



HAL
open science

”Mais... je ne visite pas!”. Une approche ethnographique de l’usage faible des œuvres

Cosmina Ghebur

► **To cite this version:**

Cosmina Ghebur. ”Mais... je ne visite pas!”. Une approche ethnographique de l’usage faible des œuvres. *Ethnologie française*, 2013, 43 (4), pp.709-722. 10.3917/ethn.134.0709 . hal-00880263

HAL Id: hal-00880263

<https://hal.science/hal-00880263>

Submitted on 5 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**« Mais... je ne visite pas ! » :
une approche ethnographique de l'usage faible des œuvres**

Cosmina Ghebur
Laboratoire CIMEOS

RÉSUMÉ

Des expositions photographiques sont présentées aujourd'hui dans l'espace public afin de mettre l'art à la portée de tous. À travers une étude de cas, cet article examine « l'usage faible des images », tel qu'il est pratiqué dans un lieu non culturel, par des passants non avertis qui n'identifient pas les œuvres comme telles, et ne se vivent pas eux-mêmes comme visiteurs. La relation aux œuvres se construit alors dans le registre du paradoxe (elle prend et en même temps, elle ne prend pas), et constitue le mode mineur des situations et interactions observées (ce n'est pas elle qui organise ou structure ces dernières).

Mots-clés : Exposition photographique en extérieur. Usage faible. Logique paradoxale. Mode mineur. Ethnographie.

Cosmina Ghebur
CIMEOS
36, rue Chabot-Charny
21000 DIJON
cosmina.ghebur@univ-paris1.fr

Inspirées par les réalisations du Sénat sur les grilles de son jardin à Paris, de plus en plus de collectivités territoriales se lancent, depuis une dizaine d'années, dans la production d'expositions photographiques en extérieur. L'idée est tout d'abord de démocratiser la culture en la faisant sortir de sa carapace architecturale et symbolique. Un autre enjeu se situe, toujours d'après les organisateurs, au niveau de la réception artistique elle-même présentée comme l'objet d'un renouvellement, de modifications importantes allant, de surcroît, dans le sens de la démocratisation. Le Sénat notamment va jusqu'à proposer de désigner ce nouveau mode d'exposition par une caractéristique de sa réception attendue : « l'art passant », « l'art que l'on regarde en passant » [Poncelet, 2004]. Ce qui renvoie, en creux, à « l'usage faible » des œuvres tel que défini par Jean-Claude Passeron, l'auteur regroupant sous cette étiquette toute la gamme des appropriations artistiques « minimales », « latérales », « distraites » [2006 : 428]. C'est de cet usage faible – ses registres, ses figures et ses modalités – que traitera cet article en explorant la relation qui se noue entre les passants et les œuvres données à voir dans l'espace urbain.

Les enquêtes de terrain menées en banlieue parisienne ont fait émerger deux pistes de travail qui seront développées ici. La relation aux œuvres d'une part se construit sur le mode du paradoxe [Piette, 1992] ; on pourrait dire qu'elle prend et en même temps qu'elle ne prend pas, dans une tension subtile entre engagement et détachement. Les passants portent un regard sur les œuvres, mais ce regard, glissant, traduit une attention distante, distraite, à éclipses. Plus encore, les acteurs ne se vivent pas comme visiteurs, se rapprochant ainsi des « non-publics » de la musique [Étienne, 2004] et de l'art contemporain [Azam, 2004], ces publics physiquement présents, mais symboliquement absents aux œuvres. La relation aux œuvres d'autre part n'est pas dominante dans les situations et interactions observées sur les lieux

d'exposition, ce n'est pas elle qui organise ou structure ces situations et interactions. Elle en constitue, au contraire, le mode mineur – les marges, la déviance, ce qui n'est pas largement partagé –, les acteurs se considérant comme engagés dans des activités autres que la réception artistique. Pour le dire autrement, des traits du rôle de visiteur pénètrent par moments dans des rôles autres, qui sont très exactement ceux que revendiquent les acteurs eux-mêmes dans les situations étudiées.

La réception de l'exposition « Cycles » de *Tendance Floue*, présentée en juin 2010 dans le cadre du *Festival de l'Oh*¹ semble emblématique de ce qui se joue aujourd'hui sur ces « modes mineurs ».

Des œuvres d'art sans « visiteurs² »

Un terrain d'enquête hors les murs

Créée en 1991, *Tendance Floue*, un collectif de photographes, s'est fait connaître par sa volonté de partager une vision du monde singulière, l'expérimentation des formes et un assemblage de styles et sensibilités à tel point que l'on peut parler aujourd'hui d'un « regard » *Tendance Floue* [Pedon, 2010 : 5]. Il s'agit entre autres d'investir l'espace public et d'y travailler de nouveaux modes de représentation et de narration, de manière à bousculer les habitudes, aussi bien de perception que de lecture de l'image. Cette recherche, cette originalité, on les retrouve dans le projet réalisé pour le *Festival de l'Oh*. Le commissaire d'exposition décide de l'installer, en amont du festival, sur « l'escale » d'Alfortville, dans un square longeant une écluse sur la Seine. Ce square, délimité par des grilles, mais qui reste ouvert jour et nuit, prend la forme d'une rue longue de 200 m, située au bord de l'eau et que surplombent plusieurs maisons en meulière. Tout le long, la berge est renforcée par un parapet en pierre incliné à 45°. C'est sur ce parapet que le commissaire choisit de poser les tirages sur des supports de récupération (transats de plage coupés en deux).

Le parapet, autour duquel s'organise la mise en vue, n'est pas continu ; il est scindé à peu près au milieu par un grand cube en béton, la partie retenue pour l'exposition étant, elle, marquée par quatre volées de marches qui mènent aux maisons précédemment évoquées. Cette configuration « casse » l'espace, délimite des secteurs de différentes tailles que le commissaire d'exposition choisit d'intégrer à sa scénographie, ce qui lui confère légèreté et dynamisme. Cette impression est renforcée par l'utilisation de 6 formats d'impression différents et la mise en place de 7 séquences de 3 tirages. Les séquences sont au départ thématiques – il s'agit de variations sur le thème des femmes et de l'eau –, mais les nombreux écarts et glissements indiquent une volonté de faire basculer la réception vers une logique autre, basée sur des associations d'idées, de formes, de sensations, souvent en deçà du seuil de conscience. Autre détail d'importance, les supports en bois ne sont pas fixés au sol comme dans la plupart des expositions en extérieur ; ils sont simplement reliés aux grilles au-dessus par des fils en plastique transparent. Au moindre coup de vent, ils bougent, changent de place : frémissent – on pourrait dire –, tant l'analogie est forte avec le plan d'eau qu'ils surplombent. Tous ces choix convergeant vers un dispositif en mouvement, non figé, non définitif, ramènent à un « fantasme » de *Tendance Floue* : exposer, selon l'expression qu'utilise la chargée des projets culturels et de communication, « sous l'eau ou sur l'eau ».

Depuis sa création, le collectif s'est fait une spécialité d'exposer dans des lieux et sous des formes inattendus, voire iconoclastes. Son acte de naissance en 1991, déjà, en marge des *Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles*, a consisté en un affichage sauvage de planches-contacts sur les murs de la ville, suivi d'un autodafé des négatifs. Il y a donc, dès le départ, le choix d'une expérimentation de la limite, du seuil et cette fascination pour la (mise à) mort, la destruction de l'objet à exposer, ce jeu sur le fil avec l'expôt considéré dans ce qu'il a de fragile et d'évanescant, à l'instar du référent qu'il donne à voir et dont il est, en

quelque sorte, la trace ultime. « Cycles » est pour *Tendance Floue* une façon d'accomplir ce fantasme, de passer à l'acte, mais sous une forme modalisée, c'est-à-dire ludique et qui ne prête pas obligatoirement à conséquences. Les tirages sont *a priori* à l'abri, et le lien avec l'eau reste métonymique.

L'exposition est ensuite signalée dans l'espace par deux totems identiques (voir la photo 4), disposés l'un au niveau du cube en béton, l'autre à l'extrémité nord, juste après les grilles. Leur simple présence laisse entendre qu'il n'y a pas, en l'occurrence, de sens préétabli pour la visite : les passants sont libres de la faire dans un sens comme dans l'autre, sans brouiller ou annihiler le projet de dire de l'auteur collectif. Ces totems ont notamment un rôle de réglage de la réception. Ils contiennent des informations permettant de recontextualiser l'acte de mise en vue, et dans une moindre mesure, les photographies elles-mêmes. Ainsi, leur partie supérieure, rouge et blanche, est réservée à *Tendance Floue* ; on y trouve : le titre de l'exposition, les noms des neuf photographes, les années et les lieux de la prise de vue, ainsi qu'une courte présentation du collectif. *Tendance Floue* utilise une telle présentation dans tous ses outils de communication, y compris sur son site internet ; l'adresse du site est, d'ailleurs, indiquée à la fin du texte, précédée de la formule « Pour en savoir plus », ce qui indique une volonté de ne pas fermer la réception. La partie inférieure, verte, est réservée au conseil général du Val-de-Marne. Le logo de l'institution figure en bas à droite, là où le regard quitte, d'après les sémioticiens, l'image au terme d'un parcours en Z, ce qui permet d'insister sur la paternité de l'événement. Sont également précisés dans cette partie : le thème de l'exposition, le nom de l'événement dans le cadre duquel celle-ci est présentée et une série de mots-clés décrivant le *Festival de l'Oh*.

Évaporation, Glace, Vague, Idée, Jeu, Profondeur, Surface, Rencontres, Cheminement, Flottement, Imaginaire, Transparence, Miroir, A voir, Etre, Créer, S'émerveiller, Utopies maintenant, L'eau, la vie, l'étonnement en Val-de-Marne, L'eau notre bien commun, etc. : ces mots-clés inscrivent dans le dispositif de mise en vue, la légitimant du même coup, la possibilité d'une lecture plurielle, à la fois du festival et de l'exposition elle-même. Trois paradigmes sont suggérés : un paradigme esthétique/onirique, un paradigme scientifique/dénotatif et un paradigme communicationnel/institutionnel, qui correspondent aux trois équipes travaillant, au service du *Festival de l'Oh*, sur ce projet : les programmatrices, les médiateurs scientifiques et la chargée de communication³. Seul le premier paradigme est repris par les trois phrases d'accroche disposées en haut du panneau dans des bulles rouge, verte et bleue, et dont on suppose, vu leur emplacement, qu'elles résument la position de *Tendance Floue* : « Cycles, dans un mouvement perpétuel de rêves et de présences », « Une approche photographique qui dessine les contours de ces liens identifiables et intrinsèques entre les femmes et l'eau » et « Au rythme d'images puisées dans l'univers de *Tendance Floue*, ce parcours unit ces paysages originels et ces mondes de désirs ». Enfin, le panneau est décoré de fleurs stylisées, ce qui est une façon de mettre en avant la dimension ludique et festive de l'événement.

Les noms des photographes, les années et les lieux de prise de vue sont donc indiqués aux extrémités de l'exposition. Les photographies, elles, sont présentées seules ; aucun cartel n'est ajouté sur la surface en pierre, à proximité des supports. D'après la chargée des projets culturels et de communication de *Tendance Floue*, il s'agit d'un choix pour mettre l'accent sur la dimension collective du travail présenté et de l'acte de dire qui s'y accomplit : « c'est un groupe qui s'exprime, affirme-t-elle, et non pas un individu plus un individu plus un individu ». Supprimer les cartels, c'est aussi une manière de revaloriser l'image, de lui redonner de l'importance par rapport au texte : « une image parle d'elle-même, poursuit mon interlocutrice, on n'a pas besoin d'explications pour la comprendre ». *Tendance Floue* cherche donc une manière d'inciter les visiteurs à regarder les images en elles-mêmes et à prendre conscience du fait qu'elles sont susceptibles de porter des messages, des discours, une

vision du monde, au même titre que les articles qu'elles sont souvent réduites à illustrer dans les journaux et magazines. Les photographes du collectif sont pour la plupart passés par la presse écrite. Leurs pratiques d'exposition constituent en partie – et c'est revendiqué – une réaction contre l'usage décoratif, illustratif qui y est fait ces dernières années, dans un contexte marqué par la crise du photojournalisme, des images [Chermette, 2006 : 820]. On pourrait dire aussi que *Tendance Floue* mise d'une certaine façon sur le « pouvoir d'arrêt » des œuvres [Passeron, 2006 : 406 ; Passeron et Pedler, 1999 : 97⁴]. A l'inverse, le rôle des médiateurs, ces « dispositifs concrets de la relation » aux œuvres [Hennion, 1993 : 299], semble, lui, nié ou tout du moins mis entre parenthèses.

Jeux de places sur le terrain

Pour étudier la réception de cette exposition singulière, j'avais prévu de solliciter les visiteurs pour des entretiens. Or, une fois sur place, cette tâche s'est avérée impossible à mettre en œuvre, car les passants ne donnent guère l'impression de « visiter ». Le « dialecte corporel » de l'engagement, pour utiliser l'expression d'Erving Goffman [Piette, 1996 : 95], est, chez eux, très peu fourni – les « pactes faibles » de réception constituent en effet, note Jean-Claude Passeron, « la majeure partie des pratiques artistiques » [2006 : 429⁵]. En l'occurrence, dans la situation retranscrite, la plupart des passants ne s'approchent pas des cadres, ne s'arrêtent pas, se contentant, sur le mode du paradoxe, de brefs coups d'œil de loin⁶. Il n'est donc guère efficace de les aborder avec la question classique « Accepteriez-vous de répondre à quelques questions sur l'exposition que vous venez de visiter ? » ; celle-ci met sans tarder fin à l'échange. « Mais... je n'ai pas visité ! », rétorquent mes interlocuteurs, perplexes. « Je ne fais que passer », expliquent certains, tandis que d'autres renvoient à l'activité dans laquelle ils s'estiment pleinement engagés dans le square : amener les enfants au parc, sortir le chien, faire du vélo, prendre l'air, bouquiner sur un banc, etc.

En ethnographiant une exposition au centre Georges Pompidou, Eliseo Veron et Martine Levasseur font état d'un type de visite particulier, « sans projet » justement, basé sur l'occasion ou la disponibilité et qui représente 93 % du public qu'ils étudient [1983 : 8]. Les enquêtés se rendent à Beaubourg pour une raison ou une autre, découvrent l'exposition et décident sur-le-champ de la visiter. Ici, on n'est pas dans ce cas de figure, les acteurs refusant même de reprendre le mot « visite » proposé pour qualifier la séquence d'actions dans laquelle ils s'insèrent. En raison par ailleurs de leurs réactions lorsqu'ils sont abordés, on peut dire aussi qu'à aucun moment, ils ne se vivent comme visiteurs. A aucun moment, ne se produit un basculement notable vers cette posture et la « situation artistique »⁷. S'acharner à les aborder comme visiteurs reviendrait, en l'occurrence, non seulement à écraser leur point de vue, mais aussi à plaquer sur le terrain une grille d'analyse préexistante (« ils sont là, donc ils visitent »). Dans l'optique compréhensive de ce travail, il importe au contraire de restituer la perspective *emic*, le sens que les acteurs donnent à leurs pratiques et aux situations et interactions dans lesquelles ils sont pris.

Pour débloquer la situation et accéder au terrain, j'ai recentré le dispositif d'enquête sur l'observation ethnographique et des échanges plus informels. Concrètement, j'ai investi au maximum le lieu d'exposition pour essayer de fixer dans mon carnet de terrain des discours en situation (des échanges entre les enquêtés eux-mêmes et entre eux et moi), mais aussi les actions et interactions qui remplissent le square, les espaces qui s'y dessinent à l'échelle d'une journée, puis d'une semaine. Pour ce deuxième volet, j'ai également eu recours à un appareil photo et, par moments, à sa fonction caméra ; cette dernière permet de travailler sur la temporalité, l'épaisseur temporelle des actions et interactions. Dès le premier jour, ma présence et mon comportement ont intrigué les passants, et le contact s'est noué autour de questions comme « C'est vous qui avez fait les tableaux ? », « C'est à vendre ? » ou encore « C'est fait main ? ». J'en ai profité pour me signaler comme chercheuse, expliquer les raisons

de ma présence sur place et mes relations avec les organisateurs du festival et de l'exposition. Ce faisant, je voulais éviter que les enquêtés m'associent à l'instance de production, à un regard perçu comme inquisiteur sur leurs pratiques culturelles et leur attention flottante, « nonchalante » [Hoggart, 1970 : 295], leur posture de relative absence – ou présence – aux œuvres que j'ai décrites à l'instant.

Dès lors, une partie des personnes fréquentant le square a pris l'habitude de passer me voir une à deux fois par jour, seules ou par petits groupes, pour commenter les avancées de l'enquête et les réactions suscitées par la présence des photographies. Pendant l'accrochage, ils avaient en particulier insisté sur l'imminence des actes de vandalisme nocturne et conseillé aux programmatrices du festival l'embauche d'un agent de sécurité. La réponse positive du conseil général (qui en a embauché deux, pour assurer une surveillance 24h/24) a entériné, de fait, cette répartition des rôles dans la situation. Elle a créé une place, rendu possible un positionnement – paradoxal par définition –, pour ces personnes qui, tout en refusant le rôle de visiteurs, tenaient vraisemblablement à être associées à l'exposition et à l'enquête. On peut penser que la situation d'entretien est assimilée par ce groupe d'enquêtés à une situation de mise à l'épreuve : celle qu'ils négocient traduit à l'évidence une tentative de rééquilibrer les rapports avec la chercheuse et, au-delà, avec les institutions (mairie, conseil général) que celle-ci continue à incarner à leurs yeux, malgré la mise au point de départ. On est donc ici dans une « sorte d'évitement », non pas de la situation d'enquête en général [Mauger, 2009 : 67], mais de sa version classique dans laquelle l'enquêteur occupe une position dominante⁸.

Pour résumer, ont été captés pendant les 10 jours de l'exposition, des discours et des pratiques en situation qui prendront, dans les pages qui suivent, la forme de séquences discursives. Mais qui parle dans ces séquences, qui voit-on intervenir dans les cours d'action retranscrits ? En d'autres termes, de qui parle-t-on ? Les « habitués complices » mentionnés plus haut – ces personnes qui passent me voir tous les jours – sont tous issus des classes populaires. Il s'agit de serveuses, vendeuses, agents de sécurité, ouvriers, manutentionnaires, la plupart étant au chômage, en arrêt maladie longue durée ou encore à la retraite, ce qui explique sans doute, au moins en partie, le temps libre dont ils disposent et leur soif de relations sociales (ils ont rendez-vous au square plusieurs fois par jour pour promener leurs chiens, et s'ils ne s'intéressent pas à l'exposition, ils s'intéressent à la chercheuse qui s'y intéresse). Précisons aussi que, dans l'année qui a précédé l'enquête, aucun ne s'était rendu dans un équipement culturel. De la même façon, nul ne se rappelait avoir assisté, ces dernières années, à un spectacle, un débat ou une autre manifestation dans le cadre du *Festival de l'Oh*.

Le dispositif d'enquête mis en place n'a pas permis de recueillir de manière systématique des informations sur le profil sociologique des deux autres groupes observés dans le square : les « simples passants » et les « habitués distants ». Les premiers longent tout simplement le square à pied, mais aussi à vélo, en rollers ou en moto, sans nécessairement s'arrêter, ralentir ou changer de trottoir pour s'approcher des photos. Les seconds arrivent en fin d'après-midi avec des enfants plutôt jeunes, et s'installent à l'écart de l'exposition, dans la partie du square qu'elle n'occupe pas. Les enfants goûtent, puis jouent sous la surveillance des adultes qui font en sorte que la partie « aire de jeu » ne déborde pas sur la partie « exposition⁹ ». À titre d'hypothèse, on peut avancer que ces deux derniers groupes ne se limitent pas aux classes populaires. Le square se situe en bordure d'un quartier de pavillons et petits immeubles datant de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Quartier ouvrier à l'origine, il connaît depuis une quinzaine d'années un renouvellement démographique important, les classes moyennes côtoyant ce qu'il reste des populations ouvrières d'origine. Cette mixité sociale, on peut s'attendre à la retrouver aussi bien dans le square que dans les interactions brèves qui constituent, de fait, la matière première des analyses livrées dans ces pages.

Enfin, tout au long de ces interactions, les acteurs s'en tiennent – et c'est essentiel pour la problématique traitée – à leur première définition de la situation, celle consistant à dire qu'ils ne visitent pas. Cette définition ne leur semble pas contradictoire avec des coups d'œil sur les images, voire des amorces de discussion à leur sujet. Ce type de geste, comportement ou action est, en effet, construit dans la situation d'enquête comme mineur, c'est-à-dire « émiqnement » non pertinent. Il n'est pas davantage pleinement réfléchi ou investi par les acteurs et ne suffit pas, de leur point de vue, pour faire basculer la situation « de réception » vers une situation « artistique », au sens de Bruno Étienne. L'ethnographe a en l'occurrence comme particularité de porter son attention sur des gestes, postures, actions, etc., traduisant ce qui, dans la situation, n'est pas important pour les acteurs eux-mêmes. Ce faisant, il majore par moments, ce qui pour les acteurs est mineur, cette majoration pouvant déboucher dans certains cas sur l'effondrement du mode mineur lui-même. Comme le note Albert Piette, le mode mineur est « une affaire interactionnelle » [1998 : 279] : une tension entre, d'un côté, un trait comportemental ou cognitif non pertinent et non partagé, et de l'autre, une capacité à isoler ce trait dans ce qu'il a précisément de non pertinent et de non partagé, voire de non partageable.

Un rapport liminaire et distant aux œuvres

Une catégorisation difficile

Les personnes observées dans le square ont, pour la plupart, du mal à catégoriser les objets qui y sont exposés. Elles les découvrent en passant au bord de l'eau, et leur vue crée une béance, un vide – une « sorte de vide ontologique » qui n'est pas sans rappeler celui suscité par l'art contemporain [Heinich, 2009 : 14] –, qu'elles n'arrivent pas à combler, à suturer, étant données les informations dont elles disposent. En effet, le square n'a pas la réputation de pouvoir accueillir, même occasionnellement, des manifestations culturelles. Les acteurs le décrivent comme un lieu de promenade et de détente, fréquenté en journée par les habitants du quartier et investi de nuit par les jeunes, figure-repoussoir par excellence¹⁰. Quant à l'exposition, elle n'est annoncée, durant la semaine qui précède le *Festival de l'Oh*, que sur le site internet du conseil général. Aucun support municipal ne reprend l'information, alors que dans la répartition officielle des tâches, c'est aux villes qu'il revient d'assurer la communication sur leur territoire, le conseil général prenant, lui, en charge le volet départemental et régional. Le programme même de l'escale d'Alfortville, disponible à la mairie et à la médiathèque municipale, omet d'en faire mention, alors qu'il en cite une autre, scientifique, présentée le week-end du festival. Ce dernier est, pour sa part, annoncé dans le journal municipal et sur les panneaux d'affichage de la ville, mais, d'un côté, ses dates ne coïncident pas avec celles de l'exposition et de l'autre, l'adresse indiquée n'est pas celle où *Tendance Floue* présente ses tirages – le festival se déroule tous les ans dans un square voisin, certes, mais d'où le lieu d'exposition n'est pas visible.

Les seules informations sur lesquelles les habitants peuvent s'appuyer sont donc celles qui sont dispensées via les deux totems placés aux extrémités de l'exposition. Or, ces derniers sont installés très tard. Pendant deux jours, les habitants défilent devant des images montrées seules, coupées de tout contexte et que rien ne permet de rattacher à quoi que ce soit. C'est alors que je fais les premières observations et noue les premiers contacts avec les « habitués complices ». Intrigués par la modification du square, certains interrogent l'agent de sécurité, Ferhat, un lycéen, qui renforce la confusion en révélant qu'il ignore complètement le contexte de sa mission : « Moi, on m'a juste dit de venir là surveiller, c'est tout », explique-t-il. Une fois mis en place, les totems tendent ensuite à être assimilés à des panneaux publicitaires sans lien avec les images posées sur le parapet. Ainsi, la plupart des habitants ne s'arrêtent pas devant, ne les regardent pas, ne les lisent pas. On peut dire qu'ils leur prêtent tout au plus une

attention globale, s'en tenant au « sentiment de [leur] présence » et à un « classement sommaire » [Veyne, 1988 : 10], qu'on peut résumer par les formules « Tiens, c'est là » et « Tiens, c'est une pub ». Les regards glissent dessus pour aller directement – mais sans s'y poser non plus, en l'absence de « prises » efficaces¹¹ – à ces objets qui ne cadrent pas avec la façon dont les acteurs perçoivent le square et définissent la situation dans laquelle ils sont pris (« Je ne fais que passer », « Je promène mon chien », etc.).

La confusion évoquée, face aux objets, se traduit dans les termes que les acteurs choisissent pour y faire référence, comme en attestent les retranscriptions suivantes choisies parmi des dizaines d'autres dans le carnet de terrain.

Une jeune femme arrive, son téléphone collé à l'oreille. Elle s'arrête devant moi et dit : « C'est à vous... tout ça, madame ? C'est vous qui faites... ça ? », en faisant un grand geste en direction des photos [Journal de terrain, le 4/06/2010].

Un père de famille se dirige vers le sud, suivi de deux enfants de 8/9 ans. « Vous avez vu les *tableaux*, les garçons ? », leur demande-t-il en se retournant à moitié sur son vélo [Journal de terrain, le 6/06/2010].

Deux femmes arrivent. La plus jeune, qui porte une blouse blanche d'infirmière, pousse un vieil homme en chaise roulante, l'air renfrogné ; elle lui dit sur un ton enjoué : « Regardez, monsieur ! C'est pas beau, toutes ces peintures ? » [Journal de terrain, le 9/06/2010].

Le pronom indéfini « ça » ne sert pas ici à dénigrer les objets auxquels il s'applique ; il traduit, au contraire, la zone de flou, d'indétermination qui entoure ces derniers et, au-delà, toute la distance qui les sépare de l'univers des énonciateurs. Cette distance est telle qu'ils ne parviennent vraisemblablement pas à les nommer sans heurt. Ainsi, la jeune femme citée dans la première séquence hésite et se contente finalement de montrer les objets du doigt, en les situant dans l'espace. Le mot n'est là que pour accompagner ou pour doubler le geste. Ce glissement lui permet en même temps d'éviter le discrédit qui la toucherait si jamais elle se trompait de mot et qu'elle révélait son ignorance. On est ici dans le registre de la figuration au sens goffmanien : celle-ci recouvre, écrit l'auteur, « tout ce qu'entreprend une personne pour que ses actions ne fassent perdre la face à personne (y compris elle-même) », elle vise à « parer aux “incidents”, c'est-à-dire aux événements dont les implications symboliques sont [...] un danger pour la face » [Goffman, 1974 : 15].

La distance aux objets s'exprime également dans les termes « tableaux » et « peintures » qui reviennent eux aussi massivement dans les discours recueillis, termes qui confèrent une signification sociale à la distance mentionnée. Ils communiquent indirectement la croyance des acteurs qu'il s'agit d'objets appartenant au monde de l'autre, l'autre social. Tomber sur ce type d'objets dans la rue revient alors pour eux à entrevoir, de manière totalement inattendue, ce monde-là. C'est ce que laisse entendre le micro-échange suivant avec le père de famille déjà cité, que je questionne au détour d'une conversation au cours de laquelle il évoque spontanément la distribution des forces politiques dans sa ville et son propre engagement aux côtés de Nicolas Dupont-Aignan, chef de file du parti *Debout la République*¹² :

Moi : Et sinon, l'expo, vous en pensez quoi ?

Lui : [un blanc, puis] Bah, il y a des gens qui vont être intéressés... Depuis quelques années, Alfortville accueille des gens qui aiment ça, qui ont du fric et viennent habiter là, qui ont acheté ; eux, ils aiment ça, hein [Journal de terrain, le 5 Juin 2010].

L'acteur n'évite pas seulement une réponse en « je », qui l'engagerait en tant que personne ou individu. Il le fait en se retranchant derrière un groupe de pairs, légitimant par définition, mais qui est à peine suggéré dans les phrases et les formules qu'il utilise (ceux qui « ne vont pas être intéressés », qui « n'aiment pas ça »), ce qui correspond à une stratégie de

positionnement au cours de l'entretien : une sorte de retrait ou repli vers un « nous » dont l'identité est volontairement brouillée, passée sous silence. Plus encore, l'acteur se retranche en s'exprimant derrière une réflexion en termes de « eux » et « nous », qui semble prolonger son discours politique construit sur l'idée du clivage entre les énarques et le peuple.

Il faut, explique mon interlocuteur, réussir à recultiver le peuple ; sinon, c'est la cata. Eux, ils sont contents qu'il y ait que des imbéciles, des paumés, sans culture, qui comprennent pas. Comme ça, ils leur disent : « Allez, prenez un peu d'argent, et ça va aller ». Et il y en a que pour leurs potes ! La France est devenue une idiocratie, hein ! Nous, ça fait longtemps qu'on le dit.

On voit émerger ici un imaginaire du complot, de la corruption et de la bêtise des élites incarnant d'une certaine façon l'autre absolu, l'altérité radicale. Comme le note Richard Hoggart, « la plupart des groupes sociaux doivent l'essentiel de leur cohésion à leur pouvoir d'exclusion, c'est-à-dire au sentiment de différence attaché à ceux qui ne sont pas “nous” » [1970 : 117].

Dans l'échange cité, ce qui marque le plus, c'est finalement la manière dont l'enquêté fait référence au groupe des « ils » : « Alfortville accueille, dit-il, des gens qui aiment ça, qui ont du fric et viennent habiter là, qui ont acheté ; eux, ils aiment ça, hein ». L'amour de l'art est explicitement relié au capital économique, à l'accession à la propriété ou encore au statut de propriétaire lui-même. Avec la fin de la phrase (« eux, ils aiment ça, hein »), l'acteur persiste et signe, il assume l'interprétation tout juste produite et affirme le caractère d'évidence qu'elle revêt à ses yeux, là où l'interjection signale une recherche de proximité, de connivence avec la chercheuse. Celle-ci est appelée, en d'autres termes, à s'associer symboliquement, le temps de l'interaction, au groupe des « nous ». On peut noter au passage la même stratégie dans le discours politique produit par mon interlocuteur. « On vous ment, on vous ment à Vincennes aussi, hein », m'explique-t-il après m'avoir questionnée sur mon lieu de résidence, Vincennes, une commune aisée du département. Mon altérité est établie, on le voit, à partir de ce dernier, et non de mon appartenance socioprofessionnelle que l'enquêté connaît également à ce stade. C'est, en effet, en tant que chercheuse que je m'étais présentée à lui le premier jour de l'exposition.

La recherche de « cadre »

Dans un contexte de catégorisation difficile, la question que (se) posent avec beaucoup d'acuité les acteurs est de savoir si ces objets autres – objets des autres – auxquels ils sont confrontés, sont à vendre.

Un groupe de jeunes s'étire au milieu de la rue. Une fille m'interpelle en passant : « Madame, vous les vendez, ces tableaux ? » Je lui dis non ; elle réplique, avec un sourire en coin : « Mais pourquoi pas ? Je vous les aurais achetés, moi ! » Ses camarades rient : « Comment elle se la pète, celle-là ! » [Journal de terrain, le 7 juin 2010].

Un homme s'assoit à côté de moi sur le trottoir et me demande si « c'est à vendre ». Je lui dis que c'est une expo photo présentée dans le cadre du *Festival de l'Oh*, qui a lieu la semaine prochaine. « Et c'est à vendre ou quoi ? » insiste mon interlocuteur [Journal de terrain, le 4 juin 2010].

Deux jeunes hommes passent devant moi, des canettes de bière à la main ; l'un d'eux me lance sans s'arrêter : « Hé, m'dame, c'est à vendre, ça ? ». Je lui dis non. Il se retourne et dit sur un ton neutre : « C'est pas à vendre, mec, c'est de l'art » [Journal de terrain, le 5 juin /2010].

Il ne s'agit pas pour les enquêtés, dans ce type de séquences, elles aussi récurrentes, de poser les jalons pour, éventuellement au final, faire l'acquisition d'une œuvre – d'ailleurs, plusieurs d'entre eux ont précisé à l'occasion qu'ils n'entraient jamais dans des galeries d'art de peur qu'on ne leur demande d'acheter ce qui est exposé. La question qu'ils posent vise tout

simplement à obtenir un indice leur permettant d'identifier, de classer, de catégoriser les objets perturbateurs, ce que montre très bien le dernier commentaire cité, « C'est pas à vendre, mec, c'est de l'art ». Engagés au quotidien dans des rapports marchands aux objets, les acteurs souhaitent savoir tout simplement si ces nouvelles occurrences s'y rattachent ou non. C'est une façon de les ramener à du connu, de les traduire dans des catégories familières, de les intégrer à leur propre système de références. De manière plus générale, on peut dire aussi que les acteurs recherchent le « cadre primaire » de la situation, celui par rapport auquel les images et la situation elle-même font sens. « Est primaire, écrit Goffman, un cadre qui nous permet, dans une situation donnée, d'accorder du sens à tel ou tel de ses aspects lequel autrement serait dépourvu de signification » [1991 : 30]. Le registre « économique » que les acteurs mobilisent sert donc, dans ces discours, de point d'ancrage pour un autre registre, le registre « herméneutique », pour reprendre la terminologie que propose Nathalie Heinich dans ses travaux sur l'art contemporain [2009 : 69].

La recherche d'un cadre débouche ensuite sur une requalification des objets qui perdent leur statut d'œuvre destinée à la contemplation désintéressée et d'outils de médiation scientifique et de communication institutionnelle – statut prévu par l'instance de production –, pour accéder à celui de biens : biens de luxe en l'occurrence, qui à la fois se contemplent et s'achètent (ou, à la rigueur, se volent, comme cela a été le cas avec un des tirages présentés dans le square). Dans tous les cas, les acteurs en imaginent une consommation ostentatoire qui assigne l'œuvre à un rôle de pur « décor » [Goffman, 1973 : 29]. Elle constitue, en d'autres termes, la toile de fond de leurs performances, elle n'est là que pour fixer, ancrer, expliciter la définition de la situation proposée aux observateurs. « Tu mets ça chez toi, tout le monde va dire : z'y-va, toi ! Tout le monde va croire que c'est un tableau ! », s'exclame Ferhat au terme d'une discussion que nous avons sur la nature des images dont il assure le gardiennage.

Ce sont donc bien les réactions du public qui comptent, et en particulier le sentiment d'exister aux yeux des autres, d'être légitimé dans le regard d'autrui à partir du moment où l'on affiche ces objets chez soi : le fait, en d'autres termes, de se sentir justifié – « justifié d'exister » tel qu'on existe [Bourdieu, 1979 : 252]. Le fantasme d'appropriation de l'œuvre est lié à des scénarii de figuration sociale, de projection sur la scène sociale, n'excluant pas, bien sûr, un plaisir autre que celui tiré de « l'ostentation distinctive comme acte social et symbolique » [Passeron, 2006 : 430] ; simplement, ce plaisir, proprement esthétique, n'est pas ce qui émerge en premier dans le discours de l'enquêteur¹³.

Après cette discussion, Ferhat utilise systématiquement avec moi le terme « photos » se corrigeant au besoin, et réserve « tableaux » aux échanges avec son collègue et son patron : son frère aîné et son père qui le font travailler pendant les vacances dans l'entreprise familiale. Il s'agit – et cela a son importance – d'une famille immigrée, les parents et le frère aîné étant arrivés en France à l'âge adulte, par opposition à Ferhat qui a grandi dans une ville de la banlieue parisienne. La question qui se pose est de savoir si l'usage différencié que l'acteur fait des deux termes ne fonctionne pas quelque part sur une distinction entre deux niveaux de langue qu'il réserverait à deux situations sociales différentes. Avec la chercheuse, il s'astreint à une sorte d'hypercorrection linguistique¹⁴ et à des rapports qui rappellent ceux du professeur et de l'élève (il a dû mal à me tutoyer, attend que je l'invite à s'asseoir ou encore que je lui donne la parole pour s'exprimer, ce qui n'est sans doute pas sans lien avec le fait qu'il sait que j'ai enseigné dans un IUT, type d'établissement qu'il désire intégrer). En revanche, utiliser le mot « photos » avec les hommes de sa famille – qui disent, eux, « tableaux » –, risquerait de passer pour à la fois une prise de distance à l'égard du groupe familial et une forme d'allégeance à la culture dominante, perçue en l'occurrence comme culture de l'autre par le père et le frère qui se définissent comme Kabyles. À l'inverse, Ferhat est mal à l'aise à cause de son prénom qui signale, d'après lui, sa différence, y compris dans l'espace de la cité. On peut aussi se demander si l'utilisation du mot « photos » ne risquerait

pas, en outre, de passer pour la marque d'un intérêt pour un domaine « proprement féminin » – construit socialement comme tel dans l'entourage de Ferhat –, ce qui pourrait devenir une source de disqualification, de stigmatisation pour l'acteur. Enfin, la seule personne avec laquelle ce dernier évoque le sujet, la chercheuse mise à part, est sa petite amie, alors que des garçons de son lycée ou de sa cité passent aussi le voir durant ses heures de travail.

C'est uniquement dans le discours de Sarah que Ferhat relève le mot « tableaux » que les garçons utilisent également. Ce faisant, il annonce qu'il va « faire le sociologue » avec elle en la mettant à l'épreuve : « Voyons si tu sais répondre¹⁵ ! », lui dit-il avec un sourire complice. On a affaire ici à un « mode » [Goffman, 1991 : 52], une activité transformée au vu et au su de tous, au cours de laquelle une séquence de jeu prend la place d'une séquence d'enquête. La phrase de Ferhat n'en traduit pas moins la manière dont lui-même perçoit la situation d'enquête en général, sur le modèle scolaire, avec ce fort déséquilibre de positions entre les participants. Au-delà de son contenu strict, ce qui interpelle ici c'est le contexte de l'énonciation, celui dans lequel elle est produite. Ce discours particulier, de précision, sur les objets culturels est, de fait, produit uniquement en présence de femmes et avec des femmes.

On peut se demander si ce que je viens de décrire, ce ne sont pas en fin de compte les conditions de possibilité même de ce discours. Des travaux récents ont, en effet, réaffirmé la forte division sexuelle des thèmes conversationnels dans les milieux populaires [Goulet, 2010 : 104¹⁶]. L'enquête n'est-il pas, en réalité, dans l'impossibilité – une impossibilité pragmatique – de produire ce type de discours dans un groupe d'hommes, dans son groupe de pairs ? Pour dire les choses autrement, l'usage contextuel que l'acteur fait des termes « photos » et « tableaux » ne recoupe-t-il pas, à un moment donné, une distinction de genre qu'il faudrait réussir à prendre en compte ? Voici une hypothèse à creuser dans la suite de l'enquête.

La relation des passants aux photos exposées en extérieur se définit donc, tout d'abord, dans le registre du paradoxe. Elle prend et en même temps ne prend pas ; tout le long des séquences observées dans le square d'Alfortville, les acteurs hésitent, oscillent entre attention et distance, engagement et détachement, entre « en être » et « ne pas en être ». Des basculements se produisent sans cesse dans un sens ou dans l'autre, certaines positions n'étant tenues que de très brefs instants, souvent en-deçà du seuil de conscience. Mais plus que d'un engagement faible dans la situation, il s'agit ici de ce qu'Albert Piette appelle « l'implication paradoxale ». Pour préciser cette notion, l'auteur fait référence à la logique de la « double contrainte » théorisée en psychosociologie par Gregory Bateson et l'École de Palo Alto. La double contrainte, rappelle Piette, implique qu'« on ne puisse pas adopter un comportement sans directement adopter le comportement contraire », elle « impose un choix dans une situation où celui-ci est impossible » en cela qu'il ne détruit pas la possibilité du choix contraire [1992 : 87]. Ici, l'articulation des contraires se produit soit au cours d'une même « scène » ou interaction (passants/œuvres), soit au cours de deux interactions qui se suivent dans le temps (passants/œuvres, enquêtés/chercheur). Dans ce deuxième cas, les acteurs dénoncent l'instant d'engagement que je viens tout juste de prendre en note, en faisant valoir qu'il ne correspond pas à leur propre définition de la situation.

« Mais... je ne visite pas ! » : cette phrase, parfois conjuguée au passé, revient beaucoup pendant les échanges avec les enquêtés. Contrairement à ce que l'on pourrait croire de prime abord, elle ne nie pas les regards qu'ils portent sur les œuvres ou la réalité de la réception artistique. Elle affirme simplement que cette activité n'est pas dominante dans la situation telle qu'ils la perçoivent ; elle ne représente pas, autrement dit, à leur sens, le foyer d'attention (perceptive, intellectuelle) principal. Les acteurs sont pris dans d'autres activités, la relation aux œuvres intervenant, elle, à la marge, dans les interstices – les plis et replis – des situations et interactions du quotidien. « Nous, explique ainsi une habituée, on vient

promener nos chiens, on bavarde, on s'arrête un peu, on lance le bâton, on ramasse les merdes... [...] Bon, des fois on regarde un peu, mais... ». Ce récit reflète bien la distribution, du point de vue des acteurs, des modes majeur et mineur pendant l'exposition analysée. Le mode majeur se compose, pour eux, de séquences d'actions qui n'ont aucun lien avec les photographies mises en vue (promener les chiens, bavarder, s'arrêter un peu, etc.) ; il s'agit d'actions qui se produisent quoi qu'il arrive, que les images se trouvent ou non sur les lieux. Le mode mineur s'actualise, lui, dans les regards portés sur les œuvres au cours des actions citées. Ce sont ces regards – et en particulier l'engagement latéral, cette présence-absence qu'ils supposent – qui font basculer les acteurs dans la déviance, le résiduel, l'impur (ce qui est perçu comme tel dans la situation).

Rendre compte d'une relation aux œuvres paradoxale, mode mineur de surcroît des situations observées, c'est un des enjeux théoriques et méthodologiques des recherches que je mène sur les expositions photographiques présentées en extérieur, dans des lieux qui, non seulement n'ont pas été « recadrés [...] dans une perspective d'enchantement » [Winkin, 2001 : 176], mais n'ont pas non plus fait l'objet d'un travail symbolique les préparant à leur nouvelle fonction. L'amélioration des techniques d'enquête passera désormais par une utilisation plus active de la photographie et de la vidéo, aussi bien sur le terrain lors du recueil de données que dans la phase d'analyse et de restitution de celles-ci. Par ailleurs, une comparaison s'impose pour l'avenir : celle entre l'exposition de *Tendance Floue* au *Festival de l'Oh* 2010 et d'autres expositions ne faisant pas l'économie des cartels. Des recherches ont, en effet, montré que ces derniers pouvaient « influencer l'attention », à l'instar de la couleur ou de l'éclairage utilisés dans les musées [Gottesdiener, 1987 : 56]. La spécificité de la relation aux œuvres décrite ici n'est-elle pas finalement à relier, au moins en partie, à l'absence de textes ou de légendes qui accompagnent les images ? Les cartels ne contribuent-ils pas, d'une façon ou d'une autre, à ralentir ou à faire stationner les visiteurs potentiels, à attirer et fixer le regard : les légendes n'ont-elles pas, autrement dit, hormis leurs fonctions d'ancrage et de relais [Barthes, 1964 : 44], un « pouvoir d'arrêt » qui vient s'ajouter à celui des œuvres elles-mêmes ?

Références bibliographiques

- AZAM Martine, 2004, « La pluralité des rapports à l'art : être plus ou moins public », in Pascale Ancel et Alain Pessin (dir.), *Les Non-publics. Les arts en réceptions*, II, Paris, L'Harmattan : 67-83.
- BARBOT Janine, 2010, « Mener un entretien de face-à-face », in Serge Paugam (dir.), *L'Enquête sociologique*, Paris, Presses universitaires de France : 115-141.
- BARTHES Roland, 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4 : 40-51.
- BARTHEZ Jean-Claude, 2001, « Divisions sociales et divisions spatiales », in Jean-Yves Toussaint et Monique Zimmermann (dir.), *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes : 101-114.
- BESSY Christian et Francis CHATEAURAYNAUD, 1995, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié.
- BOURDIEU Pierre, 1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- CHERMETTE Myriam, 2006, « Photographie et médias », in Laurent Gervereau (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde : 817-820.
- DARMON Muriel, 2005, « Le psychiatre, la sociologue et la boulangère : analyse d'un refus de terrain », *Genèses*, 58 : 98-112.
- ÉTIENNE Bruno, 2004, « Situations artistiques et situations de réception : la musique dans tous ses états », in Pascale Ancel et Alain Pessin (dir.), *Les Non-publics. Les arts en réceptions*, tome I, Paris, L'Harmattan : 127-144.
- GOFFMAN Erving, 1974 [1967], *Les Rites d'interaction*, Paris, Minuit.
- GOFFMAN Erving, 1973, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, tome I : *Les Relations en public*, Paris, Minuit.
- GOFFMAN Erving, 1991 [1974], *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit.
- GOTTESDIENER Hanna, 1987, « Comportement des visiteurs dans l'espace des expositions culturelles », *Psychologie française*, 32, 1-2 : 55-64.
- GOULET Vincent, 2010, *Médias et classes populaires. Les usages ordinaires des informations*, Bry-sur-Marne, INA Editions.

- HEINICH Nathalie, 2009 [1997], *L'Art contemporain exposé aux rejets. Etudes de cas*, Paris, Hachette.
- HENNION Antoine, 1993, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- HENNION Antoine, Sophie MAISONNEUVE et Emilie GOMART, 2000, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La documentation française.
- HOGGART Richard, 1970, *La Culture du pauvre. Etude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Minuit.
- JOSEPH Isaac, 1997, « Prises, réserves, épreuves », *Communications*, 65 : 131-142.
- LIPIANSKY Edmond Marc, 1992, *Identité et communication. L'expérience groupale*, Paris, Presses universitaires de France.
- MAUGER Gérard, 2009, « Sens pratique et conduites sociales de possibilité de la pensée "pensante" », *Cités*, 38 : 61-77.
- PASSERON Jean-Claude, 2006 [1991], « L'usage faible des images : enquêtes sur la réception de la peinture », in *Le Raisonnement sociologique. Un espace non-poppérien de l'argumentation*, Paris, Albin Michel : 399-442.
- PASSERON Jean-Claude et Emmanuel PEDLER, 1999, « Le temps donné au regard : enquête sur la réception de la peinture », *Protée*, 27, 2 : 93-116.
- PEDON Eric, 2010, « La professionnalisation culturelle dans les collectifs de photographes : les stratégies et les formes de médiation pour une photographie d'auteur », in Paul Vancassel (dir.), *Les Études photographiques au carrefour des sciences humaines et sociales*, Rennes : 1-16, <http://www.colloque-photo-rennes.eu/> (consulté le 1^{er} septembre 2012).
- PIETTE Albert, 1992, *Le Mode mineur de la réalité. Paradoxes et photographies en anthropologie*, Louvain-La-Neuve, Peeters.
- PIETTE Albert, 1996, *Ethnographie de l'action. L'observation des détails*, Paris, Métailié.
- PIETTE Albert, 1998, « De la distance au rôle au mode mineur de la réalité : contribution à la sociologie de l'interaction », *Social Science Information*, 37, 2 : 275-297.
- PONCELET Christian, 2004, « L'art passant », http://www.senat.fr/evenement/60eme_liberation/expogrilles.html#art_passant [consulté le 6 septembre 2012].
- RUBY Christian, 2001, *L'Art public. Un art de vivre la ville*, Bruxelles, La lettre volée.
- SANSON Pascal, 2007, « La médiation sémiotique du paysage architectural et urbain », in Pascal Sanson (dir.), *Le Paysage urbain. Représentations, significations, communication*, Paris, L'Harmattan : 291-320.
- SCHWARTZ Olivier, 1990, *Le Monde privé des ouvriers. Hommes et femmes du Nord*, Paris, Presses universitaires de France.
- VERON Eliseo et Martine LEVASSEUR, 1983, *Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps et le sens*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- VERRET Michel, 1996 [1988], *La Culture ouvrière*, Paris, L'Harmattan.
- VEYNE Paul, 1988, « Conduites sans croyances et œuvres d'art sans spectateurs », *Diogenes*, 143 : 3-22.
- WINKIN Yves, 2001, « Propositions pour une anthropologie de l'enchantement », in Paul Rasse, Nancy Midol et Fathi Triki (dir.), *Unité-diversité. Les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan : 169-179.

ABSTRACT

“But... I am not Visiting!” An Ethnographical Approach of the Weak Use of Images

Some photographic exhibitions are nowadays set outdoors in order to popularize art. Through a case study, this article examines the “weak use of images” as it is practised in public places, by passers-by who do not identify art pieces as such, and do not consider themselves as visitors. Their relation to art pieces, in this context, is built on an apparent paradox (they relate and at the same time do not relate to the pieces), and constitutes the minor mode of situations and observed interactions (this relation does not organise or structure the latter).

Keywords: Outdoors Photographic Exhibition. Weak Use. Paradoxical Logics. Minor Mode. Ethnography.

ZUSAMMENFASSUNG

„Aber...ich gehe nicht hin!“: Eine ethnographische Annäherung an den seltenen Besuch von Fotoausstellungen

Fotoausstellungen werden heute gerne im öffentlichen Raum gezeigt, um sie möglichst vielen als Kunst zugänglich zu machen. Eine Studie zeigt jedoch, dass diese Art der „schwachen Nutzung der Bilder“ außerhalb von Ausstellungsräumen, nicht dazu führt, dass

Passanten die Bilder als Kunst wahrnehmen, ebenso wenig wie sie sich als Besucher sehen. Die Beziehung zum Kunstwerk wird so zu einem Paradox (sie existiert und tut es auch nicht), dass zur Beobachtung kleinster Situationen und Interaktionen führt (wobei nicht die Kunst diese hervorruft).

Stichwörter: Photoausstellungen. Geringer Nutzen. Widersprüchliche Logik. Schwache Tendenz. Ethnographie.

Notes

¹ Le *Festival de l'Oh* est un événement annuel initié en 2001 par le conseil général du Val-de-Marne dans plusieurs villes du département. Les expositions ont été introduites en 2004 et ont la particularité d'investir des lieux de vie, par opposition à des « lieux d'enchantement » [Winkin, 2001 : 175]. Leurs modes d'exposition et de financement permettent de les rattacher à « l'art public » tel qu'analysé par Christian Ruby [2001 : 6] ; leurs lieux d'exposition permettent, quant à eux, de parler d'« art urbain » au sens retenu par Pascal Sanson [2007 : 296].

² Je reprends l'expression qu'utilise Paul Veyne en référence à des œuvres comme la colonne Trajane à Rome, qui ne sont pas faites pour être regardées de près, dans le détail [1988 : 3]. Sur mon terrain, cette expression prend un sens légèrement différent dans la mesure où l'absence de visiteurs n'est pas due – on le verra – à une volonté de la production.

³ Chacune de ces trois équipes a sa propre vision de ce que doit être l'objet *Festival de l'Oh* ; chacune essaie de tirer ce dernier vers une logique qui lui est propre (action ou politique culturelle, médiation scientifique, communication institutionnelle). Le service du *Festival de l'Oh* fait partie, quant à lui, d'une direction technique, la direction des services de l'environnement et de l'assainissement, rattachée à son tour au pôle architecture et environnement du conseil général.

⁴ Hanna Gottesdiener parle, elle, de « pouvoir d'attraction » des œuvres [1987 : 62].

⁵ Paul Veyne écrit, lui, en guise de boutade, que les œuvres d'art, comme les rituels et cérémonies, « ne fonctionnent qu'à dix pour cent de leur énergie » [1988 : 14].

⁶ Il s'agit ici d'un type particulier de paradoxe : le « compromis » ; ce dernier consiste dans la « réunion » de deux termes qui paraissent incompatibles « dans un même geste » et « sans effet d'atténuation de l'un ou de l'autre » [Piette, 1992 : 557].

⁷ Je reprends cette expression à Bruno Etienne qui oppose, dans le domaine de la musique, situation « artistique » et situation « de réception » [2004 : 129]. La première, entièrement organisée autour de la musique, est caractérisée par une attention forte et exclusive portée à l'œuvre ; la deuxième est celle dans laquelle s'insère le non-public au sens déjà défini.

⁸ Pour une analyse d'une situation d'inversion de ces rapports, on peut consulter l'article de Muriel Darmon sur le refus de terrain en milieu psychiatrique [2005]. Elle renvoie elle-même sur ce point précis aux travaux de Monique Pinçon-Charlot et Michel Pinçon sur l'aristocratie et la grande bourgeoisie.

⁹ À partir du moment où les acteurs font valoir qu'ils « ne visitent pas », on peut difficilement les questionner plus avant sur leur catégorie socioprofessionnelle, leur niveau d'études ou encore la trajectoire sociale de leurs parents et grands-parents.

Janine Barbot explique que, la plupart du temps, sur le terrain, l'enquêteur fait face, non à des refus, mais à des « propositions de refus » de la part des acteurs [2010 : 141], ces derniers ne demandant finalement qu'à être convaincus de leur propre légitimité à prendre la parole. Dans le cas de figure que je décris, il s'agit bel et bien d'un refus ; celui-ci prend sa source non pas dans le sentiment d'illégitimité ou d'incompétence des acteurs, mais dans le sentiment qu'ils ont de ne pas être concernés par l'enquête.

¹⁰ Comme le note Jean-Claude Barthez, la catégorie « jeunes » est extensible, intégrant un large spectre de population qui va des préadolescents aux trentenaires [2001 : 103].

¹¹ Les « prises » sont ces accès – points de contact ou d'ancrage – que les objets offrent aux acteurs [Bessy et Chateauraynaud, 1995 : 251 ; Joseph, 1997 : 134 ; Hennion, Maisonneuve et Gomart, 2000 : 108 ; Azam : 2004 : 71-73].

¹² Parti souverainiste, *Debout la République* se définit comme gaulliste, républicain et patriote.

¹³ On peut, bien sûr, se demander si ce plaisir est (vraiment) décelable.

¹⁴ Dans le paradigme de *La Distinction*, l'hypercorrection linguistique est analysée comme un signe de « bonne volonté culturelle » [Bourdieu, 1979] : un effort consenti par l'acteur pour s'intégrer au « groupe de référence », par opposition au « groupe d'appartenance » [Lipiansky, 1992 : 34].

¹⁵ La question qu'il lui pose est en substance « Tu dis “tableaux” ; pourquoi ? » ; c'est celle précisément que j'avais moi-même posée à Ferhat en préambule de la discussion déjà mentionnée. Pour résumer,

selon mes interlocuteurs, ce qui « fait » tableau, ce sont la taille des œuvres, leur style (« Où c'est fait ? », « Comment c'est fait, comment les nuages sont dessinés ? ») ou encore la manière dont elles sont présentées (« les tableaux on les expose à la vue de tous, alors que les photos restent souvent dans ton tiroir »).

¹⁶ La division entre hommes et femmes a, elle, été mise en évidence par toute la littérature sociologique portant sur les cultures et sociabilités populaires [Hoggart, 1970 ; Schwartz, 1990 ; Verret, 1996].