



HAL
open science

L'exposition photographique en extérieur ou la fabrique du non-public

Cosmina Ghebur

► **To cite this version:**

Cosmina Ghebur. L'exposition photographique en extérieur ou la fabrique du non-public. XVIIe Congrès de la Société des Sciences de l'Information et de la Communication : " Au coeur et aux lisières des SIC ", Jun 2010, Dijon, France. pp.547-553. hal-00881044

HAL Id: hal-00881044

<https://hal.science/hal-00881044>

Submitted on 7 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.

L'exposition photographique en extérieur

ou la fabrique du non-public

Cosmina Ghebaour <cosghebaour@hotmail.com>

Université de Bourgogne

Depuis une dizaine d'années, des expositions photographiques sont présentées en extérieur. Les organisateurs (institutions, collectivités) espèrent ainsi renouveler les publics et participer à la démocratisation de la culture. Or, dans ses formes actuelles, ce nouveau mode d'exposition contribue plutôt à reproduire la distance culturelle et à fabriquer du non-public. La mise à distance de ces catégories coupées des œuvres, car ne fréquentant pas les équipements consacrés, passe par le choix des lieux et des thématiques d'exposition.

Depuis une dizaine d'années, l'intervention de l'Etat dans le domaine de la culture prend de nouvelles formes. L'heure est à la redéfinition, au recadrage, entre le ludique et le festif, la politique culturelle et la communication. La relation à l'œuvre est ainsi susceptible de prendre place dans un contexte inhabituel : les expositions photographiques présentées en extérieur par de grandes institutions ou des collectivités territoriales. Ces expositions accompagnent, depuis leur apparition dans les années 2000, une réflexion forte sur la question de la démocratisation culturelle. Pour les institutions impliquées, il s'agit souvent de dépasser l'opposition entre le dedans et le dehors, le légitime et l'illégitime, et d'ouvrir enfin la voie à une prise en compte efficace du « non-public », ces catégories coupées des œuvres, car ne fréquentant pas les équipements consacrés.

Cependant, la pratique s'écarte de la théorie. Selon Pierre Bourdieu et Alain Darbel, au lieu de réduire la distance des visiteurs non avertis avec la culture, les musées contribuent, tout comme l'école, à la perpétuer (Bourdieu, Darbel, 1969). Il en va de même pour les expositions photographiques en extérieur. Elles reproduisent la distance culturelle, la posture d'évitement et des attitudes telles que la réserve prudente ou la peur du rejet stigmatisant qui singularisent le non-public. Ainsi, ce nouveau mode d'exposition suscite ou fabrique du non-public dans la mesure où il se donne les moyens de le mettre à distance. C'est très précisément ce phénomène de mise à distance que je souhaite étudier, à travers le choix qui est fait des lieux et des thématiques d'exposition. Comment ce choix permet-il aux organisateurs de filtrer le public et de créer ainsi des exclus ?

La réponse prend forme à partir de trois terrains : le Jardin du Luxembourg à Paris, le Parc de Sceaux et les bords de Marne à Champigny. Le premier me semble exemplaire : le Sénat y a accueilli la première exposition photographique de rue (*La Terre vue du ciel* de Yann Arthus-Bertrand) et pérennisé ce principe qui est aujourd'hui massivement repris, en France, comme à l'étranger. Les deux autres occurrences permettent d'élargir la perspective en prenant en compte des actions menées par deux Conseils Généraux franciliens : les Hauts-de-Seine et le Val-de-Marne. J'ai fréquenté le Jardin du Luxembourg entre 2005 et 2007 pour analyser, entre production et réception, les images sur les grilles. Sceaux et Champigny nourrissent, pour leur part, un travail en cours sur le non-public et son rapport à la culture.

Les projets des organisateurs ont été saisis à partir des dossiers et communiqués de presse archivés sur leurs sites Internet. Cette parole institutionnelle a été confrontée, dans la mesure du possible, avec des discours plus libres, recueillis lors d'entretiens. J'ai aussi interviewé, selon les opportunités, des photographes, commissaires d'exposition, programmeurs, chargés de communication, chefs de projets, élus, etc.

De plus, l'étude de la réception a pris en compte aussi bien les pratiques que les représentations des acteurs. A ce sujet, les entretiens ont utilement alterné avec l'observation directe. J'ai pratiqué l'observation sur l'ensemble des lieux étudiés ; elle s'est déclinée en une pluralité de rôles, de la « pure observation » à la « pure participation ». Quant aux entretiens, ils ont été d'une teneur très variable : semi-directifs au Jardin du Luxembourg où j'ai été sans cesse confrontée à des flux d'inconnus ; compréhensifs à Champigny où j'ai eu la possibilité de m'installer et de fréquenter des milieux d'interconnaissance par le biais du réseau associatif. Ce dispositif d'enquête polymorphe s'est mis en place progressivement, après une phase exploratoire basée sur le questionnaire au Jardin du Luxembourg. C'est ce premier échantillon qui a, par ailleurs, fait émerger une hypothèse essentielle pour mes recherches actuelles : le non-public, au sens retenu ci-avant, ne constitue qu'une petite partie des visiteurs des expositions en extérieur.

Les lieux d'exposition

Quels sont les points communs entre les trois terrains cités ? Tout d'abord, les expositions investissent, de manière récurrente, des « lieux d'enchantement » (Winkin, 2001). « On regarde un maximum de choses, on lit les affiches : c'est quand même pas là où l'on vit », explique un visiteur. « Le Luxembourg n'est pas Barbès », observe un autre. On peut en dire autant du Parc de Sceaux avec ses jardins à la française, château et Orangerie. Les acteurs s'y rendent en marge de leurs trajets quotidiens, avec le sentiment d'échapper à la routine et d'avoir, en quelque sorte, accès à du rêve. Pour que l'enchantement prenne, ils doivent veiller à suspendre leur incrédulité, à oublier les contraintes socio-économiques qui régissent l'être-ensemble : bref, à faire *comme si* le monde était tel qu'ils auraient pu l'imaginer.

Les bords de Marne à Champigny, avec leurs villas du début du vingtième siècle, se rattachent, jusqu'à un certain point, à ce schéma. Mais ils s'inscrivent surtout dans une dynamique spatiale basée sur les rapports de classe. Dans l'imaginaire collectif, les bords de Marne sont ainsi réservés aux gens qui « ont de l'argent ». Ils s'opposent de manière forte aux cités et, notamment, à celles qui sont situées sur les hauteurs de la ville et dans lesquelles « sont entassés » les « pauvres », souvent réduits aux « immigrés ». Telle que formulée ici, l'opposition n'est pas simplement économique, entre les riches et les pauvres ; elle est aussi symbolique, entre ceux qui sont acteurs de leurs vies, qui agissent, et ceux qui obéissent à des logiques extérieures, ce que reflète bien l'utilisation des structures active et passive dans les extraits précédents.

Autre aspect important : les expositions s'installent en bordure de musées et/ou de zones à vocation culturelle et événementielle. Cette affirmation vaut pour les trois occurrences retenues ici ; je me limiterai à l'exemple le plus suggestif : le Parc de Sceaux. L'exposition prend place sur les hauteurs du parc, dans la zone dédiée aux activités culturelles¹. Cette zone jouxte l'ancienne entrée royale² étant délimitée par les Ecuries où l'on trouve une salle d'expositions et un atelier de sculpteur, l'Orangerie qui accueille des concerts de musique classique et le château abritant lui-même le Musée de l'Ile-de-France. Devant le château, se déroulent des événements comme le Festival des arts de la rue et du cirque à l'automne, qui transforment, de manière éphémère, le jardin en une suite de scènes, chapiteaux et galeries à ciel ouvert. Et c'est très précisément entre le château et l'Orangerie que les photos sont accrochées, le long d'une allée arborée dessinée par Le Nôtre et qui surplombe l'axe central du parc.

¹ Les activités sportives sont, elles, reléguées à l'opposé, dans les parties basses et plutôt boisées du domaine.

² Cette entrée se trouve en face du Lycée Lakanal de Sceaux, classé monument historique et réputé pour ses classes préparatoires.

Le choix de ce lieu n'est pas anodin ; il a été, au contraire, longuement réfléchi par les deux commissaires à l'origine du projet : Emmanuel Transon et Paul Frèches. Après avoir assuré, en 2004, la direction artistique de l'exposition de Yann Layma au Sénat, ils souhaitent créer un événement concurrent en banlieue, ainsi qu'un nouveau concept d'exposition en extérieur. A la rue, espace entièrement ouvert sur la ville, ils préfèrent alors le parc. Celui de Sceaux a l'intérêt d'être très fréquenté (deux millions de visiteurs par an, dont les scolaires venant au Musée de l'Ile-de-France). Ce parc est aussi plus sûr, car fermé la nuit, et plus adapté à la rencontre avec les œuvres : « c'est moins bruyant, explique Emmanuel Transon, on est moins perturbé par le bruit et le trafic de la ville, on n'est pas bousculé, on peut prendre son temps ». Ce lieu se prête, en outre, à la volonté des deux commissaires de créer « une galerie végétale, comme la Grande Galerie du Louvre » : un dispositif qui permette de rompre avec le principe de l'accrochage linéaire sur les grilles et où le monde profane fasse irruption le moins possible ; où qu'il tourne la tête, le visiteur ne doit voir que des photos.

A écouter les organisateurs des expositions, les lieux que ces dernières investissent doivent remplir deux fonctions principales : protéger les expositions contre les dégradations et leur garantir un public disponible, réceptif et bienveillant. C'est ce qui explique la recherche de lieux prestigieux, passants, touristiques ou au moins de promenade ou de détente (ce qui n'empêche pas d'autres usages, les espaces publics étant généralement des espaces partagés). Mais ces lieux opèrent, dans le même temps, une importante sélection géographique et sociale des visiteurs.

J'avais repéré, au début de ma thèse, au Luxembourg, une certaine familiarité des visiteurs avec le musée et ses codes. L'analyse de leurs profils sociodémographiques a confirmé cette impression en montrant qu'ils constituaient un public typique de la culture. Ils ont un niveau d'études élevé et appartiennent majoritairement à des catégories pressenties au musée. Cette situation reflète la proximité du lieu d'exposition avec plusieurs grandes écoles, universités et musées. D'ailleurs, une partie des visiteurs interviewés ont découvert l'exposition sur les grilles en allant au Musée du Luxembourg. D'autres se trouvaient, au moment où je les ai sollicités, sur ce qu'on pourrait appeler des parcours culturels, reliant, par exemple, le Musée d'Orsay et le Musée d'art moderne de la Ville de Paris, et incluant le Jardin du Luxembourg.

Il faudra vérifier ces conclusions sur les autres terrains et voir ce qu'il en est des « absents » de ces expositions. Quels sont précisément les facteurs à l'origine de leur « absence » ? C'est l'objet de l'enquête que je mène actuellement à Champigny auprès des habitants des cités. Le rapport à la ville et au temps, le rapport à soi et à l'autre, les représentations de la culture « savante » (objets, acteurs, lieux) : voici quelques pistes qui structurent cette recherche.

Les thématiques

Les visiteurs faiblement cultivés abordent les photos par le biais des sujets traités ou du contenu (Bourdieu, 1965). Or, il existe des sujets auxquels ils sont moins perméables ; les artistes et les œuvres d'art moderne et contemporain font partie de cette catégorie. En décidant de les présenter, comme cela a été le cas à Sceaux en 2009 pour *Photographie/ sculpture*, les organisateurs ferment symboliquement l'exposition à ceux qui n'ont pas le capital culturel nécessaire pour recontextualiser et apprécier ces images. On apprécie, en effet, ce qu'on connaît, ce qui nous est familier, dans la mesure où on le reconnaît ; or, dans ces formes d'art, la norme est très précisément de transgresser les normes, les habitudes, y compris perceptives.

Les cartels accompagnant les photos ont pour rôle d'apporter des précisions sur ce qui est présenté. Dans l'exposition citée, ces précisions concernent : le nom du photographe, celui de l'artiste photographié ou dont on a choisi de montrer le travail, le titre de l'œuvre retenue ou encore les conditions de la prise de vue. Mais ces informations ne suffisent pas pour

véritablement comprendre les images. Cela exige un savoir différent, de type encyclopédique³ – un savoir qui n'est pas délivré dans l'exposition, car il est supposé partagé par les organisateurs et les visiteurs ; par ailleurs, du point de vue des premiers, la visée pédagogique n'est pas forcément primordiale dans l'exposition.

A titre d'exemple, si vous ne connaissez ni Edward Steichen ni Constantin Brancusi ni les tirages que ce dernier a réalisés de ses œuvres, vous aurez du mal à comprendre l'importance des photos que Steichen a prises dans l'atelier du sculpteur et l'originalité du regard qu'il a porté sur son travail. Dans ce cas précis, le cartel ne met donc pas fin aux interrogations des visiteurs. Il les reporte sur une série de noms, ce qui suscite chez certains une impression d'obscurité, de sens caché, verrouillé, et le sentiment d'une volonté d'exclusion de la part d'une élite. « Ils nous baratinent ça dans des mots, pour qu'on comprenne pas ; c'est quoi ce vieux avec son bric-à-brac ? », s'insurge une vieille dame. Son malaise est palpable : l'objet inclassable crée un vide que l'information n'arrive pas à combler, à suturer, car elle comporte elle-même une part qui résiste au classement, à la catégorisation, à l'assimilation. L'idée du complot apparaît alors comme une façon de reprendre la main sur la situation ; nommer, étiqueter ce sont, en effet, des actes de pouvoir qui donnent une prise sur les événements.

De la même façon, si vous n'êtes pas familier de l'art contemporain, vous risquez d'être peu réceptif à une photo de Harry Shunk montrant une falaise « emballée » par Christo. « Quel intérêt de faire ça ? », s'interroge une jeune femme. « Je ne peux pas regarder ce truc », dit une autre devant « La poupée » de Hans Bellmer. « Tu te vois habiter dans ce machin ? », demande un troisième en désignant « La sculpture-habitacle » d'André Bloch, photographiée par Stéphane Couturier. Dans les trois cas, ce sont très clairement les œuvres représentées qui sont visées. Elles sont dénigrées, rabaissées, leur signification est systématiquement remise en question, ce que montrent bien les termes utilisés pour y faire référence (*ça, truc, machin* ou encore *bric-à-brac* dans l'exemple cité plus haut). Quant à la sculpture de Bloch, elle est abordée comme un objet ordinaire, c'est-à-dire rabattue sur sa fonction ou son utilité supposée dans un univers domestique. On devine aussi, dans ces propos, une sorte de transparence, d'invisibilité de la photo. Le support s'efface derrière ce qu'il donne à voir ; les visiteurs ont le sentiment d'un contact direct avec ce qui est montré, d'un accès immédiat aux objets ayant été en présence de l'appareil photographique. Et c'est le rejet de ces objets comme œuvres d'art qui est, cette fois-ci, à l'origine de la fermeture de l'exposition sur elle-même.

Cette fermeture fait naître une résignation fataliste, qui pousse l'acteur à s'enfermer dans la réception rapide et incomplète : le « coup d'œil en passant » ou le « passage », par opposition à la « visite », pour reprendre des termes qui reviennent dans les entretiens. Chez les visiteurs rencontrés, la « visite » se singularise par une attention forte portée à l'objet et le sentiment de pouvoir prendre son temps ; lors du « passage », au contraire, le regard est glissant, de biais, et les images font partie du décor, de l'habillage urbain. Dans « Le temps donné au regard », Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler expliquent que, dans les musées, ce sont les visiteurs les plus diplômés qui passent finalement le moins de temps devant les œuvres (Passeron, Pedler, 1999). Leur « coup d'œil » expert n'a pourtant rien à voir avec celui - contraint, résigné - rencontré sur mes terrains chez les visiteurs non avertis. « Quand on n'est pas dans l'art soi-même - explique un visiteur - ça ne sert à rien de s'arrêter : on ne peut pas comprendre ».

Pour que la réception aboutisse, il faut donc une porosité, une circulation entre le monde de la photo, de l'exposition ou même le monde de l'art en général et le monde du visiteur. Le relais ou guide joue ici un rôle essentiel permettant d'annuler la distance aux œuvres, de personnaliser la relation à elles. En l'absence du relais, le visiteur doit pouvoir s'imaginer *dans* l'image ou à même de la fabriquer, dans un rapport de type indiciel, de continuité physique, charnelle, avec elle. Il doit pouvoir *entrer* dans l'histoire qui est racontée, comme

³ L'encyclopédie enregistre les propriétés synthétiques *et* analytiques des objets du monde (Eco, 1992).

cette femme qui décrit dans ces termes sa découverte de « La ronde des enfants de Stalingrad » : « Au début, je n'ai pas vu les traces de guerre. J'ai vu la grenouille qui regardait, et je me suis dit : Mais qu'est-ce qu'elle regarde cette grenouille ? Et là, j'ai vu les enfants qui riaient en se donnant la main, et puis les immeubles tout abîmés à l'arrière. » Telle que retracée ici, la découverte de la photo de Robert Capa évoque une captation, une absorption du visiteur dans un monde possible qui émerge au fur et à mesure de la perception et du récit.

Conclusion

Sur mes terrains d'étude, au lieu de créer des liens entre des publics et des œuvres – des publics éloignés de la culture et des œuvres de la culture savante – les expositions coupent, opposent. Elles créent des « exclus ». Et cela, malgré le fait qu'elles sortent des cadres attendus.

Cette situation est l'effet symbolique des dispositifs mis en place et notamment de choix de mise en forme, en scène, en récit de ce qui est donné à voir. En particulier, les lieux choisis pour l'accrochage des photos et les thématiques abordées ne sont pas neutres. Ils se construisent socialement, sont chargés de connotations. Ainsi, les visiteurs sont plus ou moins disposés à les fréquenter, à s'y intéresser selon leurs styles de vie, déterminés à leur tour par leur appartenance sociale.

Au-delà, une multitude d'acteurs avec des objectifs souvent différents sont appelés à coopérer autour des expositions. La volonté de démocratisation culturelle caractérise en propre les institutions commanditaires. Mais celles-ci délèguent la réalisation des expositions à des photographes, commissaires, entreprises d'événementiel, qui cherchent avant tout à rencontrer du public. Pour les photographes, c'est une manière de faire connaître leur travail, et le Jardin du Luxembourg fait, dans le milieu, figure de tremplin pour la reconnaissance publique et la vente de livres. Pour les commissaires et les entreprises d'événementiel, l'enjeu immédiat est d'obtenir une reconduction de la commande et de trouver d'autres élus ou organismes pour accueillir l'exposition. Ce qui compte alors, ce sont les retours presse et le nombre des visiteurs (et non la qualité du public, à savoir son profil sociologique ou ses habitudes de consommation). Ceci entraîne parfois des choix de thématiques et approches pouvant paraître opaques à des visiteurs non avertis.

D'autre part, les institutions elles-mêmes allient politique culturelle et communication événementielle. Elles organisent, certes, la rencontre entre des publics et des œuvres, des idées, des savoirs, mais cette action n'est pas dénuée de la volonté de valoriser leur image. Les expositions sont donc, aussi, pour les institutions, des moyens de se faire connaître, de faire connaître leurs actions et de resserrer, sur un mode festif, le lien autour des politiques qu'elles mènent. En toute logique, ces moments de fête - où Marc Fumaroli voit émerger une « religion laïque » (Djian, Calmettes, 2002) - sont orchestrés dans des lieux qui les portent, en créant eux-mêmes de l'enchantement, de la magie. Or, ces lieux sont aussi pris dans des rapports sociaux, investis de sens qui les rendent ou non fréquentables par les différents groupes d'acteurs.

Enfin, il y a rarement, au sein des institutions, de véritable mise en commun des informations sur les territoires. Ceux qui en ont une connaissance très fine ne sont pas forcément ceux qui sont appelés à concevoir les projets ou à participer aux repérages avec les photographes ou les commissaires d'exposition.

Tous ces éléments produisent donc une série de déperditions majeures entre les volontés initiales et leur mise en œuvre. Et si cette situation n'est pas recherchée, il semble difficile aujourd'hui d'affirmer que tout est vraiment mis en œuvre pour l'éviter à tout prix.

Bibliographie

- Ancel P., Pessin A., dirs., 2004, *Les non-publics. Les arts en réceptions*, tome I, Paris, L'Harmattan, 272 pages
- Bourdieu P., Darbel A., 1966, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éd. de Minuit, 1969, 248 pages
- Bourdieu P. *et al.*, 1965, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éd. de Minuit, 363 pages
- Coulangeon P., 2005, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, 126 pages
- Eco U., 1992, *Les limites de l'interprétation*, Paris, B. Grasset, 406 pages
- Esquenazi J.-P., 2003, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2009, 126 pages
- Fleury L., 2006, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, A. Colin, 2010, 128 pages
- Heinich N., 1998, *L'art contemporain exposé aux rejets. Etudes de cas*, Paris, Hachette littérature, 214 pages
- Moulin R., dir., 1986, *Sociologie de l'art*, Paris, Documentation française, 1999, 459 pages
- Passeron J.-C., Pedler E., 1999, « Le temps donné au regard : enquête sur la réception de la peinture », in *Protée*, UQAM, Chicoutimi, vol. 27 (2), pp. 93-116
- Winkin Y., 2001, « Propositions pour une anthropologie de l'enchantement », in Rasse P. *et al.*, dirs., *Unité - Diversité. Les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, pp. 169-179

Filmographie

- Djian J.-M., Calmettes J., 2002, *Culture, une affaire d'Etat. La V^e République des affaires culturelles*, Paris, France 5 / INA / Morgane production