



HAL
open science

Faire-exposition. Les apports d'une ethnographie pragmatique

Benjamin Tremblay

► **To cite this version:**

Benjamin Tremblay. Faire-exposition. Les apports d'une ethnographie pragmatique. Revue
(In)Disciplines, 2022, 4. hal-03871192

HAL Id: hal-03871192

<https://hal.science/hal-03871192>

Submitted on 25 Nov 2022

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.

Faire-exposition. Les apports d'une ethnographie pragmatique

Benjamin Tremblay

Introduction

Comment sont fabriquées les images ? De quelles manières circulent-elles, avec leurs référents, d'un lieu à l'autre ? Qu'en est-il alors de leur sens ? Quelles conséquences escompte-t-on de leur intégration dans des dispositifs ? Quel « pouvoir » ont-elles ? Que font-elles faire à celles et ceux qui les produisent, les manient, les travaillent ? Ces questions, vastes et délicates, retiennent depuis longtemps l'attention des sémiologues comme celle des philosophes. En les lisant nous viennent à l'esprit Umberto Eco, Walter Benjamin, Guy Debord et Roland Barthes, et nous nous sentons d'emblée minuscules. Du moins est-ce là le sentiment du sociologue que je suis, et qui se demande ce qu'il pourrait bien avoir à dire d'un sujet dont il n'est pas spécialiste. Mais alors, pourquoi avoir répondu à l'appel à communication dont le présent article est la conséquence ? Peut-être parce qu'à défaut d'avoir la moindre compétence sémiologique et d'être un expert *ès* images, je n'en avais pas moins eu affaire à elles tout au long de ma thèse (Tremblay 2020). Pendant plusieurs années, j'avais en effet été plongé dans une institution culturelle -le Rize de Villeurbanne, que je présenterai plus avant le moment venu- au sein de laquelle toutes sortes d'images étaient quotidiennement produites, enregistrées, accumulées, triées, annotées, dupliquées. Ce travail incessant et multiforme était particulièrement intense dans le cadre des expositions que le Rize produisait chaque année : images d'archives, photographies de famille confiées par des particuliers et autres plans cadastraux étaient alors manipulés continuellement. Ces opérations permettaient de faire émerger, par une succession tâtonnante de rapprochements et de mises à l'épreuve des images, quelque chose comme le « *fil conducteur* » de l'exposition. Voilà pourquoi il m'avait semblé pertinent d'évoquer ce travail dans un colloque à orientation sémiologique.

Ma proposition, qui concernera davantage l'objet « exposition » que l'objet « image » pris isolément, est la suivante : il s'agit d'interroger la façon qu'ont les concepteurs d'expositions - et en l'occurrence les personnels du Rize- de problématiser, de travailler, de sculpter et d'utiliser (entre autres) des images ; autrement dit, je tenterai de restituer quelques éléments de mon enquête sociologique sur leur enquête pratique (faire-exposition), éléments susceptibles d'intéresser potentiellement des collègues d'autres disciplines qui souhaiteraient « resserrer l'échelle d'observation » (Houdart : 167). Ce faire-exposition s'apparente à une investigation qui requiert des membres du Rize (« Riziens ») une gamme de compétences analytiques et méthodologiques particulièrement intéressante à décrire. En quoi consistent ces compétences ? Comment y avoir accès, et comment en rendre compte ? La voie de réponse que je tâcherai d'esquisser consiste à promouvoir une ethnographie pragmatique. Je ne procéderai pas ici à une explicitation de la méthode ethnographique, même si j'indiquerai au fil du temps l'usage que j'en ai fait. Ce qui m'intéresse plutôt, c'est d'explorer les apports de la méthode pragmatique à une description du travail d'exposition. Cette méthode consiste en outre, et pour le dire très vite, à déplacer les questions théoriques (notamment celles qui préoccupent les chercheurs en sciences sociales) sur le champ pratique, c'est-à-dire à les considérer en tant qu'elles se posent, de manières diverses et en rapport à des finalités pratiques, aux acteurs eux-mêmes. Pour ce faire, j'organiserai mon propos en trois temps. Le premier d'entre eux sera consacré à un panorama synthétique des approches régulièrement mobilisées dans la recherche

professionnelle pour traiter des expositions, et en particulier des expositions comprises comme « œuvres ». J'irai de fait très vite, puisque mon objectif est moins de faire un état des lieux complet que de cerner rapidement les limites de ces approches, en vue de pouvoir les « pragmaticiser » dans la suite du texte. En effet, et après avoir présenté dans un second temps le contexte général du Rize et spécifié les contours de mon enquête, le troisième temps de cet article s'attachera à voir dans quelle mesure les méthodes et les analyses des sociologues, des historiens et des sémiologues de métier, sont aussi (et peut-être d'abord) des méthodes de « membres », pour reprendre ce terme cher aux ethnométhodologues. Sur la base de matériaux empiriques, j'essaierai donc de montrer qu'une ethnographie pragmatique permet de prendre en considération le fait que les acteurs, et en l'occurrence les membres du Rize attelés à la confection d'expositions, sont des sociologues, historiens et sémiologues « pratiques ».

L'exposition en tant qu'œuvre : approches et impasses

Considérer l'exposition comme objet en soi n'est pas chose nouvelle. Les préludes de cette conception apparaissent dès la fin du XIXe siècle, notamment avec l'idée d'un « "musée-laboratoire" [...] [qui] serait finalement une institution associant de manière dynamique et complémentaire, archivage, étude et pédagogie » (Grognet : 12), et qui va être le terreau d'expérimentations appelées à conduire non seulement à un foisonnement des formes muséales, mais aussi à l'émergence de la muséologie comme science, voire d'une « métamuséologie » comprise comme « théorie dont l'objet est la muséologie elle-même » (Desvallées, Mairesse : 151). Moins que les détails de leur histoire, c'est cette concomitance du développement des pratiques muséales ou expographiques et des théorisations afférentes qu'il importe de noter ici. Car si au début du XXe siècle les praticiens sont régulièrement leurs propres théoriciens (à l'instar de « l'inventeur incessant » (Chiva, n.p.) que fut G.-H. Rivière), les choses vont prendre une autre tournure à partir des années 1960 avec « la mutation de *l'exposition en tant que médium* vers *l'exposition en tant qu'œuvre* » (Lahuerta 2011 : 81), qui allait ouvrir la voie à un regain d'intérêt pour les figures des commissaires, des curateurs, et faire se multiplier jusqu'à nos jours les « formations aux métiers de l'exposition » (Lahuerta 2012 : 298). Cette thématization de ce qu'exposer signifie et implique devait probablement beaucoup aux réflexions qui s'ouvraient à la même époque à propos de l'espace d'exposition : avec l'arrivée des premières installations dans les musées d'art contemporain, cet espace devenait « partie de l'œuvre d'art » (Groys : 71) ; dans les écomusées, qui visaient un « rapport particulier avec la population [...] ainsi qu'à l'environnement dans lequel il[s] s'insère[nt] » (Drouguet : 81), cet espace avait vocation à être éclaté. Quoiqu'il en soit, à partir du moment où l'exposition a été considérée comme irréductible à la somme de ses composantes ou à une fonction de simple publicisation de celles-ci, elle est devenue disponible à l'examen scientifique en tant qu'objet ; autrement dit, lui accorder le statut d'« œuvre », c'était la donner en pâture aux sociologues, aux sémiologues et aux historiens, qui n'ont alors pas manqué de la passer au tamis de leurs théories. Quels traitements les sciences sociales, en particulier, ont-elles réservés aux expositions ? Un état de l'art exhaustif étant hors de propos dans le cadre de cet article, je propose d'esquisser, en forçant un peu le trait pour les besoins de l'exercice, trois lignes analytiques principales et non exclusives qui se retrouvent dans la plupart des recherches consacrées aux expositions. Ce panorama rapide permettra de mettre en exergue quelques-uns des problèmes qu'elles posent, mais surtout d'ouvrir la voie à leur « pragmaticisation » puisqu'il s'agira de voir, sur la base d'un cas empirique, comment les problèmes théoriques qui

occupent les universitaires peuvent être saisis en tant que problèmes théoriques *et* pratiques pour les acteurs de terrain que sont les concepteurs d'expositions¹.

La voie sociologique : de l'œuvre à ses réceptions

Une première façon de traiter les expositions, qu'il faut mentionner rapidement dans la mesure où elle fait désormais partie de l'attirail courant des institutions muséales (et donc du Rize), consiste à la soumettre au protocole conventionnel d'une sociologie des consommations culturelles : faire passer des questionnaires aux visiteurs, les compléter éventuellement avec des entretiens, et analyser le tout en rapportant les pratiques culturelles à une série d'indicateurs socio-économiques (niveau de diplôme, âge, profession exercée, métiers des parents, etc.). Cette perspective, inscrite dans le sillage des travaux de Pierre Bourdieu, ouvre un horizon critique, puisqu'il s'agit essentiellement de pointer les limites de la « démocratisation culturelle » en démontrant, statistiques à l'appui, que les pratiques culturelles des gens sont indexées aux positions dites sociales qu'ils occupent : voilà pourquoi on ne compte plus les publications qui nous expliquent que « les catégories de population faiblement diplômées continuent à accorder une place très limitée aux activités artistiques dans leur temps de loisirs et à fréquenter rarement les équipements culturels » (Donnat : 29), ou que « la démocratisation de l'accès aux musées nationaux, rendue possible par la gratuité le premier dimanche de chaque mois et toute l'année pour les jeunes et les enseignants, n'a pas réduit l'écart déjà constaté en 1979 [année de publication de *La Distinction* de Pierre Bourdieu] existant entre les codes nécessités par l'œuvre et leur réception par les publics les plus défavorisés » (Desouches : 54), etc. Si la sociologie de la réception contemporaine a été davantage attentive aux « conséquences du fait -souvent rappelé mais plus rarement exploré- que les œuvres picturales ou musicales comme les œuvres littéraires n'existent et ne durent que par l'activité interprétative de leurs publics successifs » (Passeron, Pedler : 93) et aux « réceptions comme braconnage permanent » (Lahire 2009 : 10), elle ne nous apprend cependant pas grand-chose de cette « activité interprétative » dans son déroulé empirique. Et pour cause, puisque les activités pratiques sont généralement laissées hors de son champ protocolaire, et que les individus et les œuvres ne l'intéressent que comme occurrences de types dont il s'agit de comprendre les « rapports » qu'ils entretiennent, sur la base de leurs propriétés formelles (le visiteur x est un représentant de telle PCS, l'œuvre y est une représentante de tel type de production culturelle : que se passe-t-il lorsque x rencontre y , et comment l'expliquer ?) Cette première voie analytique propose donc essentiellement de (re)faire la découverte suivante : les « récepteurs (individus ou publics) n'ont rien de "libres" mais sont socialement et culturellement produits par les socialisations familiales, scolaires ou celles qu'impliquent la fréquentation précoce et durable d'institutions culturelles spécifiques » (*ibid.* : 11).

Cette perspective, que je présente évidemment de façon schématique, présente un certain nombre d'intérêts. Elle permet en outre de documenter le caractère composite de tout public d'exposition et de faire état des rapports pluriels aux œuvres. De ce point de vue, elle laisse de côté la question du sens (au singulier) des œuvres en démontrant qu'il existe, d'une certaine manière, autant de sens que d'individus, bien qu'on puisse regrouper ceux-ci en classes partageant, dans les grandes lignes, les mêmes « goûts ». Cela étant, elle laisse dans l'ombre plusieurs éléments qui mériteraient pourtant l'attention d'un sociologue. D'une part, fonctionnant essentiellement par entretiens et sondages, elle tend à manquer les pratiques réelles, qu'elle réduit « à [des] déterminismes sociaux cachés » (Hennion 2005 : 1), empêchant alors, entre autres, une saisie pragmatique du goût telle que la définissait Antoine Hennion, qui

¹ J'emploie ici ce terme générique, que je spécifierai plus loin en décrivant plus précisément l'organisation de la conception d'expositions au Rize.

consisterait à appréhender le goût comme « modalité problématique d'attachement au monde, [...] comme une activité réflexive, corporée, cadrée, collective, équipée, produisant dans le même geste les compétences d'un amateur et le répertoire des objets auxquels il tient » (*ibid.*). D'autre part, et précisément parce qu'elle troque la question du « sens » de l'œuvre pour celle des « réceptions », elle est inopérante pour décrire ce qui se déroule à l'amont de l'œuvre et, en l'occurrence, à l'amont d'une exposition dans une institution culturelle -puisque de fait, ce n'est pas son objet. Pourtant, en laissant de côté cet aspect-là des productions culturelles (c'est-à-dire les opérations qui les génèrent), elle manque un point épistémologique crucial, à savoir que les problématiques de démocratisation culturelle, d'inégalités face à la culture ou de réceptions différenciées des visiteurs se posent aux premiers chefs aux concepteurs d'expositions, qui les intègrent à chaque étape de leur travail et tâchent d'y trouver des solutions satisfaisantes. Autrement dit, la confection d'une exposition intègre une réflexion d'ordre sociologique, dont une ethnographie pragmatique peut rendre compte, en considérant les professionnels des expositions comme des « sociologues pratiques ».

La voie sémiologique : de l'œuvre à ses interprétations

La seconde ligne analytique se situe, pour le dire vite, aux antipodes de celle que je viens de synthétiser : elle consiste à se focaliser sur l'œuvre accomplie, achevée, et à la soumettre à des analyses d'ordre sémiotique et/ou sémiologique. Le protocole est le suivant : identifier, inventorier, et le cas échéant interpréter des signes en leur imputant une signification en rapport à un genre de système. De fait, ce qui vaut pour « signification » est tributaire du « système » en question, et est donc très variable selon que l'on se situe dans une approche syntaxique, sémantique ou pragmatique, c'est-à-dire selon que l'on s'intéresse plutôt aux propriétés formelles des signes, à ce qu'il y a « sous » (ou « au-delà ») des signes, ou à ce que font et font faire les signes en contexte. Les sémiologues de métier me pardonneront ces distinctions grossières, que j'effectue toutefois afin de spécifier progressivement quelque chose comme des « limites de l'interprétation ». Cette expression, Umberto Eco l'employait pour trancher sur ce qu'il considérait comme des « interprétations scandaleusement inacceptables » (Eco : 17), bref, pour faire le point sur les conjectures selon lui malheureuses auxquelles pourraient se livrer les interprètes d'une œuvre donnée : or c'est précisément sur certaines conjectures problématiques d'un point de vue strictement sociologique que j'aimerais, ici, mettre l'accent. En effet, si l'interprétation a quelque chose d'inévitable pour autant qu'elle est immanente à la pratique, certaines interprétations sont scientifiquement litigieuses dans le cadre d'un « programme descriptiviste » (Quéré 1992 : 155) inspiré de l'ethnométhodologie et du pragmatisme. Plus précisément, c'est l'imputation d'intentions, de motifs et de volontés aux producteurs des œuvres -incluant, toujours, les concepteurs d'expositions- qui pose problème au plan analytique, dans la mesure où elle court-circuite leurs activités réelles au profit de spéculations plus ou moins hasardeuses sur ce-qu'ils-ont-voulu-faire ou sur le-message-qu'ils-ont-voulu-faire-passer.

La *Rhétorique de l'image* fournit un cas paradigmatique de cette perspective, puisqu'elle reposait intégralement sur le postulat suivant : « en publicité, la signification de l'image est assurément intentionnelle » (Barthes 1964 : 40). L'enjeu est alors de « traqu[er] les messages de la marchandise et du pouvoir dissimulés dans l'innocence de l'imagerie médiatique et publicitaire » (Rancière 2003 : 26), ce que Roland Barthes fait magistralement mais, justement, en imputant « des intentions, des motivations et des raisons d'agir » (Quéré, Hoarau 1992 : 48) aux publicitaires qui auraient, donc, « intentionnellement » combinés des signes dans une logique de « stratégie ». Or cette dérivation, à laquelle l'argument de Roland Barthes est certes loin d'être réductible, est problématique sociologiquement dans la mesure où elle opacifie

l'activité réelle des acteurs sociaux. Dans quelle mesure peut-on partir des choses faites (œuvres, images, publicités, et toutes autres choses observables) pour remonter aux idées et aux motifs présumés de ceux qui les auraient ouvragées ? Ne devrait-on pas se pencher, plutôt, sur cet ouvrage en tant que tel, sur l'« ouvragé » ? C'est l'argument que je développerai au fil de ma proposition : mais à ce stade, il s'agit simplement de constater que ce raccourci, consistant à déduire les motifs de l'action des résultats de celle-ci, continue de former le logiciel tacite d'un grand nombre de recherches, peut-être parce qu'il est en définitive un raccourci de sens commun, ancré dans le « réseau conceptuel [...] de la sémantique naturelle de l'action (avec ses concepts d'agent, de but, d'intention, de raison d'agir, etc.) » (Quéré 1994 : 33). Ainsi pourra-t-on lire que « la production d'une exposition présuppose l'existence d'un regard constitué à partir d'une idée qui opère la sélection des objets et qui, en les lisant, leur donne un sens qui justifie l'ensemble » (Martinez 2011 : 111), sans que l'on sache exactement comment des choses telles que des « idées » peuvent tout à la fois lire et relier les choses du monde empirique -sauf à considérer les producteurs d'expositions comme des sortes de démiurges, dont les visées mentales se convertissent, sans médiation, en réalités. Plus généralement, à partir du moment où l'exposition est « comprise comme récit fabriqué et produit par l'institution muséale » (Castellano 2011 : 122), comme vectrice « d'une stratégie de communication » (Davallon : 158) qui « doit convoier un message » (Schiele : 79), ou comme ensemble organisé d'objets dont chaque unité « contribue au discours et véhicule les intentions, de manière à donner du sens au dispositif d'exposition dans son ensemble » (Gob, Drouguet : 127), la tentation n'est jamais très loin de faire comme si ce récit, ce message, ce discours ou ce sens -que le chercheur reconstruit par interprétation des signes- étaient « dans la tête » des concepteurs sous forme « d'intentions » et « d'idées » préexistantes au travail de fabrication de l'exposition.

Ce tableau est, faut-il le préciser encore, très rapide. Les travaux de Jean Davallon notamment, qui sont parmi les plus riches en matière d'expositions, ont permis dès la fin des années 1990 de repenser ce problème de l'intentionnalité, en considérant que « l'intention n'est plus à entendre comme ce que vise celui qui va produire l'objet-exposition, mais ce qu'opère l'exposition en tant qu'elle résulte d'un ensemble d'opérations techniques portant sur des choses, de l'espace et des acteurs sociaux » (Davallon : 11). Cela dit, Jean Davallon lui-même faisait état de sa difficulté à saisir empiriquement les « pratiques courantes chez les concepteurs d'exposition » (*ibid.* : 53), ce qui l'entraînait à faire du concepteur d'exposition une sorte d'incarnation de « la société » en général -le transmuant ainsi en rouage de transmission de cette dernière. Cependant, force est de constater que les descriptions ethnographiques de ces pratiques et des opérations pragmatiques qu'elles recèlent restent pratiquement inexistantes, alors qu'elles permettraient aux sociologues d'approfondir les pistes que les sémiologues, les historiens de l'art et les spécialistes de l'esthétique ne peuvent en général que tracer -eu égard aux méthodes qui sont les leurs. Elles permettraient aussi, et comme je tâcherai de le faire dans la suite de cet article, de rendre compte du caractère expérimental du travail de fabrication des expositions et de montrer que les « intentions », les « idées » et les « messages », loin d'être donnés à l'avance à l'esprit des concepteurs, sont au contraire des corrélats de leur activité pratique, des émergences qui se spécifient en cours de route. Elles permettraient, enfin et peut-être surtout, de s'apercevoir que l'activité consistant à interpréter des signes pour en tirer des « significations » est précisément au cœur de la pratique courante des professionnels des expositions, qui sont en ce sens des « sémiologues pratiques ».

La voie historique : de l'œuvre à sa « construction »

Ne souhaitant ni délaisser l'analyse des œuvres au profit de celle de leurs réceptions, ni engager des (sur)interprétations des œuvres sur la base de leurs propriétés manifestes, une troisième

voie d'analyse consiste à mener une enquête sociohistorique en considérant les œuvres comme autant de « constructions sociales ». L'exposition en tant qu'œuvre peut alors être traitée comme une construction de ce genre, c'est-à-dire comme produit ou comme reflet d'un contexte général dont elle serait issue : partant, il s'agit de l'analyser en la situant à un moment T de l'histoire générale des formes muséales ou des « âges de l'exposition » (Glicenstein : 15) ou/et en la rapportant au « contexte sociopolitique » dans lequel elle est déployée (telle ville, telle équipe municipale, telle année, tel pays, etc.). Comme toute œuvre, elle est ici comprise comme émanation d'un contexte ; comme tous les individus, les producteurs d'expositions sont traités comme des fruits de leur époque, socialement et historiquement « situés ». C'est ce que l'on retrouve par exemple dans la thèse de Cristina Castellano, qui considère que :

Le musée est aussi un média (institutionnel) qui a le pouvoir de signifier [...] [et qui] compte avec les moyens techniques, donc matériels et intellectuels, pour produire un enchaînement d'idées qui se traduisent dans un discours audiovisuel. De plus, la figure du musée et son pouvoir de signifier ne serait pas neutre dans la société, parce que même si le musée accomplit une mission (celle d'éduquer et de partager une collection), il construit à la fois des valeurs et des propositions discursives » (Castellano : 32).

On voit bien apparaître ici à la fois cette idée évoquée plus haut selon laquelle les « idées » précèdent les activités (les secondes ne faisant que « traduire » les premières), et cette perspective teintée de critique constructiviste, qui consiste à dire qu'une exposition ne saurait être « neutre », puisque l'institution dont elle émane est « située » socialement et historiquement. Mais comme le signalait Bruno Latour, si les chercheurs qui « prononcent les mots "société", "pouvoir", "structure" et "contexte" [...] semblent faire un bon en avant reliant de vastes pans de vie et d'histoire, mobilisant des forces titanesques » (Latour : 35), reste à « ouvrir tous ces emballages pour examiner avec soin le genre d'explications qu'ils peuvent vraiment fournir » (*ibid.*). En l'occurrence, qu'a-t-on exactement appris (en tant que sociologue) une fois que l'on a dit qu'une exposition était « socialement construite » ou inscrite dans un « contexte » ?

Peut-être que la question de l'intention était effectivement mal posée, puisqu'à en croire cette perspective, les acteurs, auteurs, artistes, scénographes, commissaires, sont d'abord des agents de l'histoire avant d'être des acteurs de quoi que ce soit. Après quoi, il faut bien constater que cette optique ne nous dit strictement rien de la construction « réelle » des choses, puisqu'elle se positionne à une échelle telle que les activités pratiques contingentes, incarnées, sont reléguées au rang de simples détails que l'on peut se dispenser de décrire², alors même qu'elles sont nettement plus observables et descriptibles que lesdits « contextes sociohistoriques » qui tiennent lieu d'explications scientifiques. De ce point de vue, ce qui peut satisfaire l'historien ne saurait contenter le sociologue, et en particulier parce que ces affaires de contextes sont loin de ne concerner que les sociologues et les historiens de métier. En effet, et comme j'y reviendrai aussi dans la suite de cet article, elles sont continuellement prises en charge par les professionnels des expositions qui, et à vrai dire comme tout un chacun, mobilisent l'histoire comme ressource déterminante pour clarifier ce qu'ils font et ce qu'il leur faudrait faire à l'avenir. Depuis les notes d'intention jusqu'aux visites commentées d'une exposition, le « contexte » dans lequel celle-ci s'inscrit est systématiquement thématiqué et élucidé, avant d'être explicité dans l'exposition elle-même ; autrement dit, l'enquête historique ou

² C. Castellano indique elle-même la difficulté qui fût la sienne à accéder à ces « détails » : « L'immersion au musée n'est pas complexe s'il s'agit de s'entretenir avec les membres des musées. Le problème se pose lorsqu'on demande d'accéder aux informations institutionnelles pour pouvoir expliquer le processus de production dans les musées. C'est à ce moment qu'il est difficile d'obtenir les bases de données, situation qui complique la réalisation d'une recherche critique autour des institutions muséales » (Castellano : 62).

sociohistorique peut être appréhendée pragmatiquement, en prêtant attention au fait que les professionnels des expositions sont des « historiens pratiques ».

Comme je l'ai indiqué plus haut, les trois axes que je viens de présenter ne constituent pas un état de l'art à proprement parler, pas plus qu'ils ne reflèteraient trois perspectives bien distinctes les unes des autres puisque dans les faits, les travaux consacrés aux expositions les mobilisent conjointement avec plus ou moins de nuances, et dans des proportions diverses selon les disciplines. L'enjeu était surtout de pointer quelques problèmes récurrents : celui du manque d'enquêtes précises sur le travail réel des professionnels des expositions, celui d'interprétations savantes, mais donnant lieu à des spéculations problématiques concernant les « motifs » et les « volontés » de ces professionnels, celui des explications insatisfaisantes en termes de « contextes » ou de « constructions sociales ». Il s'agissait aussi, et dans le même temps, d'annoncer les enjeux d'une ethnographie pragmatique, qui sont tout à la fois théoriques, épistémologiques et méthodologiques. En effet, celle-ci doit notamment permettre de documenter ethnographiquement les compétences sociologiques, sémiologiques et historiennes que les concepteurs d'expositions mettent en œuvre dans leur activité courante, et donc de faire d'eux, non pas de simples praticiens ou de simples courroies de reproduction du monde « tel qu'il est » (vecteurs d'idéologies, de discours déjà-là, etc.), mais des « théoriciens pratiques ». C'est à l'esquisse d'une telle approche que je propose de procéder à présent, sur la base d'éléments empiriques.

Faire-exposition au Rize de Villeurbanne

Pour étayer ma proposition, je me baserai donc ici sur des éléments issus d'une enquête menée au Rize de Villeurbanne en 2011-2012 puis, surtout, de 2013 à 2016 dans le cadre d'une thèse de sociologie. Ouvert en 2008, le Rize (ou « Centre mémoires et société ») consiste en une sorte de laboratoire ouvert à une enquête publique sur la mémoire : on y trouve une médiathèque, un café, un amphithéâtre, les Archives municipales, des bureaux dédiés à l'accueil temporaire de chercheurs, ainsi qu'une équipe d'une petite dizaine de personnes qui se consacre à la programmation culturelle et notamment aux « *Temps forts* » qui articulent une série d'événements (lectures, débats, conférences, ateliers) autour d'une exposition. Les expositions se tiennent sur plusieurs mois, à raison de deux ou trois expositions par an, soit autour de thèmes généraux (sport, amour, religion, etc.) qui sont explorés à partir du cas villeurbannais, soit autour d'objets proprement villeurbannais (en particulier les quartiers de la ville) qui sont rattachés à une histoire plus large. Une des particularités du Rize est qu'il n'a pas de collection permanente, de sorte que l'espace unique d'exposition dont il dispose (environ 200m², avec pratiquement 10m de hauteur sous plafond) fait l'objet d'un retravail systématique en termes d'éclairages, de menuiseries, de peintures, etc. Lorsqu'une exposition s'achève, les matériaux sont recyclés et l'on fait salle rase -les traces numérisées des expositions échues demeurant cependant stockées dans le serveur interne de la structure (photographies des pans de murs et installations, journaux d'exposition, etc.).

Avant de revenir plus en détail sur les expositions à partir d'un cas, indiquons qu'elles n'étaient pas, en tant que telles, mon objet premier. Il était toutefois inévitable de les prendre en charge sociologiquement dans la mesure où elles occupent l'essentiel du temps et du budget du Rize, où elles sont au cœur de sa programmation, et où leur analyse attentive permet d'éviter un certain nombre de poncifs concernant le « travail de mémoire » dans les institutions que l'on juge souvent, et à l'emporte-pièce, comme autant d'instances de manipulation ou de corruption de ladite « mémoire ». Ce n'est toutefois pas sur les enjeux d'une pragmatique de la mémoire

qu'il s'agit de s'attarder ici³ : ce qui importe, c'est d'indiquer qu'en devenant membre du Rize dans le cadre de ma recherche doctorale -*via* un accueil dans un des bureaux susmentionnés- j'ai pu précisément documenter ce que Jean Davallon appelait l'« opération de mise en exposition » (Davallon : 11). Cette expression recouvre, en réalité, un ensemble extrêmement dense d'opérations, à la fois pratiques et intellectuelles, qui ne peuvent être décrites correctement qu'à l'appui d'une investigation ethnographique. Cette méthode d'enquête, que la sociologie pragmatique contemporaine a amplement contribué à renouveler (Cefaï 2003, Cefaï 2010), ne permet certes pas de tout observer (l'ethnographe n'ayant pas de don d'ubiquité), mais tout au moins d'avoir un accès plus fin à l'activité en train de se faire, et à ce que Louis Quéré a appelé délibération ou raisonnement pratique. Celui-ci, indiquait-il :

Ne peut pas être appréhendé, sans distorsion considérable de ses propriétés, sous la catégorie du calcul d'une action à accomplir pour atteindre un but, ni même sous celle de jugement réfléchi, remplissant "les conditions logiques" du jugement formé par l'enquête [...]. La délibération pratique a pour lieu le champ de l'organisation de la conduite et [...] elle requiert la contribution de l'environnement. [...] Il faut considérer cette délibération comme continue dans l'accomplissement, séquentiel, sériel et temporel, d'un cours d'action, et pas uniquement comme antérieure à l'action. [...] La conduite s'organise "au milieu des choses", et dans le cadre de connexions de différentes sortes entre elles, et [...] cette organisation n'est pas attribuable au seul agent, encore moins à ce qui se passe dans sa tête ou dans sa conscience. Le raisonnement pratique aurait donc lieu, lui aussi, "au milieu des choses" et ne pourrait en aucune façon se passer de leur concours ou coopération » (Quéré 2012 : 189).

Cette conception écologique de l'action permet, on le voit, d'éviter les écueils évoqués plus haut, puisqu'elle pose au moins trois exigences à l'investigation scientifique : la première consiste à se trouver « au milieu des choses » avec les gens que l'on étudie ; la seconde invite à prendre en charge, dans la description sociologique, ce que les gens font des choses disponibles dans leur environnement, tout autant que ce que ces choses leur font faire ; la troisième consiste à réfuter la distinction entre les idées et les pratiques et donc à mettre de côté la reconstruction par interprétation des « intentions » ou des « états mentaux » présumés des gens.

La résidence au Rize permettait précisément d'être « au milieu des choses » : j'avais accès à l'ensemble des documents (brouillons, plans, notes, devis, rapports, comptes-rendus de réunions, etc.) que les « Riziens » déposaient quotidiennement sur le serveur commun ; j'assistais à la plupart de leurs réunions internes et participais à la vie quotidienne, informelle du lieu ; mais j'avais aussi la possibilité de les voir travailler dans leurs bureaux pendant des journées entières, et de les suivre dans leurs pérégrinations hors du Rize lorsqu'ils se mettaient en quête, typiquement, de documents ou de témoignages susceptibles de nourrir l'exposition. Cette « ethnographie combinatoire » (Dodier, Baszanger : 38) m'a permis d'accumuler une somme de matériaux colossale, à l'image des matériaux que les Riziens eux-mêmes récoltent, manient, produisent à l'amont des expositions, j'y reviendrai. Au regard de la complexité de ce travail, l'exposition peut bel et bien être conçue comme œuvre : l'observation de ce qui se passe au Rize peut être mise en parallèle avec celle de « toutes les activités qu'il faut mener à bien avant qu'une œuvre d'art prenne son aspect définitif » (Becker : 28). Pour Sylvie Couderc :

³ Je renvoie ici à Peroni, Belkis, 2015 et à Tremblay, 2020, 2022.

Si l'exposition est devenue un art, exigeant un temps de maturation et une nature d'exception, elle n'est pas pour autant à considérer comme une œuvre d'art. Elle ne peut le devenir que lorsqu'elle est prise à partie par des artistes, [...] qui voulant tester les limites de visibilité d'une œuvre, ont su concevoir, dans le champ de l'intelligible et du perceptible, de nouvelles règles du jeu de l'exposition » (Couderc : 44).

Je me garderai de trancher ici sur cette qualité « artistique » ou non de l'exposition, en m'en tenant à cette catégorie d'œuvre pour parler de quelque-chose-qui-est-ouvragé, qui est conséquent d'une enquête qui « transforme et reconstruit *existentiellement* le matériel qu'elle traite » (Dewey 1993 : 231), et corrélatif d'une expérience qui « consiste en l'unification ou l'harmonisation d'éléments dont la disparité provoque une souffrance, un doute, un empêchement » (Zask : 130). En effet, la notion pragmatiste d'expérience permet de s'inscrire :

À contre-courant d'une conception des rapports sujet-objet qui se traduit, le plus souvent, dans une réification de l'objet et/ou dans une vision du sujet qui, dans un jeu de pendule tout à fait typique et insensé, fait porter le poids de nos analyses tantôt sur le sujet, tantôt sur l'objet, y compris lorsque la relation est affirmée comme telle, comme on le voit dans les analyses des phénoménologues » (Cometti : 30).

Elle invite à porter attention aux « pulsations concrètes de l'expérience » (James : 188) telles qu'« elles se déploient les unes dans les autres continuellement et semblent s'interpénétrer » (*ibid.*), et suppose donc du sociologue qu'il tâche de « saisir le travail vivant d'organisation de l'expérience, à la fois évoqué et effacé par les mots » (Quéré 2012 : 184) tout en prêtant attention aux mots-en-contexte, aux catégories telles qu'elles sont pratiquement employées et qui sont constitutives du raisonnement pratique.

Pour montrer ce en quoi consiste le faire-exposition, et étant inenvisageable d'en livrer ici une description qui supposerait, pour ne rien laisser de côté, au moins une thèse de plus, je me focaliserai dans les pages qui suivent sur une des expositions du Rize, intitulée « *Cultes. Les religions dans la ville* », et qui avait été ouverte du 4 février au 24 mai 2014. On l'aura compris, je ne reviendrai pas sur l'exposition en tant que « produit fini », non plus que sur les activités de médiation qui, à l'instar des visites commentées, ont lieu après son ouverture. Les questions qui vont nous intéresser sont plutôt les suivantes : quelles opérations engage la fabrique d'une exposition ? En quoi les professionnels du Rize se font-ils tout à la fois historiens, sociologues, sémiologues ? Comment sélectionnent-ils les matériaux à exposer, et en quoi consiste, au juste, cette « sélection » ? Comment font-ils glisser des textes, des objets, des images, « d'un contexte dans un autre contexte, d'une vie dans une autre [...] d'un réel à un autre réel » (Latour, Hermant : 48) ? Quels enseignements peut-on en tirer au plan analytique ?

Exposer le commun : l'exposition « Cultes »

Parler ici de l'exposition « *Cultes* » plutôt que d'une autre est justifié dans la mesure où elle reposait sur une enquête photographique, et donc sur une façon de travailler les images intéressante dans le cadre du colloque dont le présent texte est issu. Mais par où commencer ? Ou plutôt, où et quand a commencé « *Cultes* » ? L'idée n'est pas de déployer ici une chronologie de toute l'affaire, non plus que de rentrer dans les détails thématiques de la question religieuse, mais bien de mettre en exergue quelques-unes des opérations constitutives du faire-exposition. Pour ce faire, je propose de mobiliser plusieurs types de matériaux (transcriptions d'enregistrements, notes de terrain, documents de travail, scénario d'exposition, etc.) qui sont

indexés à des moments particuliers de la conception d'exposition ; nous ferons donc des sauts d'étape en étape, qui donneront toutefois un aperçu de ce que permet de documenter une ethnographie pragmatique -tout en donnant à voir ce en quoi consiste cette « méthode ».

Les préambules sociohistoriques et l'établissement d'un protocole

En premier lieu, il est intéressant de remarquer que l'exposition commence par une investigation sur le contexte non seulement villeurbannais, mais aussi national voire international. En l'occurrence, parmi les nombreuses questions qui se posent dans le champ culturel et politique au début des années 2010, l'une d'elles concerne « *les enjeux interculturels [qui] se posent particulièrement en ville, lieu privilégié de croisement des signes culturels visibles* » -et, par ricochet, la question de « *la laïcité* ». C'est ce qu'indique, tout au moins, le premier « *document de réflexion* » établi à l'automne 2012 par le directeur du Rize de l'époque (Xavier) : la prise en considération de ces « *enjeux* » est le point de départ de ce qui deviendra « *Cultes* » et qui, à ce stade, ressemble plutôt à un agglomérat de pistes sur les « *religions dans la ville* ». Le document en question, dont sont tirées les citations qui précèdent, compile en effet des définitions universitaires du « *fait religieux* », des comptes-rendus de vidéos trouvées sur internet sur le « *dialogue interculturel et religieux* », mais aussi une première série de déclinaisons possibles du thème (« *la ville après la mort* », « *le paysage urbain* », « *l'influence du milieu social* », etc.) qui sont autant d'esquisses de ce que pourrait être le « *propos* » de l'exposition. *Propos* qui, en l'état, se cherche : les documents successifs n'indiquent jamais, pour reprendre ces termes, quel « *message* » va « *véhiculer* » l'exposition, tout simplement parce qu'il n'y a pas de message au singulier dans la tête du Rize (qui, au demeurant, n'a pas à proprement parler de tête). Ce qui existe néanmoins, comme l'indique un autre document de la même série, c'est une « *réflexion sur les contours scientifiques et culturels du projet* » qui concrètement ressemble à un foisonnement de questions (« *gérer/dominer ?* », « *la religion arménienne en lien avec la négation du génocide ?* »), de lieux d'investigation possibles (« *lycée Faj's ? hospices civils ?* ») et de partenariats potentiels. Cette multiplication des termes donne à voir une enquête sur la valeur opératoire des catégories : qu'est-ce que cela ferait *si* nous parlions en ces termes ? Quelles perspectives ouvre telle ou telle notion ? Il faut alors quelques mois pour que commence à se stabiliser une « *fiche projet* » qui, en avril 2013, condense et solidifie les résultats partiels et provisoires de la réflexion, tout en indiquant un calendrier prévisionnel et une liste de « *thèmes concrets pressentis pour l'exposition* ». Toujours pas de « *message* » -au singulier- à l'horizon : en revanche une enquête de terrain s'engage, qui va notamment consister pour les Riziens à « *rencontrer les différents représentants de cultes* » et à faire « *un état des lieux du fait religieux à Villeurbanne* », bref, à prolonger une recherche dont on perçoit déjà qu'elle est à la fois historique, ethnographique, et sociologique.

Les documents de ce type évoluent, dans les faits, de semaine en semaine, c'est-à-dire au fil qu'avance l'enquête (dont je relaterai dans un instant le versant ethnographique) et au fil des réunions internes au Rize, durant lesquelles chacun est invité à dire ce que telle ou telle catégorie lui évoque. À quoi pense-t-on exactement, lorsqu'on évoque les termes de « *religions dans la ville* » ? À chaque fois les « *idées* », ou plutôt les paroles des uns et des autres, sont consignées et organisées dans des tableaux qui permettent de « *transposer dans un temps et un espace uniques des énoncés qui n'ont été produits ni simultanément ni en un même lieu, [de] manipuler sur un même plan "des informations qui ne sont pas toujours maîtrisées et maîtrisables par un seul informateur et jamais en tout cas dans l'instant"* » (Bazin, Bensa : 14), ce qui au passage nous indique que quelque chose d'aussi sommaire qu'un tableau participe en réalité à la totalisation du Rize en tant que sujet collectif. En effet, le travail sur les textes et les tableaux

permet de regrouper les énoncés, de les agréger sous des catégories, d'élaborer et donc de construire progressivement un « *fil conducteur* » singulier à partir de points de vue pluriels. Ce « *fil conducteur* » vaut d'ailleurs pour intitulé du document qui naît autour de juillet 2013, et qui précisément est un tableau préfigurant le « *scénario d'exposition* » à venir. Ce tableau est divisé en trois catégories (« *Des croyances* », « *Des rites* », « *Des communautés* »), qui regroupent à chaque fois, dans la colonne de gauche, un certain nombre de sous-catégories (ainsi dans « *Des rites* » : « *Rites de passage* », « *Des moments de fabrication d'un collectif* », « *L'installation pérenne dans la ville des rites religieux* ») et dans celle de droite, des pistes de « *reportages* » (« *Soukkot* », « *Temple antoiniste* », etc.) ainsi que des éléments de « *contexte socio-politique* » ou « *historique* ». Bref c'est un véritable programme d'enquête qui est ici formalisé et d'ailleurs, le même document dresse la liste des « *personnes rencontrées ou rendez-vous en cours* » qui se comptent par dizaines.

Cet aperçu des premières phases du faire-exposition permet de saisir les documents de travail comme traces et comme lieux du raisonnement pratique : en effet, l'activité consistant à écrire, à faire des tableaux, à collecter des données et à les ordonner sous des catégories occupe un temps considérable de l'équipe du Rize. En accordant une attention véritable à ce qui peut apparaître, à première vue, comme un vaste fatras de brouillons plus ou moins organisés, il est possible de prendre progressivement la mesure des compétences analytiques qui sont déployées par les acteurs. Les implications épistémologiques d'une telle perspective sont nombreuses : elle permet en outre de constater que le chercheur professionnel est loin d'être le seul à pouvoir « par l'investigation historique, la méthode comparative, l'analyse statistique, l'observation, l'analyse de documents, ses questionnaires et ses entretiens, etc. construire une réalité qui n'est donnée à voir, au départ, à personne d'autre que lui » (Lahire 1992 : 80). En l'occurrence, les Riziens qui mènent l'enquête pour l'exposition « *les religions dans la ville* » (qui, on l'aura remarqué, ne s'appelle pas encore « *Cultes* ») sont particulièrement bien équipés en la matière. C'est pourquoi on peut parler d'eux, comme de tous les individus d'ailleurs et comme nous y invite l'ethnométhodologie, comme de « sociologues profanes, [de] méthodologues pratiques dans la mesure où, pour accomplir la facticité du monde dans lequel ils vivent, ils doivent se comporter en observateurs attentifs et perspicaces de ce qui arrive » (Ogien 2012 : 248). Et à ce moment-là, l'enjeu d'une description sociologique est de rendre compte, comme je tâche d'en donner un aperçu ici même, des :

Méthodes utilisées par les membres pour construire des alternatives, pour produire, tester et vérifier le caractère factuel d'une information, pour rendre compte de choix, et des circonstances dans lesquelles ils ont été effectués, pour évaluer, produire, reconnaître, garantir, faire valoir la régularité, la cohérence, l'utilité, l'efficacité, l'intentionnalité -et autres propriétés rationnelles- des actions individuelles et des actions concertées » (Garfinkel : 436).

L'investigation sociologique et ethnographique

Une question se pose à ce point : d'où viennent toutes ces propositions ? Sur quoi se basent les Riziens pour écrire leurs tableaux et identifier leur « *fil conducteur* » ? Nous avons commencé à entrevoir la réponse : les Riziens mènent -en parallèle du travail des textes- une investigation d'ordre sociologique et ethnographique sur le territoire, en allant à la rencontre de personnes susceptibles d'être intéressantes pour parler de religions. Les plus faciles à trouver sont les scientifiques qui peuvent être comptés, dès les premiers mois, comme interlocuteurs ou comme partenaires dans la mise en œuvre de l'exposition -j'y reviendrai. Quant aux autres -prêtres, imams, responsables politiques, directeurs d'écoles, pratiquants de telle ou telle religion- il faut

les appeler ou aller directement à leur rencontre. Tous les contacts pertinents sont compilés dans un tableau (chaque ligne étant du type : « *M. G., Président de la Mosquée de Villeurbanne, CRCM, adresse, téléphone* », etc.), et des comptes-rendus d'observation sont faits et listés afin de pouvoir, au besoin, solliciter à nouveau les gens. Mais comment s'établit le contact ? Au-delà des connaissances déjà répertoriées dans le carnet d'adresses du Rize, il faut aller sur le terrain. Ainsi ai-je eu l'occasion de me rendre, avec Delphine notamment (la responsable des expositions et de la recherche, que nous aurons l'occasion de retrouver dans son bureau plus loin), dans de nombreux endroits de la ville à pied, ou avec la voiture du service. La plupart du temps les rendez-vous étaient pris à l'avance mais, parfois, nous nous arrêtons à l'improviste dans tel ou tel lieu de culte (ou ailleurs pour d'autres expositions) pour voir si, à tout hasard, quelqu'un aurait quelque chose à dire. C'est de cette façon que nous étions arrivés (Delphine, moi-même, et deux autres Riziennes) à la mosquée Othmane, après avoir visité l'église de la Sainte Famille et avant de faire un tour au temple antoiniste. Nous étions là « *juste pour voir* », indiquait Delphine à notre premier interlocuteur : celui-ci nous conduisait alors, par un escalier, auprès du directeur. « *On ne connaissait pas la mosquée Othmane, et comme les gens se posent beaucoup de questions, si vous aviez juste 5 minutes pour...* » : de là, l'homme nous racontait le pourquoi des salles de classe qui nous entouraient (« *on peut pas apporter grand-chose, mais au moins un petit quelque chose, ça permet au moins de les occuper par le bien* »), mais aussi toute l'histoire de la mosquée (« *avant cela on était sur la rue du 8 mai, c'était les sœurs franciscaines...* »), de son architecture, et ainsi de suite. Delphine n'avait de cesse de le relancer : connaissait-il « *des gens qui ont travaillé sur l'histoire de cette mosquée* » ? Serait-il intéressé pour « *venir nous raconter cette histoire au Rize* » ? Avait-il « *quelques photographies* » dans ses archives ? Bref, en l'espace de quelques dizaines de minutes, nous avions eu le temps de faire une enquête exploratoire particulièrement dense : de nous rendre à l'intérieur de la salle de prière pour en observer l'architecture, de nous entretenir avec cet homme dépositaire d'un savoir considérable, de prendre de nouveaux contacts pour la suite.

Les investigations de ce type sont nombreuses tout au long du travail de l'exposition. Mais au-delà de ce qu'il dit des méthodes d'enquête mises en œuvre au Rize, le bref compte-rendu que je viens de faire (d'une situation parmi des dizaines qui lui sont analogues) importe aussi parce qu'il montre à quel point la question du public et de la « réception » de l'exposition est une question pratique pour les Riziens -et pour Delphine au premier chef. En effet, les questions qu'elle pose aux gens sont les questions que « *les gens se posent* », c'est-à-dire les questions qui ont été listées dans les premiers documents, et qui sont, à l'autre bout du parcours, susceptibles d'être posées lors des visites de l'exposition. Dans ce sens, l'enquête préalable à l'exposition est déjà échafaudée sur la base d'« une connaissance des visiteurs auxquels [elle] souhaite s'adresser et surtout une connaissance minimum de leurs compétences : de ce point de vue, l'étude des compétences des sujets empiriques va servir de moyen d'aide à la construction du Visiteur Modèle » (Davallon : 132). Cette figure du visiteur « type » se construit au fil des expériences heureuses ou échouées en même temps qu'elle se teste dans les nouvelles, et nous verrons plus loin à quel point elle sert de référence aux « choix » d'exposition qui sont faits. En tout cas, l'exposition « *Cultes* » étant adressée aux « *publics du Rize dans leur "diversité"* » - comme l'indiquent tous les documents de travail- c'est en se demandant ce que le « grand public » *pourrait* se demander que les Riziens mènent leurs enquêtes, posent leurs questions, et tissent peu à peu une trame d'exposition dont la teneur est irréductible à leurs « subjectivités » ou à une sorte d'« idéologie » dont ils seraient, plus ou moins consciemment, les rouages.

L'enquête photographique : instruire l'immatériel

Un autre aspect de l'exposition « *Cultes* » est apparu début 2013. Des contacts avaient été trouvés, des lieux identifiés, des contextes retracés, mais une question demeurait : comment relier ces lieux, ces gens, et surtout ces « *phénomènes religieux* » entre eux ? Quel peut bien être le rapport entre ce que nous avait raconté cet homme à la mosquée Othmane, et ce que nous avait raconté quelques semaines plus tôt telle dame venue à la médiathèque du Rize à propos de son éducation catholique ? Quel était, encore, le rapport entre la croix qu'elle portait autour du cou et les voiles des femmes musulmanes qui, à l'époque, faisaient justement et manifestement partie des questions que « *les gens se posent* » ? Ce qu'il s'agissait donc de trouver, c'était ce-qui-relie, c'est-à-dire le social -le *socius*- lui-même. Mais comment le capter et, surtout, comment l'exposer ? Comment donner à voir ce qui est commun entre des éléments -êtres, objets, pratiques, cultes, rites- qui sont disparates et qui par ailleurs tendent à être présentés, dans le débat médiatique, comme antithétiques ? Une première solution consistait à prendre appui sur l'enquête sociohistorique et sur des chercheurs spécialistes de telles enquêtes : en effet, la « contextualisation sociohistorique » est une méthode infaillible pour montrer en quoi les choses de ce bas monde, aussi diverses soient-elles, ne sont pas si différentes qu'il y paraît, puisqu'elles partagent des racines, des histoires, etc. C'est pourquoi le Rize s'est « *adjoind les compétences* » de plusieurs scientifiques, incluant un historien d'un laboratoire local -le LARHRA- dont le contrat stipule qu'il doit « *retracer la chronologie historique des événements liés à la présence et à l'installation de différents cultes à Villeurbanne, [...] retracer le contexte général (agglomération et national) dans lequel cette évolution urbaine s'inscrit ; comprendre les enjeux historiques et mémoriels liés au sujet. [...] [tout en participant] à l'écriture d'une partie des textes de l'exposition concernant le volet historique du fait religieux à Villeurbanne qui seront repris dans le journal de l'exposition, le site Internet du Rize et le dossier pédagogique* ». Cela étant, le « *grand public* » auquel s'adresse le Rize n'est pas là pour recevoir des leçons érudites d'histoire et, comme on le verra plus loin, s'il y a bien une chose que sait Delphine, c'est que même « *l'objet le plus pertinent scientifiquement* » peut devenir, dans une exposition, le plus ennuyeux du monde.

D'où une autre piste : enquêter par l'image. En avril 2013, le Rize lance un appel à « *reportage photographique* » pour l'exposition qui a, à ce moment-là, trouvé un intitulé provisoire : « *Quand Dieu arrive en ville* ». Voilà l'affaire : « *la dimension immatérielle de la spiritualité aussi bien que le constat d'une grande diversité des pratiques religieuses sur le territoire de Villeurbanne [...], ont conduit le Rize à choisir le médium photographique pour constituer un fil conducteur "visuel" qui sera au cœur de la future exposition. Le reportage sera une création photographique, défendant un point de vue d'auteur sur le sujet traité. Il sera représentatif de plusieurs communautés religieuses ou spirituelles, choisies en collaboration avec le Rize et en lien avec l'état des lieux qui est actuellement mené par le Rize [...]. Il a vocation à donner de la "matière visuelle" aux différents contenus qui seront présentés (interviews, objets, articles, textes ou citations, etc.) par ailleurs et créer des liens entre l'intimité des croyances personnelles et la vie publique (portraits, situations telles que rites, prières, scènes de rue, etc.)* ». Remarquons alors que la question qui occupe de longue date les sémiologues et les philosophes consistant à « élucider le rapport que l'image entretient avec son référent » (Peroni : 91) peut être déplacée : l'enjeu analytique n'est pas de savoir dans quelle mesure « la chose a été là » (Barthes 1980 : 120) ou de déterminer si « ce qui est photographié est le réel, donc existe vraiment » (Soulages : 15), mais de savoir comment cette prétention attachée à la photographie, ce pouvoir « d'enregistrer la réalité » (Piette : 23) qu'on lui suppose, est

pragmatiquement mobilisé -ici par les Riziens- pour faire apparaître quelque chose comme la diversité *et* le commun tout à la fois. Mais au-delà du fait qu'il table sur cette vertu documentaire des photographies, le Rize escompte également d'elles qu'elles puissent constituer un « *fil conducteur "visuel"* » dans l'exposition, ce qui implique des photographes qu'ils tissent, pour ainsi dire, ce fil que le Rize cherche lui-même. Mais comment ? Pour le savoir, jetons un œil aux propositions qui vont être reçues dans les semaines suivant l'appel, et en particulier celles de Bruno et Fabien, qui seront toutes les deux retenues. Il apparaît d'abord qu'ils s'engagent, l'un et l'autre, à poursuivre l'enquête ethnographique en lui donnant donc un prolongement photographique : le premier se propose de « *passer du temps avec chacune des personnes suivies* », de construire des « *mosaïque[s] pour chacun des lieux [...] en utilisant différents formats d'image pour retranscrire l'ambiance du lieu et montrer les détails symboliques* », ou d'élaborer des « *frises [...] sur chaque rite ou célébration [...] [pour] proposer une vision globale des rites communs aux différentes religions, tout en soulignant la diversité de leur pratique* » ; le second envisage de produire « *une série de photographies [qui] viendra illustrer la présence d'éléments architecturaux religieux dans la ville [...] en format panoramique et carré* », « *une série de portraits sur fond noir ou blanc réalisée à la chambre photographique 4x5 inch. [pouces][...][pour] saisir l'humain dans sa dimension verticale, obligeant ainsi le spectateur à s'attacher à la part humaine de la personne photographiée avant même de l'inscrire dans un courant religieux* », ou encore « *une série de reportages en format carré [qui] viendra illustrer les différents liens des hommes à Dieu* ». À chaque fois sont donnés des exemples (de mosaïques, de panoramas, etc.) à partir de photographies effectuées par ailleurs, indiquant au Rize à quoi cela *pourrait* ressembler.

Sans pousser plus loin l'examen de ces documents, et avant de voir comment seront traitées les photographies réalisées par Fabien et Bruno, l'important à ce point est de remarquer que le « *fil conducteur visuel* » est en train d'émerger, sous forme de prototypes que les deux photographes soumettent au Rize. En effet, ils ne proposent pas d'images isolées mais des possibilités de « *mise en série de photographies* » (Flon, Trouche : 60), la série apparaissant ici « *comme une méthode d'analyse* » (*ibid.*) et de « *révélation* » (pour reprendre un autre terme de l'appel à reportage). Ce que permettent les séries, c'est de faire voir des choses telles que les « *liens des hommes à Dieu* », « *l'humain dans sa dimension verticale* », soit des éléments dont les professionnels des sciences sociales parlent, mais en se trouvant bien en peine pour les cerner ou les décrire avec les outils essentiellement textuels dont ils disposent. Ici, le Rize compte alors sur la capacité qu'ont les photographies sérialisées d'instruire l'immatériel, de révéler ce qui ne saurait être décrit avec des mots : chacune des propositions des photographes se veut en effet une voie d'exploration de ce qui relie les êtres entre eux (les croyants, les dignitaires, les églises, les livres sacrés, etc.), de ce que quelque chose d'aussi impalpable *a priori* que la « *foi* » leur fait faire et les fait devenir ; de la même façon, c'est la « *frise* » qui génère la « *vue globale* », c'est la « *série de portraits* » réalisés au même format, dans le même noir et blanc, qui réalise la « *part humaine* » du croyant en même temps que la « *dimension verticale* » de l'humain. Dans tous les cas, il semble bien que le Rize et ses partenaires tiennent pour acquis le fait que le « *sens* » de l'exposition n'est jamais donné à l'avance, puisqu'ils n'ont de cesse de l'explorer conjointement et pendant de longs mois.

L'enquête sur les images : sérialisations et fils conducteurs visuels

Pour en savoir davantage, déplaçons-nous quelques mois plus tard, en décembre 2013, dans le bureau de Delphine, qui est en compagnie de Fabien et Bruno. Les anecdotes et les rires fusent, et pour cause, puisque tous les trois ont, pendant des mois, sillonné la ville pour aller rencontrer des gens, pour trouver des contacts et des documents, pour rentrer dans des lieux de culte ou

assister à toutes sortes de cérémonies et, le cas échéant pour faire des photographies. Mais les histoires plus ou moins cocasses qu'ils partagent ne sont pas sans lien avec l'objet de la rencontre : il s'agit de faire le point sur les photographies accumulées jusqu'alors, bref, de voir quel type de matériaux Delphine va avoir sous la main pour monter l'exposition. C'est pourquoi son écran est allumé, sur lequel elle fait défiler les images les unes après les autres : Fabien et Bruno prennent alors alternativement la parole pour ajouter, en direct, une légende, une sorte de « cartel oral », sous forme d'explicitation de ce-que-montre-l'image mais aussi de son contexte (« *Ça c'est la Grand Loge de France. T'as plusieurs temples, celui-ci c'était un truc totalement confidentiel* », « *Celle-là j'ai galéré pour la prendre, ils étaient en pleine cérémonie et j'avais de la lumière comme ça, tu vois* », etc.). Remarquons que ce contexte n'a pas grand-chose à voir avec les « vues globales » dont parlent génériquement, comme on l'a vu plus haut, les historiens ou les sociologues peu préoccupés des phénomènes concrets. En effet, les photographes non seulement historicisent l'image (tel lieu, telle date, tel mouvement religieux ayant telle histoire, dans tel bâtiment datant de telle époque, etc.), documentent les référents (« *Alors lui c'est un antoiniste, je l'ai rencontré...* ») mais spécifient également les contraintes pratiques qu'ils ont pu connaître lors de la prise de vue (« *Il y avait une lumière tellement mauvaise là-bas dedans, t'as un néon au plafond et c'est tout* ») ainsi que les opérations techniques qui ont conduit à l'obtention de cette image-là (comme tel logiciel « *basé sur des calculs de fractales, qui va venir repérer les lignes fortes et notamment les contrastes* »). Delphine les écoute attentivement en prenant des notes associées aux images : mais comment effectue-t-elle une « sélection », un « tri » ou des « choix » ?

Ce vocabulaire intentionnaliste s'avère particulièrement inadéquat pour rendre compte de la complexité du raisonnement pratique à l'œuvre dans une telle situation, quoique celle-ci puisse paraître éminemment ordinaire. Une observation attentive permet de remarquer très vite que l'exercice auquel Delphine se livre au quotidien -et que j'illustre ici, pour les besoins de l'exposé, à l'aide d'une scène particulière- est irréductible à l'application de critères grâce auxquels elle déterminerait quelles photographies sont intéressantes ou non pour l'exposition. Que fait-elle ? Pour le comprendre, il faut étendre un peu la description et remarquer qu'au-delà des personnes en présence, de l'écran d'ordinateur et des photographies qui y apparaissent, Delphine a disposé sur son bureau le « *fil conducteur* » textuel évoqué plus tôt, et qui est d'ailleurs depuis devenu un « *scénario d'exposition* » enrichi. Ce scénario s'organise autour de trois catégories principales (« *Rites* », « *Croyances* », « *Communautés* ») et en des dizaines de sous-catégories (les futurs « *pans* » ou « *îlots* » de l'exposition finale) appelées à devenir des axes de l'exposition. C'est à partir de ce scénario provisoire que Delphine aborde son corpus d'images -de même que Fabien et Bruno, qui en avaient pris connaissance dès leur recrutement quelques mois plus tôt. Dans le même temps, le scénario lui-même est ici mis à l'épreuve: a-t-on vraiment de quoi l'alimenter ? Faut-il procéder à une refonte des catégories qui l'organisent ? Fabien et Bruno ont-ils trouvé de quoi soutenir l'argument de l'exposition ? Faut-il les renvoyer sur le terrain faire d'autres photographies ? Ces questions, qui se posent au demeurant à tout professionnel de la recherche lorsqu'il considère ses matériaux, doivent être résolues par Delphine qui est contrainte par le temps, puisqu'au moment où cette réunion a lieu, il ne lui reste qu'un petit mois et demi jusqu'à l'ouverture de l'exposition. C'est alors qu'elle bascule sur une autre façon de faire : les photographies ne défilent plus une à une sur l'écran, mais elle ouvre plusieurs fenêtres simultanées qui permettent, justement, de les sérialiser pour les « *voir mieux* », c'est-à-dire pour voir si celle-ci irait avec celle-là, ou plutôt avec une autre. Voici alors que la croix en bois, le fil à plomb maçonnique et la lumière tombante des vitraux montrent la verticalité ; que les mains de l'homme priant dans la mosquée pourraient former un beau « *diptyque* » avec celles du rabbin tendant l'allumette vers le chandelier ; que la main de la pasteur sur l'épaule d'un enfant rejoint celle du père la portant sur celle de son fils ; que les

maines des témoins de Jéhovah se serrent autour de la table de la même manière que celles des scouts. Des plans plus lointains font apparaître d'autres choses : la masse des fidèles dans l'église et celle des Ukrainiens commémorant la grande famine (Holodomor) ; le rassemblement des scouts dans leur uniforme et les groupes d'enfants à l'école coranique. Voilà donc comment émerge le « *fil conducteur visuel* », ou plutôt une succession de fils conducteurs entre deux, trois, cinq photographies qui peuvent ensuite être regroupées sous les catégories du scénario d'exposition. Mais ce scénario évolue dans le même mouvement, il est mis à l'épreuve puisque certaines des catégories qu'il propose s'avèrent inadéquates pour prendre en charge ce que montrent les photographies. De ce point de vue, l'enquête sur les images est indissociable d'une enquête sur les catégories, les unes et les autres s'éprouvant mutuellement.

Une autre question ne peut manquer de se poser : si certaines photographies sont sélectionnées, c'est que d'autres sont laissées de côté. C'est sur ce point-là que se focalisent, en général, les tenants de la critique en sciences sociales : n'a-t-on pas affaire, en observant typiquement le travail de Delphine, à une « manipulation » manifeste des faits ? Ne faudrait-il pas dénoncer ses « choix » qui, en tout état de cause, vont conduire à une exposition qui mettra en avant certains éléments plus que d'autres ? N'est-ce pas dramatique d'assister à cela dans une institution telle que le Rize, et *a fortiori* autour d'un sujet aussi grave que « *les religions* » ? Il va sans dire que des « analyses » de cet ordre n'ont pas manqué d'être faites à propos de certaines expositions du Rize, et il va sans dire aussi qu'il ne vaut pas la peine de s'y attarder, dans la mesure où elles reposent sur des enquêtes qui, à aucun moment, ne se soucient d'observer l'activité courante des Riziens. Il est vrai qu'en regardant ce qui se passe dans le bureau de Delphine, ou en se contentant de visiter l'exposition « faite », on n'aurait aucun mal à déployer un certain nombre de lieux communs de la pensée dite critique (Rancière 2008) : trahison des images, manipulation des faits, transformation des réalités, tout cela pour « servir » un « discours » dont on pourrait démontrer qu'il est « socialement situé » et « idéologiquement positionné ». Force est cependant de constater qu'une telle perspective ne permet pas de comprendre quoi que ce soit de l'activité réelle des gens, puisqu'elle repose sur une « exaltation du pur intellect et de son activité au-dessus des affaires pratiques » (Dewey 2014 : 26), lesquelles sont pour ainsi dire méprisées et laissées hors du champ de l'enquête, alors qu'elles devraient être prises au sérieux et décrites, puisqu'elles constituent l'essentiel de ce qui est disponible à l'examen empirique des sciences sociales. Mais alors, comment répondre quand même à cette problématique de la « sélection » ? Pourquoi des photographies sont-elles laissées de côté ? Et qu'est-ce qui permet de dire que Delphine n'est pas en train d'agir en se fiant à ses propres « goûts » et à l'arbitraire de ses jugements ?

Pour le savoir, il faut relever d'autres éléments caractéristiques de son raisonnement pratique. En premier lieu, certaines photographies : « *sont géniales, comme celle-là, mais c'est dur à caser dans l'expo parce qu'elle dit pas grand-chose en soi* » ; « *celle-là c'est pareil elle est super bien mais je peux en mettre qu'une, parce qu'après ça fait beaucoup d'Ukrainiens* », « *y'en a de très belles mais je peux pas en mettre 12 non plus* » : on pourrait énumérer ainsi les justifications que donne Delphine, et qui à chaque fois démontrent que son appréciation « personnelle », quoiqu'elle puisse la donner, ne saurait être déterminante. Qu'une photographie soit « *super belle* » ou « *trop drôle* » à ses yeux n'est pas un argument suffisant : encore faut-il qu'elle ait un lien avec d'autres, qu'on puisse lui faire *dire* quelque chose ; il lui faut par ailleurs veiller toujours à la juste « *représentation* » de la « *diversité* » villeurbannaise, de sorte qu'elle doit proportionner les images des juifs, des musulmans, et des autres d'une manière telle qu'ils apparaissent tous équitablement dans l'espace d'exposition. C'est donc une fois de plus en fonction de la cohérence de l'histoire (toujours émergente) qui va être racontée dans « *Cultes* » que les éléments sont agrégés ou dispersés. Mais c'est aussi, on l'aura relevé,

en fonction de la compréhension attendue du public « typique » du Rize, qu'elle connaît très bien eu égard à sa longue expérience du lieu et des expositions antérieures qu'elle a conçues. Elle sait ce qui « *marche* » et ce qui va « *faire un flop* », et c'est donc sa propre « sociologie de la réception » qu'elle engage à chaque fois, afin de déterminer ce qui est susceptible d'être « *parlant* ». En un mot, elle fait un effort constant qui consiste à s'élever « au-dessus des circonstances, en reconnaissant ce qui importe » (Boltanski, Thévenot : 163) véritablement dans la matière qu'elle a sous les yeux. Bref son jugement, pour reprendre encore les termes de Luc Boltanski et Laurent Thévenot, est systématiquement « mis à l'épreuve » (*ibid.* : 161) autant qu'il éprouve les photographies, parce qu'il lui revient de rendre ses choix justifiables à partir d'arguments recevables, à la fois dans les moments comme celui qui nous occupe et dans les textes d'exposition ensuite.

Des brouillons de papier à l'exposition grandeur nature

Arrivés à ce point, nous voyons déjà bien en quoi une ethnographie pragmatique permet de s'intéresser aux « opérations [ici du faire-exposition] qui aboutissent à des résultats pratiques : aux opérations d'observation, de collecte de données et d'inférence, "dirigées par des idées dont le matériel est lui-même examiné par le moyen d'opérations idéelles de comparaison et d'organisation" [...] [auxquelles] s'ajoutent "le faire et le fabriquer" qui transforment concrètement le matériau d'une situation et modifient l'environnement » (Quéré 2012 : 179). Mais comment passe-t-on ensuite des photographies numérisées, des prototypes et des scénarios écrits à l'exposition elle-même ? Pour le savoir, rendons-nous dans une autre réunion de décembre 2013 en compagnie de Delphine et de Julie, la scénographe/graphiste retenue pour « *Cultes* ». « *On est dans les brouillons ici, dans les bazars* », dit cette dernière : et il est vrai que le bureau présente tous les aspects d'un capharnaüm. « *Là c'est fastidieux tu vois, on va prendre point par point dans l'expo, et on va aller voir chaque photo, où est-ce qu'on la met, comment, avec quel texte, quelle archive, donc tu vois, quand tu dis que c'est passionnant...* ». Remarquons bien que ce qui est de fait passionnant sociologiquement -ce passage du « *bazar* » à une première ébauche de l'exposition, au cours duquel chaque objet ou image « change de statut et devient l'élément d'un ensemble, le composant d'une mise en scène » (Davallon : 167)- est considéré comme « *fastidieux* » par Delphine, c'est-à-dire comme un travail périlleux, délicat, expérimental, qui n'a donc -ni pour elle, ni pour l'observateur- rien à voir avec l'application simple d'un « plan » donné d'avance. Il s'agit de faire « *plein d'essais* », de « *bidouiller des trucs* », en maniant à la fois des objets, des feuilles, des images, et des catégories, des textes, des notions. Sur le sol (le bureau est déjà trop encombré), à côté d'un plan métré de la salle d'exposition où figurent au crayon les tracés des cloisons temporaires qui auront à être bâties, Delphine dépose un tableau confectionné pour l'occasion qui contient les textes des cartels, les titres des sections de l'exposition et les numéros des photographies qu'elle compte placer à tel ou tel endroit. L'ordinateur est allumé, il suffira de regarder l'écran pour visualiser la correspondance entre le chiffre et l'image : là-dessus, Julie ajoute à son tour des vues panoramiques qui consistent en des feuilles scotchées entre elles à l'horizontale et qu'il faut imaginer comme prototypes des « pans » recouvrant chaque mur. Sous nos yeux, l'exposition prend forme, et le « fil conducteur » continue d'être recherché : est-ce que « *cette photo, tu ne la verrais pas plutôt ici ?* » Ce texte n'est-il pas « *trop long* » ? Plus généralement, qu'est-ce que tout cela donnera « *en grandeur nature* » ? Jonglant entre les éléments qu'elles ont réunis, Delphine et Julie réitérent les questions du même ordre que celles relevées par Sophie Houdart auprès des concepteurs de l'Exposition universelle de 2005 au Japon : « "Que cela rendrait-il si... ?" "Quel serait l'effet produit si... ?". *Si : si* on substituait tel élément à un autre, telle couleur à telle autre ; *si* l'on modifiait les paramètres » (Houdart : 181).

D'heure en heure, les choses s'affinent, et de nombreux dispositifs sont inventés qui doivent permettre au « grand public » -c'est-à-dire à n'importe qui- d'être intéressé d'une façon ou d'une autre par l'exposition. Celle-ci commencera par un texte « *général, qui donne les grandes lignes* », et un premier dispositif qui donne un « *état des lieux des religions* » via « *deux cartes à 100 ans d'écart* ». C'est le classique, « *simple* » et « *efficace* » avant/après qui suppose le retravail d'une carte d'archives de 1910 afin que le visiteur constate d'emblée qu'en l'espace d'un siècle, les lieux de culte se sont multipliés sur le territoire villeurbannais. « *Diversité* » donc, qui s'exemplifiera immédiatement après dans un « *nuage de paroles* » dans lequel Delphine regroupe des citations tirées de l'enquête sociologique menée en amont (« *On a essayé de prendre un peu tout le monde mais tu vois, s'il y en a qui se recourent... au pire on corrigera* ») : un dispositif « *plus léger par rapport au reste* » et « *chouette à lire* », dont la confection montre à quel point la responsable des expositions du Rize veille à raconter une bonne histoire en tentant « de gérer les "horizons d'attente" de celui auquel il s'adresse » (Marion : 64). En effet, les photographies de Fabien et Bruno viennent s'associer aux textes écrits par les scientifiques ; il est donc impératif de les équilibrer et de voir si « *ça se répond* » et si le « *rythme* » est bon, quitte à changer encore une fois la sélection photographique et/ou les textes en question. Des astuces sont ainsi trouvées : la documentation la plus historique sera regroupée dans des classeurs déposés sur des lutrins (« *on se fait un truc du genre : "les acharnés, vous pouvez tout connaître" !* »), avec certains des documents d'archives intéressants mais parfois « *moches* » dont l'exposition en grand format viendrait briser la cohérence d'ensemble de l'exposition.

De fil en aiguille, et après quelques allers-retours dans la salle d'exposition où s'affairent déjà les menuisiers, les électriciens et les éclairagistes, « *Cultes* » prend forme. Des tests de tirage des photographies sont faits sur différents formats et différents types de papier, des coloris de peinture sont testés sur les premiers pans de murs avec l'aide d'un nuancier : le moindre détail compte pour produire une bonne « *ambiance* » (Davallon : 177) puisqu'« *il faut qu'on se sente bien là-dedans, il faut qu'on puisse respirer, faire des pauses...* ». Car ce qui pouvait « *marcher* » sur les projections faites avec Julie peut bien ne pas « *rendre* » aussi bien en grand format. Depuis les prototypes de scénario jusqu'à l'enquête photographique, des fichiers .pdf et des albums scannés aux papiers scotchés, des « *brouillons* » aux cloisons en bois, elle veille systématiquement à ce que les déplacements de son histoire n'en trahissent pas le « *propos* ». Mais tous ces efforts garantissent-ils à Delphine le succès de l'exposition ? Lorsque je lui pose la question, elle reprend une de ses métaphores favorites : « *C'est la grande question de la démocratisation culturelle. C'est comme si vous demandiez à un boulanger, "comment vous êtes sûr que les clients vont vous acheter du pain ?". Ben à un moment les gens mangent du pain, et puis de l'autre côté y'a un boulanger qui fait bien du pain ; ça va se rencontrer. Après, c'est sûr qu'il y a plein d'autres choses qui vont faire que les gens habitent à côté ou pas, c'est sur leur chemin, ça coûte cher ou c'est pas cher, ça c'est les... Mais il me semble que nous, ce qu'on fait, c'est du pain.* » C'est dire si Delphine a conscience des problématiques qui occupent bien des sociologues ; c'est dire si la confection d'une exposition doit être, *en dépit* des inégalités sociales et des failles de la démocratisation culturelle, comme un bon pain que l'on tâche de proposer au plus grand nombre. Faire-exposition est un travail risqué, qui peut ne pas marcher, et c'est justement cette part expérimentale, incertaine, indéterminée, qui ne peut être appréhendée qu'ethnographiquement.

Je passerai ici sur d'autres éléments qui occupent, en parallèle des activités que je viens de décrire, Delphine et ses collègues : la rédaction d'un journal d'exposition qui suppose un retravail des textes et des images (« *Là par exemple [cette photographie] n'est pas dans l'expo, mais elle est bien là tu vois, finalement... dans l'expo ça veut rien dire mais là ça va pas mal* »),

ou encore l'écriture de cartels les « *plus laconiques possible* » qui effectuent à la fois une désidentification des personnes singulières et une mise en équivalence de ce que fait faire la foi (*a contrario*, introduire des légendes trop détaillées reviendrait à placer l'accent sur ces différences mêmes au lieu de révéler les ressemblances). Je passe également sur la question de « *l'image universelle* » qui doit être trouvée pour la communication publique autour de l'exposition. Ces aspects-là du « faire exposition » engagent des matériaux toujours spécifiques : d'autres textes et images que les Riziens doivent (ré)articuler à nouveaux frais, avec d'autres appuis et astuces techniques, en vue d'autres formes de publicisation, etc. Pour en rendre compte correctement, il faudrait donc retourner « au milieu des choses » et procéder à des descriptions circonstanciées dont l'ampleur nous ferait sortir sur cadre restreint de cet article. Cela dit, l'important ici n'était pas de rentrer véritablement dans les détails factuels que permettent de telles descriptions : il s'agissait surtout de souligner l'enjeu du *décrire* en tant que tel, et de pointer des opérations caractéristiques du « raisonnement pratique » qui se retrouveraient, transversalement, dans d'autres situations que celles évoquées dans les pages précédentes (Tremblay 2020).

Conclusion

Dans *L'exposition à l'œuvre*, Jean Davallon considérait que :

L'activité du concepteur-réalisateur d'exposition est avant tout un acte de séparation. Il choisit, sélectionne, retient, prélève l'objet. Il le pare. Il agit comme le ferait l'homme de langage qui choisit le mot juste. Cependant, à la différence de celui-ci, il n'ouvre pas un dictionnaire mais le monde, la réalité, le quotidien. Il va retirer l'objet du monde ; il va le dépouiller de ses attaches mondaines. D'où le statut fondamentalement ambigu, sinon paradoxal, de l'objet d'exposition : il est un objet réel qui n'est plus dans le réel » (Davallon : 166-167).

J'ai tâché de montrer à l'aide de quelques éléments empiriques en quoi une ethnographie pragmatique permet de prolonger ces propositions qui, aussi fondatrices qu'elles aient été, restent relativement imprécises quant à la façon dont sont conduites, empiriquement, ces opérations de mise en exposition. En observant l'activité pratique des concepteurs, il est possible de mesurer à quel point la sémantique naturelle de l'action (« choix », « sélection », etc.) est inadéquate pour établir une description sociologique rigoureuse de leur travail, et à quel point les raccourcis analytiques consistant à leur imputer des « motifs » ou des « raisons » sur la base d'interprétations des signes (typiquement, en se contentant de parcourir une exposition pour en tirer des conclusions sur les « intentions » des concepteurs) sont irrecevables. Il est également possible de comprendre que les acteurs de terrain, à l'instar des membres du Rize de Villeurbanne, sont loin d'être des « exécutants stupides » (Ogien 2001 : 66) préprogrammés par des structures ou par des contextes qu'il s'agirait, pour le sociologue ou l'historien, de dévoiler. Au contraire, une attention ethnographique exigeante permet de voir qu'ils mettent sans cesse au travail des compétences sociologiques et ethnographiques (enquête de terrain, synthèse de données, prise en charge des « réceptions » plurielles et des problématiques de démocratisation, etc.), historiennes (enquête sur le contexte, rapprochement des problématiques locales aux problématiques nationales, etc.), sémiologiques (enquête photographique, analyse d'images, identification de significations, de dénotations et de connotations, etc.). De ce point de vue, les discussions théoriques résumées au départ de cet article peuvent être saisies sous une perspective pragmatiste, c'est-à-dire en tant que discussions qui concernent en premier lieu celles et ceux qui, au quotidien, tâchent d'y trouver des réponses

concrètes, expérimentales et partielles. Et finalement, si l'exposition doit être considérée comme une œuvre, c'est donc parce qu'elle peut être vue « comme surgissement, accomplissement, événement, et non comme objet clos contenant ses propriétés » (Hennion 2009 : 67).

Bibliographie

- BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, 1964, pp.40-51.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.
- BAZIN, Jean, BENZA, Alban, « Avant-propos », In : GOODY, Jack, *La Raison graphique*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, pp.7-29.
- BECKER, Howard Saul, *Les mondes de l'art* (1982), Paris, Flammarion, 2010.
- BOLTANSKI, Luc, THEVENOT, Laurent, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.
- CASTELLANO, Cristina, *La construction du sens dans les expositions muséales. Études de cas à Chicago et à Paris. Héritage culturel et muséologie*, thèse de doctorat (études culturelles) sous la direction de Bernard Darras, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2011.
- CEFAÏ, Daniel, *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2003.
- CEFAÏ, Daniel (dir.), 2010. *L'engagement ethnographique*. Paris, Éditions de l'EHESS, 2010.
- CHIVA, Isac, « George Henri Rivière : un demi-siècle d'ethnologie de la France », *Terrain* [En ligne], n°5, 1985, <https://doi.org/10.4000/terrain.2887> (page consultée le 3 juin 2021).
- COMETTI, Jean-Pierre, « Art et expérience esthétique dans la tradition pragmatique », *Revue Française d'Etudes Américaines*, n°86, 2000, pp. 25-36.
- COUDERC, Sylvie, « L'Exposition comme œuvre », In : DÉOTTE, Jean-Louis Déotte, HUYGHE, Pierre-Damien (dir.), *Le Jeu de l'exposition*, Paris, L'Harmattan, 1998, pp. 21-44.
- DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- DESOUCHES, Olivier, « La culture : un bilan sociologique », *Idées économiques et sociales*, vol. 175, n°1, 2014, pp. 53-60.
- DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François, « Sur la muséologie », *Culture & Musées*, n°6, 2005, pp. 131-155.
- DEWEY, John, *Logique, la théorie de l'enquête* (1938), Paris, PUF, 1993.
- DEWEY, John, *La quête de certitude. Une étude de la relation entre connaissance et action* (1929), Paris, Gallimard, 2014.
- DODIER, Nicolas, BASZANGER, Isabelle, « Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique », *Revue Française de sociologie*, n°38/1, 1997, pp.37-66.
- DONNAT, Olivier, « Les catégories socioprofessionnelles : un outil encore efficace dans l'analyse des disparités culturelles », In : DONNAT, Olivier, OCTOBRE, Sylvie (dir.), *Les Publics des équipements culturels. Méthodes et résultats d'enquêtes*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, DEP, 2001.
- DROUGUET, Noémie, *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2015.
- ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset-Fasquelle, 1992.
- FLON, Emilie, TROUCHE, Dominique, « Photographie et médiation muséale en archéologie : mettre en regard images et vestiges », In : TARDY Cécile (dir.), *Les médiations documentaires des patrimoines*, Paris, L'Harmattan, 2014, pp.39-68.

- GARFINKEL, Harold, *Recherches en ethnométhodologie* (1967), Paris, PUF, 2007.
- GLICENSTEIN, Jérôme, *L'art, une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009.
- GOB, André, DROUGUET Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2014.
- GROGNET, Fabrice, « Les enjeux muséologiques de la réorganisation du Musée d'ethnographie du Trocadéro », *In* : DELPUECH, André, LAURIÈRE, Christine, PELTIER-CAROF, Carine (dir.), *Les années folles de l'ethnographie : Trocadéro 28-37*, Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'histoire naturelle, 2017, pp. 78-131.
- GROYS, Boris. « Le musée pour l'installation d'art contemporain », *Hermès, La Revue*, vol. 61, n°3, 2011, pp. 69-75.
- HENNION, Antoine, « Pour une pragmatique du goût », *CSI Working Papers Series*, 001, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00087895/document> (page consultée le 27 mai 2021)
- HENNION, Antoine, « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, n°153, 2009, pp.55-78.
- HOUDART, Sophie, *L'universel à vue d'œil*, Paris, Pétra, 2013.
- JAMES, William, *Philosophie de l'expérience. Un univers pluraliste* (1909), Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2007
- LAHIRE, Bernard, « Précisions sur la manière sociologique de traiter du "sens" : quelques remarques concernant l'ethnométhodologie », *Langage et société*, n°29, 1992, pp.73-89.
- LAHIRE, Bernard, « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », *Idées économiques et sociales*, vol. 155, n°1, 2009, pp. 6-11.
- LAHUERTA, Claire, « La scénographie plasticienne en question : l'art du conditionnement », *Marges*, vol. 12, n°1, 2011, pp. 78-87.
- LAHUERTA, Claire, « Enseigner la scénographie d'exposition : une expérience singulière », *Études théâtrales*, vol. 54-55, no. 2-3, 2012, pp. 298-304.
- LATOURE, Bruno, HERMANT, Emilie, *Paris ville invisible*, Paris, La Découverte, 1998, 160 pages.
- LATOURE, Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie* (2005), Paris, La Découverte, 2007.
- MARION, Philippe, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en communication*, n°7, 1997, pp.61-88.
- MARTINEZ, Léo, *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique, en France de 1970 à 2005*, thèse de doctorat (histoire de l'art) sous la direction de Luce Barlangue, Université Toulouse 2 Le Mirail, 2011, 656 pages.
- OGIEN, Albert, *Sociologie de la déviance*, Paris, PUF, 2012.
- OGIEN, Ruwen, « L'idiot de Garfinkel », *In* : FORNEL, Michel De, OGIEN, Ruwen, QUÉRÉ, Louis (dir.), *L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale*, Paris, La Découverte, 2001, pp. 57-74.
- PASSERON, Jean-Claude, PEDLER, Emmanuel, « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture », *Protée*, vol. 27, n° 2, 1999, p. 93-116.
- PERONI, Michel, « Epiphanies photographiques. Sur l'apparition publique des entités collectives », *Réseaux*, vol. 17, n°94, 1999, pp.87-128.

PERONI, Michel, BELKIS, Dominique, « Pragmatique de la mémoire et enquête sur les régimes de mémorialité », *Espaces Temps.net*, 2015, <https://www.espacestems.net/articles/pragmatique-de-la-memoire-et-enquete-sur-les-regimes-de-memorialite/> (page consultée le 12 juin 2021).

PIETTE Albert, « Fondements épistémologiques de la photographie », *Ethnologie française*, vol.37, 2007, pp.23-28.

QUÉRÉ, Louis, « Le tournant descriptif en sociologie », *Ciment Sociology*, vol. 40, n° 1, 1992, pp. 139-165.

QUÉRÉ, Louis, « Sociologie et sémantique. Le langage dans l'organisation sociale de l'expérience », *Sociétés Contemporaines*, n°18-19, 1994, pp.17-41.

QUÉRÉ, Louis, « Le lieu du raisonnement pratique : "au milieu des choses" », *Intellectica*, n°57, 2012, pp.175-197.

QUÉRÉ, Louis, HOARAU Jacques, « Le sociologue et le touriste », *Espaces Temps*, n°49-50, 1992, pp.41-60.

RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

SCHIELE, Bernard, « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition », *Culture & Musées*, n°2, 1992, pp.71-98.

SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie*, Paris : Nathan Université (collection « Nathan Photographie »), 1999, 334 pages.

TREMBLAY, Benjamin, *Pragmatique de la mémoire. Une enquête villeurbannaise*, thèse de doctorat (sociologie) sous la direction de Michel Peroni, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2020, 722 pages.

TREMBLAY, Benjamin, « "Expérimenter la mémoire". Le pragmatisme en héritage » [titre provisoire], *Pragmata*, n°5 (à paraître en 2022)

ZASK, Joëlle, « Anthropologie de l'expérience », In : DEBAISE, Didier (dir.), *Vie et expérimentation. Peirce, James, Dewey*, Paris, Vrin, 2007, pp.129-146.