minutieuses et référencées sur un phénomène précis offrent infiniment plus de matériaux factuels et de mises en perspective structurantes que ne le peut une œuvre dramatique. »⁸, ou comme un artiste pensant que « pour connaître de l'intérieur les Ardennes, mieux vaut lire *Un balcon en forêt* de Julien Gracq que regarder une carte d'état-major »⁹. Cependant, aucune de ces deux alternatives ne nous semblaient convenir pour ce projet dont les lignes de force devaient être la résonance et le développement de soi en partant de l'expérience du Divers. Il s'agissait alors de trouver, par le biais d'une « expérience tracée », une forme hybride de recherche-crédation à mi-chemin entre ces deux alternatives. Reprenant les idées de Bruner, il s'agissait donc de faire fonctionner ensemble, en inter-opérationnalité, les modes de pensée paradigmatique et narratif, pour produire une expérience et une connaissance complexe du réel¹⁰.

À partir de cette idée, la « ligne d'erre » nous est apparue comme une ressource d'action centrale. Issue des travaux de Fernand Deligny auprès d'enfants autistes, il entend par là « les déplacements et gestes des enfants, ainsi que leur

⁸ TALON-HUGON Carole, *L'artiste en habits de chercheur*, Paris, Presses universitaires de France, 2021, p. 98.

⁹ *Idem*, p. 186.

¹⁰ BRUNER Jérôme Seymour, *Culture et modes de pensée*, Paris, Retz, 2008 [1986].

transcription »¹¹, réalisée sur des calques par les adultes qui les encadrent. « Les cartes sont tracées tantôt sur le vif, tantôt le soir, tantôt quelques jours plus tard. La superposition des calques révèle des données invisibles à l'œil nu [...] Des cartes se dégagent une forme de vie, la sensation d'un espace/temps traversés d'émois singuliers ». ¹² C'est ce vagabondage créatif qui est notre méthode de recherche-crédation. Erre cononne aussi avec « aire », c'est-à-dire avec terrain de jeu, d'enquête, de voyage, etc.

Il fallait donc, pour commencer à travailler sur le sujet, construire des « aires de séjour » pour y vivre des expériences et les tracer en lignes de signification. Ces errances créatives combinent des temps d'exploration et de construction de traces (proches d'un recueil sensible de données scientifiques et d'une pensée paradigmatique) et des temps d'élaborations (proches d'une mise en récit créative des expériences vécues et donc d'une pensée narrative). Avec l'idée centrale de l'expérience résonante comme matrice de la construction de soi, trois espaces expérientiels ont ainsi été investis successivement pour tracer ces mi-chemins, remobilisables ensuite dans le dispositif du musée. Ces aires de séjour sont : l'expérience du Divers, l'expérience de résonance, et l'expérience de la construction narrative de soi. Chacune de ces erres sert de substrat à l'élaboration du dispositif présenté plus précisément par la suite.

L'expérience du Divers et la rencontre sensible avec le réel (aire-erre I : 2019-2020)

La première aire de séjour a constitué à faire l'expérience de ce que Segalen appelle la rencontre sensible avec le Divers. Cette rencontre a pris pour nous la forme d'un voyage « dans les pas de Segalen », un voyage à Shanghai et à Hong Kong dans le cadre d'un congé de recherche C.R.C.T. de huit mois. La consigne de ce voyage était d'éprouver un univers inconnu et de tracer (enregistrer) dans l'expérience vécue l'émergence d'espaces de résonances comme des processus de développement de soi. De cette expérience inaugurale devait ensuite pouvoir se co-construire un dispositif expérientiel hybride entre présentation scientifique et création artistique. De ce voyage sont sorties des rencontres (notamment avec Paul Devautour¹³, artiste et futur membre du comité scientifique de l'exposition), un corpus photographique, des enregistrements sonores, des objets trouvés au bord du chemin (figure 1), le tout réutilisé dans le dispositif du musée¹⁴.

¹¹ ALVARES DE TOLEDO Sandra (dir.), *Cartes et lignes d'erre : Traces du réseau de Fernand Deligny, 1969-1979*, Paris, L'arachnéen, 2013, p. 10.

¹² *Idem*, p. 3-4.

¹³ Paul Devautour est artiste et ancien enseignant à l'École Nationale Supérieure de Design de Nancy, coordinateur de l'École Offshore (Chine).

¹⁴ Pour une présentation vidéo de cette démarche, voir POUYAUD Jacques, « Conférence décalée », *Shanghai Papers*, n° 9, 2020, n. p. Le catalogue de l'exposition archive ces matériaux, il sera disponible en ligne sur le site du MEB fin 2025.



Figure 1. *Résonance et Hasard*, moules à bijoux trouvés sur un trottoir de Hong Kong à l'angle de Ferry Street et de Jordan Road comme traces d'une rencontre hasardeuse, 2019 © Jacques Pouyaud.

La rencontre hasardeuse arrive quand on est sensible aux traces. Chaque trace, chaque rencontre est un bijou en puissance. La résonance s'associe au hasard pour configurer des potentialités à saisir. La résonance utilise les traces de l'existence comme des moyens de la transformer.



Figure 2. *Résonance et Milieux de vie*, montage photographique, à gauche quartier ancien de Laoximen (Shanghai), à droite arbre de la forêt à Coimères (Sud Gironde), 2020 © Jacques Pouyaud.

Au-delà des frontières existent des résonances de milieux de vie pourtant très éloignés. D'un côté le quartier ancien de Laoximen à Shanghai. Les habitants y sont expropriés depuis 2017 pour faire place à un nouveau quartier plus moderne. Les murs délabrés avant destruction gardent les traces des habitants. De l'autre il y a une forêt à Coimères en Sud Gironde. Ici les arbres peuplent la forêt comme des habitants d'une ville. Ils sont aussi menacés de découpe pour des raisons économiques. Si loin si proche.

L'expérience de résonances et son montage (aire-erre 2 : 2020-2022)

Après cette première phase, il s'agissait de faire l'expérience de différents axes de résonance et de les formaliser pour les rendre visibles dans le dispositif final d'exposition. Rosa souligne que la résonance « ne désigne pas seulement un état de "concordance" et d'absence de contradiction, mais un élément plus actif et dynamique de rencontre et d'interpellation réciproque : le corps et l'esprit, le moi et le monde entrent dans une forme de contacts chargée d'énergie »¹⁵. La résonance est définie comme « un rapport cognitif, affectif et corporel au monde dans lequel le sujet, d'une part, est touché [...] par un fragment de monde, et où, d'autre part, il "répond" au monde en agissant concrètement sur lui, éprouvant ainsi son efficacité »¹⁶. Selon Rosa, cette co-réponse peut s'exprimer dans un espace à trois dimensions (axes de résonances) mobilisant des rapports au monde horizontaux et intersubjectifs (dans la famille, l'amitié, la politique par exemple) ; diagonaux dans le rapport aux objets (au travail, à l'école, au sport par exemple) ; et verticaux dans un rapport transcendant au monde (dans la religion, la nature, l'art par exemple). Reprenant ces espaces mobilisateurs, nous nous sommes construits des aires de séjours (à la manière de terrains de jeu) sous forme de plusieurs projets photographiques¹⁷. Ces terrains de jeu consistent à se

¹⁵ ROSA Hartmut, *op. cit.*, p. 156.

¹⁶ *Idem.*, p. 187.

¹⁷ Les quatre projets sont présentés plus en détail sur les espaces Tumblr suivants : <https://place-libre.tumblr.com/> ; <https://legoquartiersaintmichel.tumblr.com/> ;

donner des règles d'exploration et de rencontre d'un milieu de vie (une forêt, les voyageurs du tram, un quartier en démolition, le campus universitaire...) pour tracer l'expérience de rencontre avec ce milieu grâce à la photographie. Le produit de ce traçage est ensuite monté et organisé pour illustrer de manière sensible le processus de résonance. À travers ces montages photographiques (figure 2, par exemple), il s'agit donc de toucher et d'être touché, sur une thématique, sur un axe de l'existence singulier (l'être manquant, la trajectoire, les milieux de vie, le mouvement, la nature, l'exclusion...).

L'expérience de la construction narrative de soi (aire-erre 3 : 2023)

La troisième aire de séjour à tracer était celle de l'expérience de la construction de soi qu'il fallait formaliser pour l'intégrer dans le dispositif final de l'exposition. Ici le vagabondage et la ligne tracée a pris la forme d'un jeu de correspondance entre les approches théoriques du *Life Design* et les travaux de Segalen sous l'angle d'une métaphore. La construction de soi dans la perspective du *Life Design* peut se modéliser de manière métaphorique comme une activité de mise en mouvement de soi comme on ferait du vélo, activité menant à un modelage ou une sculpturation de soi¹⁸. La métaphore de l'identité narrative comme une bicyclette est fréquente autant dans le monde scientifique qu'artistique¹⁹. Elle est reprise ici (figure 3) car elle permet d'articuler différents modèles socio-constructivistes pour une approche actualisée du sujet. Se modeler, se construire revient à mobiliser les « processus narratifs »²⁰, impliquant des « formes identitaires narratives »²¹, « historiquement et socialement situés »²² visant un « dépassement des conflits vécus »²³ par le biais de « l'activité »²⁴.

C'est cette expérience de mobilisation par l'activité dans un modelage de soi narratif que nous cherchons à faire vivre au visiteur. Autrement dit, pour pouvoir « faire du vélo dans le musée », il fallait y construire des règles du jeu et une aire de séjour à explorer. C'est ici que le rapprochement résonant entre Segalen et le *Life Design* prend tout son sens et s'actualise concrètement. L'espace du musée va constituer un terrain de jeu expérientiel dans lequel le visiteur pourra mobiliser une activité narrative de reconstruction de soi, par une rencontre avec le Divers, organisé comme un nouveau monde à explorer.

<https://traces-resonance.tumblr.com/> ; <https://trambpessac.tumblr.com/> (consultés le 17 juillet 2025).

¹⁸ POUYAUD Jacques, *L'entretien sculptural d'orientation*, habilitation à diriger des recherches, Université de Bordeaux, 2022.

¹⁹ POUYAUD Jacques, *op. cit.*, 2015 et 2016.

²⁰ RICCEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1992.

²¹ GUICHARD Jean, *op. cit.*

²² SAVICKAS Mark L., *Career counseling*, Washington DC, American Psychological Association, 2011.

²³ MALRIEU Philippe, MALRIEU Suzanne et WIDLOCHER Daniel, « La socialisation », dans GRATIOT-ALPHANDERY Hélène et ZAZZO René (éd.), *Traité de psychologie de l'enfant*, tome 5, *La formation de la personnalité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 5-24.

²⁴ YOUNG Richard et VALACH Ladislav, « The Construction of Career Through Goal-Directed Action », *Journal of Vocational Behavior*, n° 64 (3), 2004, p. 499-514.

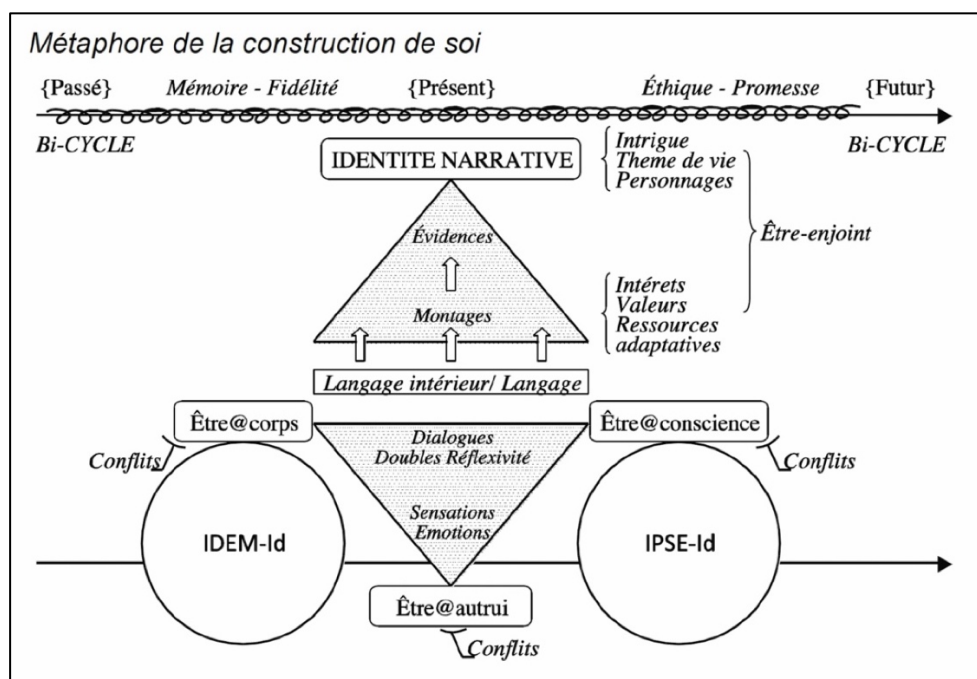


Figure 3. *Métaphore du Vélo*, extrait du catalogue d'exposition, p. 94, 2024 © Jacques Pouyaud.

Dans son recueil de poèmes *Stèles* paru en 1912²⁵, Victor Segalen structure son ouvrage en reprenant les six directions traditionnelles de la pensée chinoise de représentation du monde : le nord, le sud, l'est, l'ouest, le ciel et la terre. Ces six directions structurent l'espace géographique mais elles sont aussi des repères symboliques, cosmologiques et spirituels. Ainsi, dans l'ouvrage de Segalen le nord renvoie à l'amitié, le sud à la loi, l'est à l'amour, l'ouest au conflit, les stèles du milieu au soi, et les stèles du bord du chemin au hasard. Ces deux dernières « directions » sont centrales pour nous dans l'expérience visée puisqu'elles ajoutent aux quatre directions un « point de finalisation » du parcours (le soi) et un « processus de dynamisation » du parcours (le hasard et tout ce que l'on trouve de signifiant sur le bord du chemin). On peut aisément rapprocher ces espaces symboliques d'orientation des axes de résonance dans l'approche de Rosa. En compagnie de Segalen, tout comme pour un voyage en Chine, l'expérience de voyage proposé au visiteur sera donc celle d'une rencontre avec un Divers organisé selon cette cosmologie pour parcourir l'espace thématique de l'existence, vers un soi dynamisé par les trouvailles du bord du chemin, en quête de résonances.

L'élaboration collective du dispositif

Partant de ces propositions, l'année 2022 a été celle, avec l'équipe du musée²⁶, de la réalisation concrète de l'exposition. Comment mettre en scène le Divers et la rencontre ? Comment organiser l'espace pour que des lignes d'erre de visiteur

²⁵ SEGALIN Victor, *Stèles*, Paris, Mercure de France, 1912.

²⁶ Sophie Chave-Dartoen (direction) ; Lucia Bienvenu (cheffe de projet d'exposition et de médiation ; Solenn Nieto, Gaëlle Cartault (régie d'œuvres et documentation, collections et prêts privés) ; Marie-José Juvé (gestion des partenariats).

soient possibles ? Comment permettre aux voyageurs de tracer leurs expériences de visite ? À l'image des trois fils expérimentiels précédents, le visiteur devait aussi pouvoir faire conjointement : une « expérience de voyage et de rencontre », une « expérience de montage signifiant » et une « expérience réflexive » de retour sur soi. Cette phase de concrétisation autour du matériel conceptuel ne peut évidemment pas se réaliser sans un travail collectif et partenarial.

Sur le plan partenarial, il fallait pouvoir faire des démarches de recherche de financements complémentaires. Ainsi s'est constitué un comité scientifique²⁷ dont l'objectif était d'être à la fois garant d'une démarche de recherche-crédation et soutien dans la réalisation du projet. Le comité a regroupé des représentants artistes, universitaires, et des soutiens institutionnels (Unesco). Sur le plan du collectif, il a très rapidement été évident qu'il fallait collaborer avec un·e scénographe²⁸ et des artistes pour « transformer » l'espace et permettre de stimuler une rencontre sensible avec le dispositif²⁹. Il a aussi paru évident que le dispositif devait pouvoir être évolutif en fonction de ce qui allait s'y dérouler pendant les deux ans. Une équipe de médiateurs au musée y animera des ateliers tout public, le lieu accueillera des classes, des étudiants, des associations, etc. Toutes ces collaborations devaient pouvoir être l'objet d'usages nouveaux et différenciés, pour un dispositif vivant de « médiation » mais aussi de « déviation ».

Comme souligné précédemment, l'enjeu était une recherche-crédation d'un dispositif où les visiteurs pourraient prendre une part active. Il fallait donc imaginer comment les visiteurs allaient pouvoir laisser une trace de leur passage et de leur activité créative et narrative personnelle. Dans la perspective d'un usage du lieu comme un espace de consultation psychologique (nous y reviendrons), il fallait aussi penser la possibilité de prolongement des visites par d'autres rencontres individuelles. Au niveau du musée d'ethnographie enfin, une autre problématique s'est imposée rapidement avec la question de : comment représenter le Divers ? Cette question a été vite résolue, le musée abrite dans sa collection un grand nombre d'objets jamais exposés. C'était l'occasion d'aller piocher dans les réserves pour mettre en lumière une partie de cette collection et venir peupler un monde Divers à rencontrer. Comment ce travail collectif a-t-il abouti ? Quelle forme a-t-il permis de faire émerger ?

L'expérience visiteur

L'objectif qui a guidé tout le travail de co-construction a toujours été celui d'une expérience visiteur singulière. On peut la résumer comme suit : en entrant dans

²⁷ Comité scientifique : Émilie Carosin, assistante de recherche à l'Université de Mons (Belgique) ; Valérie Cohen-Scali, professeure de psychologie au Conservatoire National des Arts et Métiers (CRTD-EA4132), directrice de la Chaire Unesco Orientation tout au long de la vie ; Paul Devautour, artiste et enseignant à l'École Nationale Supérieure de Design de Nancy, coordinateur de l'École Offshore (Chine) ; Véronique Rouyer, professeure de psychologie du développement à l'université de Bordeaux (LAPSY-UR 4139).

²⁸ Marie Corbin – Scénographe, artiste et plasticienne.

²⁹ Trois artistes ont participé à cette mise en scène : Denis Dedieu (musique) ; Gabriel Okoundji (poésie) ; Maaya Wakasuki (calligraphie).

l'espace, le visiteur se sent désorienté, avec une impression de perte de repères sans que cela soit négatif. L'expérience recherchée est l'émergence simultanée d'un sentiment de curiosité et d'étrangeté, avec la sensation d'être tout de même accompagné, en sécurité dans un temps suspendu. Le visiteur est ainsi amené à explorer des espaces éclairés et d'autres dans la pénombre, tout en découvrant une structure orientée par le biais de récits mystérieux à construire. Une expérience finalement pas si différente de celle éprouvée lors d'un voyage dans un environnement inconnu que l'on a envie de découvrir.

La scénographie : un espace avec un potentiel résonant

La scénographie combine deux formes d'espaces imbriquées à parcourir, régies par des règles de visite participatives différentes (figure 4). La première forme est constituée de « salles de promenade » évoquant le monde et le Divers. Dans ces espaces sont présentés des objets des collections du MEB mélangés à des œuvres photographiques ou encore à des objets contemporains dont la collecte progressive est laissée à la spontanéité du public³⁰, dans une logique de mise en résonance narrative. La deuxième forme est une succession de « bulles réflexives » reprenant les six thèmes en lien avec la structure du recueil de poèmes *Stèles*. Le visiteur explore ainsi l'amour, l'amitié, l'adversité, la loi, le hasard et le soi, à partir de questions qui lui sont posées. Chaque bulle, chaque stèle, invite le visiteur à l'introspection, proposant des stimulations sensorielles et poétiques l'incitant à se recentrer sur les six dimensions organisatrices de nos vies sociales et affectives.



Figure 4. Organisation du dispositif, composé de salles de promenade (en blanc sur le plan, en noir dans la réalité) et de bulles réflexives (ocre), 2023 © Marie Corbin (illustration) et Jacques Pouyaud (photographie).

³⁰ Des vitrines laissées vides accueillent des dons des visiteurs. Objets divers que l'on peut laisser à l'accueil accompagnés d'une petite histoire associée.

Ces espaces sont conçus comme des lieux de réflexion, d'élaboration, de retour sur soi où le visiteur est guidé pour construire du sens à partir de son propre parcours. Un carnet de voyage individuel (donné à l'accueil) accompagne cette proposition. Grâce à des pages détachables, le visiteur peut laisser dans chaque bulle une trace de sa réflexion sous forme d'écrits déposés dans des stèles thématiques qui sont ensuite une base de création artistique et de recherche (figure 6).

La rencontre du Divers et l'ouverture narrative des objets

Dans les salles de promenade, l'enjeu pour le visiteur est d'aller à la rencontre des objets peuplant ce monde singulier et mystérieux pour se le signifier à soi-même. Un système de jeu de piste permet aux objets de « parler » et d'ouvrir des narrations personnelles pour résonner avec l'histoire de chacun. C'est dans cette activité de « montage de sens » face aux objets qu'est mobilisée l'identité narrative et qu'une activité créatrice est sollicitée chez les visiteurs. Le dispositif de présentation des objets est un élément central de mobilisation de l'activité. Le choix des objets présentés a été fait en amont par la même démarche d'errance créative qui court tout au long de ce projet. Tout d'abord, aucun objet ne devait être présenté pour sa qualité ethnographique (son histoire, ce qu'il représente d'une culture, sa singularité esthétique ou sa fonction). Les objets devaient être choisis pour ce qu'ils font quand on les rencontre, comme n'importe quel objet du monde peut susciter une émotion, une sensation spontanée née sur le bord du chemin.

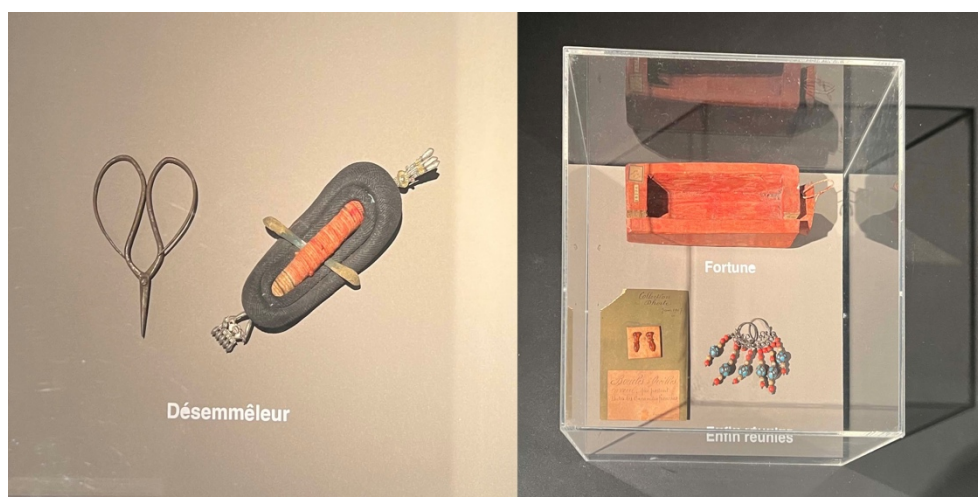


Figure 5. *Triptyque d'ouverture narrative*, 2025 © Jacques Pouyaud.

La première étape a donc consisté à sélectionner les objets sur ce critère uniquement. Dans le sous-sol du musée, nous³¹ sommes partis à la rencontre sensible des fonds et réserves, rangées et étiquetées, à la recherche d'émotions et

³¹ Le commissaire d'exposition pour le choix des objets, accompagné de la scénographe et de la responsable des collections. 105 objets ont été ainsi sélectionnés dans une première étape, puis 24 supplémentaires afin de permettre une visite à destination des petits enfants, où les objets sont présentés dans des vitrines à leur hauteur (moins de 1 mètre).

de sensations. Un choix spontané d'une centaine d'objets s'est effectué très rapidement. À partir de ce choix, il fallait alors « monter » les objets, c'est-à-dire les assembler pour une ouverture narrative inspirée de la logique sémiotique de Peirce distinguant l'icône, l'indice et le symbole³². Le dispositif devait permettre de saisir les objets d'abord comme des icônes (dans leur proximité sensible au réel), puis d'en faire des indices de sa propre histoire, et de les utiliser ensuite comme symbole d'une nouvelle signification pour soi. Pour faciliter ce travail, les objets sont présentés par couple, et associé à un « mot inducteur » (figure 5)³³. Ainsi, toujours avec la logique de l'errance, la centaine d'objets choisis a été réorganisée en couple, puis chaque couple a été associé à un mot spontanément venu à l'esprit, comme un trait d'union entre ces deux objets³⁴. Dans ce triptyque, les objets mis à nu, débarrassés de leurs histoires, reprennent du sens dans leur proximité physique et leur association à un mot parfois inattendu ou mystérieux. Il était essentiel que chaque objet soit présent ici « en dehors » de son histoire. Ainsi, aucune explication, aucun cartel n'accompagne ou ne donne d'informations sur eux dans le cadre de l'exposition. Leur histoire est à reconstruire en résonance avec celle du visiteur par le biais du dispositif narratif. De plus, pour suggérer cette rencontre, les objets sont le plus possible exposés tels qu'ils « vivent » dans les fonds et réserves du musée, tels qu'ils étaient dans leur environnement quand nous les avons rencontrés. Ainsi certains gardent leur papier bulle protecteur, d'autres leur étiquette, ou encore leur positionnement dans leur tiroir de rangement. Face à ces triptyques et ces espaces narratifs ouverts, pas d'autre solution pour le visiteur que de reconstruire du sens en mobilisant sa propre histoire et sa subjectivité³⁵.

Les espaces réflexifs

En parallèle de cette activité de découverte du monde par la rencontre active des objets, le visiteur est invité à s'asseoir sur les bancs molletonnés des bulles réflexives. Chacune de ces bulles fonctionne sur le même principe visuel. Au milieu de drapés ocre qui forment une sorte de cocon, un banc mauve permet de s'asseoir à côté d'une urne où l'on peut déposer son écrit réflexif. Le banc en

³² PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

³³ La présentation se fait parfois côte à côte (comme c'est le cas figure 5 pour *désemmêleur* ou pour *enfin réunies* qui forme un triptyque avec les deux paires de boucles d'oreilles), ou parfois de manière dispersée, comme c'est le cas pour *Fortune* qui ici concerne l'objet rouge. Un autre objet dans le musée est alors associé à fortune, un peu comme dans un jeu de memory.

³⁴ Liste des 49 mots inducteurs : *Antennes* ; *Boucliers* ; *Brin d'histoire* ; *Calculette* ; *Calques* ; *Carabosse* ; *Chausse-pied* ; *Chirurgie esthétique* ; *Collage* ; *Coupe au bol* ; *Cursives* ; *Désemmêleur* ; *Douilletterie* ; *Enfin réunies* ; *Fortune* ; *Gants de poupée* ; *Interdits* ; *Inter stellar* ; *Le complot* ; *Les clowns* ; *Les enfants* ; *Les fêlures* ; *Les frangins* ; *Les sorcières* ; *Lunaire* ; *Mouvement d'humeur* ; *Munitions* ; *Oiseaux de feux* ; *Omelette* ; *Ornements de soi* ; *Patinoire* ; *Piège solitaire* ; *Platane* ; *Porte close* ; *Poudrière* ; *Rappel* ; *Relai de poste* ; *Rencontre* ; *Réparation* ; *Sacrifice* ; *Self popotte à rouler* ; *Serre tête* ; *Signalisation* ; *Transplantation* ; *Un briquet*. Pour les vitrines enfants : *Iris* ; *Dou-Dou* ; *Cro-Co-Dile* ; *Plat*.

³⁵ Toute la démarche d'élaboration et de choix est réalisée par le commissaire d'exposition. Les objets et les mots inducteurs sont donc les reflets sensibles de sa subjectivité. Cependant ce n'est pas cela qui est mis en avant puisque rien n'est jamais indiqué nulle part dans ce sens. Les objets et les mots inducteurs sont proposés et mis en forme pour leur dimension projective et narrative générique, pas comme l'expression d'un choix à travers lequel le visiteur pourrait essayer de découvrir une personne. Dans ce sens, les objets et les mots inducteurs sont au service de l'imagination et de la subjectivité des visiteurs et de leur propre histoire.

lui-même abrite des casques audio où l'on peut entendre un environnement sonore créé pour l'occasion³⁶. Le banc apporte aussi la lumière dans la bulle, plongée dans une pénombre douce et bienveillante. À chaque entrée dans les bulles, un cartel explique le thème associé à l'espace et une calligraphie japonaise³⁷ habite le lieu pour l'inspirer. Ici, aucun objet de collection n'est présent, juste une ambiance et une question pour soi dans chaque bulle (figure 4).

Les six questions font le lien entre la structure orientée de *Stèles*, et la pratique de l'accompagnement en orientation en *Life Design*. Dans cette pratique d'accompagnement³⁸ six questions permettent une exploration des problématiques et de l'identité narrative des personnes dans une perspective de soutien. La première questionne la transition ou la problématique d'orientation à laquelle la personne fait face (dans la bulle « adversité ») ; la seconde questionne les héros de l'enfance (dans la bulle amour) ; la troisième questionne les journaux, loisirs et activités préférées (dans la bulle « amitié ») ; la quatrième questionne un livre ou un film de chevet (dans la bulle « hasard ») ; la cinquième questionne les expressions, devises ou phrases préférées (dans la bulle « loi ») ; et la sixième questionne les souvenirs anciens (dans la bulle « soi »). Le visiteur est invité ici à remplir les feuilles détachables de son carnet de voyage et à les déposer dans chaque stèle (figure 6). Dans la pratique d'accompagnement psychologique, les narrations associées à ces diverses questions sont reprises dans un dialogue avec le psychologue (lors de consultations ultérieures) pour élaborer des scénarii de compréhension de la situation et de remobilisation de soi.

L'accompagnement de Victor Segalen et le rôle des médiateurs

Quelques extraits choisis du livre d'or permettent de se rendre compte de l'appropriation du dispositif par les visiteurs. Ainsi, Yves note ceci, « très intéressant, espiègle et inspirant d'être, de se trouver (!) dans une exposition conçue pour se perdre. Les objets surgissent dans nos souvenirs de la planète ». Stéphane écrit le 10 mars 2024, « musée que je ne connaissais pas. Expo originale et utilisation audacieuse des fonds. Une déstabilisation qui pousse à l'introspection ». Un anonyme avec humour le 27 mars 2024 témoigne en jouant sur les mots inducteurs, « fascinante introspection, cependant, j'ai remarqué une erreur au niveau de la pierre labellisée "poudrière". En effet, j'ai ressenti avec clarté qu'il s'agissait d'un "sortilège" » [souligné par l'auteur]. Le 19 février 2025, un autre message signé *les aventures de Isabelle, Stella et Véronique* : « Nous découvrons Victor Segalen, la richesse et la complexité de ce personnage. Cette visite faite à plusieurs, entre amies, nous a délié la langue et l'imagination. C'est une sorte de voyage intérieur, dépaysant et mystérieux ». Catherine évoque le 12 mars 2024 une « très intéressante visite et parcours, difficile aussi de répondre

³⁶ L'environnement sonore est le fruit d'un travail artistique collaboratif entre deux personnes : le poète Gabriel Okoundji qui récite ses textes, et le musicien Denis Dedieu qui en a fait un arrangement sonore. Les 6 compositions sont écoutables à partir de fin 2025 sur le site du MEB.

³⁷ Les calligraphies sont le fruit du travail de l'artiste Maaya Wakasuki : <https://www.maayamaaya.com/>.

³⁸ SAVICKAS Mark L. *op. cit.* ; SAVICKAS Mark L. et POUYAUD Jacques, *op. cit.*

spontanément. On en sait plus grâce à la médiatrice ». Certains commentaires renvoient à la difficulté et à la déstabilisation de l'expérience, mais souvent aussi, il est fait référence à l'importance de s'être senti accompagné.

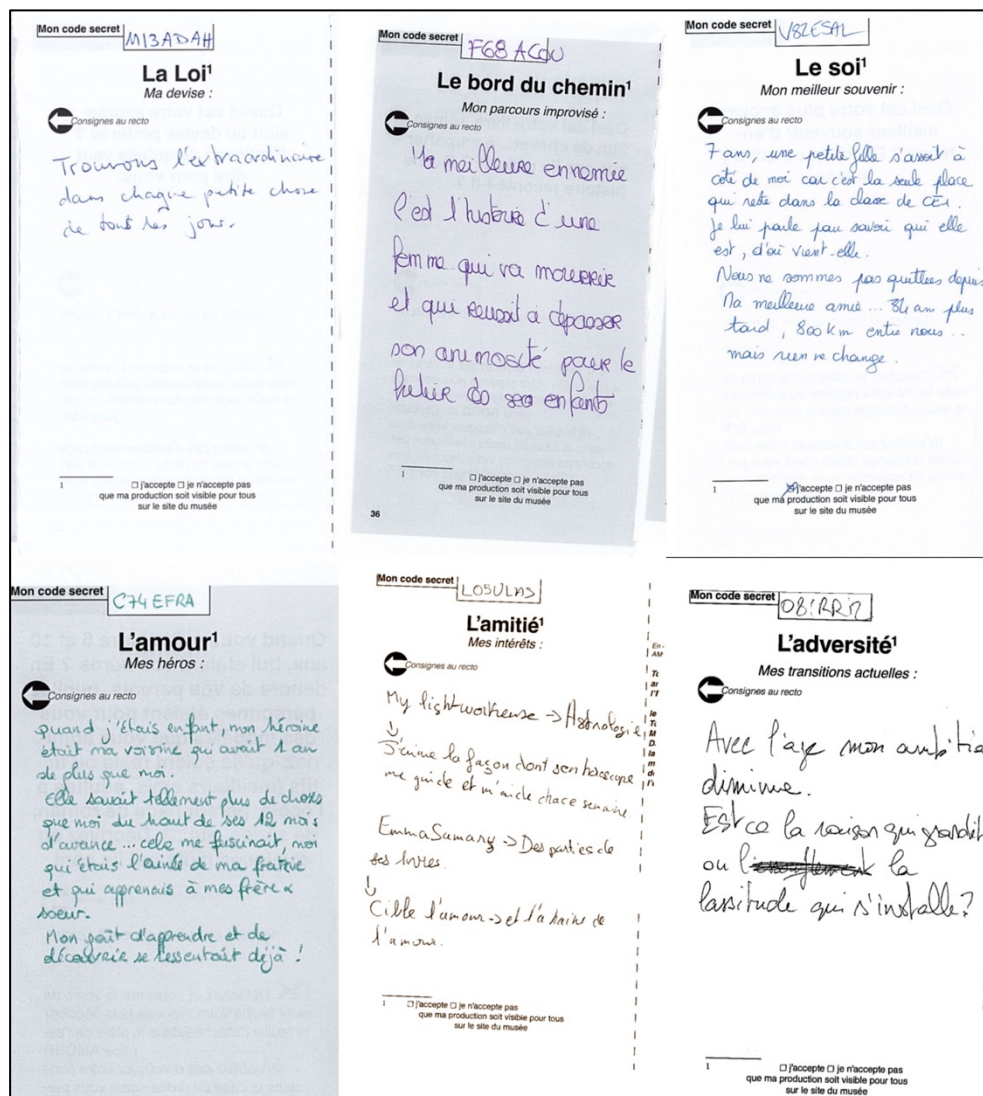


Figure 6. *Traces sensibles*, exemples de documents laissés par les visiteurs dans les stèles des bulles réflexives thématiques, entre le 16 septembre 2023 et 30 mai 2025.

Peut-être en effet ces aires de séjour peuvent-elles paraître parfois incompréhensibles pour le visiteur. Victor Segalen et les médiateurs ont alors une place centrale de soutien spécifique pour les accompagner et faciliter la découverte. Comme le titre de l'exposition l'indique, Victor Segalen est convoqué ici comme un compagnon de voyage, comme quelqu'un que l'on rencontre fortuitement sur le bord du chemin. À l'étonnement de certains visiteurs qui s'attendent à découvrir en détail le personnage et son œuvre, ils ne trouvent de Segalen ici que des bribes de textes parsemés sur les murs, dans des tailles de polices diversifiées³⁹. Le choix a été fait de ne rien exposer de l'œuvre

³⁹ À cela s'ajoute une biographie très sommaire, au milieu de l'exposition, accompagnée d'une carte du monde stylisée avec le trajet de ses voyages en Chine.

écrite de Segalen, mais de donner à voir le personnage à travers des citations d'auteurs qui parlent de lui, ou bien d'extraits de ses correspondances de voyages adressés à ces proches. En voici quelques exemples :

François Cheng écrit de lui par exemple « Ici commence déjà le mystère. Mystère du temps, mystère de l'espace, mystère du voyage. Est-il réellement possible de voyager dans le temps et dans l'espace, à travers soi-même et à travers l'autre ? Certes, il nous est loisible de tracer une carte, d'établir une chronologie, voire de suivre le tracé laissé par un autre voyageur. Mais je parle du vrai Temps vécu, je parle du vrai Espace vivant. »⁴⁰

Jean-Luc Coatalem, « vous sentez bien que vous marchez au-devant du Mystérieux, ayant aux "confins du monde ce goût d'un autre monde". Jusqu'à ce Divers "qui ne divertit point". Mais au contraire, aiguise, irradie. Recentre. »⁴¹

Yann Queffélec, « On a l'impression que Segalen est constamment sur le point d'entreprendre une œuvre immense. On finit par le créditer de cette immensité... »⁴²

Segalen lui-même écrit à sa femme Yvonne, « Je t'ai dit avoir été heureux sous les tropiques. C'est violemment vrai. Pendant deux ans en Polynésie, j'ai mal dormi de joie. J'ai eu des réveils à pleurer d'ivresse du jour qui montait. Les dieux-du-jour savent seuls combien ce réveil est annonciateur du jour et révélateur du bonheur continu que ne dose pas le jour. J'ai senti de l'allégresse couler dans mes muscles. J'ai pensé avec jouissance. »⁴³

Dans une autre lettre, « je reprends avec joie l'hypothèse justifiée autrefois, la seule phrase qui ait été utile dans la bouche de mes parents : que je ne suis pas "comme les autres" »⁴⁴.

Par ces morceaux de vie, Segalen est présent comme quelqu'un à qui l'on s'adresse, avec qui on correspond, qui questionne et discute, qui donne des clefs de compréhension du monde par bribes d'existences partagées.

L'équipe de médiation joue un rôle similaire de compagnonnage très important. Elle est constituée d'étudiants recrutés à l'année⁴⁵. Après une formation initiale à la logique du projet, ils ont comme consignes de devenir des « habitants » du musée. Il s'agit pour eux de s'approprier, chacun à leur manière, le contenu de l'exposition (à la fois le contenu théorique, mais aussi un usage singulier du lieu, une relation sensible et affectée avec les objets et les espaces). Comme lieu de travail, c'est aussi pour eux un lieu de vie⁴⁶, et c'est sous cette forme que les médiateurs ont pour consigne de rencontrer les visiteurs. À la manière

⁴⁰ CHENG François, *L'un vers l'autre*, Paris, Albin Michel, 2019, p. 24.

⁴¹ COATELEM Jean-Luc, *Mes pas vont ailleurs*, Paris, Stock, 2017, p. 118.

⁴² QUEFFÉLEC Yann, *Dictionnaire amoureux illustré de la Bretagne*, Paris, Éditions Plon, Gründ et Fayard, 2015, p. 181.

⁴³ SEGALIN Victor, *Lettres d'une vie*, Paris, Gallimard, 2019, p. 267.

⁴⁴ *Idem*, p. 316.

⁴⁵ Ont participé à la médiation sur les deux ans : Charis Becker, Audrey Bichel, Juliette Gastaud, Adam Lepetit, Lila Philippon, Morgan Séchet, Rosanna Brehm, Clémentine Fizet, Ana Valera-Mujica et Mara Yanes, encadrés par Lucia Bienvenu (Chargée des expositions et de la médiation scientifique).

⁴⁶ 337 heures de présence par médiateur.

d'habitants d'un pays lointain que l'on visite, ils sont là pour des rencontres au besoin ou au hasard. Comme nous pouvons aider spontanément un étranger perdu dans le métro, ils peuvent aller « prendre la main » des visiteurs pour les accompagner sur une petite distance, partager leur connaissance habitée du lieu pour un court instant. Ils peuplent donc ce petit monde et y vivent, acceptant et accueillant au mieux les visiteurs.

Un espace de consultation psychologique

Nous l'avons évoqué, ce dispositif a été conçu comme un espace de consultation. Les visiteurs y laissent des traces de leur réflexion⁴⁷, ils y parlent d'eux, de leur histoire, ils s'y questionnent, échangent avec d'autres, ils peuvent s'y sentir déstabilisés, déboussolés, voire bouleversés. Plusieurs personnes ont utilisé l'expression « c'est émouvant » pour décrire leur sentiment de visite. Au-delà du beau compliment que cela peut représenter, cette expression oblige à ne pas laisser seul et sans suite face aux questionnements soulevés. Il est de notre responsabilité de laisser au visiteur la possibilité d'une reprise de ces interrogations sous des formes diverses pour qui le souhaite. Ainsi, l'ensemble des traces laissées dans les stèles sont anonymes mais sont codées avec un mot de passe permettant de retrouver ses réponses en ligne⁴⁸. Mais surtout le carnet de voyage distribué comprend les contacts permettant de prendre des rendez-vous complémentaires avec un psychologue. Dix personnes ont ainsi participé à des entretiens complémentaires, conçus à la fois comme des extensions de leur visite, des espaces de soutien psychologique, et une possibilité d'implication dans une recherche participative. Le protocole est le suivant.

Quand la personne signale par mail qu'elle aimerait poursuivre par des entretiens et participer à la recherche, elle est recontactée (mail et/ou téléphone) pour un premier contact où on explique la démarche et on recueille un consentement éclairé. Il est alors proposé deux entretiens (minimum) à chaque personne qui le souhaite. Ces deux entretiens sont réalisés dans l'espace du musée quand ce dernier est fermé⁴⁹. L'objectif est de comprendre de manière fine et singulière l'expérience vécue au musée par chaque personne. Il s'agit aussi d'expérimenter l'espace du musée comme un espace de consultation et comprendre comment un accompagnement psychologique peut se faire autre part que dans un bureau, dans une modalité active de parcours par une déambulation à deux. Le psychologue et le demandeur se retrouvent donc ensemble tous les deux seuls dans le musée pour un premier rendez-vous centré d'abord sur un retour d'expérience de visite. Il s'agit de ré-explore cette expérience en situation. Le psychologue s'attache à faire revivre les actions, les sensations, les sentiments, et

⁴⁷ Au-delà des témoignages laissés dans les stèles, les vitrines de dons ont accueilli 37 objets laissés au musée et accompagnés d'une histoire personnelle (intégrée dans le catalogue).

⁴⁸ Sur les deux ans, l'exposition a accueilli 7 273 visiteurs dont 27 % ont participé à l'un des 68 ateliers réalisés. Les contenus des stèles ont été archivés au fur et à mesure mais le projet de les mettre en ligne en temps réel, n'a pas pu voir le jour faute de moyens. Cependant, l'ensemble des réponses est prévu d'être archivé et accessible sur le site du musée en 2025-26.

⁴⁹ Le musée est ouvert du lundi au jeudi de 12h à 18h et le vendredi de 10h à 14h. Cette contrainte permet de prendre des rendez-vous dans un espace libéré et vide tous les matins.

les réflexions vécues. Ce « parcours commenté »⁵⁰ est enregistré. Il commence par la consigne suivante : « durant votre visite au musée, vous souvenez-vous d'un endroit, un objet, une phrase, une ambiance particulière d'où nous pourrions partir ? ». Le psychologue et la personne se dirigent alors vers cet espace du musée comme point de départ. Le psychologue propose de prendre un portrait avec un polaroid comme un « top départ » qu'il donne à la personne comme trace de leur première rencontre. L'entretien dure environ 1h30 et se termine en allant s'asseoir dans la bulle « adversité » qui questionne la problématique d'orientation ou de transition de la personne. Dans cette bulle, psychologue et demandeur explorent la problématique et s'entendent sur une « alliance de travail » pour le second entretien dont l'objectif sera un accompagnement psychologique. Dans la semaine ou les quinze jours qui suivent, le second entretien est organisé dans les mêmes conditions (un matin seuls à deux dans l'espace du musée vide). Ce dernier dure environ deux heures. C'est un entretien constructiviste classique d'accompagnement⁵¹ mais dans lequel le binôme se déplace d'une bulle réflexive à l'autre pour aborder les différents thèmes. À l'issue de l'entretien, psychologue et demandeur évaluent le fruit de leur travail ensemble et décident si d'autres rendez-vous sont nécessaires. Quand l'accompagnement se termine, un autre portrait au polaroid est proposé par le psychologue comme « top de fin », donné à la personne.

Une reconfiguration du processus de construction de soi par le Divers et la résonance

Dans l'ensemble de cette démarche, un premier constat et résultat s'est consolidé progressivement. Par la mise en relation du processus d'orientation de *Life Design* et la conception de la rencontre du Divers, nous avons pu théoriser une proposition concrète de facilitation du processus psychologique de résonance, comme un processus créatif de construction de soi. Ce modèle de l'orientation reconstitué par l'expérience du Divers dans la perspective de la résonance part de la description de ce qui se joue lors d'un accompagnement constructiviste, que l'on peut résumer ainsi :

« En sollicitant le conseiller et en s'engageant dans la relation d'aide, la personne a amené quelque chose à prendre en charge qui est de l'ordre d'une *tension*. Ensemble, ils [conseiller et demandeur] y ont porté *attention* en travaillant l'histoire du parcours professionnel et le récit identitaire. Ils ont ensuite reconstruit cette tension dans une *intention*. À la suite de cette démarche, la

⁵⁰ La méthode des parcours commentés (*go-alongs* en anglais) consiste à accompagner une personne dans un lieu qu'elle fréquente habituellement, afin de recueillir en situation ses commentaires spontanés, réflexifs ou affectifs sur son environnement. Il s'agit d'une approche qualitative, située et sensible, qui met en lien espace, activité, et vécu. Voir THIBAUD Jean-Paul, « La méthode des parcours commentés », dans GROSJEAN Michèle et THIBAUD Jean-Paul (éd.), *L'espace urbain en méthodes*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2015, p. 79-100 ; KUSENBACH Margarethe, « *Street phenomenology: The go-along as ethnographic research tool* », *Ethnography*, n° 4 (3), 2003, p. 455-485.

⁵¹ SAVICKAS Mark L., *op. cit.*

personne peut étendre son soi dans une *action (extension)* visant à réaliser cette intention, et finalement résoudre la tension initiale. »⁵²

Ce que nous apprend notre dispositif de recherche-création ici, c'est que pour mobiliser et soutenir ce mouvement constructiviste en entretien, nous pouvons nous appuyer sur la mobilisation de « clefs d'ouverture au Divers », qui apparaissent comme des « potentialités de résonance à l'environnement ». Nous en distinguons six qui associent une action et un objet : **Se confronter à la réalité**, **Vivre des expériences sincères**, **Rencontrer le mystère**, **Ouvrir l'imagination**, **Aller vers l'inconnu**, **Danser dans le temps vécu**. Cette mobilisation d'un va et vient entre le réel, la narration et l'imaginaire, apparaît possible et soutenante parce qu'elle est sous-tendue par des actions conjointes ⁵³ dans un environnement que le psychologue et la personne construisent à deux. C'est la dimension malléable et projective de l'environnement et de l'action qui semble ouvrir les clefs du Divers, de la résonance et de la construction de soi.

Conclusion

L'ensemble du dispositif présenté est une démarche hybride qui élabore à partir d'inductions créatives des rapprochements expérientiels et théoriques pour les mettre à l'épreuve du réel dans un espace de jeu ouvert. Le « produit » de ce dispositif, à la fois sur un plan artistique et sur un plan de la recherche reste largement à construire à partir des nombreuses traces enregistrées tout au long de ces deux années de mise en œuvre. C'est maintenant l'analyse de l'ensemble des traces recueillies durant ces deux années qui permettra de poursuivre ce travail d'élaboration en le précisant, et en cherchant à en valider les fondements.

Bibliographie

ALVARES DE TOLEDO Sandra (dir.), *Cartes et lignes d'erre : Traces du réseau de Fernand Deligny, 1969-1979*, Paris, L'arachnéen, 2013.

BRUNER Jérôme Seymour, *Culture et modes de pensée*, Paris, Retz, 2008.

CHENG François, *L'un vers l'autre*, Paris, Albin Michel, 2019.

COATELEM Jean-Luc, *Mes pas vont ailleurs*, Paris, Stock, 2017.

GUICHARD Jean, « Se faire soi », *L'Orientation Scolaire et Professionnelle*, n   33 (4), 2004, p. 499-533.

KUSENBACH Margarethe, « Street phenomenology: The go-along as ethnographic research tool », *Ethnography*, n   4 (3), 2003, p. 455-485.

⁵² SAVICKAS Mark L. et POUYAUD Jacques, *op. cit.*, p. 12.

⁵³ YOUNG Richard et VALACH Ladislav, *op. cit.*

MALRIEU Philippe, MALRIEU Suzanne et WIDLOCHER Daniel, « La socialisation », dans GRATIOT-ALPHANDERY Hélène et ZAZZO René (éd.), *Traité de psychologie de l'enfant*, tome 5, *La formation de la personnalité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 5-24.

PEIRCE Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

POUYAUD, Jacques, *Le monde en résonances : voyage au cœur de soi en compagnie de Victor Segalen*, catalogue d'exposition, Bordeaux, Musée d'Ethnographie de Bordeaux, 16 septembre 2023 - 30 mai 2025, à paraître.

POUYAUD Jacques, *L'entretien sculptural d'orientation*, habilitation à diriger des recherches, Université de Bordeaux, 2022.

POUYAUD Jacques, « Conférence décalée », *Shanghai Papers*, n° 9, 2020, n. p. Disponible sur : <https://www.shanghai-papers.org/SAISON9/jacques/> (consulté le 17 juillet 2025).

POUYAUD Jacques, « Francis Bacon et le Life Design », *L'Orientation Scolaire et Professionnelle*, n° 45 (3), 2016, p. 1-17. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/osp/5017> (consulté le 17 juillet 2025).

POUYAUD Jacques, « Vocational Trajectories and People's Multiple Identities: A Life Design », dans NOTA Laura et ROSSIER Jérôme (éd.), *Handbook of Life Design: from Practice to Theory and From Theory to Practice*, Boston, Mass. Göttingen, Hogrefe, 2015.

QUEFFÉLEC Yann, *Dictionnaire amoureux illustré de la Bretagne*, Paris, Éditions Plon, Gründ et Fayard, 2015.

RICCEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1992.

ROSA Hartmut, *Résonances. Une sociologie de la relation au monde*, Paris, La Découverte, 2019.

SAVICKAS Mark L., *Career counseling*, Washington DC, American Psychological Association, 2011.

SAVICKAS Mark L., NOTA Laura, ROSSIER Jérôme, DAUWALDER Jean Pierre, DUARTE Maria Eduarda, GUICHARD Jean, SORESI Salvatore, VAN ESBROECK Raoul, VAN VIANEN Annelies E. M. et BIGEON Christine, « Construire sa vie (life designing) : Un paradigme pour l'orientation au XXI^e siècle », *L'Orientation Scolaire et Professionnelle*, n° 39 (1), 2010, p. 5-39. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/osp/2401> (consulté le 28 juillet 2025).

SAVICKAS Mark L. et POUYAUD Jacques, « Concevoir et construire sa vie : un modèle général pour l'accompagnement en orientation au XXI^e siècle », *Psychologie Française*, n° 61 (1), 2016, p. 5-14.

SEGALEN Victor, *Lettres d'une vie*, Paris, Gallimard, 2019.

SEGALEN Victor, *Essai sur l'exotisme : Une esthétique du divers*, Paris, Gallimard, 1999.

SEGALEN Victor, *Stèles*, Paris, Mercure de France, 1912.

TALON-HUGON Carole, *L'artiste en habits de chercheur*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021.

THIBAUD Jean-Paul, « La méthode des parcours commentés » dans GROSJEAN Michèle et THIBAUD Jean-Paul (éd.), *L'espace urbain en méthodes*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2015, p. 79-100.

YOUNG Richard et VALACH Ladislav, « The Construction of Career Through Goal-Directed Action », *Journal of Vocational Behavior*, n° 64 (3), 2004, p. 499-514.

BÉGUIN Camille, « L'essai expographique : une tentative », *Les Cahiers de muséologie*, n° 4, 2025, p. III-123.

Résumé

À partir d'une théorie de l'essai, de l'analyse d'un atelier expérimental puis d'une réflexion sur de possibles exercices à contraintes, ce texte propose une définition singulière de l'essai expographique comme méthode de recherche. En mobilisant les ressources langagières propres à l'exposition, en étant à l'écoute du médium, la méthode permet au chercheur d'observer et d'analyser comment son objet de recherche *se comporte expographiquement* – et ce qui se produit lorsqu'il *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.

Mots-clés

Essai ; expérimentation ; contraintes ; expogénie ; réflexivité.

Abstract

Based on a theory of the essay, on the analysis of an experimental workshop, and on a reflection on possible constraint-based exercises, this text offers a unique definition of the "expographic essay" as a research method. By using the specific language of exhibition and by being attentive to the medium, this method enables researchers to observe and analyze how their research object *behaves expographically* – and what happens when it *behaves well*. Under these conditions, the expographic essay becomes a powerful heuristic tool, grounded in experimentation, that engages a specific way of expressing, doing, and thus, thinking.

Keywords

Essay ; experimentation ; constraints ; expogenic ; reflexivity.

À propos de l'autrice

Camille Béguin est docteure en sciences de l'information et de la communication. Ses travaux actuels portent sur l'exposition comme modalité d'écriture de la recherche. Dans le cadre d'une recherche postdoctorale « La Fabrique de la recherche par l'exposition » (2022-2024, UniCA), elle a conçu l'exposition temporaire *Ils peignaient nos statues. Enquête au musée* au musée d'archéologie de Nice/Cimiez (2024-2025). Ces travaux se poursuivent à l'Université de Liège autour d'un projet d'exposition pluridisciplinaire dans un contexte muséal universitaire (2025-2026).

Contact

beguin.camille@gmail.com

L'essai expographique : une tentative

Camille Béguin

À la lecture des textes rassemblés dans ce dossier, il a semblé pertinent de qualifier certaines pratiques universitaires de l'exposition d'« essais expographiques ». Soit car ce qui est produit à un certain stade s'apparente au genre de l'essai, soit parce qu'il s'agit avant tout de s'essayer à l'exposition, dans une démarche disons expérimentale. C'est d'ailleurs ce qu'il s'est passé à la fin de la journée d'étude dont ce numéro constitue les actes, lors d'un atelier dit d'écriture expographique. Cette dernière contribution est pour nous l'occasion de mieux cerner ce que peut recouvrir un essai expographique – une tentative qui demandera probablement à être réitérée afin d'en approfondir notre compréhension.

De l'essai-exposition à l'écriture expographique essayiste

Le genre de l'essai – entendu ici dans son acception littéraire et de manière générique – se définit comme une forme d'écriture dans laquelle l'auteurice expose ses idées et réflexions sur un sujet donné, sans pour autant prétendre à l'exhaustivité. L'essai repose sur une démarche argumentative, dans le but de convaincre son lectorat et de l'amener à suivre le fil de la réflexion proposée. Il mobilise l'expérience individuelle¹ – plus encore que la simple subjectivité² – comme moyen d'éclairer le réel ou de mieux comprendre le monde. Pour les universitaires, nous dit Luciano Gatti, l'essai est un moyen de « concrétiser un rapport plus intense avec la culture et avec le public en général »³. Georges Balandier soulignait déjà ses apports, en comparaison à l'écrit académique :

« [L'essai] permet l'exercice d'une plus grande liberté, il distend la contrainte à laquelle le texte savant soumet le lecteur par bouclage démonstratif, il donne une possibilité d'expression aux intuitions et aux interprétations en quelque sorte « essayées » (parce que livrées à la critique), il tolère le « braconnage », les écarts, dans l'espace des autres disciplines. Il se lit en tant que texte de prospection et

¹ ADORNO Theodor, « L'essai comme forme », in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 5-29.

² GATTI Luciano, « Comment écrire ? Essai expérience à partir d'Adorno », *Archives de Philosophie*, n° 82, 2019, p. 383-406.

³ *Ibid.*, p. 406.

d'expérimentation. Il révèle l'importance des mots, du savoir-écrire, dans la communication de la connaissance hors du cercle professionnel. »⁴

Du fait de ces caractéristiques, il n'est pas étonnant que ce genre se voit associé à l'exposition muséale, et plus spécifiquement au geste curatorial⁵ : d'abord parce que le musée est un lieu où des idées sont exposées, mais aussi et plus récemment du fait du tournant pris par ces institutions pour assumer un discours engagé, à rebours d'une neutralité longtemps privilégiée, musées dans lesquels la recherche est de plus en plus incarnée par des individus, parallèlement à la reconnaissance croissante du caractère situé des savoirs universitaires.

On trouve ainsi chez certain·es auteurices la terminologie d'exposition-essai ou d'essai-exposition. Dans le cadre du projet de recherche en cours « Étendre l'essai-exposition » (*Stretching the Essay-Exhibition*, 2024-2027) par exemple, Jasper Delbeke s'intéresse à ce format qu'il tente de définir pour le moment selon deux critères : « la présence affirmée de l'auteurice » et « une dimension autocritique et autoréflexive » (nous traduisons). Il précise que cette présence rend visible « la position de l'auteurice vis-à-vis du sujet traité », mais aussi que la réflexion critique engagée à travers l'essai-exposition concerne également « les codes et conventions des moyens artistiques employés pour aborder le sujet »⁶. Pour comprendre cette définition, précisons que Jasper Delbeke s'intéresse aux pratiques de l'exposition essayiste dans le domaine de la recherche doctorale en art (domaine dans lequel les attentes sont spécifiques, différentes d'une recherche doctorale en SHS — positionnement du chercheur·e, performance, invention de nouvelles formes et nouveaux formats, etc.). Une définition dépend toujours en effet des intérêts de la personne qui en est à l'origine. Du point de vue d'Anselm Franke, directeur de 2013 à 2022 du département des arts visuels et du cinéma à la Haus der Kulturen der Welt de Berlin, l'exposition-essai se définit ainsi⁷ :

« Travaillant avec l'art, le texte et d'autres artefacts, l'exposition-essai cherche à provoquer une crise définitionnelle à propos du "sujet" de l'exposition, de la matière traitée, des objets. [...] Il ne s'agit pas d'utiliser l'art pour illustrer un thème, comme on le suppose souvent, mais au contraire : défier le discours par l'art et l'art par le discours, afin de rendre productive cette oscillation entre signification et matière. Cela permet une conversation précise et inédite ; une forme de savoir "indisciplinée" et déstabilisante peut alors émerger, remettant sans cesse en question la réalité et sa perception. »⁸

⁴ BALANDIER Georges, « L'effet d'écriture en anthropologie », *Communications*, n° 58, 1994, p. 30.

⁵ Voir notamment : RITO Carolina, « The Essayistic in the Curatorial – Repurposing the Politics of Exhibition », dans DELBECKE Jasper (dir.), *From the Scenic Essay to the Essay-Exhibition. Expanding the Essay Form in the Arts*, Gand, Studies in Performing Arts & Media, 2023, p. 99-106.

⁶ DELBECKE Jasper, « Reimagining the Exhibition-as-Research for Artistic Research: Insights from the Essay Form », *Collateral*, 24 septembre 2024, n. p.

⁷ FRANKE Anselm, interviewé par CANELA Juan Canela, « An "Undisciplined" Form of Knowledge: Anselm Franke », *Mousse Magazine* [en ligne], 12 mai 2017.

⁸ Texte original en anglais : « Working with art, text, and other artifacts, the essay exhibition seeks to induce a definitional crisis with regards to the 'topic' of the exhibition, the subject matter, the objects. [...] It is not about using art to illustrate a theme, as is often assumed, but the opposite: to challenge discourse with art and art with discourse, in order to make this oscillation between

Dans la perspective qui fut la nôtre lors de la journée d'études *Chercher-exposer-trouver*, et plus largement dans le cadre du projet de recherche « La fabrique de la recherche par l'exposition »⁹, se situent les réflexions du muséologue Mattias Bäckström. Ce dernier s'intéresse à l'exposition comme essai pour l'appréhender comme un outil de recherche, capable de produire une science potentielle¹⁰. Son approche essayiste de l'exposition (« essayistic approach ») l'amène à la définition suivante : « un moyen de mener une recherche collaborative, intégrant des processus d'interconnaissance et d'interexpérience. Ce type de collaboration essayiste prend en compte sa forme, son contenu et ses interprètes, avec leur organisation du travail de recherche, ainsi que les caractéristiques spécifiques de l'exposition comme support spatial et temporel »¹¹.

Mais c'est plus encore chez le philosophe allemand Max Bense dans un écrit datant déjà de 1947 – nous amenant à un nouveau détour par l'essai littéraire – que nous trouvons une analyse capable d'identifier les bénéfices heuristiques de l'*essai expographique* (nous reviendrons sur cette terminologie) pour les chercheur·es en SHS :

« Nous sommes pour notre part convaincu que l'essai littéraire témoigne d'une méthode fondée sur l'expérimentation. Il est une forme d'écriture expérimentale [c'est pourquoi] un essai se différencie d'une thèse. Un essayiste est un auteur qui expérimente, qui tourne et retourne un problème en tous sens, qui questionne, ausculte, examine, réfléchit, qui aborde son objet sous différents angles : ce qu'il voit ainsi, il le rassemble sous son regard intérieur et il traduit en mots ce que l'objet révèle dans les conditions créées par l'écriture. Ce qui dans l'essai "essaye" quelque chose, ce n'est pas à proprement parler la subjectivité de l'écrivain, non, celle-ci ne fait que créer les conditions dans lesquelles un objet prend place au sein d'une configuration littéraire. On n'essaye pas d'écrire, on n'essaye pas de connaître, on essaye de voir comment un objet se comporte littérairement, c'est-à-dire qu'on pose une question, on procède à une expérience. »¹²

L'essai expographique pourrait se définir par le même fonctionnement méthodique : à travers lui, il s'agit de voir comment son objet de recherche *se comporte expographiquement*, comment il se matérialise dans des objets, comment il

meaning and material productive. This allows for a precise, new kind of conversation; an "undisciplined" and unsettling form of knowledge then sometimes comes to the fore, which puts reality and its perception into question again and again » (*Ibid.*).

⁹ Le projet, inscrit en sciences de l'information et de la communication, s'est intéressé aux outils des chercheur·es pour produire des savoirs. À la suite de nombreux travaux ayant montré comment les objets, les lieux et les gestes configurent la production de savoirs, nous cherchions à comprendre comment le travail de conception d'exposition pouvait en faire autant : nous cherchions à identifier les logiques heuristiques de l'écriture expographique.

¹⁰ BÄCKSTRÖM Mattias, « The Exhibition as Essay. Exhibition Production as Research Process », dans ENGÉN Line (éd.), *Breaking Boundaries! Museum Education as Research*, Trondheim, Museumforlaget, 2023, p. 155-161.

¹¹ Texte original en anglais : « as a way of conducting collaborative research, which includes inter-knowledge and inter-experience processes. This kind of essayistic collaboration considers its form, its content and its participating interpreters, with their organisation of the research work, as well as the specific characteristics of the exhibition as spatial and temporal medium » (*Idem*, p. 158).

¹² BENSE Max, « L'essai et sa prose », *Trafic*, n° 20, 1996 [1947], p. 134-142.

se met en scène, se décompose dans l'espace, se raconte en vitrine, sur cimaise... sous un autre éclairage¹³.

Ce sont toutes les ressources qu'offre le langage expographique que l'essayiste peut utiliser, expérimenter, mettre à profit. À l'instar de l'essai cinématographique qui, contrairement au film documentaire traditionnel, « n'est pas tenu de reproduire des apparences extérieures ou de respecter une suite chronologique »¹⁴, l'essai expographique universitaire n'est pas tenu de suivre une argumentation inductive ou déductive, d'explicitier une méthode, d'éliminer ce qui ferait *style*, de limiter sa pensée visuelle à des « illustrations », des « figures », des « schémas » ou des « tableaux ». On peut, comme l'analysait Hans Richter pour l'essai cinématographique, « faire appel à toute sorte de matériau d'illustration, on peut progresser par sauts dans le temps et l'espace : passer par exemple de la reproduction objective à l'allégorie purement imaginaire, de celle-ci à la scène jouée ; on peut représenter des objets inanimés, vivants, artificiels ou naturels ; on peut utiliser tout ce qui existe et tout ce que l'on peut inventer – pourvu que cela serve comme argument pour rendre visible l'idée fondamentale »¹⁵.

La terminologie « essai expographique », davantage que celle anglophone rencontrée jusque-là (*essay-exhibition*, *exhibition-essay*) nous apparaît ainsi plus appropriée pour mettre l'accent sur ces « conditions créées par l'écriture » propre à l'expographie, ces conditions qu'il s'agit justement de travailler, pour appréhender l'outil comme une méthode de recherche.

Pour cela, encore faudrait-il jouer le jeu. Car selon le point de vue en effet, imprimer en A3 les pages d'un livre pour les accrocher sur des grilles vaudrait pour exposition, mais une telle conception de l'exposition ne produirait sans doute pas grand-chose de plus qu'un écrit académique. Pour jouer le jeu – c'est-à-dire pour faire en sorte que son objet se comporte expographiquement mais surtout *se comporte bien* – il faudrait sûrement faire de son objet de recherche un objet *expogénique* : c'est-à-dire qu'il trouve dans le média exposition sa « justesse expressive ». Cette justesse est pensée par Philippe Marion, à l'origine de la notion de médiagénie qu'il explique ainsi : « Les récits les plus médiagéniques semblent en effet avoir la possibilité de se réaliser de manière optimale en choisissant le partenaire médiatique qui leur convient le mieux et en négociant intensément leur "mise en intrigue" avec tous les dispositifs internes à ce

¹³ Cette paraphrase de Bense est ici inspirée par Dominique Bulher et son analyse de l'essai cinématographique. Ce dernier se distingue, nous dit-elle, non pas de l'écrit universitaire comme c'est le cas ici, mais du film documentaire traditionnel, didactique, ou dit autrement, « des "docucu", les barbants documentaires éducatifs ». Ce qui caractérise ces courts métrages est la liberté avec lesquels ils puisent dans les ressources du médium, juxtaposent et font se succéder images et sons incongrus, dans une logique *a priori* non donnée, au service de l'idée essayée.

¹⁴ RICHTER Hans, « Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms », *Basler Nationalzeitung*, 25 avril 1940 ; cité dans et traduit par BLUHER Dominique, « Convergences et divergences : du documentaire de qualité à l'essai cinématographique », dans BLUHER Dominique et PILARD Philippe (dir.), *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 149-163.

¹⁵ *Ibid.*

média »¹⁶. Appréhendé comme un outil méthodologique, l'essai expographique nécessite de négocier la mise en intrigue de nos objets de recherche avec tous les dispositifs constitutifs de ce médium, jusqu'à considérer l'exposition comme notre partenaire médiatique idéal. Il se peut qu'en faisant cela, un aspect seulement de notre recherche soit travaillé, les autres pouvant néanmoins se révéler photogéniques, télégeniques, etc.

Du genre à la tentative : premier atelier d'écriture expographique

C'est selon cette approche qu'un atelier d'écriture expographique a été proposé (mais surtout testé) en clôture de la journée d'étude *Chercher-exposer-trouver*¹⁷. Dans ce cadre, l'essai expographique est entendu « au sens trivial du mot » – comme le fait ailleurs George Didi-Huberman : « essayons de voir si cela marche ou si cela rate, si cela fait apparaître ou obnubile notre regard, et recommençons la tentative quoi qu'il en soit »¹⁸. Il s'agit ici de tenter d'en rendre compte.

Durant un laps de temps relativement court (trois heures), l'atelier a réuni quatre chercheur·es motivé·es à mettre en scène leur recherche : Laure Guillot Farneti, Vincent Lambert, Maëlle Tribondeau et Nolwen Voulier¹⁹. Dans le temps impartis, il a fallu cadrer l'exercice et donner quelques contraintes : chacun·e devait apporter un de leurs écrits (un article, un chapitre, une note d'intention, etc.) et un objet de leur choix. Réunis autour d'une table de travail, nous nous sommes d'abord exprimé·es sur les objets apportés, sans que leur propriétaire ne puisse les présenter en amont : qu'est-ce que cet objet nous évoque ? Sur quoi peut bien porter la recherche de son propriétaire (nous ne nous connaissions pas toutes) ? Les discussions révélèrent la polysémie des matériaux apportés, les idées reçues voire les potentiels contresens (figure 1).

Il est par ailleurs intéressant de relever que sur les quatre chercheur·es présent·es à l'atelier, trois ont amené un objet qu'ils ont eux-mêmes réalisé : une photographie sur un terrain de recherche (Laure Guillot Farneti), un masque de théâtre utilisé en recherche-crédation (Vincent Lambert), une bande dessinée co-réalisée avec une artiste (Nolwen Vouillier). Surtout, ces objets n'ont jusqu'alors pas trouvé leur place dans un écrit académique. Ils n'ont pas eu l'occasion de

¹⁶ MARION Philippe, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication*, n° 7, 1997, p. 86.

¹⁷ Avec le développement des écritures dites alternatives de la recherche (leur institutionnalisation et leur financement), ce type d'atelier se multiplie à l'intention des chercheurs en SHS notamment : atelier sur plusieurs mois de cinéma, son ou photographie de La Fabrique des écritures ethnographiques (Marseille), session d'initiation lors de colloque et autres rencontres (par exemple au Salon FOCUS, et plus récemment au colloque Faire·Dire). Dans le domaine de l'exposition plus précisément, citons l'initiative « Penser avec les objets » (2021-22), pendant lequel huit chercheur·es de l'UCLouvain (Belgique) ont travaillé avec l'artiste Isabelle Dumont pour mettre en scène leur recherche sous forme de cabinet de curiosité, en collaboration avec le Musée L (musée universitaire de Louvain-la-neuve). Voir notamment : <https://www.uclouvain.be/fr/culture/news/penser-avec-les-objets-une-autre-performance-de-la-recherche> (consulté le 12 juin 2025).

¹⁸ DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou Le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, 2011, p. 279.

¹⁹ J'en profite pour les remercier chaleureusement de leur présence et pour les échanges eus *a posteriori*.

s'intégrer à une démonstration. Si l'on admet qu'on ne produit pas la même pensée avec des matériaux différents, on peut raisonnablement avancer qu'exposer sa recherche, en favorisant la manipulation de « nouveaux » objets, amène à produire une autre pensée²⁰.

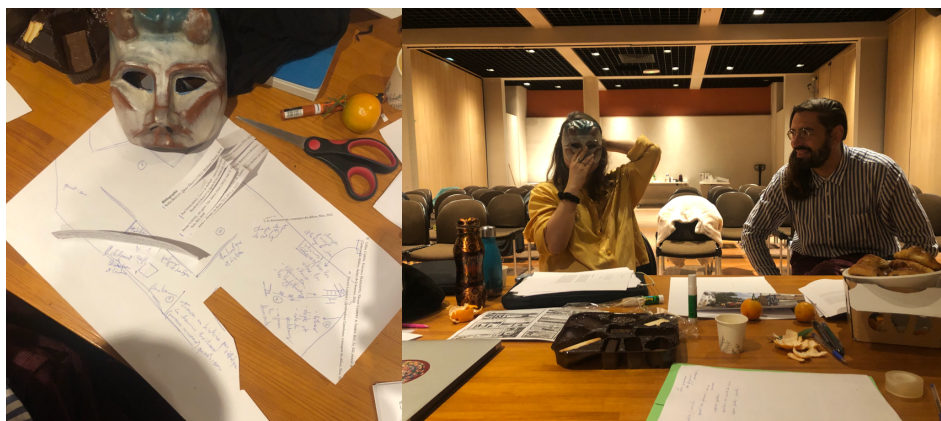


Figure 1. Masque de théâtre représentant un faune, amené et réalisé par Vincent Lambert (2022), porté ici par Maëlle Tribondeau © Camille Béguin.

Les discussions se sont situées à différents niveaux : qualifier le masque de « carnavalesque » ou de « super kitsch et exotique », à la surprise de son propriétaire ; se demander « ce qu'un masque cache » et ce que l'exposer peut révéler ; imaginer l'objet mis en scène, par exemple démesurément agrandi pour que « les visiteur·es entrent dans l'exposition par le nez », etc. Puis l'envie de le porter pour en dire quelque chose s'est fait ressentir, et c'est ainsi qu'il tourna de main en main, puis de tête en tête, révélant la nécessité d'offrir aux visiteur·es l'occasion de le manipuler pour éviter d'éventuelles frustrations. Ce type d'échanges permet de faire ressortir les spécificités expographiques d'un objet de recherche et d'anticiper la réception de son objet, parfois sous un angle nouveau.

Dans un second temps, l'exercice s'est poursuivi en s'appropriant un scénario d'exposition prédéfini (figure 2)²¹. Munies d'une paire de ciseaux, les participant·es découpèrent le contenu de leur écrit pour le répartir dans l'espace représenté en deux dimensions. À ce stade, il a fallu déconstruire ce qui a mis du temps à être composé, selon certaines normes et une certaine logique. Les résultats (des mots isolés, des phrases éparpillées) révèlent les manières différentes de procéder, selon si l'on écrit un texte académique ou une exposition.

²⁰ Le seul objet amené et non réalisé par la chercheuse venue avec (Maëlle Tribondeau) est une œuvre de Mark Dion (*The Museum in Ruins*, 2006), en illustration d'un article de Paul Basu pour la revue *Culture & Musées*. Le fait que la chercheuse concernée débutait sa thèse explique selon nous cette différence avec les autres participant·es, plus avancé·es dans leur parcours universitaire.

²¹ Ce scénario était celui pensé pour l'exposition temporaire *Ils peignaient nos statues. Enquête au musée* (mettant en scène une recherche doctorale) réalisée dans le cadre du projet postdoctoral « La Fabrique de la recherche par l'exposition » (2022-2024), présentée au Musée d'archéologie Nice / Cimiez (lieu d'accueil des journées d'études). Des allers-retours avaient donc été faits entre la salle d'atelier et l'espace d'exposition. Lien du catalogue de l'exposition : <https://hal.science/hal-05090654> (consulté le 12 juin 2025).

Les consignes associées à chaque section thématique du parcours (tableau 1) permettaient de cadrer l'exercice, mais certaines se sont avérées plus contraignantes que d'autres. La première surtout – « formuler une question à laquelle les visiteur·es doivent répondre » – destinée à impliquer les publics dès le début de l'exposition, sous-entendait que la réponse serait *a priori* travaillée tout au long du parcours. De manière évidente, cette question ne peut être une problématique de recherche, puisqu'elle doit être accessible à des publics divers et chacun doit pouvoir s'y retrouver. Elle demande d'être simplifiée, sinon d'adopter un tout autre angle d'approche (figure 3), de manière à mettre en avant l'intérêt social de nos recherches.

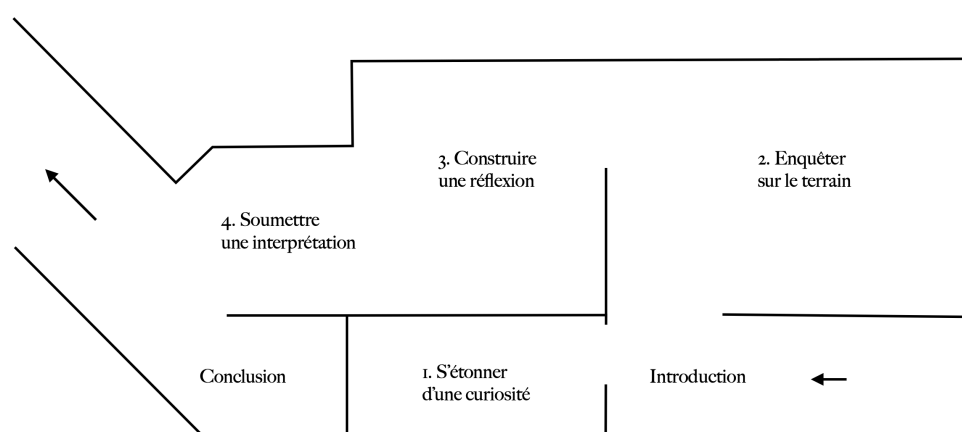


Figure 2. Plan d'exposition utilisé pour l'atelier d'écriture expographique © Camille Béguin.

Section thématique du parcours	Consigne
Introduction	Formuler une question à laquelle les visiteur·es doivent répondre, et imaginer un dispositif qui permette de consigner ces réponses.
S'étonner d'une curiosité	Faire une sélection d'expôts qui témoignent de la curiosité à l'origine de votre recherche, qui l'a motivée.
Enquêter sur le terrain	Choisir une approche narrative de votre méthode de recherche, une façon de raconter votre manière de travailler.
Construire une réflexion	Sélectionner 4 références bibliographiques (des écrits à exposer) qui vous ont aidé à construire votre réflexion, à éclairer votre terrain / corpus / etc.

Soumettre une interprétation	Trouver un titre de panneau de salle, qui résume de manière simple et concise votre interprétation du sujet traité dans l'exposition
Conclusion	Formuler une question conclusive à laquelle les visiteurs doivent répondre (par exemple pour ouvrir la réflexion).

Tableau 1. Consignes d'atelier testées pendant la journée d'étude.

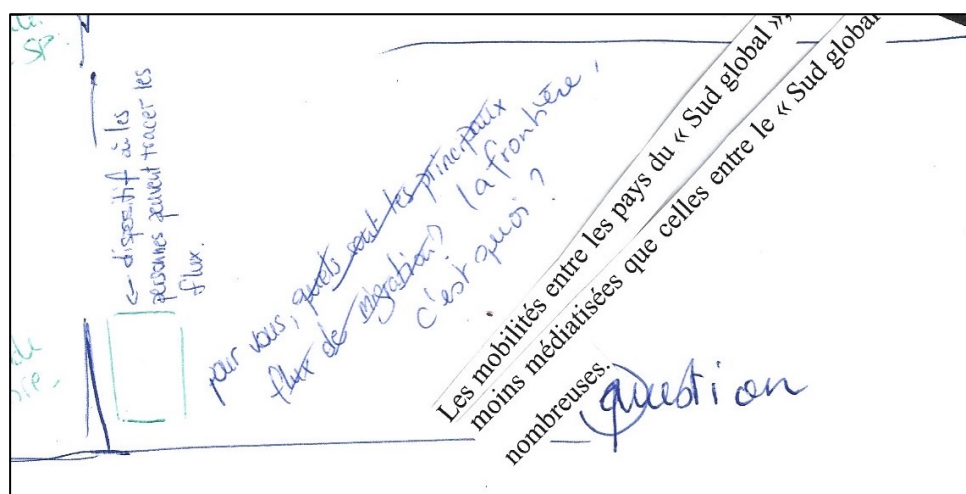


Figure 3. Détail du plan annoté de Laure Guillot-Farneti © Laure Guillot-Farneti.

Dans cette section introductive, la question d'accroche se reformule, évolue. L'objet de la question se déplace, des « flux de migration » à la « frontière ». Le « quels sont » devenu « c'est quoi » n'appelle plus les mêmes réponses : il existe pour les premières une vérité à laquelle se référer, alors que les secondes sont plus subjectives, voire métaphoriques, elles dépendent du point de vue de la personne qui répond (dans la suite de l'exposition, c'est justement le point de vue de celles et ceux qui traversent ces frontières que la chercheuse envisage de mettre en scène).



Figure 4. Photographie amenée et réalisée par Laure Guillot-Farneti (2020). À droite, ce qu'il en reste après l'atelier © Laure Guillot-Farneti.

Cette photographie prise à São Paulo relate un moment du défilé *Salao*. La chercheuse nous explique l'avoir choisie pour l'atelier car elle aime son cadrage et l'ambiance qu'elle capture. Curieusement, et alors qu'elle considère cette image comme représentative de sa recherche, celle-ci n'a pas trouvé de place dans son manuscrit de thèse (d'autres du même défilé, oui, mais pas celle-ci). Dans ce manuscrit, les photographies ne sont pas non plus découpées : durant l'atelier, Laure en a extrait et isolé divers éléments : un drapeau pour la première section, une personne du groupe puis le reste du groupe pour la deuxième section, révélant ainsi les éléments sur lesquelles elle porte plus précisément son regard. À droite ne reste que ce qui a été laissé de côté.

Le temps a manqué aux participant·es pour finaliser leur dispositif et à nous-mêmes pour poursuivre cette analyse. Concevoir une exposition, même de papier, demande en effet du temps. Accompagner d'autres chercheur·es dans cette démarche n'en requiert pas moins. D'expérience, les ateliers proposés à la communauté universitaire s'organisent autour de trois volets : l'apprentissage technique de l'outil concerné (se servir d'une caméra ou d'un appareil photo par exemple, utiliser des logiciels de dessin ou de mise en page) ; l'apprentissage d'un langage (quels codes, quelles normes pour se faire comprendre) ; la formation d'une culture générale, pour avoir en tête ce qu'il est possible de faire, pour jouer avec et ainsi nourrir sa créativité. Un atelier d'écriture expographique, pensé sur plusieurs mois, pourrait en faire tout autant : sensibiliser au rythme scénique et à l'ergonomie des espaces, aux normes de passage et hauteur d'accrochage, au confort de lecture, à la gestion des éclairages et du son spatialisé, se familiariser à divers genres d'expositions et se former « au métier de visiteur »²², rencontrer des médiateur·ices, commissaires, scénographes... Une sorte de formation en accéléré pour le dire autrement, qui permettrait certainement d'avoir le temps d'analyser comment sa recherche se comporte expographiquement mais qui nécessiterait un investissement important. C'est pourquoi il semblait pertinent de réfléchir à d'autres pistes possibles d'expérimentation expographiques, pour s'essayer plus librement (mais non sans contraintes) à l'exposition, et ainsi favoriser des « pratiques exploratoires informelles »²³, sans aucune nécessité de publicisation ni même d'achèvement.

L'essai expographique dans sa version à contraintes

Inspirées des pratiques d'exercice à contraintes en littérature²⁴, nous avons ailleurs imaginé une autre manière d'envisager l'essai expographique, à travers ce qu'on pourrait appeler un plan d'exposition « à trou » : la contrainte est ici formelle, c'est elle qui va configurer le contenu et non l'inverse²⁵.

Ce plan à trou (figure 5), à imprimer pour être griffonné, est un espace fictif d'environ 100 m², « meublé » mais vide de contenu : des cadres, des socles, une

²² Nous paraphrasons ici Éric Dayre et David Gautier qui, dans *L'art de chercher. L'enseignement supérieur face à la recherche-crédation* (2020, p. 85), expliquent que parmi les « métiers du théâtre » figure « le métier de spectateur » auquel les étudiant·es doivent d'abord se former, pour se familiariser à « un type de narrativité », avant de se lancer dans l'écriture d'une pièce de théâtre.

²³ KARA Helen, *Creative Research Methods. A practical guide*, Bristol, Policy Press, 2020, p. 43-44.

²⁴ On pense notamment aux groupes littéraires le Nouveau Roman et l'OULIPO.

²⁵ Cet exercice a initialement été publié dans sa version anglaise par la revue *Punctum* (n° 10 (2), 2024), dans l'article « The researcher-curator: What poietic experience ? », coécrit avec Patrizia Laudati.

vitrine-table, une zone de projection, une niche grandeur nature, une douche sonore et trois panneaux textes attendent de recevoir des expôts et des idées. Dans les espaces dévolus aux objets, il s'agit de réfléchir à ce qu'il est possible d'exposer, tout en ayant la possibilité de s'ajuster ; c'est-à-dire opter pour une occupation littérale de l'espace et du mobilier (disons au premier degré) ou choisir de bricoler avec : par exemple, tous les contenants ne sont pas obligatoirement occupés, une vitrine peut être laissée vide, pour mettre l'accent sur une interrogation en suspens ou sur des données manquantes ; une grande niche peut être saturée ou être utilisée pour dramatiser un unique objet ; le sens du parcours peut être inversé ; le mobilier peut être détourné (les capots de vitrine peuvent être enlevés, les socles retournés pour servir d'assise). La douche sonore peut diffuser un entretien, une archive audio, une ambiance musicale, des bruitages, alors que l'espace de projection peut être occupé par un film, par une lecture de texte retranscrit à l'écran, par un diaporama ou par un plan fixe. Parallèlement à la sélection des objets et à leur agencement s'effectue l'écriture des trois textes de salles, limités volontairement à 150 mots, pour forcer à la concision : faire court et simple, sans concept non-expliqué, sans références bibliographiques ou note de bas de page. En fonction du temps disponible, les cartels de chaque expôt peuvent être rédigés, en veillant à toujours expliciter leur présence et leur intérêt²⁶.

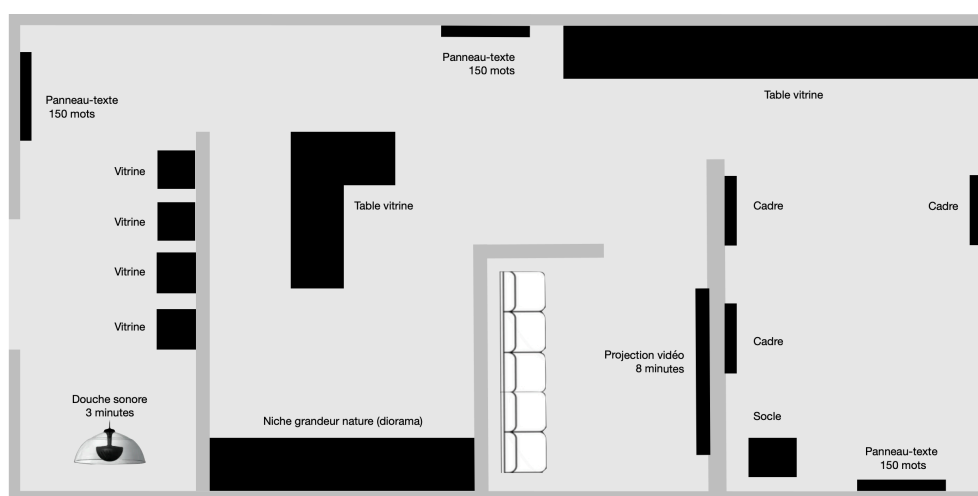


Figure 5 : Plan fictif pour un essai expographique sous contraintes.

En complément, il pourrait être question d'imaginer l'affiche de cette exposition fictive : formuler un titre d'exposition, éventuellement un sous-titre, choisir une

²⁶ Un exemple de cette démarche est visible dans l'exposition *Reset Modernity!* (Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Allemagne, 2016). Les commissaires ont conçu un livret d'accompagnement, nommé « Field book », de sorte que les visiteur·es mènent leurs « propres recherches » tout au long du parcours. En lisant l'introduction de ce carnet (titré « How to use this field book »), on imagine le travail de réflexion que son écriture a dû nécessiter : y figure en effet « une brève description de chaque œuvre, accompagnée de la raison pour laquelle les commissaires ont choisi cette œuvre particulière et l'ont placée à cet endroit » (page 4). Il s'agit là d'un exemple d'exercice (explicité ses choix) induit par la conception d'exposition. Carnet disponible en ligne : <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/RESET-MODERNITY-GB.pdf> (consulté le 16 décembre 2024).

image ou créer un visuel, y apposer en bas de page les logos des partenaires et notamment celui du lieu d'accueil (qui a toute son importance pour tenter de cerner les publics ciblés ; ce qui va déterminer la manière de dire, les registres investis, les attentes à satisfaire ou à déjouer). Tester ensuite cette affiche auprès de ses collègues, à la fin d'un séminaire par exemple, ou auprès de ses proches : leur demander ce qu'ils s'attendent à voir, à comprendre, et éventuellement à faire en visitant cette exposition. Tout au long de cet exercice, chacun·e restera à l'écoute de sa propre poïétique : « qu'est-ce que cela m'amène à faire et à penser » ? Ou, « qu'est-ce que cela *nous* amène à faire et à penser », si l'article à mettre en exposition est coécrit (l'expérimentation collective pouvant être l'occasion de riches discussions et de débat, l'occasion d'approfondir ce que chacun met derrière un concept par exemple, ce qui est parfois implicite et pas toujours consensuel, etc.)²⁷.

En somme, l'essai expographique entendu comme une méthode s'avère un moyen d'explorer autrement sa recherche, ses matériaux, sa propre expérience individuelle de chercheur·e. La terminologie employée ici n'est pas utilisée pour qualifier un genre, une catégorie d'exposition spécifique qui aurait en commun telle ou telle caractéristique, mais bien pour désigner une manière de chercher par l'exposition, à partir de contraintes diverses nous permettant d'être « à l'écoute du médium »²⁸. La méthode – faire en sorte que son objet de recherche *se comporte expographiquement* et être attentif à ce qu'il se passe – pourrait intervenir à différents stades d'une recherche (en cours et pas seulement une fois celle-ci clôturée), pour brouillonner des idées ou constituer des « écrits intermédiaires » qui aident à penser²⁹.

Bibliographie

ACHARD Pierre, « L'écriture intermédiaire dans le processus de recherche en sciences sociales », *Communications* n° 58, 1994, p. 149-156. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1994_num_58_1_1886 (consulté le 12 juin 2025).

ADORNO Theodor, « L'essai comme forme », dans ADORNO Theodor, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 5-29.

BALANDIER Georges, « L'effet d'écriture en anthropologie », *Communications*, n° 58, 1994, p. 23-30. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1994_num_58_1_1876 (consulté le 12 juin 2025).

²⁷ Si vous testez cet exercice, je serais ravie d'avoir votre retour d'expérience.

²⁸ Expression utilisée par Yves Citton dans la postface de l'ouvrage d'Erin MANNING et Brian MASSUMI, 2018 [2014]. *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-crédation*. Traduction d'Armelle CHRÉTIEN, Paris-Dijon, ArTeC et Les Presses du réel, p. 118.

²⁹ ACHARD Pierre, 1994. « L'écriture intermédiaire dans le processus de recherche en sciences sociales », *Communications* n° 58, p. 149-156.

BÄCKSTRÖM Mattias, « The Exhibition as Essay. Exhibition Production as Research Process », dans ENGÉN Line (ed.), *Breaking Boundaries! Museum Education as Research*, Trondheim, Museumforlaget, 2023, p. 155-161.

BEGUIN Camille et Patrizia LAUDATI, 2024 : « The researcher-curator: What poietic experience ? », *Punctum*, n° 10 (2), 2024, p. 61-80. Disponible sur : <https://punctum.gr/volume-10-issue-02-2024-semiotics-x-curating/2024-0021/> (consulté le 12 juin 2025)

BENSE Max, « L'essai et sa prose », *Trafic*, n° 20, 1996 [1947], p. 134-142.

BLUHER Dominique, « Convergences et divergences : du documentaire de qualité à l'essai cinématographique », dans BLUHER Dominique et PILARD Philippe (dir.), *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/books.pur.1215> (consulté le 12 juin 2025).

DAYRE Éric et David GAUTHIER (dir.), *L'art de chercher. L'enseignement supérieur face à la recherche-crédation*, Paris, Hermann, 2020.

DELBECKE Jasper, « Reimagining the Exhibition-as-Research for Artistic Research: Insights from the Essay Form », *Collateral*, 24 septembre 2024, n. p. Disponible sur : <https://www.collateral-journal.com/index.php?collision=102> (consulté le 12 juin 2025).

DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou Le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, 2011.

FRANKE Anselm, interviewé par CANELA Juan Canela, « An "Undisciplined" Form of Knowledge: Anselm Franke », *Mousse Magazine* [en ligne], 12 mai 2017. Disponible sur : <https://www.moussemagazine.it/magazine/undisciplined-form-knowledge-anselm-franke/> (consulté le 12 juin 2025).

GATTI Luciano, « Comment écrire ? Essai expérience à partir d'Adorno », *Archives de Philosophie*, n° 82 (2), 2019, p. 383-406. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/aphi.822.0383> (consulté le 12 juin 2025).

KARA Helen, *Creative Research Methods. A practical guide*, Bristol, Policy Press, 2020.

MANNING Erin et Brian MASSUMI, *Pensée en acte, vingt propositions pour la recherche-crédation*. Paris, Dijon, ArTeC et Les Presses du réel, 2018 [2014].

MARION Philippe, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication*, n° 7, 1997, p. 61-88. Disponible sur : <https://ojs.uclouvain.be/index.php/rec/article/view/46413> (consulté le 12 juin 2025).

RITO Carolina, « The Essayistic in the Curatorial – Repurposing the Politics of Exhibition », dans DELBECKE Jasper (ed.), *From the Scenic Essay to the Essay-Exhibition. Expanding the Essay Form in the Arts*, Gand, Studies in Performing Arts & Media, 2023, p. 99-106. Disponible sur : https://pure.coventry.ac.uk/ws/portalfiles/portal/74607513/From_the_scenic_essay_to_the_essay_exhibition_editor_Delbecke.pdf (consulté le 12 juin 2025).

rubrique
Varia

LE PAPE Yannick, « Visite guidée, visite libre... ou les deux en même temps ? Quelques réflexions sur la vraie-fausse autonomie des visiteurs au musée », *Les Cahiers de muséologie*, n° 4, 2025, p. 124-143.

Résumé

Dans les musées, la « visite guidée » et la « visite libre » ont leurs adeptes, qui débattent autour de la démocratisation culturelle et de la liberté de pensée. Mais les deux formules sont-elles si hermétiques ? La visite guidée doit en effet s'accommoder du parcours personnel des visiteurs, et la visite libre reste de son côté vulnérable à des modes de médiation et de scénographie invasifs. La visite au musée aurait donc toujours eu des formes hybrides, ce qui veut aussi dire que le musée, loin d'être neutre, influencerait en permanence le regard du public. Pour redonner un peu d'autonomie aux visiteurs, de nouveaux outils qui jouent précisément de l'hybridation semblent alors prometteurs.

Mots-clés

Muséographie ; médiation ; public ; visite.

Abstract

Guided tours and self-guided tours have their own supporters in museums, and each celebrate free thinking and diversity. Such a controversy could mean that both options are quite similar: on one side, guided tours can't really skip visitors' private path and social interactions; on the other side, self-guided tours are definitely influenced by subliminal devices and significant displays dedicated to museum storytellings. So that museum tour looks like a hybrid mechanism, in which museums interfere with visitor experience. And it's quite surprising to see how collaborative projects that use the same hybridization process could be definitely relevant to restore the role of audiences.

Keywords

Museum display ; learning resources ; audiences ; museum tour.

À propos de l'auteur

Normalien et docteur de l'EHESS (Paris), Yannick Le Pape enseigna pendant dix ans dans le secondaire puis devint ingénieur des services culturels et du patrimoine au musée d'Orsay, en 2008. Après différents articles sur la visite scolaire (notamment dans la revue *Recherches & Éducatives*), il documente depuis plusieurs années la question de l'accueil des 0-3 ans au musée. Un nouvel article est récemment paru à ce sujet dans la revue *In Situ* (<https://journals.openedition.org/insituarss/3558>).

Contact

yannick.lepape@musee-orsay.fr

Visite guidée, visite libre... ou les deux en même temps ?

Quelques réflexions sur la vraie-fausse autonomie
des visiteurs au musée

Yannick Le Pape

Le Musée national du Château de Pau est ouvert au public mais « uniquement en visite commentée ». À l'Hôtel de la Marine, à Paris, le parcours doit s'effectuer muni d'un casque audio « qui vous accompagnera tout au long de votre visite ». Ce sont là des cas un peu à part, certes, et qui s'expliquent par la configuration des lieux, mais qui montrent combien l'accompagnement des publics au musée fait aujourd'hui partie des habitudes. Pour de multiples raisons, qui ont trait aussi bien à leur vocation éducative qu'à des contraintes de rentabilité, les musées se sont volontiers tournés vers ces formules d'aide à la visite. Les groupes scolaires sont les premiers concernés mais l'offre de « visite guidée », aujourd'hui protéiforme, est étendue à toutes les catégories de public.

Au détriment, peut-être, d'une certaine candeur face aux œuvres. Pour ne pas dire d'une liberté perdue (celle de la visite autant que des visiteurs) dont on ne saurait trop souligner l'importance en ces temps de surstimulation culturelle. La solution ? La visite sans accompagnement – la fameuse « visite libre » – en est peut-être une. Mais là aussi, du côté des professionnels du secteur et des muséologues, il y a les *pour* et les *contre*.

Du côté des militants, on met surtout en avant le droit à l'autonomie que le visiteur a tout intérêt à réclamer, d'autant que l'expérience esthétique serait une affaire intime et peu partageable¹. On pense aussi que la visite libre résiste aux offres payantes qui privilégient « les publics les plus solvables »² et on rappelle surtout que venir au musée en toute liberté est un acquis historique face au pouvoir et à ses discours.

Pour ses détracteurs, la visite libre suppose des connaissances préalables qui n'autorisent qu'une frange de la population à se lancer toute seule dans les

¹ DEBENEDETTI Stéphane, « L'expérience sociale du musée, entre visite anonyme et visite collaborative », dans ASSASSI Isabelle, BOURGEON-RENAULT Dominique et FILSER Marc (dir.), *Recherches en marketing des activités culturelles*, Paris, Vuibert, 2010, p. 191.

² APPIOTTI Sébastien, « Le musée, de la démocratisation culturelle aux droits culturels », *Nectart*, n° 14, 2022, p. 70.

musées, en rupture avec l'idéal de démocratisation culturelle qui justifie d'emblée d'assister les visiteurs dans cette démarche³. Elle ne satisferait pas plus aux attentes pédagogiques de la sortie au musée, pour laquelle beaucoup disent qu'« il faut quand même un guide »⁴. Sans compter qu'elle ferait l'éloge d'un individualisme inapproprié alors même que la culture est ce qui doit rassembler, notamment dans les musées⁵.

Les arguments s'entendent, mais le plus intéressant est sans doute que, à y regarder de plus près, chaque formule de visite n'est pas si éloignée de l'autre. Pour résumer : la visite guidée ne serait pas entièrement aliénante, eu égard aux interactions qui s'y jouent, et la visite « libre » ne serait pas non plus vraiment souveraine de son côté, infiltrée qu'elle est par différentes formes de médiation discrètes. Les habitudes culturelles, le contexte ou les progrès technologiques auraient toujours créé des formules hybrides, sans qu'on se demande si ce ne serait justement pas là (dans cette hybridation) que se loverait l'identité même de la visite au musée. Distinguer la visite guidée et la visite libre ne serait donc pas si simple (ni justifié). Faisons le point, avec d'une part l'envie d'évaluer un peu l'intégrité des musées à ce sujet, d'autre part l'objectif de savoir si l'autonomie des visiteurs au musée ne serait pas un brin fantasmatique... ou si des alternatives existeraient pour la préserver face aux logiques de communication qui semblent de plus en plus motiver les musées.

Visite libre et visite guidée : tentative de définition

On pourrait croire que, entre visite libre et visite guidée, le périmètre est assez bien délimité. La visite libre, en premier lieu, serait d'autant plus facile à décrire qu'elle constitue le mode de visite le plus commun originellement. « Pendant longtemps, on a considéré qu'il suffisait d'exposer les objets pour transmettre de la connaissance », résumait à ce propos Jean Galard⁶, avec comme conséquence l'absence chronique de toute médiation au sein des musées. Les musées capitalisaient volontiers sur la faculté heuristique du lieu, notamment dans le cercle des musées des beaux-arts, où l'on accordait traditionnellement aux visiteurs un droit à la déambulation désintéressée, en raison de la nature esthétique des collections. Il est vrai que l'ambition éducative des musées, à laquelle les établissements se rallièrent vite au risque d'être rappelés à l'ordre⁷, a mené à privilégier l'accueil personnalisé et les visites dites « guidées ». Les services culturels ont d'ailleurs en grande partie identifié les écoles comme public

³ CAILLET Élisabeth, « Le rôle social du musée », dans FOURÈS Angèle, GRISOT Delphine et LOCHOT Serge (dir.), *Le rôle social du musée. Agir ensemble et créer des solidarités*, Charny, Office de Coopération et d'Information Muséales, 2011, p. 21.

⁴ CHAUMIER Serge, « Quelle exposition, quel média et pour quel public ? », *MédiaMorphoses*, n° 9, 2003, p. 63.

⁵ DETREZ Christine, *Sociologie de la culture*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, [2014] 2020, p. 97.

⁶ Cité dans DUFRESNE-TASSÉ Colette, « L'éducation muséale des adultes, un domaine à structurer », *Savoirs*, n° 11, 2006, p. 48.

⁷ SCHUSTER J. Mark Davidson, « The Public Interest in the Art Museum's Public », dans PEARCE Susan (dir.), *Art in Museums*, Londres, The Athlone Press, 1995, p. 110.

prioritaire, quand bien même il y aurait là un embrigadement forcé ou une stimulation artificielle de la fréquentation⁸.

Le point de bascule entre visite guidée et visite libre serait donc d'ordre éducatif. Pas si sûr, car on parle souvent d'« éducation non formelle » pour définir ce type de visite à la fois volontaire et indépendante de tout système que serait la visite libre⁹. La « visite guidée » serait-elle alors plus facile à définir ? Dans une version restreinte, ce serait une visite assurée par un « guide-animateur », en l'absence ou en remplacement d'une offre de visite libre que certains musées, parfois, ne proposent d'ailleurs pas¹⁰. En 1959, le guide pratique sur l'organisation des musées, édité par l'Unesco, invitait les conservateurs et leurs adjoints à devenir eux-mêmes les « guides-conférenciers », notamment pour proposer aux enfants diverses « causeries et visites dirigées »¹¹. C'est aussi pour cela que la visite guidée est souvent pensée comme une visite en groupe, en distinction d'une visite dite « libre » qui relèverait plutôt d'une démarche individuelle. Nous verrons cependant plus bas que ces découpages sont loin d'être définitifs, et on devine assez vite que ce sera surtout la perméabilité du visiteur aux appels du musée qui, au final, infléchira l'idée même de « guidage » de la visite, quel que soit le média qui le permet (humain, écrit, technologique, etc.). Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que visite libre et visite guidée, à défaut d'avoir un format facile à penser, se voient attribuer des facultés bien précises.

Guider les visiteurs permettrait de démocratiser l'accès à la culture...

L'idée d'accompagner les visiteurs au musée est ancienne, avec même un service spécifique au Louvre dès 1920. Les années 1970 virent les offres se multiplier d'autant plus que l'enjeu, alors, était non seulement de faire œuvre éducative mais aussi de participer à la vie locale¹².

On ne peut bien sûr pas ignorer que l'offre d'animation culturelle a aussi pu se développer pour des raisons de rentabilité, au même titre que tous les autres services proposés par le musée¹³. Quoiqu'il en soit, la visite guidée reste le sésame qui permet l'ouverture des musées au plus grand nombre¹⁴. Cette approche « démocratisante » de la culture suscita pourtant des réserves de la part de musées habitués à leur pré carré. La visite libre, dans cette optique conservatrice, n'avait nullement prétention d'élargir le panel des publics des musées mais, au contraire, elle était vue comme une formule élitiste (car réservée à ceux dont le bagage

⁸ DELOCHE Bernard et MAIRESSE François, *Pourquoi (ne pas) aller au musée*, Lyon, Aléas, 2008, p. 144.

⁹ JACOBI Daniel et COPPEY Odile, « Introduction - Musée et éducation : au-delà du consensus, la recherche du partenariat », *Publics & Musées*, n° 7, 1995, p. 12.

¹⁰ GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels*, 5^e éd., Paris, Armand Collin, 2021, p. 303-304.

¹¹ ALLAN Douglas A., « Le personnel », dans *L'organisation des musées : conseils pratiques*, Paris, Unesco, 1959, p. 69.

¹² PEYRIN Aurélie, « Focus - Les paradoxes de la médiation culturelle dans les musées », *Informations sociales*, n° 170, 2012, p. 63.

¹³ MAIRESSE François, *Le musée hybride*, Paris, La Documentation française, 2010, p. 67-68.

¹⁴ POULARD Frédéric, « Les musées à la conquête de leurs publics », dans DURAND Micheline (dir.), *Le musée et les publics*, Sens, Icône-Image, Musées de Sens, 2011, p. 42.

culturel permettait de l'envisager sereinement). Accompagner les publics dans leur visite du musée, c'était en accroître le nombre ; laisser toute autonomie aux visiteurs, c'était en revanche s'assurer de rester entre-soi, en opposition complète avec l'idéal de culture pour tous qui imprègne les politiques publiques depuis quatre décennies¹⁵. La visite accompagnée, dans ce schéma, ne fonctionne plus seulement comme une sorte de visite avec bonus (d'ordre éducatif ou ludique) mais elle entend répondre au sectarisme de la visite libre et toucher des publics qui, sans ça, resteraient éloignés des musées. C'est ce qui est souvent avancé pour les adolescents par exemple (figure 1), comme le constatait déjà Michel Allard en 1993¹⁶.



Figure 1. Visite guidée en groupe, niveau second degré, Musée d'Orsay, Paris, janvier 2024
© Musée d'Orsay / Sophie Boegly.

La visite guidée, dans tous les cas, trouve aussi une part de sa justification dans l'hétérogénéité des publics (là où la visite en autonomie restreint considérablement la typologie des visiteurs). Cécilia de Varine le rappelait en 2007 :

« Il n'existe pas un public, mais des gens. Regroupés par affinités ou par spécificités, les gens forment ce que l'on pourrait nommer des "publics minoritaires". Chacun est en attente d'un accueil spécifique, à la hauteur de ses désirs et de ses besoins. »¹⁷

À partir de là se légitime une autorité du politique en matière culturelle, au sens où il s'agit surtout « d'autoriser les possibles », avec en toile de fond le paragon

¹⁵ BRUNEL Patrick, « Démocratisation de la culture », *Études*, n° 5, 2012, p. 621-623.

¹⁶ ALLARD Michel, « Les adolescents et les musées », *Revue des sciences de l'éducation*, n° 19 (4), 1993, p. 766-767.

¹⁷ DE VARINE Cécilia, « L'accueil de tous au musée, au risque du changement », *L'Observatoire*, n° 32, 2007, p. 31.

de la démocratisation culturelle qui justifie une sorte d'interventionnisme républicain¹⁸, voire d'« État providence culturel »¹⁹.

... et la visite libre, à l'inverse, serait bel et bien élitiste

Ces enjeux récents disqualifieraient en quelque sorte la visite libre pour ce qu'elle a d'électif. Les offres telles que la visite guidée ont beau être encore trop « intégratives » – elles cherchent à compenser des manques auprès de publics stigmatisés, là où l'inclusion consiste à concevoir des dispositifs universels²⁰ –, elles contribuent à un élargissement des publics qui tolère que l'autonomie des visiteurs soit moindre.

C'est un peu ce que supposait Bernard Gilman dès 1977 : « Il est faux de dire que l'œuvre ou l'objet seul parle à tous. Il s'agit là d'une conception formelle de l'égalité », écrivait-il avant de louer le travail des animateurs pour réduire les disparités de compréhension d'un public à l'autre²¹. À l'origine de cet engouement pour la médiation culturelle, il y a aussi la modification de paradigme qui s'est opérée dans les années 1980 et qui réclama aux musées de considérer les publics comme un des indicateurs majeurs de leur réussite²². Ce qui demandait en effet de changer de mentalité (en se montrant plus affable) mais surtout de recalibrer le rapport entre les visiteurs et la collection. Migrer ainsi « de l'ère de la délectation à celle de la sensibilisation », comme le disait Claude Patriat²³, c'était déclasser le format brut de la visite libre au profit d'une relation avec le public nouvelle, qui supposait un accompagnement construit et collectif.

Dans les musées, l'obsession de Malraux pour l'expérience intime face aux œuvres suivait pourtant l'idéologie contraire (qui situait la valeur de la visite dans son indépendance intellectuelle), bien qu'il y ait là une rupture avec l'idée postrévolutionnaire d'un savoir qui serait éminemment fédérateur²⁴. Pierre Bourdieu et Alain Darbel, assez tôt²⁵, avait d'ailleurs souligné le caractère discriminant d'un accès à l'art réduit à l'individu. Menée en autonomie, la visite au musée serait en effet l'apanage d'une part de la population ayant hérité

¹⁸ FLEURY Laurent, « L'État et la culture à l'épreuve du néo-libéralisme. Bouleversement historique, retournement axiologique », *Tumultes*, n° 44, 2015, p. 149.

¹⁹ GERMAIN-THOMAS Patrick, « La démocratisation culturelle, illusion ou utopie en devenir ? », *Quaderni*, n° 99-100, 2019, p. 82.

²⁰ MOLINIER Muriel, « La voie de l'inclusion par la médiation au musée des beaux-arts : des publics fragilisés au public universel », *Culture & Musées*, n° 37, 2021, p. 214.

²¹ GILMAN Bernard, *Le musée, agent d'innovation culturelle*, Strasbourg, Conseil de la Coopération Culturelle, 1977.

²² DAVALLON Jean, « Introduction. Le public au centre de l'évolution du musée », *Publics et Musées*, n° 2, 1992a, p. 11-12.

²³ PATRIAT Claude, « Au bonheur des musées. L'action culturelle : une formation ? un métier ? une culture ? », dans FOURTEAU Claude et BOURDILLAT Cécile (dir.), *Les institutions culturelles au plus près du public*, Paris, La documentation Française, 2002, p. 188.

²⁴ LE MAREC Joëlle, « Les musées et bibliothèques comme espaces culturels de formation », *Savoirs*, n° 11, 2006, p. 20.

²⁵ BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'Amour de l'art. Les Musées et leur Public*, Paris, Éditions de Minuit, 1966.

d'habitudes culturelles qui rejouent au niveau des modes de visite des segmentations d'un autre ordre (essentiellement socio-professionnelles).

Accompagner les visiteurs au musée, c'est aussi créer du lien...

Comme le rappellent Marie-Christine Bordeaux et Elisabeth Caillet²⁶, la médiation culturelle s'est en effet construite autour d'une véritable « métaphore du lien social », qui recouvrait pêle-mêle des préoccupations de camaraderie, de convivialité ou (plus politiques) de solidarité²⁷. De son passage aux musées de Strasbourg, Éric Ferron retenait précisément que la médiation aidait le musée à tenir « un rôle social en matière d'éducation, d'inclusion et de cohésion »²⁸. Cela est resté d'actualité, comme le note l'ICOM²⁹ en rappelant que « les programmes de médiation culturelle étaient développés pour ancrer les musées dans un engagement social ». Il s'agit bien sûr de proposer des visites adaptées aux publics éloignées de la culture, pour diverses raisons ; voire de se rapprocher de ce qu'on a souvent nommé les « non-publics » (en prenant quelques libertés avec ce que Francis Jeanson entendait par là en 1968), c'est-à-dire des visiteurs potentiels qui restent hermétiques aux pratiques culturelles et qu'une offre de médiation pourrait rapprocher des visiteurs habituels³⁰. On comprend que, à une époque où les établissements culturels théorisent de plus en plus leur rôle de forum³¹, la visite libre puisse apparaître anachronique et contredire l'ambition du musée d'être au cœur de la cité et de ses débats.

... mais les laisser libres, c'est en reconnaître la souveraineté

Au niveau symbolique, venir au musée sans y être guidé serait une aventure d'ordre démocratique, surtout dans les pays où les musées sont intimement liés à l'idée de nation. Pascal Griener, dans sa petite histoire des musées occidentaux, le notait bien : la liberté éprouvée en entrant librement au Louvre (modèle emblématique de ces anciens lieux de pouvoir remis aux mains du peuple) contiendrait une part des revendications populaires qui ont mené à l'obtention de droits universels³². Que le musée soit né à l'ère des Lumières n'est pas sans signification : la « visite libre et déambulatoire », dans ce contexte idéologique de

²⁶ BORDEAUX Marie-Christine et CAILLET Elisabeth, « La médiation culturelle : Pratiques et enjeux théoriques », *Culture & Musées*, hors-série « La muséologie : 20 ans de recherches », 2013, p. 139-163.

²⁷ DUFRENE Bernadette et GELLEREAU Michèle, « La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques », *Hermès*, n° 38, 2004, p. 202.

²⁸ FERRON Éric, « Le musée, le lieu de toutes les rencontres », *La Lettre de l'OCIM*, n° 160, 2015, p. 30.

²⁹ ICOM, *Les paradoxes du musée du XXI^e siècle. Journée professionnelle 2018*, Nantes, Musée d'arts, 28 septembre 2018, Paris, ICOM France, 2019, p. 68.

³⁰ MOLLARD Claude, LE BON Laurent et BONDIL Nathalie, *L'art de concevoir et gérer un musée*, Antony, Éditions Le Moniteur, 2023, p. 191-192.

³¹ LEMAY-PERREAULT Rébecca, « Contribution des publics et collaboration avec la communauté dans les musées. Les deux C de la médiation éthique en contexte professionnel », *Éthique publique*, n° 19 (2), 2017.

³² GRIENER Pascal, *Pour une histoire du regard : l'expérience du musée au XIX^e siècle*, Paris, Hazan, 2017, p. 128.

naissance de la citoyenneté, était une sorte d'expérience (sur le mode esthétique) de cette nouvelle condition à laquelle aspiraient les individus³³.

Surtout que, en miroir, la visite accompagnée est vite taxée d'ingérence. Les dispositifs d'aide à la visite, en dépit de leurs motivations éducatives, répondraient à des ressorts d'influence ou même de manipulation des opinions – spécialement là où la culture est institutionnalisée, comme en France. La « médiation instrumentée » influencerait particulièrement sur l'expérience de visite, notamment dans le domaine de « l'émergence du sens » et de ce qu'Élodie Jarrier et Dominique Bourgeon-Renault appellent « l'appropriation intellectuelle des œuvres »³⁴. Autrement mieux construite qu'une simple plus-value offerte aux visiteurs « curieux » et aux « consommateurs d'art » – qui « désirent être accompagnés par des guides »³⁵ –, la médiation conçue comme une série de services favorisant la transmission³⁶ agirait sur la construction d'un propos que la visite « libre », de son côté, laisserait au visiteur.

Des formules pas si étanches qu'elles le paraissent

Indépendance mais exclusivité d'un côté, inclusion mais inféodation de la pensée de l'autre : cette répartition des rôles entre la visite libre et la visite guidée a le mérite d'être simple, en confrontant terme à terme l'autonomie des visiteurs et la construction d'un discours sur l'histoire de l'art qui se ferait autrement. Trop simple, peut-être.

Histoire personnelle et sociabilité : la visite au musée prédéterminée ?

Ce qui se joue dans chaque type de visite n'est en effet pas si dissemblable. Bruno Nassim Aboudrar et François Mairesse notent à ce propos que, historiquement, c'est bien en se regroupant et en dialoguant autour des œuvres que les individus ont appris à éprouver leur liberté individuelle³⁷. En se disant « libre », la visite au musée alimente par ailleurs l'idée d'un visiteur indépendant de toute influence. Une sorte d'innocence face aux œuvres qui oublie un peu vite que chaque visiteur a son histoire, son propre parcours et ses motivations. Avant même d'avoir accès aux ressources qui s'offrent à lui dans les salles, le visiteur orienterait inconsciemment son passage au musée selon des acquis, des attentes et des projections dont il est seul propriétaire. John H. Falk note à ce sujet que, dans cette sorte de « prédétermination » de la visite, la sociabilité joue son rôle :

³³ BORDIER Julien, *Le musée national entre principe républicain et question démocratique*, thèse de doctorat en sociologie, Université Paris X, 2012, p. 71.

³⁴ JARRIER Élodie et BOURGEON-RENAULT Dominique, « L'enrichissement de l'expérience de visite muséale par l'utilisation d'outils interactifs de médiation », *Décisions Marketing*, n° 97, 2020, p. 95.

³⁵ AUDET Liliane et RENOUX Christelle, « Les visites sensorielles, une autre façon d'appréhender l'art », *Nectart*, n° 4, 2017, p. 95-96.

³⁶ PAQUIN Maryse, « Médiation culturelle au musée : essai de théorisation d'un champ d'intervention professionnelle en pleine émergence », *ATPS (Revue internationale animation, territoires et pratiques socioculturelles)*, n° 8, 2015, p. 110.

³⁷ ABOUDRAR Bruno Nassim et MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, Paris, PUF, 2022.

« La plupart des visiteurs arrivent en compagnie d'un petit groupe d'autres visiteurs. [...] la plupart des interactions sociales qui surviennent dans un musée sont en fait directement liées à des conversations et des relations que les visiteurs ont engagées avant même d'entrer dans le musée. »³⁸

Les mécanismes du tourisme culturel, bien sûr, ne sont pas pour rien dans cette tendance des visiteurs à « pré-voir » leur visite, pour optimiser leur temps ou leur budget en regard d'informations éparses récoltées en vue d'anticiper leur parcours³⁹. Il semble même que la part médiatique du musée peut à elle seule influencer une démarche qu'on croyait privée : « Les visiteurs viennent au musée parce qu'on en parle » observait dès 1994 Élisabeth Caillet, qui jouait avec les mots en associant le goût pour la *médiation* à la *médiatisation* des musées⁴⁰. Quand bien même elle serait orchestrée de façon personnelle, la visite au musée dépendrait de « forces sociales extérieures »⁴¹, en grande partie inconscientes ou liées aux habitudes culturelles. Elle est aussi le lieu privilégié de transferts qui relèvent de l'intimité : notre propre vision du musée, la place des pratiques culturelles dans notre histoire familiale, etc. Mais elle est également le reflet de discussions entre pairs⁴² qui rejoignent les représentations du musée dans l'imaginaire collectif. À ce titre, elle reste réceptive aux discours du musée tels qu'ils percent dans le champ de la communication de masse, et l'existence numérique des musées ne fait qu'exacerber cette logique, comme l'avait repéré Geneviève Vidal⁴³.

Des médiations qui sont elles-mêmes ambivalentes

Dans un article de 1993, André et Bernard Lefebvre avaient étudié les réactions du public selon différents types de visite⁴⁴. S'ils identifiaient bien « la visite guidée », ils l'opposaient à un autre ensemble plus large, celles des visites « qui accordent plus de liberté au visiteur » : cela incluait bien la « visite libre » mais aussi la visite effectuée avec une personne ressource autre que le guide du musée, et même la visite avec audioguide. On néglige d'ailleurs le caractère paradoxal de ce qu'on appelle les « aides à la visite libre » ou « les aides à la visite autonome »⁴⁵, c'est-à-dire la conception de dispositifs d'accompagnement souvent nomades

³⁸ FALK John-H., « Expérience de visite, identités et self-aspects », *La Lettre de l'OCIM*, n° 141, 2012, p. 6.

³⁹ JACOBI Daniel et JEANNERET Yves, « Du panneau à la signalétique : lecture et médiations réciproques dans les musées », *Culture & Musées*, hors-série « La muséologie : 20 ans de recherches », 2013, p. 60.

⁴⁰ CAILLET Élisabeth, « Les médiateurs culturels dans les musées », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 5, 1994, p. 40-43.

⁴¹ DE SINGLY François, « "Hier, je suis allé au musée" », dans DE SINGLY François, GIRAUD Christophe et MARTIN Olivier (dir.), *Apprendre la sociologie par l'exemple*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 176.

⁴² FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 51-56.

⁴³ VIDAL Geneviève, « Interactivité et médiation dans l'usage des multimédias de musée », *Communication et langages*, n° 137, 2003, p. 63-76.

⁴⁴ LEFEBVRE André et LEFEBVRE Bernard, « L'adulte et l'apprentissage du musée et au musée », *Revue des sciences de l'éducation*, n° 19, 1993, p. 775.

⁴⁵ JONCHERY Anne et BIRAUD Sophie, « Musées en famille, familles au musée. De l'expérience de visite des familles à des politiques muséales spécifiques », *Informations sociales*, n° 181, 2014, p. 91-92.

qui offrent une réelle liberté de déambulation aux visiteurs mais qui, qu'on le veuille ou non, les raccrochent à un discours préfabriqué.

Les technologies pervasives, qui ne font plus appel à une machine apparente (telles les anciennes bornes multimédias) mais qui sont dissimulées dans d'autres objets, amplifient le phénomène. On est en effet dans un entre-deux. De telles innovations permettent souvent aux visiteurs d'accéder à du contenu sans conférencier, à l'aide par exemple de la RFID (un système de reconnaissance à puce qui permet de recevoir des informations à distance). Dire que cela accorde de l'autonomie aux visiteurs est néanmoins excessif car il s'agit en l'espèce de substituer au conférencier un équipement portatif (casques, smartphone, etc.) qui se déclenche selon un parcours défini par le musée⁴⁶. Si le visiteur n'a plus à suivre un guide dans les salles, il demeure « guidé » dans sa déambulation s'il ne veut pas louper un morceau du signal. De fait, on a rapidement fustigé ce caractère contraignant des « médiations instrumentées », même dans les années 1990⁴⁷. La critique a pu être adressée également aux médiations traditionnelles, qui en effet ont parfois le projet un peu antithétique d'accompagner le visiteur dans son désir de « s'approprier le musée librement, seul et à sa guise »⁴⁸.

Le musée comme média

Si la visite « libre » ne semble pas l'être totalement, c'est aussi qu'elle est sensible aux sollicitations du musée lui-même. Jean Davallon⁴⁹ parlait à ce sujet de « la dimension médiatique du musée » : loin d'être impartial, le musée emprunterait des méthodes au monde de la communication, notamment dans le cadre serré des expositions temporaires, en assimilant la transmission culturelle à une forme de consommation. Ce glissement serait indissociable de l'histoire des musées, plus particulièrement de ce moment où l'esthétique lissée des Salons, qui survalorisait la rencontre avec les œuvres au détriment d'un thème général, céda la place à des scénographies qui cherchaient à disposer les œuvres selon des discours savants. La disposition des collections intégrerait alors une réelle signification, au sens où elle transmettrait quelque chose au visiteur – un message, un récit voire une opinion – qui aurait été déterminé au préalable. Sans être menée par un intervenant, la visite serait donc tout autant tracée (guidée) au moyen d'un aménagement de l'espace qui en modèle la compréhension. Pour Serge Chaumier⁵⁰, ça ne fait pas de doute : la présentation des œuvres et « la mise en exposition » sont à elles seules des formes de médiation et ramènent les visiteurs à des discours préexistants.

⁴⁶ ASTIC-RECHINIAC Isabelle *et al.*, « Vers une intégration du RFID et de la cartographie pour une visite autonome du musée des arts et métiers », dans PARTOLÄN Nathalie et COLLET Christine, *UbiMob '08: Proceedings of the 4th French-speaking conference on Mobility and ubiquity computing*, New York, Association for Computing Machinery, 2008, p. 78.

⁴⁷ SCHMITT Daniel et MEYER-CHEMENSKA Muriel, « 20 ans de numérique dans les musées : entre monstration et effacement », *La Lettre de l'OCIM*, n° 162, 2015, p. 53-57.

⁴⁸ JACOBI Daniel, *Des expositions pour les touristes ? Quand le musée devient une attraction*, Paris, MkF, 2020, p. 102.

⁴⁹ DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics & Musées*, n° 2, 1992b, p. 99.

⁵⁰ CHAUMIER Serge, « Musées et patrimoine. Nouvelles formes de médiation, nouveaux projets », *L'Observatoire*, n° 51, 2018, p. 40.

Yves Jeanneret et Camille Rondot⁵¹ ont même théorisé une véritable « muséologie communicationnelle » qui influencerait les déplacements et la compréhension des visiteurs dans les salles selon des normes propres au musée et à sa vision de l'art. Svetlana Alpers⁵² parla à ce titre de « l'effet musée », c'est-à-dire de cette capacité qu'a le lieu de modifier la perception des œuvres par de simples procédés muséographiques qui les classifient, qui les hiérarchisent ou qui les isolent les uns des autres. Le musée, pour elle, est « une manière de voir » (« *a way of seeing* »), et elle déplore le caractère intrusif des dispositifs de médiation (notamment les panneaux de salle) qui assujettissent son regard à des discours dont il reste à savoir s'ils étaient bien ceux des artistes. Elle cible en particulier le musée d'Orsay et elle en appelle à « libérer le regard » des visiteurs (elle parle de « *free viewers* ») pour que la contemplation des œuvres ne se résume pas à absorber un ensemble de messages sur les collections. Une sorte de plaidoyer pour une autonomie (au moins relative) au sein du musée, là où les innombrables dispositifs d'aide à la visite (cachés ou non, visibles ou suggérés par la muséographie) tendent à vassaliser le visiteur à une histoire de l'art dessinée a priori.

Justement : et l'autonomie du visiteur dans tout ça ?

En 1963, on pouvait lire dans *Le Globe* le compte-rendu d'une conférence de Jean Gabus, directeur du musée de Neuchâtel, qui insistait sur l'apport « des procédés modernes concourant à la présentation des objets »⁵³. Le titre même de la communication était éloquent : « Quand les objets vous parlent ». La technologie et les procédés scénographiques, en d'autres termes, feraient s'exprimer les œuvres exposées, là où l'on pensait que le musée ne fait que les donner à voir. Plus-value pour les visiteurs ou ingérence non avouée ?

Un public sous influences

La situation a peu changé depuis les années 1960, semble-t-il. Il a en effet été remarqué que, même si les outils récents (notamment numériques) autorisent plus de souplesse, c'est surtout pour le musée l'opportunité de consolider son territoire de communication en diversifiant les canaux, et donc finalement d'étendre son discours⁵⁴. Cela a installé les utilisateurs dans des séquences de médiation séduisantes à valeur éducative réelle (par exemple le musée sur tablette, figure 2) mais qu'on peut aussi suspecter de « nuire à la libre

⁵¹ JEANNERET Yves et RONDOT Camille, « Médiation de la médiation au musée du Louvre. Des logiques de recherche au sein d'un projet politique », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, n° 14 (1), 2013, p. 136.

⁵² ALPERS Svetlana, « The Museum as a way of seeing », dans IVAN Karp et STEPHEN D. Lavine (dir.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, actes du colloque organisé par la Smithsonian Institution, 26-28 septembre 1988, p. 25-33.

⁵³ GABUS Jean, « Quand les objets vous parlent », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 103, 1963, p. 9-10.

⁵⁴ EIDELMAN Jacqueline, GOTTESDIENER Hana et LE MAREC Joëlle, « Visiter les musées : Expérience, appropriation, participation », *Culture & Musées*, hors-série « La muséologie : 20 ans de recherches », 2013, p. 101.

interprétation de l'œuvre »⁵⁵. Contre toute attente, le potentiel technologique ne mènerait donc que faiblement à une émancipation des visiteurs. Le rapprochement entre les musées et les créateurs de contenus en ligne le montre d'ailleurs bien, notamment dans le cadre des « visites influenceurs », dont on comprend vite qu'elles canalisent la curiosité des visiteurs au moyen de scénarios sortant du périmètre réel du musée, sous couvert d'une liberté de ton factice⁵⁶.



Figure 2. Visite avec l'application *Ikonikat*, Musée d'Orsay, Paris, 2018 © Musée d'Orsay / Sophie Boegly.

Annie Gentès et Camille Jutant, qui ont étudié assez tôt les dispositifs numériques⁵⁷, remarquaient par ailleurs que la nature des informations reçues comptait peu pour déterminer leur valeur, dans la mesure où le cadre d'utilisation (le musée) garantit spontanément chez les visiteurs la qualité de ce qui est transmis. Le lieu même où sont exposées les œuvres agirait comme une sorte de caution scientifique qui rend les visiteurs plus perméables aux invites du musée.

Nous arrivons alors à une sorte de seuil. Car non contente d'être limitée par des outils de médiation qui la gouvernent toujours un peu, l'autonomie du visiteur serait également illusoire, tant le musée parvient à promouvoir ses propres visions, volontairement ou non. Sous quelle forme, alors, peut-on encore offrir aux visiteurs – un peu trompés en la matière – une réelle latitude de visite ? La réponse est un peu dans la question, en fait, car ce que semble nous dire cette ambiguïté de chaque formule (une visite libre qui ne le serait pas vraiment, et

⁵⁵ SANDRI Éva, *Les Imaginaires numériques au musée ? Débats sur les injonctions à l'innovation*, Paris, MKF, 2020, p. 26.

⁵⁶ BALLARINI Marie et BASTARD Irène, « Créateurs de contenus et institutions culturelles. Formes et enjeux de collaboration », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 27, 2023, n. p.

⁵⁷ GENTES Annie et JUTANT Camille, « Nouveaux médias au musée : le visiteur équipé », *Culture & Musées*, n° 19, 2012, p. 73.

une visite guidée qui laisse du mou aux participants), c'est que le salut viendra sans doute de formats jouant de cette hybridation.

La visite libre comme modèle... des outils d'aide à la visite !

Quoique limités par le nombre de combinaisons, les parcours personnalisés (les « parcours à la carte » ou les « visites profilées ») supposent en tout cas une plus grande considération des visiteurs⁵⁸. Cette alternative suggère une véritable connexion avec les muséographes eux-mêmes – c'est pourquoi on a pu parler à ce sujet de processus favorisant « l'intersubjectivité »⁵⁹.

Le Louvre a mené une expérimentation intéressante sur ce terrain. On savait en effet que, au Louvre, les « chemins intellectuels » des visiteurs et le parcours réel dans les salles, fixé par l'histoire du musée, ne se recoupaient pas vraiment⁶⁰. Si bien que la visite, au final, ressemblait souvent à une succession d'impasses ou de découvertes fortuites. Le projet du grand Louvre ne prit cependant pas la mesure du problème, aussi la répartition des collections correspond plus à l'organisation administrative du musée (département par département) qu'à une vision transversale qui faciliterait la déambulation des publics en visite libre. On a alors mené une consultation dont le but, dès lors, était de trouver un consensus autour d'une série d'œuvres phares pour élaborer un parcours qui conviendrait à la majorité des visiteurs sans guide. On demanda aux visiteurs de préciser vers quelles œuvres ils seraient tentés de se diriger parmi une sélection de 50 présentées en salle, et on leur confia également des appareils photo pour qu'ils documentent leur parcours. Dans une sorte de compromis, la visite « libre » (celle fixée par les visiteurs, selon leurs propres représentations) devient alors la colonne vertébrale d'un parcours validé a posteriori par le musée selon une liste qu'il a néanmoins fournie et qui reflète sa propre conception des collections. La muséographie, que l'on suspecte souvent de partialité sur l'histoire de l'art, intégrerait alors les références des visiteurs eux-mêmes et l'image qu'ils se font des collections.

Donner la possibilité de s'exprimer

En 2012 déjà, Edouard Gentaz, Valérie Lagier et Corinne Pinchon admettaient que la visite guidée était construite pour permettre d'acquérir des connaissances, mais qu'il fallait tout de même s'interroger sur la manière de la rendre plus efficace. L'approche professorale gagnerait en particulier à s'enrichir du dialogue entre les participants. Les auteurs distinguaient alors les visites académiques et « les visites guidées actives », qui stimulent plus l'interaction entre visiteurs. Dans le champ des visites guidées, la notion même de « guidage » est définitivement protéiforme, comme nous le supposons.

⁵⁸ REY Stéphanie, BORTOLASO Christophe, BROCK Anke M., PICARD Célia, DERRAS Mustapha & COUTURE Nadine, « Interaction homme-machine et personnalisation des visites : enjeux et perspectives critique », *Culture & Musées*, n° 35, 2020, p. 77-106.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ FRESSOZ François, *Sous la pyramide. Au Louvre, le problème des musées*, Paris, Édition Absente, 2015, p. 28-54.

Le numérique, cette fois, faciliterait la cohabitation d'un discours « officiel » et de points de vue plus personnels. L'essor de l'idéologie participative, outre d'élargir les territoires de communication, suppose en effet des musées une ouverture à l'univers des visiteurs, quitte à revoir leurs propres pratiques de construction des savoirs. Comme le soulignaient récemment Cristina Badulescu et Valérie-Inés De la Ville⁶¹, l'époque est à « la collaboration et la co-crédation de contenus culturels », et la muséographie se heurte à ces nouvelles pratiques bien connues des publics. Se développent des formes de visite élaborées en partenariat entre un visiteur laissé *libre* de ses choix et un musée demeurant force de proposition sur ce terrain culturel. La réalité augmentée offre notamment de nouvelles opportunités d'expression aux visiteurs, qui peuvent par exemple construire leur propre cabinet de curiosité en mixant les propositions du musée et leur imaginaire propre, selon les logiques d'une « médiation par appropriation » qui trouble la frontière entre les publics et l'institution⁶².

Pour Douglas Worts, de l'Art Gallery of Ontario⁶³, c'était même le sens des œuvres qui pouvait être débattu entre le musée et les visiteurs. On peut en effet « guider » les visiteurs tout en leur demandant de livrer leurs réactions sur les œuvres du parcours ou même sur la place du musée dans la collectivité. Paul Rasse⁶⁴ développa la même idée lorsqu'il suggéra que la médiation devrait travailler à faire remonter « les attentes et les goûts du public », récoltés par les animateurs sur le terrain, de façon à en « irriguer » l'établissement.

Conclusion : le retour du visiteur

Au terme de cette petite enquête, peut-être avons-nous négligé trois choses simples.

D'une part, que le visiteur garde le plus souvent sa faculté (sa liberté) d'opter ou non pour une visite guidée : c'est ce qu'observait Jean Galard, qui fut le chef du service culturel du Louvre⁶⁵, en précisant que ce type d'offre « est destinée à un usage occasionnel et libre, sinon capricieux ». De façon plus pragmatique, le format scolaire ou le coût des visites guidées influent nécessairement sur le choix de la visite libre, et nous constatons d'ailleurs que les visiteurs apprécieraient une meilleure « mise en contexte » des œuvres dans les salles sans avoir besoin d'un médiateur⁶⁶. On a vu que les outils numériques pouvaient être jugés intrusifs, mais il ne faut pas oublier que certains dispositifs (bornes ou tablettes

⁶¹ BADULESCU Cristina et DE LA VILLE Valérie-Inés, « La médiation muséale au prisme du numérique », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 16, 2019.

⁶² DE BIDERAN Jessica, « La réalité augmentée au musée, une médiation en expérimentation », *L'Observatoire critique*, 2012.

⁶³ WORTS Douglas, « Extending the Frame: Forging a New Partnership with the Public », dans PEARCE Susan (dir.), *Art in Museums*, Londres, The Athlone Press, 1995, p. 165 et 191.

⁶⁴ RASSE Paul, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 267.

⁶⁵ GALARD Jean, « Introduction », dans GALARD Jean (dir.), *Le regard instruit. Action éducative et action culturelle dans les musées*, actes du colloque organisé au musée du Louvre le 16 avril 1999, Paris, La Documentation française, 2000, p. 13.

⁶⁶ HANQUINET Laurie, *Du musée aux pratiques culturelles. Enquête sur les publics de musées d'art moderne et contemporain*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2014, p. 204-205.

interactives) demeurent « en libre accès » dans les salles, laissant alors aux visiteurs le loisir d'en tirer profit (ou pas) durant leur visite⁶⁷.

Il ne faut pas oublier non plus, c'est une évidence, que chacun est libre d'alterner visite libre et visite guidée, selon ses attentes ou le contexte du moment (une visite seul(e) ou une visite en famille, par exemple). Si visite libre et visite guidée ne semblent pas hermétiques, c'est sans doute qu'elles recoupent des réalités de pratiques qui sont elles-mêmes poreuses. On retrouve d'ailleurs ce type d'entrecroisements dans l'offre culturelle. Le Mac/Val, par exemple, se décharge de cette question de la liberté de visite sur les chefs de groupe : « Parce que le musée est un lieu où les œuvres et les publics se rencontrent librement, sans discours prescrit ou de sens de visite obligatoire, nous proposons aux responsables de groupes de le visiter librement, sans "droit de parole" et sans limite de durée », y suggère-t-on. Ici, nous avons bien affaire à un groupe en visite libre mais guidé par un responsable identifié, en charge de l'activité. Le groupe est bien *libre* de ses mouvements et de ses discours au sein du musée, mais chaque individu le constituant reste dépendant du récit commun administré par celui qui mène la visite au nom de tous (le professeur pour les scolaires, par exemple). Et si l'on voulait être pointilleux, on pourrait relever que même un passage au musée en toute liberté s'avère parfois être un tant soit peu guidé : Jacob Burckhardt décrivait déjà lors de sa visite dans les musées de Londres en 1879 comment certains visiteurs, seuls, s'en remettaient tout de même à leur Baedeker⁶⁸.

Enfin, on doit se souvenir que le visiteur, si l'on voulait jouer avec les mots, est lui-même doté d'un « libre » arbitre, ce qui rend sa situation au sein des visites guidées moins asservie qu'on le pense. « Si les visiteurs acceptent les conventions propres aux cadres, ils n'en gardent pas moins leur esprit analytique », résumaient ainsi Delphine Saurier et Sarah Ghlamallah⁶⁹. Joëlle Le Marec⁷⁰ l'observait déjà un peu en soulignant que le public au musée conserve une certaine distance critique face aux informations fournies. Le musée serait même le lieu où, dans notre société où nous sommes assaillis de messages, l'individu pourrait exercer sa force de réflexion et son opinion face aux dogmes institutionnels.

À partir de là, que la visite soit libre ou guidée est finalement accessoire car ce qui compte le plus, c'est ce que le visiteur fait des informations qu'il capte inévitablement dans chaque contexte, aidé pour cela de son regard critique, de sa vision des choses et (précisément) de sa *liberté* d'interprétation.

⁶⁷ SCHWEIBENZ Werner, « Le musée virtuel : un aperçu sur ses origines, ses concepts et sa terminologie », dans MAIRESSE François et VAN GEERT Fabien (dir.), *Médiation muséale. Nouveaux enjeux, nouvelles formes*, Paris, L'Harmattan, 2022, p. 77-106.

⁶⁸ GRIENER Pascal, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁹ SAURIER Delphine et GHLAMALLAH Sarah, « Souplesse et permanence de la médiation culturelle », *Questions de communication*, n° 28, 2015, p. 251-272.

⁷⁰ LE MAREC Joëlle, « L'interactivité, rencontre entre visiteurs et concepteurs », *Publics & Musées*, n° 3, 1993, p. 92-93.

Bibliographie

ABOUDRAR Bruno Nassim et MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, Paris, PUF, 2022.

ALLAN Douglas A., « Le personnel », dans *L'organisation des musées : conseils pratiques*, Paris, Unesco, 1959, p. 55-71.

ALLARD Michel, « Les adolescents et les musées », *Revue des sciences de l'éducation*, n° 19 (4), 1993, p. 765-774.

ALPERS Svetlana, « The Museum as a way of seeing », dans IVAN Karp et STEPHEN D. Lavine (ed.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, actes du colloque organisé par la Smithsonian Institution, 26-28 septembre 1988, p. 25-33.

APPIOTTI Sébastien, « Le musée, de la démocratisation culturelle aux droits culturels », *Nectart*, n° 14, 2022, p. 55-71.

ASTIC-RECHINIAC Isabelle, MERDASSI Salah, YAHIA-AISSA Ramzi, PELLERIN Romain et GRESSIER-SOUDAN Éric, « Vers une intégration du RFID et de la cartographie pour une visite autonome du musée des arts et métiers », dans PARTOLÂN Nathalie et COLLET Christine, *UbiMob '08: Proceedings of the 4th French-speaking conference on Mobility and ubiquity computing*, New York, Association for Computing Machinery, 2008, p. 78.

AUDET Liliane et RENOUX Christelle, « Les visites sensorielles, une autre façon d'appréhender l'art », *Nectart*, n° 4, 2017, p. 94-101.

BADULESCU Cristina et DE LA VILLE Valérie-Inés, « La médiation muséale au prisme du numérique », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 16, 2019. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/rfsic/5581> (consulté le 3 décembre 2024).

BALLARINI Marie et BASTARD Irène, « Créateurs de contenus et institutions culturelles. Formes et enjeux de collaboration », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 27, 2023. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/rfsic/14948> (consulté le 3 décembre 2024).

BORDIER Julien, *Le musée national entre principe républicain et question démocratique*, thèse de doctorat en sociologie, Université Paris X, 2012.

BORDEAUX Marie-Christine et CAILLET Élisabeth, « La médiation culturelle : Pratiques et enjeux théoriques », *Culture & Musées*, hors-série « La muséologie : 20 ans de recherches », 2013, p. 139-163.

BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'Amour de l'art. Les Musées et leur Public*, Paris, Éditions de Minuit, 1966.

BRUNEL Patrick, « Démocratisation de la culture », *Études*, n° 5, 2012, p. 617-628.

CAILLET Élisabeth, « Les médiateurs culturels dans les musées », *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 5, 1994, p. 40-43.

CAILLET Élisabeth, « Le rôle social du musée », dans FOURÈS Angèle, GRISOT Delphine et LOCHOT Serge (dir.), *Le rôle social du musée. Agir ensemble et créer des solidarités*, Charny, Office de Coopération et d'Information Muséales, 2011, p. 15-30.

CHAUMIER Serge, « Musées et patrimoine. Nouvelles formes de médiation, nouveaux projets », *L'Observatoire*, n° 51, 2018, p. 40-43.

CHAUMIER Serge, « Quelle exposition, quel média et pour quel public ? », *MédiaMorphoses*, n° 9, 2003, p. 60-64.

DAVALLON Jean, « Introduction. Le public au centre de l'évolution du musée », *Publics et Musées*, n° 2, 1992a, p. 10-18.

DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics & Musées*, n° 2, 1992b, p. 99-123.

DEBENEDETTI Stéphane, « L'expérience sociale du musée, entre visite anonyme et visite collaborative », dans ASSASSI Isabelle, BOURGEON-RENAULT Dominique et FILSER Marc (dir.), *Recherches en marketing des activités culturelles*, Paris, Vuibert, 2010, p. 179-196.

DE BIDERAN Jessica, « La réalité augmentée au musée, une médiation en expérimentation », *L'Observatoire critique*, 2012. Disponible sur : <https://doi.org/10.58079/shkr> (consulté le 24 novembre 2025).

DELOCHE Bernard et MAIRESSE François, *Pourquoi (ne pas) aller au musée*, Lyon, Aléas, 2008.

DE SINGLY François, « "Hier, je suis allé au musée" », dans DE SINGLY François, GIRAUD Christophe et MARTIN Olivier (dir.), *Apprendre la sociologie par l'exemple*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 173-183.

DÉTREZ Christine, *Sociologie de la culture*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, [2014] 2020.

DE VARINE Cécilia, « L'accueil de tous au musée, au risque du changement », *L'Observatoire*, n° 32, 2007, p. 31-34.

DUFRENE Bernadette et GELLEREAU Michèle, « La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques », *Hermès*, n° 38, 2004, p. 199-206.

DUFRESNE-TASSÉ Colette, « L'éducation muséale des adultes, un domaine à structurer », *Savoirs*, n° 11, 2006, p. 39-64.

EIDELMAN Jacqueline, GOTTESDIENER Hana et LE MAREC Joëlle, « Visiter les musées : Expérience, appropriation, participation », *Culture & Musées*, hors-série « La muséologie : 20 ans de recherches », 2013, p. 73-113.

FALK John-H., « Expérience de visite, identités et self-aspects », *La Lettre de l'OCIM*, n° 141, 2012, p. 5-14.

FERRON Éric, « Le musée, le lieu de toutes les rencontres », *La Lettre de l'OCIM*, n° 160, 2015, p. 28-30.

FLEURY Laurent, « L'État et la culture à l'épreuve du néo-libéralisme. Bouleversement historique, retournement axiologique », *Tumultes*, n° 44, 2015, p. 145-157.

FLEURY Laurent, *Sociologie de la culture*, Paris, Armand Colin, 2016.

FRESSOZ François, *Sous la pyramide. Au Louvre, le problème des musées*, Paris, Édition Absente, 2015.

GABUS Jean, « Quand les objets vous parlent », *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 103, 1963, p. 9-10.

GALARD Jean, « Introduction », dans GALARD Jean (dir.), *Le regard instruit. Action éducative et action culturelle dans les musées*, actes du colloque organisé au musée du Louvre le 16 avril 1999, Paris, La Documentation française, 2000, p. 9-18.

GENTAZ Édouard, LAGIER Valérie et PINCHON Corinne, « Comment favoriser l'acquisition de connaissances artistiques par des enfants et leurs intérêts durant une visite guidée à un musée de peinture ? », *Culture & Musées*, n° 19, 2012, p. 171-178.

GENTES Annie et JUTANT Camille, « Nouveaux médias au musée : le visiteur équipé », *Culture & Musées*, n° 19, 2012, p. 67-91.

GERMAIN-THOMAS Patrick, « La démocratisation culturelle, illusion ou utopie en devenir ? », *Quaderni*, n° 99-100, 2019 p. 81-95. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/quaderni/1557> (consulté le 24 novembre 2024).

GILMAN Bernard, *Le musée, agent d'innovation culturelle*, Strasbourg, Conseil de la Coopération Culturelle, 1977. Disponible sur : <https://museocheck.fr/wp-content/uploads/Musee-innovation-culturelle-Gilman.pdf> (consulté le 8 septembre 2025).

GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels*, 5^e éd., Paris, Armand Collin, 2021.

GRIENER Pascal, *Pour une histoire du regard : l'expérience du musée au XIX^e siècle*, Paris, Hazan, 2017.

HANQUINET Laurie, *Du musée aux pratiques culturelles. Enquête sur les publics de musées d'art moderne et contemporain*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2014.

ICOM, *Les paradoxes du musée du XXI^e siècle. Journée professionnelle 2018*, Nantes, Musée d'arts, 28 septembre 2018, Paris, ICOM France, 2019.

JACOBI Daniel, *Des expositions pour les touristes ? Quand le musée devient une attraction*, Paris, MkF, 2020.

JACOBI Daniel et COPPEY Odile, « Introduction - Musée et éducation : au-delà du consensus, la recherche du partenariat », *Publics & Musées*, n° 7, 1995, p. 10-22.

JACOBI Daniel et JEANNERET Yves, « Du panneau à la signalétique : lecture et médiations réciproques dans les musées », *Culture & Musées*, hors-série « La muséologie : 20 ans de recherches », 2013, p. 47-72.

JARRIER Élodie et BOURGEON-RENAULT Dominique, « L'enrichissement de l'expérience de visite muséale par l'utilisation d'outils interactifs de médiation », *Décisions Marketing*, n° 97, 2020, p. 87-101.

JEANNERET Yves et RONDOT Camille, « Médiation de la médiation au musée du Louvre. Des logiques de recherche au sein d'un projet politique », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, n° 14 (1), 2013, p. 131-147.

JONCHERY Anne et BIRAUD Sophie, « Musées en famille, familles au musée. De l'expérience de visite des familles à des politiques muséales spécifiques », *Informations sociales*, n° 181, 2014, p. 86-95.

LEFEBVRE André et LEFEBVRE Bernard, « L'adulte et l'apprentissage du musée et au musée », *Revue des sciences de l'éducation*, n° 19, 1993, p. 775-779.

LE MAREC Joëlle, « L'interactivité, rencontre entre visiteurs et concepteurs », *Publics & Musées*, n° 3, 1993, p. 91-109.

LE MAREC Joëlle, « Les musées et bibliothèques comme espaces culturels de formation », *Savoirs*, n° 11, 2006, p. 9-38.

LEMAY-PERREAULT Rébécq, « Contribution des publics et collaboration avec la communauté dans les musées. Les deux C de la médiation éthique en contexte professionnel », *Éthique publique*, n° 19 (2), 2017. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/ethiquepublique/3025> (consulté le 24 novembre 2025).

MAIRESSE François, *Le musée hybride*, Paris, La Documentation française, 2010.

MOLINIER Muriel, « La voie de l'inclusion par la médiation au musée des beaux-arts : des publics fragilisés au public universel », *Culture & Musées*, n° 37, 2021, p. 214-217.

MOLLARD Claude, LE BON Laurent et BONDIL Nathalie, *L'art de concevoir et gérer un musée*, Éditions Le Moniteur, 2023.

PAQUIN Maryse, « Médiation culturelle au musée : essai de théorisation d'un champ d'intervention professionnelle en pleine émergence », *ATPS (Revue internationale animation, territoires et pratiques socioculturelles)*, n° 8, 2015, p. 103-115.

PATRIAT Claude, « Au bonheur des musées. L'action culturelle : une formation ? un métier ? une culture ? », dans FOURTEAU Claude et BOURDILLAT Cécile (dir.), *Les institutions culturelles au plus près du public*, Paris, La Documentation française, 2002, p. 183-198.

PEYRIN Aurélie, « Focus - Les paradoxes de la médiation culturelle dans les musées », *Informations sociales*, n° 170, 2012, p. 62-65.

POULARD Frédéric, « Les musées à la conquête de leurs publics », dans DURAND Micheline (dir.), *Le musée et les publics*, Sens, Icône-Image, Musées de Sens, 2011, p. 41-52.

RASSE Paul, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*, Paris, CNRS Éditions, 2017.

REY Stéphanie, BORTOLASO Christophe, BROCK Anke M., PICARD Célia, DERRAS Mustapha & COUTURE Nadine, « Interaction homme-machine et personnalisation des visites : enjeux et perspectives critique », *Culture & Musées*, n° 35, 2020, p. 77-106.

SANDRI Éva, *Les Imaginaires numériques au musée ? Débats sur les injonctions à l'innovation*, Paris, MKF, 2020.

SAURIER Delphine et GHLAMALLAH Sarah, « Souplesse et permanence de la médiation culturelle », *Questions de communication*, n° 28, 2015, p. 251-272.

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

SCHUSTER J. Mark Davidson, « The Public Interest in the Art Museum's Public », dans PEARCE Susan (dir.), *Art in Museums*, Londres, The Athlone Press, 1995, p. 109-142.

SCHWEIBENZ Werner, « Le musée virtuel : un aperçu sur ses origines, ses concepts et sa terminologie », dans MAIRESSE François et VAN GEERT Fabien (dir.), *Médiation muséale. Nouveaux enjeux, nouvelles formes*, Paris, L'Harmattan, 2022, p. 77-106.

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

WORTS Douglas, « Extending the Frame: Forging a New Partnership with the Public », dans PEARCE Susan (ed.), *Art in Museums*, Londres, The Athlone Press, 1995, p. 164-191.

rubrique

Chronique muséale

MOUREAU Céline et FISCHER Valentin, « Co-construction d'une exposition permanente. Le cas du Centre d'Interprétation de la Pierre à Sprimont, Belgique », *Les Cahiers de muséologie*, n° 4, 2025, p. 144-153.

Mots-clés

géologie ; paléontologie ; discours partagé ; expérimentation sensorielle.

Keywords

geology ; palaeontology ; shared narrative ; sensory experimentation.

À propos des auteur·ices

Céline Moureau est licenciée en Histoire de l'art et Archéologie à l'Université de Liège. Elle est conservatrice et commissaire d'expositions au Centre d'Interprétation de la Pierre de Sprimont. Elle est l'auteure de deux ouvrages : *Le Centre d'Interprétation de la Pierre* (avec Antoine Baudry *et al.*, 2022) et *Sculptures monumentales* (Centre d'Interprétation de la Pierre, 2024). Elle est désignée membre-expert en musées pour la Commission des Patrimoines Culturels en Fédération Wallonie-Bruxelles.

Valentin Fischer est géologue (master, 2009) et paléontologue (doctorat, 2013). Depuis 2015, il est le professeur de paléontologie animale de l'Université de Liège (Evolution & Diversity Dynamics Lab, UR Geology). Il y est également le curateur des collections de paléontologie et y dirige le service de diffusion des sciences (Réjouissiences). Auteur de 64 publications internationales, ses recherches portent sur les fluctuations de la biodiversité des prédateurs marins préhistoriques.

Contacts

celine.moureau@sprimont.be ; v.fischer@uliege.be

Co-construction d'une exposition permanente

Le cas du Centre d'Interprétation de la Pierre à Sprimont,
Belgique

Céline Moureau et Valentin Fischer

Contexte

Sprimont est une commune de la province de Liège. En bordure nord-est du Condroz, elle est ainsi située dans un territoire dont la morphologie est fortement dictée par les plis géologiques datant de l'orogénèse hercynienne (fin du Paléozoïque, c'est-à-dire autour de 300 millions d'années avant notre ère). Ces plis vont permettre de faire affleurer des roches, tantôt essentiellement gréseuses de la fin du Dévonien (d'environ 365 millions d'années), tantôt des roches calcaires, riches en fossiles, du début du Carbonifère (d'environ 350 millions d'années)¹. Ces deux types de roches sont idéales et fréquemment utilisées pour la construction (moellons, granulats, pierre bleue)² et ont donc été intensément minées et étudiées³. De plus, la mise à l'affleurement des roches calcaires du Carbonifère inférieur y a initié des phénomènes de dissolution, générant moult cavités et grottes préservant notamment un

¹ LOHEST Max, « Les grandes lignes de la géologie des terrains primaires de la Belgique », *Annales de la Société géologique de Belgique*, vol. 31, 1904, p. M219-M232 ; DEWALQUE Gustave, « Notice explicative sur la carte géologique de la Belgique et des provinces voisines », 2^e éd., *Annales de la Société géologique de Belgique*, vol. 31, 1904 ; BELANGER Isabelle *et al.*, « Redéfinition des unités structurales du front varisque utilisées dans le cadre de la nouvelle Carte géologique de Wallonie (Belgique) », *Geologica Belgica*, n° 15 (3), 2012, p. 169-175 ; DEBOUT Laurent et DENAYER Julien, « Palaeoecology of the Upper Tournaisian (Mississippian) crinoidal limestones from South Belgium », *Geologica Belgica*, n° 21 (3-4), 2018, p. 111-127.

² GROESSENS Eric, « L'industrie du marbre en Belgique », *Mémoires de l'Institut géologique de l'Université de Louvain*, vol. 31, 1981, p. 219-253 ; POTY Edouard et CHEVALIER Emmanuel, *L'activité minière en Wallonie, situation actuelle et perspectives*, Jambes, Ministère de la Région wallonne, 2004.

³ POTY Edouard, DEVUYST François-Xavier, HANCE Luc, « Upper Devonian and Mississippian foraminiferal and rugose coral zonation of Belgium and northern France: a tool for Eurasian correlations », *Geological Magazine*, n° 143 (6), 2006, p. 829-857 ; DENAYER Julien, POTY Edouard, ARETZ Markus, « Uppermost Devonian and Dinantian rugose corals from Southern Belgium and surrounding areas », *Kölner Forum für Geologie und Paläontologie*, n° 20, 2011, p. 151-201.

échantillon de la faune glaciaire du Quaternaire⁴. À Sprimont, la grotte de la Belle-Roche, une série de brèches d'effondrement préservant une faune en partie datée d'environ un demi-million d'années⁵ est un gisement important, notamment pour les ours des cavernes, les chauves-souris⁶ et les félins⁷.

Ainsi, depuis deux siècles, la pierre est exploitée de manière intensive en région sprimontoise. Les années 1830-1845 semblent décisives pour l'essor de l'industrie extractive. À compter de cette période, d'importantes carrières sont ouvertes et exploitées. Plusieurs facteurs influencent la création de ces entreprises, notamment les avancées dans les sciences géologiques, le développement des infrastructures pour le transport, mais aussi une importante politique de travaux publics allant de pair avec un besoin grandissant en pierres de qualité⁸.

C'est dans ce contexte géologique et industriel que naît, en 1963, la volonté de création d'un musée lié aux pierres et à l'activité extractive. Le musée, logé initialement dans l'actuelle maison communale, se retrouve vite à l'étroit. Il déménagera plusieurs fois avant de s'installer définitivement dans le bâtiment industriel de l'ancienne centrale électrique qui alimentait les machines de la plus importante carrière de Sprimont. Construit en 1905, au moment où se déroulait à Liège l'exposition universelle, l'édifice est d'une grande qualité architecturale. Le développement esthétique est poussé jusque dans les aménagements intérieurs où un grand soin a été apporté à la salle des machines afin de mettre en valeur cette technologie innovante qu'était alors l'électricité. Le tableau électrique est de style Art nouveau tandis que le sol est en granito. Le bâtiment situé en périphérie de Liège est singulier au sein de son territoire. Fondé comme un musée folklorique, le musée de la Pierre était un lieu vieillissant dépourvu de scénographie, les objets de collections étant posés très simplement dans des vitrines ou parfois directement à même le sol. En 2012, le collège communal de Sprimont souhaite revaloriser cet édifice classé et son musée en déclin, anciens fleurons du territoire. Le changement de direction du musée et le budget pour les équipements de la nouvelle exposition sont des éléments moteurs qui ont permis de repenser le musée. Le collège communal et la nouvelle équipe initient alors, subventions à l'appui, un projet muséographique plus ambitieux, couplé à une grande campagne de rénovation du bâtiment. Le musée de la Pierre mue à travers sa nouvelle exposition vers un musée des sciences et techniques, qui prendra le nom de Centre d'Interprétation de la Pierre (CIP). L'idée étant, tout en restant ancré dans sa

⁴ SCHMERLING Philippe-Charles, *Recherches sur les ossements fossiles découverts dans les cavernes de la province de Liège*, vol. I, Liège, P.-J. Collardin, 1833.

⁵ CORDY Jean-Marie, BASTIN Bruno, DEMARET-FAIRON Murielle, EK Camille, GEERAERTS Raoul, GROESSENS-VAN DYCK Marie-Claire, OZER André, PEUCHOT Robert, QUINIF Yves, THOREZ Jacques et ULRICH-CLOSSET Marguerite, « La grotte de la Belle-Roche (Sprimont, Province de Liège) : un gisement paléontologique et archéologique d'exception au Benelux », *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, n° 4 (1-6), 1993, p. 165-186.

⁶ *Ibid.*

⁷ CHATAR Narimane, MICHAUD Margot et FISCHER Valentin, « Not a jaguar after all? Phylogenetic affinities and morphology of the Pleistocene felid *Panthera gombaszoegensis* », *Papers in Palaeontology*, n° 5 (8), 2022a, n. p.

⁸ BAUDRY Antoine et MOUREAU Céline *et al.*, *Le Centre d'Interprétation de la Pierre de Sprimont*, Namur, Awap, 2022, (Carnets du Patrimoine, 169).

région, de dézoomer pour garantir une certaine universalité des propos. La moitié du parcours permanent est consacrée à la géologie et à la paléontologie. Cet article s'intéresse à cette partie d'exposition en se focalisant sur la collaboration engagée entre l'équipe du CIP et les chercheurs de l'Université de Liège. L'autre moitié de l'exposition permanente, consacrée aux carrières aux XIX^e et XX^e siècles, ne sera pas développée ici.

Collaboration : des collections et des enjeux qui se répondent...

L'exemple de co-construction de l'exposition permanente du Centre d'Interprétation de la Pierre est le fruit de la concordance de multiples facteurs. Comme dans la plupart des musées de taille modeste, la fonction de recherche y est malheureusement extrêmement ténue. Il est inenvisageable – faute de moyens – d'engager des géologues dans l'équipe du CIP qui est dirigée par une historienne de l'art/archéologue. La collaboration avec les chercheurs extérieurs est ainsi un élément capital qui permet de garantir la qualité du propos scientifique notamment dans les matières dont le personnel du musée n'a pas l'expertise.

Il faut à présent apporter une précision. Alors qu'en 2018, le musée de la Pierre prend le nom de Centre d'Interprétation de la Pierre, il présente pourtant des collections. Cette nouvelle appellation, liée aux subventionnements publics, est donc un peu trompeuse puisque l'institution continue de fonctionner comme un musée (collecte, conservation, interprétation, exposition et recherche) notamment en matière de collections. Néanmoins, c'est ce facteur qui va favoriser la collaboration entre le CIP et le département de géologie de l'Université de Liège puisque les collections des deux institutions sont complémentaires.

Les vastes collections paléontologiques de l'Université de Liège proviennent de la mise en commun de nombreuses missions d'échantillonnage, d'échanges et d'achats par différents professeurs, comme Philippe-Charles Schmerling (1791-1836), André Dumont (1809-1857), Laurent-Guillaume de Koninck (1809-1887), Gustave Dewalque (1826-1905), Susane Leclercq (1901-1994), Muriel Fairon-Demaret (1942-2022) et Eddy Poty (1949-). Ceci résulte en une riche collection d'environ un million de spécimens, probablement la plus grande collection paléontologique en Belgique après celle de l'Institut des Sciences naturelles : elle couvre plus de 600 millions d'années d'évolution des animaux et des plantes, d'origine belge et mondiale. Ces collections renferment notamment des fossiles carbonifères de la région de Sprimont et l'ensemble des fossiles issus de la grotte de la Belle-Roche. Elles sont habituellement utilisées par les spécialistes et les chercheurs mais bénéficient peu au grand public. Collaborer avec une structure muséale offre la possibilité à l'Université de valoriser autrement ses collections, en leur donnant une visibilité inattendue. Les collections du CIP sont, quant à elles, assez modestes. Elles ne contiennent que quelques spécimens paléontologiques intéressants tandis que la partie la plus importante concerne les outils et le travail des tailleurs de pierre. Alors que

le CIP offre à l'Université un espace de valorisation pour ses collections, il bénéficie non seulement d'une collaboration scientifique remarquable, mais aussi d'éléments complémentaires qui améliorent la qualité du propos et de l'ensemble exposé. Cet intérêt réciproque est fondateur dans la construction du partenariat.

Vision partagée du discours de l'exposition : initier par l'expérimentation et l'illustration

Les sciences de la Terre en général, mais singulièrement la géologie, font face à un paradoxe : leurs processus touchent quotidiennement l'ensemble des êtres humains mais peu en connaissent les rouages de base. Pourtant, le public s'avère friand de connaissances paléontologiques, volcaniques, minéralogiques. De même, de nombreuses familles wallonnes ont eu des parents, grands-parents, ou arrière-grands-parents ayant travaillé dans les mines ou dans les carrières⁹. L'activité économique liée à l'extraction des roches, des minéraux ou plus généralement de ressources géologiques fait donc partie de l'histoire de la région. C'est à partir de ces constats que nous avons développé notre approche partant d'objets, par essence locaux, pour comprendre les processus globaux.



Figure 1. Dispositif d'exposition présentant des roches récoltées directement sur le terrain, à proximité immédiate du site. Elles sont accessibles au toucher par les visiteurs © Centre d'Interprétation de la Pierre.

⁹ HUMBLET Jacques, *Histoire de la famille Humblet. Meuniers et maîtres carriers en vallées d'Ourthe et d'Amblève*, Beaufays, 2014.

Cette volonté de connexion avec les objets locaux a naturellement débouché sur l'envie d'initier par l'expérimentation. L'idée étant de faire appel à la découverte et à la compréhension plutôt qu'à la seule acquisition de connaissances. Pour cela, il semblait que l'expérience permettait de donner une dimension plus concrète aux éléments. La thématique de l'espace muséal – la pierre – s'y prêtait particulièrement et permettait un accès direct, sensitif, aux roches et aux fossiles. Il était souhaité que, très rapidement dans l'espace, le visiteur soit amené à faire appel à ses sens. Le travail de scénographie et de médiation s'est articulé autour de trois d'entre eux : le toucher (granulosité, porosité, solidité), l'observation (couleur, présence et identification de fossiles) mais aussi l'odorat (odeur de sulfure d'hydrogène). Ces expériences qui allaient être mises en place étaient alors imaginées comme des indicateurs permettant de reconstituer l'histoire et le passé de la Terre (figures 1 et 2). Les roches exposées, toutes issues d'affleurement locaux, ont été prélevées, directement sur le terrain. Ici aussi, on perçoit bien la plus-value de la collaboration : la nature et l'emplacement des roches sont connues des universitaires, mais inconnues du grand-public ; le musée va exposer ce patrimoine et inviter le plus grand nombre à en bénéficier.



Figure 2. En frappant deux pierres, une odeur se dégage durant quelques secondes, il s'agit de sulfure d'hydrogène. Ce dispositif permet de sentir le gaz résultant de la dégradation de la matière organique des animaux morts, il y a 350 000 000 d'années © Centre d'Interprétation de la Pierre.

Il était aussi question, dans la genèse des discussions, de faire voyager le visiteur au travers des environnements du passé de la Terre et de la région, aujourd'hui disparus. La reconstitution des paléoenvironnements devait être un

des discours constitutifs du musée¹⁰. Ces visuels ont été créés à partir de modèles 3D de haute définition de fossiles des collections de paléontologie de l'Université de Liège et provenant de la région de Sprimont (figure 3). L'utilisation première des appareillages permettant de numériser et de modéliser en trois-dimensions les fossiles est la recherche fondamentale en paléobiologie¹¹. En plus des collections de fossiles, habituellement utilisées par les chercheurs, ce sont également les protocoles et les appareillages de la recherches qui ont été utilisés au profit de la narration.



Figure 3. Reconstitution d'un environnement du passé à partir de fossiles scannés en 3D à l'Université de Liège © Centre d'Interprétation de la Pierre.

Les scientifiques dans les prises de décisions

Si l'approche muséographique ludique et pratique était largement partagée entre la commissaire d'exposition qui est aussi la directrice du CIP et le laboratoire de paléontologie, il fallait aussi intégrer et avancer avec les scénographes extérieurs à l'espace muséal. Pour le CIP, il était évident que les collaborateurs scientifiques devaient prendre part de manière très précoce à la réflexion et s'impliquer dans les orientations scénographiques. Le premier scénario transmis aux scénographes était ainsi déjà co-écrit. Concrètement, les collaborateurs scientifiques ont participé aux réunions clés avec les scénographes et ont pris part aux idées créatives et aux décisions. Le discours, matérialisé par les scénographes, devait être accessible pour un public scolaire et familial mais aussi scientifiquement correct. Les textes ont, dans ce sens,

¹⁰ GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, 4^e éd., Paris, Armand Colin, [2003] 2014, p. 153.

¹¹ FISCHER Valentin, MACLAREN Jamie A., SOUL Laura C., BENNION Rebecca F., DRUCKENMILLER Patrick S. et BENSON Roger B. J., « The macroevolutionary landscape of short-necked plesiosaurs », *Scientific Reports*, n° 10, 2020 ; CHATAR Narimane, FISCHER Valentin et TSENG Z. Jack, « Many-to-one function of cat-like mandibles highlights a continuum of sabre-tooth adaptations », *Proceedings of the Royal Society B*, n° 1988 (289), 2022b, n. p.

également été rédigés à quatre mains. Le visiteur ne s'y trompe pas, il souligne régulièrement la qualité du discours : ludique et exact.

Les échanges entre le Centre d'Interprétation et l'Université ont été poursuivis pour la création des visuels (schémas explicatifs de phénomènes, reconstitutions d'animaux et d'environnements disparus) jusqu'aux derniers positionnements des objets avec le socle.

A posteriori : un musée hors les murs, des projets plus larges

Les réflexions menées dans le cadre de la genèse de l'exposition ont été fécondes, amenant à une série d'initiatives grand public novatrices en Belgique. L'un des exemples les plus marquants est « Fossiles en Ville », un projet de diffusion des connaissances paléontologiques sous la forme de balades citadines (figure 4). Le concept a vu le jour lors de va-et-vient dans les bâtiments du CIP – dont les pierres de construction sont jonchées de fossiles – et est maintenant devenu un projet pérenne porté par Réjouissiences¹² et soutenu par le Fonds Wernaers du FNRS.

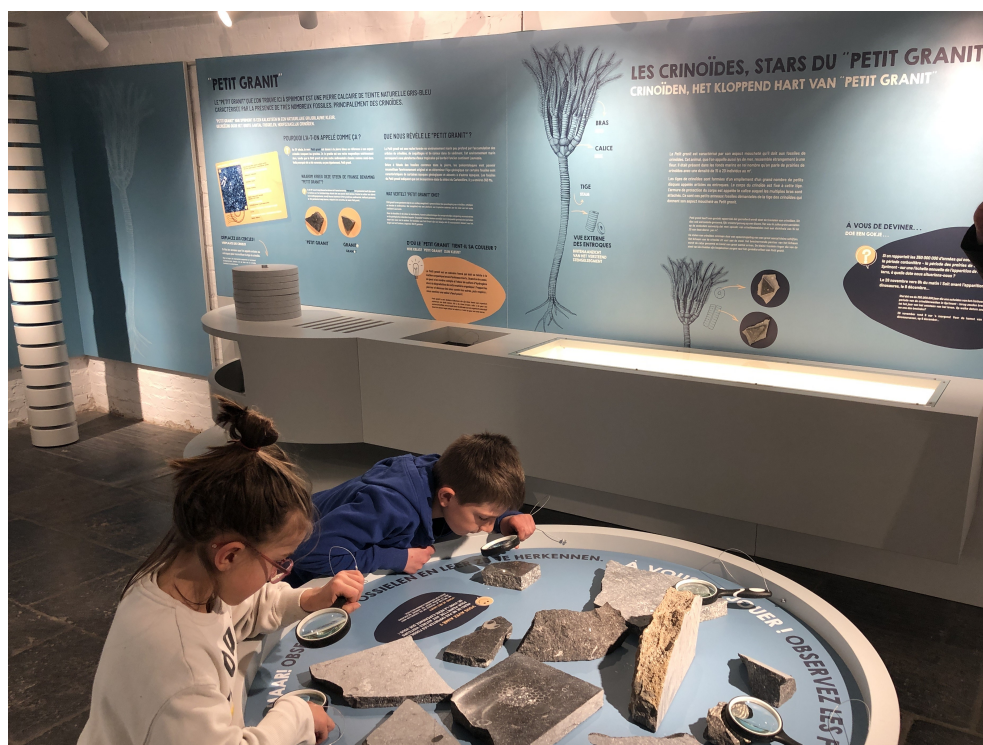


Figure 4. Cette table d'observation au centre de l'espace permet au visiteur d'identifier les fossiles exposés après les avoir observés sur différentes parois. Ces observations peuvent être expérimentées hors du musée avec le projet « Fossiles en ville » © Centre d'Interprétation de la Pierre.

¹² Présentation du projet Fossiles en ville sur le site internet de Réjouissiences : https://www.rejouissiences.uliege.be/cms/c_11988615/fr/fossiles-en-ville (consulté le 15 août 2025).

L'expérience – et le succès – de la co-construction ont également fait du CIP un bastion de choix pour les initiatives grand public liées à la géologie. Ainsi, la Journée internationale de la géodiversité, proclamée par l'UNESCO le 6 octobre, est devenue un rendez-vous annuel d'activités pilotées par Réjouissiences, le CIP et le Service public de Wallonie (SPW). Des séances d'identification de pierres avec des géologues (« Ramène ton caillou », 3^e édition en 2024), des balades géologiques urbaines, des concours photos (« Le plus beau fossile de Wallonie ») sont autant de nouvelles activités associées à la Journée internationale de la géodiversité.

Bibliographie

BAUDRY Antoine et MOUREAU Céline *et al.*, *Le Centre d'Interprétation de la Pierre de Sprimont*, Namur, Awap, 2022, (Carnets du Patrimoine, 169).

BELANGER Isabelle, DELABY Serge, DELCAMBRE Bernard, GHYSEL Pierre, HENNEBERT Michel, LALOUX Martin, MARION Jean-Marc, MOTTEQUIN Bernard et PINGOT Jean-Louis, « Redéfinition des unités structurales du front varisque utilisées dans le cadre de la nouvelle Carte géologique de Wallonie (Belgique) », *Geologica Belgica*, n° 15 (3), 2012, p. 169-175.

CHATAR Narimane, MICHAUD Margot et FISCHER Valentin, « Not a jaguar after all? Phylogenetic affinities and morphology of the Pleistocene felid *Panthera gombaszoegensis* », *Papers in Palaeontology*, n° 5 (8), 2022a, n. p.

CHATAR Narimane, FISCHER Valentin et TSENG Z. Jack, « Many-to-one function of cat-like mandibles highlights a continuum of sabre-tooth adaptations », *Proceedings of the Royal Society B*, n° 1988 (289), 2022b, n. p.

CORDY Jean-Marie, BASTIN Bruno, DEMARET-FAIRON Murielle, EK Camille, GEERAERTS Raoul, GROESSENS-VAN DYCK Marie-Claire, OZER André, PEUCHOT Robert, QUINIF Yves, THOREZ Jacques et ULRICH-CLOSSET Marguerite, « La grotte de la Belle-Roche (Sprimont, Province de Liège) : un gisement paléontologique et archéologique d'exception au Benelux », *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, n° 4 (1-6), 1993, p. 165-186.

DEBOUT Laurent et DENAYER Julien, « Palaeoecology of the Upper Tournaisian (Mississippian) crinoidal limestones from South Belgium », *Geologica Belgica*, n° 21 (3-4), 2018, p. 111-127.

DENAYER Julien, POTY Edouard, ARETZ Markus, « Uppermost Devonian and Dinantian rugose corals from Southern Belgium and surrounding areas », *Kölner Forum für Geologie und Paläontologie*, n° 20, 2011, p. 151-201.

DEWALQUE Gustave, « Notice explicative sur la carte géologique de la Belgique et des provinces voisines », 2^e éd., *Annales de la Société géologique de Belgique*, vol. 31, 1904, n. p.

FISCHER Valentin, MACLAREN Jamie A., SOUL Laura C., BENNION Rebecca F., DRUCKENMILLER Patrick S. et BENSON Roger B. J., « The macroevolutionary landscape of short-necked plesiosaurians », *Scientific Reports*, n° 10, 2020.

GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, 4^e éd., Paris, Armand Colin, [2003] 2014.

GROESSENS Eric, « L'industrie du marbre en Belgique », *Mémoires de l'Institut géologique de l'Université de Louvain*, vol. 31, 1981, p. 219-253.

HUMBLET Jacques, *Histoire de la famille Humblet. Meuniers et maîtres carriers en vallées d'Ourthe et d'Amblève*, Beaufays, 2014.

LOHEST Max, « Les grandes lignes de la géologie des terrains primaires de la Belgique », *Annales de la Société géologique de Belgique*, vol. 31, 1904, p. M219-M232.

POTY Edouard et CHEVALIER Emmanuel, *L'activité minière en Wallonie, situation actuelle et perspectives*, Jambes, Ministère de la Région wallonne, 2004.

POTY Edouard, DEVUYST François-Xavier, HANCE Luc, « Upper Devonian and Mississippian foraminiferal and rugose coral zonations of Belgium and northern France: a tool for Eurasian correlations », *Geological Magazine*, n° 143 (6), 2006, p. 829-857.

SCHMERLING Philippe-Charles, *Recherches sur les ossements fossiles découverts dans les cavernes de la province de Liège*, vol. I, Liège, P.-J. Collardin, 1833.

rubrique

Carnet de visite

STERK Daphné, « Dans l'œil de bronze d'une civilisation mystérieuse : visite du nouveau musée archéologique de Sanxingdui », *Les Cahiers de muséologie*, n° 4, 2025, p. 154-164.

Mots-clés

Chine ; archéologie ; Sanxingdui ; bronzes ; immersion.

Keywords

China ; archaeology ; Sanxingdui ; bronzes ; immersion.

À propos de l'autrice

Après des études en histoire et en histoire de l'art, Daphné Sterk a soutenu une thèse à Sorbonne Université sur la genèse des premiers musées chinois (1860-1949). Elle a mené des recherches à l'Université de Nottingham, à l'Université nationale de Taïwan et à l'Université de Nankin. Postdoctoral Fellow à l'Institut de recherche pour les humanités (RIH) de l'Université chinoise de Hong Kong, elle étudie les dynamiques muséales en Chine sous un angle historique et critique.

Contact

daphnesterk@cuhk.edu.hk

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

Daphné Sterk

Introduction

La ville de Chengdu, dans la province du Sichuan, est peut-être plus célèbre auprès des touristes étrangers pour son parc de protection des pandas que pour ses musées. Pourtant, à la suite de découvertes archéologiques majeures faites depuis 2019¹, elle vient de voir ouvrir la nouvelle extension du musée de Sanxingdui initialement fondé en 1997. Cette réouverture s'est accompagnée d'un écho médiatique national certain². La culture de Sanxingdui correspondrait à l'ancien royaume de Shu 蜀 dont on sait peu de choses et qui aurait prospéré dans la région du Sichuan actuel pendant près de 1 000 ans, jusqu'au XI^e siècle av. J.-C. environ avant de soudainement disparaître pour des raisons encore obscures. La sophistication et l'originalité des objets en bronze découverts sur le site de Sanxingdui témoignent d'une civilisation chinoise qui ne se serait pas développée de manière linéaire à partir d'un seul foyer (le fleuve Jaune et les cultures des Plaines centrales), mais qui serait issue de plusieurs centres culturels simultanés dotés de leur identité propre bien que nourris par des échanges.

Le musée est situé au nord de la ville, à environ cinquante minutes en taxi. À l'approche du site archéologique, de larges avenues parées de drapeaux nationaux sont bordées d'immeubles résidentiels en construction. Les jeunes arbres récemment plantés laissent place, ici et là, à quelques sculptures urbaines aux couleurs vives donnant aux artefacts antiques un aspect contemporain et kitch. Le musée est incontestablement un argument touristique de choix pour la région. Avec une surface d'exposition de 22 000 mètres carrés et un investissement de plus de 1,4 milliard de yuans (196 millions de dollars), ce

¹ Les découvertes ont été faites par une équipe conjointe d'archéologues du Sichuan Provincial Institute of Cultural Relics and Archaeology, de l'Université de Pékin et de l'Université du Sichuan.

² Le musée de Sanxingdui, encore méconnu en France, est mentionné dans « The World's Greatest Places of 2024 » du magazine *Time*.

nouvel espace conçu par le cabinet d'architecture CSWADI³ expose donc depuis l'été 2023 plus de 1 500 artefacts provenant des dernières fouilles.

Le grand hall⁴ est éclairé par une vaste ouverture horizontale telle une paupière s'ouvrant sur l'extérieur et dans laquelle serait logé un œil (figure 1). L'anneau circulaire suspendu au centre et orné de motifs antiques semble en être la pupille. Vers cet anneau s'élève la rampe circulaire qui permet d'accéder aux différents niveaux. Un parcours linéaire unique débutant au rez-de-chaussée ne laisse au visiteur que peu de chance de le prendre à contre-courant. L'exposition est divisée en trois parties : la première, « *Pursuing Dreams in the Century* » (*Shiji zhū mèng* 世纪逐梦) est dédiée aux différentes étapes des découvertes archéologiques, la deuxième, « *Majestic Capital of Ancient Shu* » (*Weiran wang dou* 巍然王都) est consacrée aux développements de cette culture et la dernière, « *The World of Humans and Gods* » (*Tiandi ren shen* 天地人神) est centrée sur son monde spirituel. Cette division n'est toutefois pas très lisible pour le visiteur, ni sur la forme en raison de nombreuses sous-divisions stylistiquement similaires tout au long du parcours, ni sur le fond du fait de connaissances archéologiques encore hypothétiques concernant cette culture, son organisation sociale et ses croyances. Si la trame narrative n'est pas toujours claire, l'esprit du parcours l'est cependant. Il est aussi rythmé par une symbolique forte, celle de l'œil.

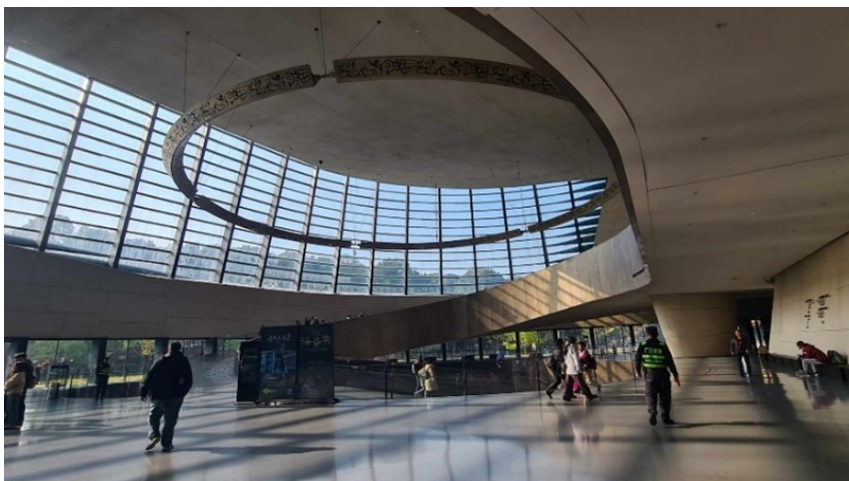


Figure 1. Hall du musée de Sanxingdui, Chengdu (Chine) © Daphné Sterk.

Dans les yeux des archéologues : une esthétique du discours scientifique

Le musée dans son ensemble, par son discours et par sa communication, met l'accent sur les technologies scientifiques de pointe utilisées aussi bien par les archéologues au cours des fouilles que par les concepteurs de la muséographie

³ Fondé en 1950, le China Southwest Architectural Design and Research Institute Corp. Ltd (en abrégé en CSWADI) est l'une des plus grandes sociétés de conception architecturale appartenant à l'État chinois.

⁴ Toutes les photographies illustrant cet article ont été prises par l'auteure en novembre 2024.

dans leurs dispositifs de médiation. Les premières salles concernant la découverte du site de Sanxingdui dans les années 1920 adoptent cependant une approche traditionnelle afin de présenter les premières fouilles menées en 1934 conjointement par David Crockett Graham (1884-1961), missionnaire formé en anthropologie et en archéologie à Chicago et à Harvard, et le scientifique chinois Lin Mingjun. Le résultat de ces fouilles, notamment des jades et disques *bi*, fut exposé dans un des premiers musées d'art et d'archéologie de la région, le West China Union University Museum. Cependant, les découvertes les plus importantes eurent lieu entre 1986 et 2019. Les dispositifs utilisés pour présenter au public ces différentes étapes semblent suivre les évolutions techniques propres à chaque époque. Ainsi, sur les huit fosses sacrificielles découvertes à ce jour, les deux premières fosses fouillées en 1986 ont été reconstituées classiquement, grandeur nature, avec leur contenu, ces bronzes énigmatiques qui semblent émerger de la terre du Sichuan. Simultanément, des photographies prises lors de leur découverte sont projetées. L'ensemble donne une idée de l'état des artefacts lors de leur mise au jour et, malgré l'illusion du réel légèrement désuète bien que sobre procurée par ce diorama archéologique baigné de lumière, il véhicule plutôt efficacement ce sentiment de chaos laissé par le passage du temps, et qui soudainement s'échappe par ces vastes béances. Les fosses découvertes récemment sont, quant à elles, présentées par des technologies immersives particulièrement innovantes.



Figure 2. Serre-laboratoire avec technologie de visualisation 3D autostéréoscopique, musée de Sanxingdui, Chengdu (Chine) © Daphné Sterk.

Dans une large serre-laboratoire vitrée (*kaogu baohuqu dapeng* 考古保护区大棚), identique à celles utilisées par les archéologues sur le site de fouille⁵, on voit

⁵ Les fosses 3 à 8 sont situées à côté des fosses 1 et 2 et sont toutes de forme rectangulaire.

miraculeusement s'élever dans les airs les défenses d'éléphant qui recouvraient la fosse K8 grâce à une technologie de visualisation 3D autostéréoscopique (sans lunettes). Le visiteur doit se positionner devant le dispositif pour une vision optimale des bronzes qui s'envolent ensuite, révélant l'ensemble du contenu de cette fosse, une des plus riches (figure 2). Cette technologie de reconstitution virtuelle en trois dimensions illustre parfaitement la volonté d'offrir au public une expérience plus « immersive » au sein des expositions muséales en Chine. Très intuitif, le dispositif fait sens. Il est sans aucun doute utile pour permettre de mieux visualiser le site de fouille dans son ensemble et le contenu de chaque fosse. Cependant, le caractère novateur de cette technologie semble parfois fasciner les spectateurs, non par ce qu'il donne à voir ou par ce qu'il essaie de dire, mais par son simple fonctionnement. Le spectaculaire, s'il attise la curiosité, dessert parfois le propos.

Cette partie de l'exposition, offrant la recontextualisation nécessaire aux découvertes archéologiques, joue dans le même temps sur un imaginaire scientifique très fort dont un des objectifs est aussi de prendre acte des complexités de la pratique archéologique, érigée ainsi en discipline scientifique⁶. Les deux premières sections de l'exposition ne manquent pas de schémas et de graphiques expliquant la datation radiocarbone, les recherches en paléo-ethnobotanique, les processus de l'analyse par la spectroscopie infrarouge des résidus en soie, les subtilités métallurgiques de la fonte en bronze, la composition chimique des noyaux d'argile... Le recours aux tableaux scientifiques dont la lecture n'est pas toujours accessible plutôt qu'à l'explication textuelle, laisse un arrière-goût, l'impression visuelle, d'une scientificité théâtralisée bien qu'étant essentielle aux recherches. Cette esthétique du discours scientifique s'incarne aussi dans une muséographie de l'accumulation, ou de la « réserve », visible au début de la section intitulée « *Majestic Capital of Ancient Shu* ». Dans une vitrine aux proportions monumentales sont alignées plusieurs dizaines de poteries provenant du site de Sanxingdui (figure 3). La théâtralisation prend une forme plus poussée encore dans une des annexes du musée intitulée « *Cultural Relic Conservation and Restoration Center* » (文物保护修复中心) située dans le parc archéologique. Celle-ci passe d'ailleurs plutôt inaperçue auprès des visiteurs. On y découvre en arrière-plan la mise en scène d'un vaste laboratoire, qui ne semble pas utilisé très souvent et qui sert de décor pour présenter les techniques scientifiques de conservation et de restauration « prônées » par le président Xi Jinping (figure 4). L'espace crée une certaine redondance avec les explications déjà données au sein de l'exposition principale. La fatigue visuelle n'aidant pas, peu nombreux sont les visiteurs qui s'attardent sur les techniques de restauration des objets en or ou en bronze dont certaines sont pourtant éclairantes. On y découvre aussi le processus de l'impression 3D qui a été utilisé grâce à des algorithmes d'intelligence artificielle pour reconstituer des artefacts imposants ou trop fragiles qu'il était délicat de présenter dans leur ensemble, telle l'étonnante *Statue de divinité en bronze au corps courbé, griffes d'oiseau et Zun sur le dessus*

Quatre serres-laboratoires de protection ont été construites au-dessus pour maintenir une température et une humidité constantes pendant les fouilles.

⁶ SHERMAN Daniel, « Épilogue. Archéologie, musées et collections : questions de mise en scène », dans BOSCHUNG Dietrich, COLONNA Cécile, MATHIEUX Négine et OUEYREL François (dir.), *La Belle Époque des collectionneurs d'antiques en Europe 1850-1914*, Paris, Hermann, 2022, p. 321-334.

(*Qingtong niao zu qu shen ding zun shenxiang* 青铜鸟足曲身顶尊神像) (figure 5). Cette volonté de « faire scientifique » s'accompagne de celle de faire du musée une expérience immersive et du patrimoine un objet numérique. Comme de très nombreux musées en Chine, le musée de Sanxingdui propose ainsi une expérience de réalité virtuelle (VR) afin de découvrir les artefacts au plus près des archéologues. Peut-être en raison du prix élevé du billet (environ 12 euros), l'attraction ne semble pas attirer les foules et à l'intérieur même du musée, des employés en font généreusement la promotion en distribuant des flyers. Cette expérience permet pourtant de survoler le site de fouille qui est encore inaccessible au public et mêle reconstitutions hypothétiques et travail quotidien des archéologues. Le musée affiche ainsi sa volonté d'être à la pointe de la recherche scientifique et technologique mais en choisissant dans le même temps de plonger le visiteur dans une obscurité propice à la délectation visuelle.



Figure 3. (à gauche) Vitrine de porcelaines, musée de Sanxingdui, Chengdu (Chine) © Daphné Sterk. **Figure 4.** (à droite) Annexe intitulée « *Cultural Relic Conservation and Restoration Center* » (文物保护修复中心), musée de Sanxingdui, Chengdu (Chine) © Daphné Sterk.



Figure 5. Statue de divinité en bronze au corps courbé, griffes d'oiseau et Zun sur le dessus (青铜鸟足曲身顶尊神像), musée de Sanxingdui, Chengdu (Chine) © Daphné Sterk.

Face aux yeux protubérants : objet mystique et regard esthétisant

L'exposition, plongée dans la pénombre, confère aux artefacts exposés, dont on présuppose la dimension rituelle et religieuse, une aura mystique. Cette atmosphère est renforcée par l'éclairage choisi, qui met en valeur les traits marqués des visages figés dans le bronze. Le jeu d'ombres et de lumières ainsi mis en place souligne, derrière chaque vitrine qui s'oublie, l'indéniable beauté et la prodigieuse maîtrise technique de ces productions sophistiquées. Les séries des têtes aux coiffes variées (*Portraits de têtes en bronze, qingtong ren touxiang* 青铜人头像), dont les archéologues pensent qu'elles pourraient marquer les différentes classes sociales, occupent une large salle de la deuxième section et illustrent l'efficacité de ce choix esthétique (figures 6 et 7). Au sein de longues vitrines qui permettent d'apprécier les têtes en bronze de face et de dos, la lumière projetée simultanément vers le haut et le bas permet de faire se détacher les lignes puissantes et uniques de chaque visage, les traits anguleux, les yeux exagérés, les larges oreilles bien dessinées, les tresses nouées, et ces troublants sourires au coin des lèvres.



Figure 6. (à gauche) Vitrine de *portraits de têtes en bronze* (*qingtong ren touxiang* 青铜人头像), musée de Sanxingdui, Chengdu (Chine) © Daphné Sterk. **Figure 7.** (à droite) *Portrait de tête en bronze*, musée de Sanxingdui, Chengdu (Chine) © Daphné Sterk.

L'aspect dramatique de l'éclairage se retrouve dans l'exposition des objets en or tel ce masque dont l'aura, prenant forme littérale, se fait halo : l'objet semble être la seule source lumineuse et rayonner de lui-même (figure 8). Comme si cette fascination prenait une tournure trop visuelle, on trouve aussi dans cette salle un bloc de jade que le visiteur est invité à toucher de la main⁷. La multisensorialité, est, en Chine comme ailleurs, une préoccupation perceptible des nouveaux

⁷ À Sanxingdui, les découvertes ne se limitent pas aux bronzes. L'art du travail du jade y était également particulièrement raffiné. Les objets en jade se répartissent en plusieurs catégories, comprenant notamment les objets rituels, les outils et les parures personnelles. Parmi les formes rituelles les plus remarquables, on trouve des poignards et des haches, des disques *bi* et des tubes *cong*, qui témoignent de l'importance de ces objets dans les pratiques cérémoniales de la culture locale.

musées archéologiques⁸. Si le musée réussit à plonger le visiteur dans une atmosphère singulière, c'est qu'il joue sur les qualités intrinsèques des artefacts découverts et notamment la proportion imposante de certains. La *Grande statue en bronze d'une figure humaine debout* (*qingtong da li renxiang* 青铜大立人像) est ainsi surélevée grâce à plusieurs socles et domine majestueusement le public de ses 2,62 mètres de haut et 180 kg (figure 9). Non seulement sa présence en est renforcée, mais cette disposition permet aux visiteurs de pouvoir l'observer convenablement. L'homme est représenté pieds nus, les doigts forment des cercles énigmatiques. Il se tient sur un socle de bronze préexistant de 78,8 centimètres de hauteur, orné de quatre trompes d'éléphant stylisés. Certains y voient quatre dragons entre la base et le piédestal. Les spécialistes pensent qu'il s'agirait d'un dieu ou d'un prêtre roi et c'est bien une atmosphère sacrée que cette scénographie, proche de la *black box*, parvient à instaurer. L'objet y prend toute la place, et ce n'est qu'à l'écart que sont projetées des reconstitutions permettant de mieux comprendre les ornements et cette énorme défense d'éléphant qu'aurait pu éventuellement tenir le personnage entre ses mains.



Figure 8. (à gauche) Masque en or, musée de Sanxingdui, Chengdu (Chine) © Daphné Sterk.

Figure 9. (à droite) *Grande statue en bronze d'une figure humaine debout* (*qingtong da li renxiang* 青铜大立人像), musée de Sanxingdui, Chengdu (Chine) © Daphné Sterk.

Le choix de cette muséographie insistant sur la beauté des sculptures découvertes à Sanxingdui a le mérite de faire naître un sentiment d'intimité avec des œuvres dont les yeux semblent réclamer un face à face perpétuel. Chaque regard silencieux (l'environnement sonore du musée est par ailleurs peu développé), est doté d'une intensité dont les figures humaines des porteurs de l'*Autel en bronze*

⁸ D'autres musées archéologiques récents, tels que le musée d'archéologie du Shaanxi (*Shaanxi kaogu bonuguan* 陕西考古博物馆) à Xi'an, ouvert en 2022, ou le musée archéologique de Chine (*Zhongguo kaogu bonuguan* 中国考古博物馆) à Pékin, inauguré en 2023, encouragent une expérience multisensorielle, invitant les visiteurs à écouter, toucher et interagir avec les objets exposés.

(*qingtong shentan dizuo* 青铜神坛底座), dont différentes parties ont été découvertes entre 2021 et 2022, sont peut-être les exemples les plus émouvants (figure 10). La subtilité de leur position, agenouillée, les deux mains prêtes à soulever la charge qu'ils portent, leurs muscles tendus et surtout le regard du porteur à l'arrière qui, la tête légèrement penchée vers le sol semble nous interpeller : c'est bien l'expressivité de chaque détail qui captive malgré l'exposition fragmentaire. Si les supports numériques sont les bienvenus afin de reconstituer ces œuvres en bronze aux compositions parfois complexes, aucune technologie virtuelle ne remplace cette présence, ces traces plus ou moins marquées du passage du temps qui donnent au bronze sa patine verte. Le visiteur, encore marqué par ces regards, arrive enfin devant les *Masques aux yeux protubérants* (*qingtong zongmu mianju* 青铜纵目面具) (figure 11). Largement diffusées depuis leur découverte, les images de ces bronzes sont sans aucune mesure avec l'impact laissé par leur rencontre réelle. Comme souvent, seule celle-ci permet de prendre la mesure d'une taille imposante : 138 centimètres de largeur et 66 de hauteur pour le plus grand d'entre eux. Découvert en 1986 dans la fosse n° 2, ce masque possède au milieu et sur les deux côtés du front des ouvertures rectangulaires qui suggèrent qu'il était attaché à une autre structure pour être exposé. Les archéologues pensent qu'il représente une divinité de haut statut, éventuellement une représentation de Can cong (蠡叢) qui aurait fondé le royaume de Shu et qui est décrit dans les textes anciens comme ayant des yeux anormalement saillants. D'autres objets en forme d'œil ont également été trouvés et pourraient suggérer un culte des yeux allié à un culte du soleil.



Figure 10. (à gauche) *Autel en bronze* (*qingtong shentan dizuo* 青铜神坛底座), musée de Sanxingdui, Chengdu (Chine) © Daphné Sterk. **Figure 11.** (à droite) *Masques aux yeux protubérants* (*qingtong zongmu mianju* 青铜纵目面具), musée de Sanxingdui, Chengdu (Chine) © Daphné Sterk.

Conclusion. Parmi les yeux des visiteurs : le problème de la surfréquentation

Des graphiques et tableaux aux discours présentant les artefacts exposés dans l'obscurité comme étant des témoignages de « l'imagination romantique (*langman*

浪漫) et de l'extraordinaire créativité des ancêtres de la civilisation ancienne de Shu », le musée de Sanxingdui fait tenir en un seul lieu, esthétique scientifique et regard esthétisant. Si le propos manque parfois de fluidité et si les connaissances issues des recherches actuelles peuvent s'avérer légèrement dispersées dans leur présentation, l'exposition montre aussi l'état d'une recherche en train de se faire et qui, sur de nombreux points, reste parcellaire. La muséographie proposée joue sur ces inconnues qui se glissent dans la pénombre, tout en se servant des technologies comme autant de points lumineux pour éclairer le passé le plus ancien. La narration adopte un discours qui, certes, valorise la diversité des origines de la civilisation chinoise, mais dans un cadre qui maintient l'unité historique du pays. Plutôt que de remettre en question la centralité des Plaines centrales (*zhongyuan* 中原), elle met en avant une coexistence et des interactions entre différentes cultures régionales, qui auraient contribué ensemble à la formation de la Chine ancienne. Ainsi, sur le panneau didactique intitulé en anglais « *cultural continuity* » (*wenhua chengji* 文化承继), peut-on lire que « la région de Shu a contribué de manière importante à l'établissement d'une dynastie centrale unifiée » et sur un autre panneau intitulé « *Coexistence of diversity* » (*duoyuan gongsheng* 多元共生) que « les artefacts découverts à Sanxingdui, tels que les *zun*, les *lei*, les cloches et les plaques de bronze ; les *zhang*, les *ge*, les *cong* en jade, la poterie *be*, et plus encore, intègrent et mélangent largement des éléments culturels du fleuve Jaune et des cours moyen et inférieur du fleuve Yangtze [...] Sanxingdui est un témoignage vivant de la nature inclusive et créative de la civilisation chinoise ». Au-delà des interprétations historiques données à la place de cette culture dans l'histoire chinoise, ce musée mérite d'être mieux connu en Europe. Comme pour nombre d'institutions muséales chinoises, le plus grand problème perturbant fortement l'expérience de visite est sans aucun doute celui de la surfréquentation. Malgré ce contexte qui peut être éprouvant, la scénographie parvient à engendrer l'émotion grâce à une exposition soigneusement rythmée des artefacts. Ainsi, le parcours se clôt sur l'*Arbre sacré* n° 1 (*Yi hao qingtong shen shu* 一号青铜神树). Retrouvé en 1986 dans la fosse n° 2 en plusieurs centaines de fragments de bronze, il s'agit d'un arbre de 396 centimètres de hauteur. Sur les fruits des branches se tiennent neuf oiseaux⁹. La vitrine dans laquelle cet arbre a été reconstitué est la plus impressionnante (figure 12). Entièrement cylindrique et s'étendant du sol au plafond, elle permet au public d'en faire le tour. Si le nouveau musée de Sanxingdui pose plus de questions qu'il ne donne de réponses, il nourrit efficacement l'imagination et la curiosité par sa vision plurielle. Le double regard, qu'il propose – à la fois scientifique et esthétique – semble incarner la possibilité de dépasser l'ambiguïté du musée d'archéologie¹⁰ en tâchant de dépasser les dichotomies entre art et archéologie, regard esthétisé et compréhension contextuelle souvent opposés artificiellement.

⁹ Dans la mythologie chinoise, il est dit que dix soleils se succédaient dans le ciel. Un jour, ils apparurent tous ensemble, menaçant de brûler la terre. L'archer mythique Yi, pour sauver l'humanité, tira sur neuf d'entre eux, les abattant un par un, afin de restaurer l'équilibre et d'éviter une sécheresse catastrophique. Les arbres « *fusang* » et « *ruomu* » sont parfois interprétés comme des symboles de cette légende solaire, marquant l'espace où le soleil effectue sa course.

¹⁰ KAESER Marc-Antoine, « La muséologie et l'objet de l'archéologie », *Les nouvelles de l'archéologie*, n° 139, 2015, p. 37-44.



Figure 12. *Arbre sacré n° 1 (Yi hao qingtong shen shu 一号青铜神树)*, musée de Sanxingdui, Chengdu (Chine) © Daphné Sterk.

Bibliographie

BAGLEY Robert W. (ed.), *Ancient Sichuan: Treasures from a lost civilization*, Princeton, Seattle Art Museum, Princeton University Press, 2001.

JIAO Tianlong et WANG Shengyu (ed.), *Gazing at Sanxingdui: New Archaeological Discoveries in Sichuan*, Hong Kong, Hong Kong Palace Museum, 2023.

KAESER Marc-Antoine, « La muséologie et l'objet de l'archéologie », *Les nouvelles de l'archéologie*, n° 139, 2015, p. 37-44.

SHERMAN Daniel, « Épilogue. Archéologie, musées et collections : questions de mise en scène », dans BOSCHUNG Dietrich, COLONNA Cécile, MATHIEUX Négine et OUEYREL François (dir.), *La Belle Époque des collectionneurs d'antiques en Europe 1850-1914*, Paris, Hermann, 2022, p. 321 -334.

THOTE Alain (dir.), *Chine. L'énigme de l'homme de bronze : Archéologie du Sichuan (XII^e – III^e siècle avant J-C)*, Paris, Éditions Findakly, 2003.

rubrique

Manuscrit

MEUNIER Noah, « Entre porter un regard et changer l'institution : traiter des thématiques LGBTQIA+ ou queeriser le musée », *Les Cahiers de muséologie*, n° 4, 2025, p. 165-174.

Mots-clés

Muséologie critique ; queer ; queeriser le musée.

Keywords

Critical museology ; queer ; queering the museum.

À propos de l'auteur·ice

Le profil de Noah Meunier se situe à cheval entre l'histoire de l'art, la muséologie et les études de genre. Spécialisé·e dans les thématiques d'éthique à destination des communautés minorisées au sein des musées, ses recherches prennent appui sur les courants de la muséologie critique et des Queer Studies. Il poursuit la volonté de participer à la construction d'un secteur muséal revendiquant son rôle d'acteur de changements sociaux et tourné vers les publics dans leurs diversités.

Contact

noahmeunier2012@yahoo.fr

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

Noah Meunier

La potentialité de « queerisation du musée » a déjà été posée par les auteur·ices de la muséologie queer. La typologie la plus complète à ce jour est issue de l'article de Craig Middleton « *The Queer-Inclusive Museum* »¹ qui propose une série d'actions en quatre points. Elle ne constitue cependant pas une recette pour créer un musée queer, mais propose des pistes de réflexions évolutives. Si un concept fixe de « muséologie queer » semble encore en construction, Craig Middleton a conscience des contradictions entre les valeurs politiques queers et l'universalisme normatif pratiqué dans le secteur muséal². Renaud Chantraine pointe également du doigt cette opposition violente entre les pratiques de normalisation et la définition du « queer » donnée par David Halperin : « Queer ne désigne aucune espèce naturelle et ne se réfère à aucun objet déterminé ; il prend son sens dans sa relation d'opposition à la norme. Queer désigne aussi tout ce qui est en désaccord avec le normal, le dominant, le légitime. [...] Le queer ne désigne donc pas une positivité, mais une position à l'égard du normatif. »³ La pensée queer s'opposerait donc aux pratiques muséales en tant que « série d'activités normalisatrices qui visent à apporter ordre, clarté, contrôle, cohérence et objectivité. De ce fait, le musée fabrique du sens, des savoirs, des représentations, des émotions et des valeurs. Indissociablement, il produit aussi, ou du moins laisse exister, des vides, des silences, des creux, des violences et des négatifs. »⁴ Robert Mills avait déjà soulevé ce paradoxe en 2008⁵. Il semble donc indispensable que le musée, avant de se queeriser, sorte des logiques d'hétéronormativité et d'homonormativité en procédant à une (auto-)critique

¹ MIDDLETON Craig, « The Queer-Inclusive Museum », *Exhibition*, vol. 36, n° 2, 2017, p. 80-84.

² SULLIVAN Nikki et MIDDLETON Craig, *Queering the museum*, Abington, Routledge, 2020, p. 18-42.

³ HALPERIN David, *Saint-Foucault*, Paris, EPEL, 2000, cité par CHANTRAINE Renaud, « Promesses et paradoxes du "musée queer" », dans GIRARD Gabriel, PERREAULT Isabelle et SALLÉE Nicolas (dir.), *Sexualité, savoirs et pouvoirs*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2019, p. 131-142.

⁴ CHANTRAINE Renaud, *op.cit.*, p. 132.

⁵ MILLS Robert, « Theorizing the Queer Museum », *Museums & Social Issues*, vol. 3, n° 1, 2008, p. 41-52.

institutionnelle⁶. Pour répondre à ce rejet des normes, souvent vu par ses détracteurs comme destructeur, Françoise Vergès propose la « spéculation fictive » permettant de forger des « utopies émancipatrices »⁷. Se permettre de mettre en place des actions à première vue irréalisables produit, à force de répétitions, un apprentissage voire des résultats⁸.

Une méthode académique, un regard queer

Ma recherche visant à étudier le regard porté par les institutions muséales sur les communautés queers et LGBTQIA+ en Belgique s'appuie sur une méthodologie en trois axes⁹. Ceux-ci sont abordés selon une démarche itérative. Cet échange incessant au cours de la recherche vise à nourrir les questions posées et par conséquent les résultats obtenus. Le premier de ces trois actes méthodologiques est une observation participante des musées et de leur programmation (expositions ou événements sans discrimination de durée). Le·a chercheur·euse se place autant que possible dans une position subjective de visiteur·euse tout en restant critique vis-à-vis des dispositifs sémantiques proposés par le media « musée ». Émerge alors un carnet de terrain synthétisé en une série d'interrogations. Celles-ci sont exploitées lors du deuxième acte méthodologique prenant la forme d'un questionnaire en ligne à destination des professionnel·les de musées. Les réponses collectées constituent des données traitées de manière qualitative et quantitative et répondent à certains questionnements autant qu'elles en ouvrent d'autres. Elles permettent d'une part de nourrir la perspective critique sur laquelle reposent les visites du premier acte (qui ne prend pas fin pour autant) et d'autre part de formuler des questions précises qui alimenteront un guide d'entretien en vue du troisième acte méthodologique. Ce dernier prend la forme d'entretiens semi-directifs auprès de professionnel·les afin de comprendre les enjeux poursuivis et de mettre le doigt sur le regard qu'ils portent sur les communautés LGBTQIA+ et queer dans leurs structures muséales. Il est important de garder en tête que si ces trois axes méthodologiques débutent dans un ordre chronologique défini, ils ne connaissent pas de fin et s'influencent les uns les autres au cours de l'enquête.

Ces trois axes méthodologiques s'accompagnent de partis pris caractérisant une recherche en *queer studies* et qu'il semble intéressant de rappeler.

Premièrement, une importance particulière est donnée à l'acte de nommer. Celui-ci est compris comme un acte performatif et le rapport de pouvoir qu'il implique¹⁰ est pris en compte¹¹. Un travail sur les thésauri attachés aux

⁶ LEVIN Amy K. (dir.), *Gender, Sexuality and Museums*, New-York, Routledge et CRC Press, 2010, p.159.

⁷ VERGÈS Françoise, *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique, 2023, p. 69-70.

⁸ *Ibid.*

⁹ MEUNIER Noah, *Le regard porté sur les thématiques LGBTQIA+ et queers au Musée. Analyse des actions menées au sein du paysage culturel belge depuis 2020*, mémoire de master en histoire de l'art, Université de Liège, 2024.

¹⁰ FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1976.

¹¹ C'est pourquoi il a été décidé d'adopter l'écriture inclusive lors de la rédaction de cette recherche.

inventaires des différents musées étudiés a été réalisé afin d'identifier les termes posés par les musées sur les collections issues des communautés LGBTQIA+ et queer. Ces termes laissent en effet transparaître des questions fondamentales partagées avec les logiques de documentation archivistiques. En effet, si donner un nom participe à un rapport hiérarchique de pouvoir¹², qui le donne et quel nom donner ? Est-il possible de suivre l'évolution sémantique des termes au fil des époques et des considérations inclusives introduites par les communautés sources ? Conserver les noms contemporains à l'acquisition des objets comporte-t-il un risque d'invisibilisation future pour des communautés qui n'utiliseraient plus ces mêmes termes ? Au sein des musées belges, on retrouve des entrées telles que « transsexuel », terme aujourd'hui vécu comme pathologisant ou « gay » comme synonyme de communauté LGBTQIA+ et qui participe à l'invisibilisation d'une grande partie des identités de la communauté LGBTQIA+. Catherine Gonnard propose de ne pas effacer ces termes, car ils constituent en eux-mêmes une archive du regard porté par les musées sur les communautés minorisées, tout en liant, à l'aide du thésaurus, ces termes anciens aux termes nouveaux qui les remplacent dans le langage usité par ces communautés sources¹³.

Deuxièmement, j'aimerais mettre en évidence l'importance de la subjectivité des données récoltées. Porter un regard critique sur mes prises de notes et photographies datant du début de mes recherches m'a permis de prendre conscience du regard naïf porté, à la façon d'un·e visiteur·euse, sur les expositions analysées. Me rendre compte de l'évolution de mon regard m'a fait prendre conscience du biais de chercheur·euse que mes sources avaient formé dans mon esprit. Interroger à nouveau ce regard naïf¹⁴ m'a permis d'identifier de nouvelles pistes de recherches autour du regard porté par les visiteur·euses sur leur expérience vécue.

Troisièmement, les apports de la sociologie et de l'anthropologie m'ont appris à composer avec un objet de recherche humain et avec sa constante subjectivité. Non seulement en remettant constamment en cause mes propres hypothèses et idées reçues mais également en restant critique et sceptique vis-à-vis des points de vue des autres humain·es avec lesquels je travaillais, à savoir les professionnel·les de musées qui ne disposent parfois que de peu de recul sur leurs propres activités.

Queeriser les musées belges

En Belgique, plusieurs musées interrogés répondent à une volonté de prôner davantage d'inclusivité de diverses manières. Le contexte belge est également

¹² STEORN Patrick, « Du queer au musée : Réflexions méthodologiques sur la manière d'inclure le queer dans les collections muséales », *Culture et Musées*, n° 30, 2017, p. 31-49.

¹³ GONNARD Catherine et GLEYZE Valentin, « Questions d'index et d'"archives fantômes" audiovisuelles, entretien de Catherine Gonnard avec Valentin Gleyze, Bibliothèque Kandinsky, 31 août 2023 », dans GHERGHESCU Mica, GLEYZE Valentin, LIUCCI-GOUTNIKOV Nicolas, *et al.* (dir.), 2023, « *Draguer* » le musée et ses sources : la queerness face aux archives, Paris, Centre Pompidou, 2023, p. 99-105.

¹⁴ BENELLI Natalie et MODAK Marianne, « Analyser un objet invisible : le travail de care », *Revue française de sociologie*, vol. 51, n° 1, 2010, p. 39-60.

très particulier tant au niveau politique que sociétal. Ce pays figure en effet à la deuxième place du classement des pays d'Europe et d'Asie centrale en termes de respect des droits humains pour les personnes LGBTI selon l'ILGA¹⁵. Le contexte culturel et politique européen influence également le secteur muséal belge, en particulier ses voisins français et néerlandais qui portent déjà des regards sur les thématiques LGBTQIA+ depuis les années 2010 tout en partageant les langues nationales du pays¹⁶. La politique belge joue également un rôle dans la direction que prend le secteur culturel. Les frontières linguistiques, la division en communautés ou encore la gestion des musées par différents niveaux de pouvoirs (communal, communautaire, fédéral) provoquent des particularités muséales selon les instances de pouvoir qui les administrent et qui décident des budgets alloués ainsi que de certaines directives générales¹⁷.

Chaque musée peut être étudié selon le prisme queer. Nul besoin d'avoir mis en place des actions relatives aux communautés LGBTQIA+ et queer. Au contraire, ces institutions sont invitées à baliser les étapes de leur ouverture aux communautés minorisées en questionnant les actions qu'elles mettent déjà en place dans une volonté d'améliorer l'expérience de ces publics spécifiques selon une démarche qualitative et prenant en compte le *care*¹⁸. Queeriser le musée invite plus à une réflexion à propos des pratiques du musée que sur les publics communautaires attendus. Le danger serait de penser une mesure quantifiable, de façon capitaliste, en cherchant à augmenter le nombre de visiteur·euses¹⁹. En effet, la réflexion autour des actions entreprises doit adopter un angle qualitatif et non quantitatif afin de ne pas instrumentaliser les communautés minorisées mais de les impliquer réellement et dans leurs intérêts. Queeriser les pratiques muséales doit donc inclure une approche intersectionnelle prenant en compte les problématiques posées par les facteurs de genre, d'orientation sexuelle, de race, de classe, de mobilité ou encore d'âge. Ces facteurs doivent entrer dans une lecture intersectionnelle et non additionnelle dans le sens où ils s'influencent mutuellement et doivent, par conséquent, être pris en considération de manière conjointe.

Processus de transition : vers un musée de genre fluide

Cette étude a identifié cinq fonctions du musée qui peuvent être modifiées selon une approche queer intersectionnelle. Cette liste de propositions est non exhaustive, mais invite à imaginer de nouvelles modalités d'inclusion, se référant ainsi au concept d'« utopie émancipatrice » de Françoise Vergès²⁰. Ces exemples invitent à s'emparer de nouveaux outils menant à des pratiques plus participatives au sein des musées.

¹⁵ European Region of the International Lesbian and Gay Association. Voir ILGA, 2023, *Rainbow Europe*.

¹⁶ CHANTRAINE Renaud, « Faire la trace. La patrimonialisation des minorités sexuelles », *La Lettre de l'OCIM*, n° 173, 2017, p. 26-33.

¹⁷ MEUNIER Noah, *op. cit.*, p. 52.

¹⁸ BENELLI Natalie et MODAK Marianne, *op. cit.*

¹⁹ BRENAC Lyne (@lynxandme), « D'où on se place quand on parle d'inclusion ? », *Instagram*, post, 20 mai 2024.

²⁰ VERGÈS Françoise, *op. cit.*, p. 69-70.

La première fonction muséale abordée ici concerne l'acquisition et la conservation. Celles-ci répondent à la prise en compte du statut des objets issus des communautés LGBTQIA+ en tant que traces patrimoniales. Cette reconnaissance institutionnelle répond cependant à des normes et impose de faire des choix à travers la politique d'acquisition. Ces choix impliquent des rejets, des oublis et par conséquent des silences qui ont tendance à invisibiliser les communautés minorisées au sein de collections muséales²¹. Une fois ce problème dépassé, la façon dont vont être traités ces objets au sein de l'inventaire et de la base de données du musée implique de nouveaux rapports de pouvoir²². En effet, classer ces objets et les nommer participe à les hiérarchiser, à les (in)visibiliser ou encore à transmettre les valeurs qu'ils véhiculent. Cette action normative pratiquée dans les musées dénature des objets queers, leur faisant ainsi perdre leur valeur symbolique en les traitant parfois comme de simples objets de consommation²³. En Belgique, les musées procèdent de façons diverses. Là où certains musées ne renseignent nulle part le fait de posséder des objets ayant appartenu aux communautés LGBTQIA+ et queer, d'autres créent des rubriques au sein de leur thésaurus afin de faciliter leur consultation²⁴. C'est par exemple le cas du Musée Félicien Rops, qui dans le cas qui nous intéresse propose les entrées « homosexualité » et « lesbianisme » dans son inventaire en ligne pour faciliter la recherche d'items relatifs aux thématiques LGBTQIA+²⁵.

La deuxième fonction muséale abordée ici concerne une fois de plus l'apport patrimonial du musée, mais se détourne des objets pour s'intéresser au vivant et au patrimoine immatériel. L'art vivant issu des communautés LGBTQIA+ et queer, en l'occurrence le drag et la *ballroomscene*, semble particulièrement prisé par les musées qui mettent en place des actions portant sur les thématiques LGBTQIA+ et queers. Cette popularité semble s'expliquer par la mainstreamisation de ces arts à travers leur diffusion par des mastodontes culturels internationaux tels que Netflix²⁶. Au sein de l'étude menée, quatorze institutions ont programmé des activités faisant intervenir des arts issus des scènes undergrounds LGBTQIA+ et queer²⁷. Les activités portées par Brussels Museum, telles que la Museum Night Fever, semblent favoriser grandement ce mouvement de programmation inclusive relatives au « patrimoine immatériel » ou à la culture queer au sein des musées bruxellois²⁸. Ces activités ne semblent

²¹ COUTANT Nicolas et HASQUENOPH Bernard, « [Table ronde] Raconter le patrimoine et les minorités queer/LGBTI », dans MAGRO Sébastien, *Culture&Com*, podcast, n° 31, 30 mai 2022, 24mn.

²² STEORN Patrick, *op. cit.*, p. 33-34.

²³ *Idem*, p. 46.

²⁴ Mon travail de mémoire recense les cas du FOMU, de la Maison de l'histoire européenne, de la GardeRobe MannekenPis, du Musée de la Ville de Bruxelles-Maison du Roi et du Musée Félicien Rops. MEUNIER Noah, *op.cit.*, p. 72-73.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ LE MONDE, « Drag, voguing : les cultures queer sont-elles menacées par leur popularité ? », *YouTube*, vidéo, 2019.

²⁷ Fiches d'analyse des réponses au *Google Form* des musées répondants réalisés par Noah Meunier, disponibles dans MEUNIER Noah, *op. cit.*, *Volume Annexes*, p. 37-66. Il s'agit du Design Museum Brussels, du Musée de la Vie Wallonne, de la GardeRobe MannekenPis, du Musée de la Ville de Bruxelles, du Musée des Beaux-Arts de Gand, du Musée de la mode de Hasselt, du pôle muséal Musea Brugge, de l'association Brussels museums, de la galerie d'art That's what x said, du théâtre Varia, du théâtre des Riches-Claïres, du BruX-elles Festival, de l'association Tels Quels et à la Biennale de l'Image Possible organisée par le centre culturel des Chiroux.

²⁸ MEUNIER Noah, *op. cit.*, p. 96-102.

cependant pas être considérées comme du patrimoine immatériel par les institutions qui les ont programmées. La documentation de ces actions (photos, vidéos, brochures...) sont considérées comme des archives relatives aux activités du musée²⁹ et non comme des reliques³⁰ de manifestations patrimoniales immatérielles.

Le troisième domaine d'action est la monstration. Que celle-ci prenne la forme d'expositions permanentes, temporaires, ou d'événements de courte durée, représenter positivement une communauté est déjà un acte favorisant la construction identitaire de ses membres³¹. Cette représentation doit cependant éviter la création d'une altérité excluante³² ainsi que la considération de la visibilité des communautés minorisées comme un objectif unique. Elle doit s'accompagner d'un programme de conservation des items représentés afin d'assurer un rôle patrimonial sur le long terme³³. Le musée de la Ville de Bruxelles-Maison du Roi renouvelle annuellement depuis 2021 un appel au don d'objets LGBTQIA+ à destination des particulier·es. Cette collecte a fait l'objet d'une exposition temporaire lors de la première année³⁴. Le musée a également un rôle à jouer d'un point de vue social car « ce n'est pas parce qu'on est visible qu'on a du pouvoir. »³⁵ La visibilité fait partie des outils détenus par le Musée pour participer à un monde égalitaire.

La quatrième fonction muséale est l'accueil des publics. Un travail quant à la définition des publics touchés par un musée est indispensable pour favoriser leur accueil. Le concept de « tout public » est en effet irréaliste et contreproductif³⁶. Considérer les publics minorisés comme des publics à part entière impose donc de répondre à leurs attentes et besoins. Il reste cependant difficile d'évaluer la portée d'une action entreprise au sein du musée sur base de la simple étude du public effectif. Faute de données chiffrées de qualité, il faut se fier aux ressentis et aux impressions afin d'étudier les publics de ces événements. Tout en restant attentif aux biais induits et aux possibles discriminations engendrées, Bart Ooghe, responsable de la médiation du musée des Beaux-Arts de Gand, m'explique sa manière de juger la composition de ses publics sans poser de questions factuelles :

« c'est en général quelque chose que nous voyons. Nous n'essayons pas d'objectiver notre public. Nous analysons également le nombre de visiteurs et les

²⁹ Entretien avec OOGHE Bart (directeur du service médiation du Musée des Beaux-Arts de Gand) mené par MEUNIER Noah, 10 avril 2024. Disponible dans MEUNIER Noah, *op. cit.*, *Volume Annexes*, p. 81.

³⁰ PHELAN Peggy, *Unmarked, The Politics of Performance*, New-York, Routledge, 1996.

³¹ HEIMLICH Joe et KOKE Juddy, 2008, « Gay and Lesbian Visitors and Cultural Institutions. Do They Come? Do They Care? A Pilot Study », *Museums & Socials issues*, vol. 3, n° 1, 2008, p. 93-104.

³² POLLOCK Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du genre*, n° 43, 2007, p. 69.

³³ DAVALLON Jean, « Comment se fabrique le patrimoine », dans KHAZNADAR Chérif (dir.), *Le patrimoine, oui, mais quel patrimoine ?*, *Internationale de l'imaginaire*, n° 27, Paris, Actes sud, 2012, p. 41-57.

³⁴ MUSÉE DE LA VILLE DE BRUXELLES [en ligne], « Espace parenthèse, » 2021.

³⁵ MASTER MUSÉES ET NOUVEAUX MÉDIAS, « Journée d'étude : Musée et engagement social. Rendre visible les luttes LGBTQIA+. Table 3 », *YouTube*, vidéo, 29 mars 2024.

³⁶ DIERKING Lyne D, « Public », dans MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022, p. 542-546.

indications relatives au profil général des personnes qui viennent au musée comme leur âge, qui sont des informations objectives. Évidemment, nous ne demandons pas d'informations relatives au genre ou à l'identité. Il s'agit donc plus d'un ressenti par rapport à ce qui se passe dans nos salles [*que d'une analyse quantitative*]. »³⁷

Le cinquième et dernier axe d'action dont dispose le musée pour se queeriser est la prise de position. La place que prend un musée dans le débat public participe à en faire un acteur de changement au sein de la société. Une prise de conscience grandissante vis-à-vis de l'absence de neutralité des musées semble provoquer un changement au sein du paysage muséal malgré certaines réticences³⁸. En Belgique, des professionnel·les de musées comme des représentant·es de fédérations muséales appellent à prendre des responsabilités politiques. Open Museum publiait sa position sur la question en 2020, en plein débat sur la neutralité muséale après l'assassinat de George Floyd qui avait donné un élan au mouvement *Black Lives Matter* :

« comme fédération de musées, nous plaidons pour que ce moment soit celui d'examiner et de déconstruire complètement nos préjugés structurels, tant au niveau personnel qu'institutionnel. En tant que musées, nous ne pouvons plus prétendre à la neutralité. Nous avons co-construit des points de vue (historiques) sur la société, et il est de notre devoir de remettre en question ces perspectives. Cette approche va plus loin que le simple examen de nos collections, même si c'est un bon début. Il s'agit également d'examiner nos propres structures de pouvoir, en nous assurant que nous pouvons offrir davantage de place à la table des décisions à ceux que nous avons si souvent négligés ou interrompus en plein discours parce que le message qu'ils apportaient nous mettait mal à l'aise. »³⁹

Les outils et pistes de réflexions fournies ici sont à adapter selon les réalités de terrains de chaque institution. Mettez-vous au défi d'organiser votre propre boîte à outil méthodologique et éthique selon vos besoins et capacités. Les efforts entrepris par de petites structures n'auront souvent pas le même impact que ceux des grands musées bien financés. Je vous invite ici une nouvelle fois à sortir des logiques de rendement capitaliste pour embrasser un rapport qualitatif entre le musée et ses publics. La pensée queer se fonde sur la remise en cause constante alors ne craignez pas de commettre des erreurs, trompez-vous, demandez de l'aide, améliorez vos méthodes et à force d'échecs, apprenez.

Bibliographie

BENELLI Natalie et MODAK Marianne, « Analyser un objet invisible : le travail de care », *Revue française de sociologie*, vol. 51, n° 1, 2010, p. 39-60.

³⁷ Entretien avec OOGHE Bart (directeur du service médiation du Musée des Beaux-Arts de Gand) mené par MEUNIER Noah, 10 avril 2024. Disponible dans MEUNIER Noah, *op. cit.*, *Volume Annexes*, p. 81.

³⁸ ICOM [en ligne], « Museums don't need to be neutral, they need to be independent », 6 juin 2019.

³⁹ OPEN MUSEUM (Gladys Vercammen), « Les musées ne sont pas neutres : pourquoi c'est important maintenant plus que jamais », 2020.

CHANTRAINE Renaud, « Faire la trace, La patrimonialisation des minorités sexuelles », *La Lettre de l'OCIM*, n° 173, 2017, p. 26-33. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/ocim/1856?lang=en> (consulté le 6 mai 2025).

CHANTRAINE Renaud, « Promesses et paradoxes du "musée queer" », dans GIRARD Gabriel, PERREAULT Isabelle et SALLÉE Nicolas (dir.), *Sexualité, savoirs et pouvoirs*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2019, p. 131-142.

DAVALLON Jean, « Comment se fabrique le patrimoine », dans KHAZNADAR Chérif (dir.), *Le patrimoine, oui, mais quel patrimoine ?*, Internationale de l'imaginaire, n° 27, Paris, Actes sud, 2012, p. 41-57.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1976.

GHERGHESCU Mica, GLEYZE Valentin, LIUCCI-GOUTNIKOV Nicolas *et al.* (dir.), « *Draguer* » *le musée et ses sources : la queerness face aux archives*, Paris, Centre Pompidou, 2023.

HEIMLICH Joe et KOKE Juddy, « Gay and Lesbian Visitors and Cultural Institutions. Do They Come? Do They Care? A Pilot Study », *Museums & Social issues*, vol. 3, n° 1, 2008, p. 93-104. Disponible sur : <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1179/msi.2008.3.1.93> (consulté le 6 mai 2025).

LEVIN Amy K. (dir.), *Gender, Sexuality and Museums*, New-York, Routledge et CRC Press, 2010.

MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022.

MEUNIER Noah, *Le regard porté sur les thématiques LGBTQIA+ et queers au Musée. Analyse des actions menées au sein du paysage culturel belge depuis 2020*, mémoire de master en histoire de l'art, Université de Liège, 2024.

MIDDLETON Craig, 2017, « The Queer-Inclusive Museum », *Exhibition*, vol. 36, n° 2, 2017, p. 80-84. Disponible sur : https://www.academia.edu/35026760/The_Queer-Inclusive_Museum (consulté le 6 mai 2025).

MILLS Robert, « Theorizing the Queer Museum », *Museums & Social Issues*, vol. 3, n° 1, 2008, p. 41-52. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/msi.2008.3.1.41> (consulté le 6 mai 2025).

POLLOCK Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du genre*, n° 43, 2007, p. 45-69. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-45.htm> (consulté le 6 mai 2025).

PHELAN Peggy, *Unmarked, The Politics of Performance*, New-York, Routledge, 1996.

STEORN Patrick, « Du queer au musée : Réflexions méthodologiques sur la manière d'inclure le queer dans les collections muséales », *Culture et Musées*, n° 30, 2017, p. 31-49. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/culturemusees/1169> (consulté le 6 mai 2025).

SULLIVAN Nikki et MIDDLETON Craig, *Queering the museum*, Abington, Routledge, 2020.

VERGÈS Françoise, *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique, 2023.

Sources

BRENAC Lyne (@lynxandme), « D'où on se place quand on parle d'inclusion ? », *Instagram*, post, 20 mai 2024. Disponible sur : https://www.instagram.com/p/C7MRZKQtb7b/?img_index=1 (consulté le 6 mai 2025).

COUTANT Nicolas et HASQUENOPH Bernard, « [Table ronde] Raconter le patrimoine et les minorités queer/LGBTI », dans MAGRO Sébastien, *Culture&Com*, podcast, n° 31, 30 mai 2022. Disponible sur : <https://podcasts.apple.com/fr/podcast/31-table-ronde-raconter-le-patrimoine-et-les-minorit%C3%A9s/id1562248266?i=1000564487371>. (consulté le 6 mai 2025)

ILGA, *Rainbow Europe*, 2023. Disponible sur : <https://www.ilga-europe.org/rainbow-europe/> (consulté le 6 mai 2025).

ICOM, « Museums don't need to be neutral, they need to be independent », 6 juin 2019. Disponible sur : <https://icom.museum/en/news/museums-do-not-need-to-be-neutral-they-need-to-be-independent/> (consulté le 6 mai 2025).

LE MONDE, « Drag, voguing : les cultures queer sont-elles menacées par leur popularité ? », *YouTube*, vidéo, 2019, durée : 1h04. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=dKayCJINGA> (consulté le 6 mai 2025).

MASTER MUSÉES ET NOUVEAUX MÉDIAS, « Journée d'étude : Musée et engagement social. Rendre visible les luttes LGBTQIA+. Table 3 », *YouTube*, vidéo, 29 mars 2024. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ZA2o5MACZbs> (consulté le 6 mai 2025).

MUSÉE DE LA VILLE DE BRUXELLES, « Espace parenthèse », 2021. Disponible sur : <https://www.brusselcitymuseum.brussels/fr/espace-parenthese> (consulté le 6 mai 2025).

OPEN MUSEUM (Gladys Vercammen), « Les musées ne sont pas neutres : pourquoi c'est important maintenant plus que jamais », 2020. Disponible sur : <https://openmuseum.brussels/fr/les-musees-ne-sont-pas-neutres/> (consulté le 6 mai 2025).

TASIAUX Oriane, « Musées et sobriété : l'obstacle des injonctions politiques en Fédération Wallonie-Bruxelles », *Les Cahiers de muséologie*, n° 4, 2025, p. 175-183

Mots-clés

Sobriété ; décroissance ; Fédération Wallonie-Bruxelles ; écologie.

Keywords

Sobriety ; degrowth ; Wallonia-Brussels Federation ; ecology.

À propos de l'autrice

Après avoir obtenu son diplôme de bachelier en Histoire de l'Art et Archéologie à l'UNamur, Oriane Tasiaux se tourne vers une spécialisation en Muséologie à l'ULiège. Elle y réalise un mémoire sur l'adaptation du concept de décroissance aux musées en FWB qui sera primé au HERA Awards 2025, dans la catégorie Sustainable Behavior. Aujourd'hui, elle est chargée de projet en expositions et dans les collections à l'Espace muséal d'Andenne, tout en réalisant sa candidature pour une éventuelle thèse.

Contact

or.tasiaux@hotmail.be

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

Oriane Tasiaux

Au XVI^e siècle, dans les États Occidentaux, et donc au cœur de la pensée capitaliste, fleurissent les galeries d'art, cabinets et collections privées comme publiques. C'est dans cette lancée que se développeront les musées qui se propagent dans ce même système économique selon deux caractéristiques principales : l'accumulation et la possession. Le modèle capitaliste se lie également à une idéologie de la croissance¹ à laquelle les musées n'échappent pas. Les musées nationaux deviennent représentatifs du pouvoir et d'un certain nationalisme dès la fin du XVIII^e siècle², ce qui les pousse par la même occasion à accumuler et à thésauriser ce qui serait représentatif d'un patrimoine national.

Dès les années 1970-1980, le mouvement de la Nouvelle muséologie, mène les musées à prendre conscience de leur rôle dans un système capitaliste et néo-libéral. Cela va de pair avec le début de réflexions sur les limites de la croissance économique et du capitalisme. Le *Rapport Meadows* publié en 1972 par le Club de Rome est l'un des premiers ouvrages scientifiques tirant la sonnette d'alarme face aux problèmes environnementaux créés par les sociétés industrialisées. Dans ce contexte, les musées commencent à se questionner sur leur rôle à jouer dans ces luttes socio-environnementales, en se basant notamment sur le modèle du développement durable tel que défini en 1987.

Or, les récentes recherches du GIEC montrent à quel point une réduction de la consommation et de la production, et donc une véritable sobriété³, sont nécessaires afin de réduire les risques écologiques qui incombent aujourd'hui à la Terre. Un concept pluridisciplinaire, au carrefour de l'économie, de la science politique, de la sociologie et de la philosophie se développe d'ailleurs depuis les années 2000 : la décroissance qui propose la sobriété instaurée de façon

¹ ARNSPERGER Christian, « Critique existentielle de la croissance économique. Élément pour une "transition anthropologique" », *Revue interdisciplinaire d'étude juridique*, n° 77, 2016, p. 74-75.

² ANDERSON Benedict, *Imagined Communities, reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/New-York, Revised Edition, 1991, p. 163.

³ Le GIEC définit la sobriété comme « un ensemble de mesures et de pratiques quotidiennes qui permettent d'éviter la demande d'énergie, de matériaux, de terre et d'eau tout en assurant le bien-être de tous les êtres humains dans les limites de la planète ». Ce concept est notamment développé dans le chapitre concernant le secteur du bâtiment (Rapport du GIEC de 2023).

démocratique et dans le respect de la justice sociale comme solution à la crise environnementale.

Les musées se questionnant sur leur propre transition socio-écologique depuis de nombreuses années maintenant, il est intéressant d'analyser comment ils pourraient atteindre une certaine sobriété en s'inspirant des propositions de la décroissance. Cette analyse a fait l'objet d'un mémoire de master intitulé « À la recherche d'un nouveau paradigme pour penser la transition socio-écologique des musées : la décroissance dans les musées de la Fédération Wallonie-Bruxelles »⁴. Bien qu'il soit nécessaire d'opérer une remise en question des critères structurels et organisationnels internes du musée, un obstacle extérieur empêche souvent la réduction de la consommation et de la production d'un musée : les injonctions politiques en matière muséale et les demandes des pouvoirs subsidiaires.

Le tournant néo-libéral des musées : le cas des critères de reconnaissance des musées en Fédération Wallonie-Bruxelles

Le cas de la Fédération Wallonie-Bruxelles (FWB) est représentatif de cette résistance. En Belgique, les musées dépendent des politiques communautaires. Les parlementaires des Communautés sont désignés pour cinq ans, dans la foulée des élections régionales. Les musées publics sont donc représentatifs du pouvoir culturel de leur Communauté, créant des différences entre les musées selon la Communauté dont ils font partie. En Fédération Wallonie-Bruxelles, le Décret relatif au secteur muséal en Communauté française datant du 25 avril 2019 et l'arrêté du 19 juin 2019 permettent la reconnaissance des musées. Les musées sont classés en quatre catégories, de D à A, offrant chacune des modalités de subvention croissantes.

Pour prétendre à une reconnaissance par la FWB et donc à l'une de ces catégories, les musées doivent répondre à une série de critères. Or, ces critères sont représentatifs d'un idéal de croissance. En effet, ils sont régis par des mesures quantitatives et non qualitatives.

Parmi eux, les critères de gestion des collections, d'utilisation des nouvelles technologies, de recherche, de publications, de locaux, de réseaux et partenariats, de communication, d'expositions, de personnel et d'accessibilité présentent tous des éléments demandant une croissance quantitative et non qualitative de l'institution. Par exemple, un musée de catégorie D devra avoir entamé l'inventaire informatisé de minimum 10 % de ses collections. Afin d'atteindre les catégories supérieures, il faudra avoir entamé minimum 20, 60 et enfin 80 % de l'inventaire informatisé. Pourtant, aucune action n'est mise en place pour vérifier la qualité de cette inventarisation qui peut alors se faire de façon très minimale, avec peu de recherches détaillées.

⁴ TASIAUX Oriane, *À la recherche d'un nouveau paradigme pour penser la transition socio-écologique des musées : la décroissance dans les musées de la Fédération Wallonie-Bruxelles*, mémoire de master en muséologie, Université de Liège, 2024.

Le critère de publication répond à la même logique : un musée de catégorie D devra mettre à disposition au minimum une publication sur les collections sous format papier ou numérique, tandis qu'un musée de catégorie A devra « produire au moins deux publications par an sous format papier ou numérique ainsi que des supports pédagogiques liés aux activités permanentes et temporaires du musée ». À nouveau, aucune réelle vérification de la qualité de ces publications n'est mise en place. Dernier exemple : un musée de catégorie D devra disposer à minima d'une exposition de référence, un musée de catégorie C devra en plus réaliser une exposition temporaire par quinquennat, un musée de catégorie B devra en organiser deux et un musée de catégorie A, quatre.

Dans ces cas, rien ne garantit que ces critères soient remplis qualitativement. Un nombre de fiches d'inventaire créées ou un nombre de publications n'est pas représentatif d'une réelle réussite face aux objectifs du musée en matière de conservation et d'impact auprès du public.

Ces critères sont couplés à une obligation pour les institutions muséales d'engendrer du tourisme, et ainsi de participer à l'économie nationale. Cette injonction est, elle aussi, croissante. Une politique de communication et de promotion touristique doit avoir été créée afin qu'un musée puisse être reconnu. La distance couverte par cette politique augmente selon les catégories, atteignant, si possible, une ampleur internationale en catégorie A.

L'analyse présentée dans ce mémoire a montré que les équipes étant, dans de nombreux musées, réduites, cette croissance induite par les catégories de reconnaissance des musées en FWB peut peser sur le personnel qui a du mal à remplir tous les critères de reconnaissance.

Ces critères sont représentatifs du « tournant néo-libéral des musées »⁵. Le musée est en effet lié au système capitaliste actuel dans lequel la logique de consommation passe, entre autres, par un accroissement du pouvoir d'achat. L'objectif des activités économiques est alors de répondre à un *besoin* par un *bien*. Ainsi, les différents secteurs de l'économie ont créé de faux besoins afin de pousser à la consommation⁶.

Le secteur culturel ne fait pas exception. Les activités culturelles sont des biens répondant à différents besoins de l'humain : le divertissement, la recherche du savoir ou de l'information, etc. Dans ce système, l'offre culturelle devient alors un produit de consommation et le visiteur devient consommateur et client. Cette consommation culturelle est d'ailleurs actuellement nettement valorisée alors que les modes de consommation matérielle tendent à être de plus en plus critiqués⁷.

Pourtant, accepter que tous les secteurs de la société soient asservis aux lois de la consommation reste difficile à concevoir pour beaucoup. Ainsi, comme le montre la définition du musée de 2022 par l'ICOM, les acteurs du monde

⁵ MAIRESSE François, « Le tournant néo-libéral du musée », *Nectart*, n° 14, 2022, p. 54-70.

⁶ ROSA Hartmut, *Aliénation et accélération*, Paris, La Découverte, 2012, p. 137-138.

⁷ CHAUMIER Serge et CHEVENEZ Alain, « Faire avec ou faire contre ? », *La Lettre de l'OCIM*, n° 207, 2023, p. 85.

culturel aimeraient que la culture ne soit régie que par des principes de créativité, de solidarité, et par une volonté profonde d'élever les individus. Néanmoins, la culture est, de manière générale, payante et prend donc part au marché.

Dans ce contexte, François Mairesse décrit plus précisément ce « tournant néolibéral des musées » : « Le contexte et la position du musée ont désormais bien changé ; si celui-ci a été conduit à s'ouvrir aux publics, c'est notamment pour des raisons politiques (la démocratisation de la culture affirmée par Malraux et ses successeurs), mais aussi économiques. À vrai dire, bien plus qu'en raison d'objectifs pédagogiques ou d'une ouverture démocratique, c'est sans doute la logique néolibérale qui a contraint le plus explicitement de nombreux établissements à rechercher de manière active de nouveaux publics, au gré des restrictions budgétaires et des demandes des autorités publiques de générer plus de recettes propres »⁸.

Les crises budgétaires de ces dernières décennies, l'intégration de concepts économiques dans le secteur non-marchand ou encore la valorisation économique du tourisme culturel, ont contraint les musées souhaitant augmenter leurs recettes propres à se placer dans une recherche de profit pour survivre. Cela afin de dépendre le moins possible des financements publics qui les mettent dans une situation de vulnérabilité face à des instances politiques elles-mêmes changeantes. Ainsi, pour diversifier leurs ressources, ces musées se voient-ils obligés de faire croître leur public selon un modèle entrepreneurial. Ce modèle s'inspire de secteurs plus proches du loisir et du divertissement. Ce sont alors des méthodes de management, de communication, de relations publiques théorisées et utilisées par le monde entrepreneurial qui sont mises en place⁹. L'analyse menée dans ce mémoire montre que ces méthodes sont souvent utilisées par les musées afin de maximiser le profit en créant le besoin chez le consommateur et en augmentant l'efficacité de leur équipe. Image de marque, publicité, produits dérivés, appel à des prestataires extérieurs pour des expositions temporaires sont devenus le quotidien des musées qui sont contraints de réaliser des sacrifices afin de trouver un équilibre entre justesse scientifique, pédagogie du discours et création d'une expérience qui mènera le visiteur à revenir et donc à payer à nouveau des entrées.

Modification des injonctions politiques : développement durable ou décroissance ?

Les critères de reconnaissance des musées en FWB montrent également un évident manque d'injonctions liées à la durabilité socio-écologique. D'abord, pour la transition écologique, les critères concernant les expositions, la gestion des collections, les locaux, la communication et les nouvelles technologies pourraient faire l'objet d'une réflexion écologique mais ce n'est le cas pour aucun.

⁸ MAIRESSE François, *op. cit.*, p. 62.

⁹ TOBELEM Jean-Michel, *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 45-55.

La transition sociale est, quant à elle, appuyée par un seul critère : celui concernant les publics qui invite à « organiser des activités de médiation adaptées à l'ensemble des publics, notamment aux publics socialement et culturellement diversifiés ». Contrairement à son acception classique, la transition sociale est alors réduite à une prise en compte des publics et non de la structure et du personnel internes aux musées.

Tous les cinq ans, le décret de reconnaissance des musées est réévalué. Si ces critères devaient donc être modifiés afin d'inclure des impératifs de durabilité, sur quel modèle pourraient se baser ceux-ci ? En effet, le modèle le plus courant pour appréhender la transition socio-écologique aujourd'hui est celui du développement durable. Or, celui-ci présente plusieurs paradoxes qui tendent à être de plus en plus soulignés. L'expression « développement durable » est aujourd'hui vue comme un oxymore par plusieurs économistes écologiques¹⁰ mais aussi par des muséologues¹¹, le mot *développement* semblant s'apparenter dans ce contexte à celui de *croissance* dans le sens d'augmentation de la production. Les études des économistes écologiques prouvent pourtant aujourd'hui qu'une croissance « verte » globale est irréaliste car elle demanderait un découplage économique¹² qui ne s'avère pas possible de manière suffisante et durable.

D'autres propositions de modèles de transition se développent, notamment un auquel les muséologues s'intéressent de plus en plus, celui de la décroissance. Ce modèle théorisé dès les années 2000 et parfois plutôt évoqué sous les termes de « sobriété » ou de « ralentissement », implique dans tous les cas une diminution de la production et de la consommation. Timothée Parrique, économiste défenseur et théoricien de la décroissance, définit cette réduction comme un moyen « d'alléger l'empreinte écologique de manière planifiée démocratiquement, en faisant attention aux inégalités et dans le souci du bien-être »¹³. Ce véritable « concept-plateforme » au cœur de l'économie écologique, de la sociologie, de la philosophie et de la politique, peut s'appliquer à tous les aspects de notre vie et notamment aux différents secteurs économiques, qu'ils soient à but lucratif ou non.

Pourtant, aujourd'hui, les musées sont plutôt portés par l'idéal du développement durable car c'est celui qui régit la plupart des actions socio-écologiques menées en Occident. Les organismes accompagnant les musées dans leur transition, tels que EventChange¹⁴ en Fédération Wallonie-Bruxelles, utilisent d'ailleurs les 17 objectifs du développement durable comme fil rouge dans leur suivi. Ces objectifs sont certes clairs et connus, ce qui permet à tous de naviguer en terrain connu. Cependant, la volonté du monde muséal de se tourner

¹⁰ LATOUCHE Serge, *La décroissance*, Paris, PUF, 2019, p. 30-35.

¹¹ CHAUMIER Serge, « Les musées, vecteurs d'un nouveau monde ? », *La vie des musées*, n° 27, 2020, p. 30.

¹² Le découplage est un concept selon lequel « une hausse de la production serait compatible avec une moindre ponction des ressources et moins de pollution ». Il serait alors possible de dissocier croissance du PIB et croissance des risques environnementaux. Voir CAMINEL Thierry, FRÉMAUX Philippe, GIRAUD Gaël, *et al.*, *Produire plus, polluer moins : l'impossible découplage ?*, Paris, Les Petits Matins, 2014.

¹³ PARRIQUE Timothée, *Ralentir ou périr, l'économie de la décroissance*, Paris, Seuil, 2022, p. 15.

¹⁴ EventChange est un organisme belge ayant pour objectif de fédérer les différents domaines de la culture, dont le secteur muséal, et de les aider dans leur transition socio-écologique grâce à différentes ressources et suivis.

vers la sobriété est bien visible comme le prouvent plusieurs événements récents en muséologie tels que le Festival de la Muséologie organisé par Métis et dont le thème de 2024 était *Sobriété : innover, renoncer, ralentir* ou encore le Congrès d'ICOM France en septembre 2024 qui portait comme nom *Penser le musée de demain – La décroissance en question*.

Ainsi, le concept de décroissance a déjà pu être adapté aux musées, notamment au sein de la gestion des collections afin de remettre en question l'inaliénabilité touchant les pièces de musée. Cette logique est à mettre en lien avec les recherches concernant le *Deaccessioning* dans la muséologie anglo-saxonne¹⁵ puisque ces pays où l'aliénation des collections est possible juridiquement, bien que taboue, sont plus avancés sur le sujet. Cependant, la recherche sur la décroissance des musées, notamment lancée par l'objecteur de croissance Serge Latouche dans un article intitulé *Muséologie et décroissance*, semble adaptable à tous les secteurs muséaux qu'il s'agisse de la gouvernance, de la gestion culturelle ou du rapport au public¹⁶.

L'analyse montre donc que les injonctions politiques sont actuellement en recherche de croissance quantitative et ne valorisent aucunement une réelle décroissance ou sobriété. Si des critères de durabilité devaient être valorisés avec comme objectif la sobriété, il ne s'agirait pas de « faire plus mais mieux » mais bien de « faire mieux, avec moins ». Il ne s'agirait donc pas de rechercher comment produire et consommer de façon plus verte au sein des musées mais de trouver comment répondre aux besoins du public en matière d'information et de divertissement en respectant les principes de suffisance, c'est-à-dire en se contentant de répondre à des besoins définis à l'avance en consommant et en produisant le moins possible.

Les critères de reconnaissance des musées pourraient alors encourager la prise d'initiatives décroissantes. Dans les recommandations faites aux autorités publiques par EventChange¹⁷, de nombreux points sont particulièrement intéressants à imaginer au sein du secteur muséal pour penser la sobriété : l'importance d'évaluer les initiatives sur du long terme, l'importance de la mutualisation ou encore penser la mobilité pour accéder aux institutions les plus éloignées des grands centres urbains.

Une étude menée par Stephan Hankammer, professeur en management soutenable et entrepreneuriat, propose 11 principes organisationnels permettant de redéfinir une entreprise sous le prisme de la décroissance¹⁸. Parmi ceux-ci, « la réorientation de l'activité vers l'environnement et la société » arrive en premier. Cette recherche souligne alors l'importance de l'évaluation des entreprises selon

¹⁵ MERRIMAN Nick, « Museum collections and sustainability », *Cultural Trends*, n° 17, 2008, p. 3-21 ; MORGAN Jennie et MCDONALD Sharon, « Degrowing museum collections for new heritage futures », *International Journal of Heritage Studies*, n° 26, 2020, p. 56-70.

¹⁶ LATOUCHE Serge, « Muséologie et décroissance », *La lettre de l'OCIM*, n° 196, 2021, p. 38-43.

¹⁷ EVENTCHANGE [en ligne], « Pour des politiques culturelles orientées transition durable », 2024.

¹⁸ HANKAMMER Stephan, *et al.*, « Principles for organizations striving for sustainable degrowth : Framework development and application to four B Corps », *Journal of Cleaner Production*, n° 300, 2021.

une vision qualitative et en accord avec les limites environnementales. Une transition socio-écologique des musées basée sur la sobriété devrait alors s'adapter à ce critère.

C'est également une volonté de suffisance qui dicterait la consommation et la production au sein d'un musée qui se voudrait en décroissance. Pour ce faire, les injonctions politiques pousseraient les musées à réévaluer fréquemment leurs besoins « réels » et les besoins « réels » des visiteurs afin que les actions culturelles et de conservation répondent strictement à ces besoins. Ce n'est qu'après cela qu'il faudrait tenter de rendre cette production et cette consommation raisonnables les plus vertes possible.

Pour un engagement des acteurs du secteur muséal

Pourtant, nous pouvons nous poser la question de la véritable action qui suit les journées de réflexion concernant la sobriété et la décroissance du secteur muséal. En effet, les injonctions politiques restent un obstacle difficilement contournable par les musées. Serge Chaumier a déjà à plusieurs reprises appelé à un réel engagement des musées afin de sensibiliser les acteurs politiques. Il apparaît que les politiques attendent une demande venant du secteur lui-même pour modifier leurs critères et pour que cette demande soit suffisamment forte, il ne suffit plus d'accueillir des associations écologiques ou de réaliser des expositions ayant un lien de près ou de loin avec la lutte environnementale, ce qui s'apparenterait à du *greenwashing*. En effet, il s'agit aujourd'hui d'un cercle vicieux : les musées n'osent pas changer leurs habitudes de peur de se placer en position de vulnérabilité et par crainte que des injonctions politiques supplémentaires ne risquent de les surcharger, tandis que les injonctions politiques ne changeront pas tant que les musées n'enclenchent pas le mouvement. Il semble alors qu'afin de faire bouger les choses en faveur de la sobriété, un engagement fort voire radical des musées en leur propre nom pour la soutenabilité soit nécessaire.

Bibliographie

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities, reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres/New-York, Revised Edition, 1991.

ARNSPERGER Christian, « Critique existentielle de la croissance économique. Élément pour une "transition anthropologique", », *Revue interdisciplinaire d'étude juridique*, n° 77, 2016, p. 73-97.

CAMINEL Thierry, FRÉMAUX Philippe, GIRAUD Gaël, *et al.*, *Produire plus, polluer moins : l'impossible découplage ?*, Paris, Les Petits Matins, 2014.

CHAUMIER Serge, « Les musées, vecteurs d'un nouveau monde ? », *La vie des musées*, n° 27, 2020, p. 21-30.

CHAUMIER Serge et CHEVENEZ Alain, « Faire avec ou faire contre ? », *La Lettre de l'OCIM*, n° 207, 2023, p. 82-90.

HANKAMMER Stephan, *et al.*, « Principles for organizations striving for sustainable degrowth: Framework development and application to four B Corps », *Journal of Cleaner Production*, n° 300, 2021, n. p. Disponible sur : <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0959652621010374> (consulté le 20 février 2025).

LATOUCHE Serge, *La décroissance*, Paris, PUF, 2019.

LATOUCHE Serge, « Muséologie et décroissance », *La lettre de l'OCIM*, n° 196, 2021, p. 38-43.

MAIRESSE François, « Le tournant néo-libéral du musée », *Nectart*, n° 14, 2022, p. 54-70.

MERRIMAN Nick, « Museum collections and sustainability », *Cultural Trends*, n° 17, 2008, p. 3-21.

MORGAN Jennie et MCDONALD Sharon, « Degrowing museum collections for new heritage futures », *International Journal of Heritage Studies*, n° 26, 2020, p. 56-70.

PARRIQUE Timothée, *Ralentir ou périr, l'économie de la décroissance*, Paris, Seuil, 2022.

ROSA Hartmut, *Aliénation et accélération*, Paris, La Découverte, 2012.

TOBELEM Jean-Michel, *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris, Armand Colin, 2005.

Sources

EVENTCHANGE, [en ligne] : « Pour des politiques culturelles orientées transition durable », 2024. Disponible sur <https://eventchange.be/pour-des-politiques-culturelles-orientees-transition-durable/> (consulté le 20 février 2025).

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 Brioso, 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

