



**HAL**  
open science

## L'exposition photographique de rue. Le rapport à l'œuvre, entre relation et interaction

Cosmina Ghebur

► **To cite this version:**

Cosmina Ghebur. L'exposition photographique de rue. Le rapport à l'œuvre, entre relation et interaction. *Revue internationale de communication sociale et publique*, 2009, 2, pp.31-44. 10.4000/com-muniquer.353 . hal-00491884

**HAL Id: hal-00491884**

**<https://u-bourgogne.hal.science/hal-00491884v1>**

Submitted on 14 Jun 2010

**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 de rue : le rapport à l'œuvre, entre relation et interaction

**Résumé :** Dans un contexte très particulier (crise de la presse écrite, révolution numérique, glissement du photojournalisme vers le marché de l'art), des expositions photographiques sont présentées, ces dernières années, dans la rue. Comment se construit alors le rapport à l'œuvre ? Cet article montre qu'il se greffe, petit à petit, sur les relations intersubjectives ; de relation (lien sujet / objet), l'expérience esthétique se transforme en interaction, au sens de l'interactionnisme symbolique (processus complexe où s'entrelacent perceptions, interprétations, adaptations mutuelles entre les sujets eux-mêmes et entre sujets et objets). L'étude, menée en observation directe, prend place dans le cadre de l'anthropologie de la communication.

**Mots-clés :** exposition de rue, œuvre, relation, interaction, figuration

**Abstract :** In the very particular context (press crisis, digital revolution, photojournalism shifting towards art market), photographic exhibitions have been organized in the street, these last years. How does it build the relationship to the creation ? This article shows that this relationship comes into being gradually on the inter subjective relations ; from relationship (subject / object connection), the esthetic experience changes into interaction in the sense of the symbolic interactionism (complex process where intertwines perceptions, interpretations, mutual adaptations between the subjects themselves and between subjects and objects). The study, result of a direct observation, takes place in the anthropology of communication.

**Keywords :** street exhibition, creation, relationship, interaction, figuration

## Introduction

Dans un contexte très particulier (crise de la presse écrite, révolution numérique, glissement du photojournalisme vers le marché de l'art), des expositions photographiques sont présentées, depuis une dizaine d'années, dans la rue. Elles quittent ainsi des espaces « légitimes » pour investir le paysage urbain et bouleverser nos représentations de l'information, de l'art et du musée. Comment se construit, dans ce cadre renouvelé, le rapport à l'œuvre ? Pour nous, au cœur d'un environnement urbain et historique précis, celui-ci est inséparable des interactions entre acteurs. Notre propos va, de plus, à l'encontre du mythe de l'instantanéité qui a cours, dès lors qu'il est question d'art de ou dans la rue.

La réponse à cette problématique s'appuie sur l'enquête de réception menée dans le cadre de notre thèse en sciences de l'information et de la communication. Cette enquête s'est déroulée à Paris, au Jardin du Luxembourg, là où ce nouveau type d'exposition a vu le jour en 2000, avec *La Terre vue du ciel* de Yann Arthus-Bertrand. Entre 2005 et 2007, nous nous sommes intéressée aux visiteurs de deux expositions : *Est-ce ainsi que les hommes vivent* (8 décembre 2005 / 28 février 2006) et *Enfants du Monde* (14 septembre 2006 / 9 janvier 2007). Représentations de l'image, pratiques de visite, modalités d'appropriation des œuvres ont alors été interrogées à l'aide du questionnaire et de l'entretien. L'observation directe, a, pour sa part, permis de confronter discours et comportements et de recueillir une parole vivante, en situation. Seule cette troisième méthode sera exploitée dans cet article. Il nous importe donc, tout d'abord, d'en expliciter les présupposés et les limites.

En évoquant le travail de l'ethnologue, Jean Copans insiste sur la nécessité de réussir son entrée sur le terrain<sup>1</sup>. De la première impression créée, dépendent, en effet, son acceptation par le groupe, la richesse des événements auxquels il va pouvoir participer, la finesse de son analyse. Pour se faire accepter, l'ethnologue peut, par exemple, décrire ses propres coutumes et représentations : jouer lui-même, au début, le rôle qu'il souhaite faire jouer aux autres, en anticipant leur curiosité et leurs questions éventuelles. Il doit aussi faire très attention à la tenue qu'il porte : elle doit être en parfaite adéquation avec le rôle qu'il a choisi et les relations qu'il souhaite instituer avec le groupe. Pour nous, cette question s'est posée avec beaucoup d'acuité et quotidiennement, étant donné cette particularité du milieu que nous

---

<sup>1</sup> COPANS, J. (2005), *L'enquête et ses méthodes : l'enquête ethnologique de terrain*, Paris, A. Colin, Coll. « 128. Sciences sociales », pp. 36-42.

études : à savoir que les visiteurs n'étaient, globalement, jamais les mêmes d'une séance d'observation à l'autre. Les relations dans la durée étaient, de fait, impossibles, et nous avions le sentiment d'un recommencement sans fin et d'une sorte d'inachèvement de notre travail, dans ses dimensions ethnologiques.

Cependant, cette situation n'a pas eu que des désavantages. Elle nous a permis de varier les rôles et, *a fortiori*, les points de vue. Le rôle de passante immergée dans l'exposition, par exemple, est intéressant, car il permet de vivre la situation de l'intérieur. Mais il ne peut convenir à toutes les occurrences. De plus, limite importante, il n'autorise pas de très amples interactions verbales avec les visiteurs. Les échanges entre personnes qui ne se connaissent pas s'y structurent, en effet, autour d'une reconnaissance corporelle d'autrui. D'où la nécessité, pour nous, de redéfinir le cadre de l'interaction, en nous signalant comme chercheure pendant certains micro-événements, afin de pouvoir intervenir, sans risque, dans des échanges, parfois tendus, entre tierces personnes (surveillant et tagueurs, par exemple).

De plus, nous avons eu le souci de varier les formes d'observation. L'observation narrative a été remplacée au fur et à mesure de l'avancement de l'enquête par une observation plus attributive, dans laquelle l'inférence prenait de plus en plus d'importance. A l'observation déambulatoire s'est rajoutée, par moments, une observation immobile, menée dans un point précis de l'exposition (par exemple, à proximité des portes du jardin ou des passages piétons). L'observation globale a, quant à elle, cédé la place, certains jours, à une observation focalisée sur un aspect précis de ce qui nous intéressait (tel que le fait de photographier les images exposées).

L'observation est une activité, un comportement social, une pratique de l'autre. Mais elle est également une mémorisation technique ou analytique des événements sur lesquels elle porte. Ainsi, pendant toute la durée de l'enquête, nous avons tenu un journal de bord. Les descriptions de lieux, moments, personnages y côtoient un grand nombre d'anecdotes, mais aussi des amorces d'analyses et des notes qui retracent notre parcours méthodologique, avec les problèmes que nous avons rencontrés et les solutions que nous avons essayé d'apporter. Assez rapidement, nous avons commencé à utiliser le carnet sur le terrain même. Ces bribes de situations, les conversations saisies sur le vif, ces petits moments volés étaient ensuite annotés le soir même ou, le plus souvent, à quelques jours d'intervalle. La page de gauche était, d'ailleurs, réservée à cette activité.

## **D'une rue, l'autre : entre géographie et symbolique**

La rue de Médicis

### *La situation géographique*

Les deux expositions citées ont eu lieu rue de Médicis, entre la Porte Saint-Michel et la Porte Odéon du Jardin du Luxembourg. Située dans le 6<sup>e</sup> arrondissement, à la limite du Quartier Latin, cette rue longe le jardin sur sa partie nord-est. En descendant vers le Palais du Luxembourg, elle forme un trait d'union entre la rue de Vaugirard et le Boulevard Saint-Michel, deux grosses artères taillées, au XIX<sup>e</sup> siècle, par Haussmann dans la chair de ce jardin royal. Bordée d'arbres, elle a une architecture bourgeoise et de larges trottoirs. C'est, d'ailleurs, une des raisons pour lesquelles le Sénat l'a choisie pour ses expositions, après avoir essayé d'autres endroits autour du jardin.

Dans sa configuration actuelle, la rue de Médicis constitue un lieu de passage par excellence, en particulier vers le Jardin du Luxembourg. Par rapport à ce dernier, elle apparaît comme un sas d'entrée, mais aussi comme une sorte de pellicule, de « peau », le séparant et le reliant en même temps au quartier. De fait, en arrivant sur les lieux, on ne voit pas vraiment la rue de Médicis, mais plutôt les grilles du jardin qui laissent deviner de magnifiques arbres et, derrière eux, la silhouette massive du Grand Luxembourg (de la même manière, lorsque je croise Jean dans la rue, je vois Jean et non pas sa peau... à moins que je ne sois dermatologue).

Ce statut de lieu de passage est rappelé par les nombreux vélos, motos, scooters garés à proximité du RER, des arrêts de bus et des passages piétons. Il est également renforcé par le fait que les extrémités de la rue correspondent à des portes du jardin doublées de passages piétons : donc à des lieux de fuite de cet espace. Plusieurs lignes de bus, RER et métro s'y croisent, par ailleurs, faisant de cet endroit, situé en plein cœur de Paris, un lieu de rendez-vous assez pratique, surtout pour les personnes souhaitant éviter les abords de Châtelet Les Halles, point nodal des transports parisiens.

Rue de Médicis même, peu de personnes s'arrêtent donc en dehors de quelques zones bien délimitées, appelant des activités spécifiques, à savoir à proximité des entrées du jardin, des cabines téléphoniques, des arrêts de bus et, suivant la saison, des marchands de glaces ou de

marrons. Certaines de ces zones sont mobiles. Ainsi, par opposition aux marchands de glaces qui s'installent toujours à côté du RER, de part et d'autre de la Porte Saint-Michel, le vendeur de marrons change souvent de place, dans une sorte de jeu de cache-cache avec les forces de l'ordre, en conférant une certaine plasticité et mobilité aux territoires.

De fait, peu de bancs ont été prévus par la municipalité. Il en existait deux notamment au début de notre enquête : l'un à gauche de l'abribus situé devant la Porte Médicis, l'autre un peu plus bas, à peu près au niveau de la Fontaine Médicis. Dans les usages, celui-là était annexé à l'abribus ; celui-ci était systématiquement occupé par une personne sans domicile fixe, dont la présence avait généralement pour effet d'éloigner d'autres types de publics. Ce banc a été supprimé lors des travaux de voirie menés d'octobre à décembre 2006.

Enfin, la plupart des équipements sont concentrés sur le secteur situé entre la Porte Saint-Michel et la Porte Médicis. Ceci entraîne logiquement des flux très importants et quasiment continus à cet endroit, alors que le secteur compris entre la Porte Médicis et la Porte Odéon est souvent délaissé. Aux beaux jours, à partir de midi, on peut observer une sorte de limite naturelle qui se forme entre les deux secteurs : il s'agit des flots humains venant du Quartier Latin et s'engouffrant dans le jardin, au rythme des feux piétons. Une ligne similaire se dessine également au niveau de la Porte Saint-Michel, « desservie » par un passage piéton et la bouche du RER B.

### *Espace public / espace privé*

Cet espace que les photos vont investir est-il public ou privé ? Pour Edmond Marc et Dominique Picard, « il est quelquefois difficile de déterminer avec précision ce qui est espace privé et ce qui est espace public, car cela dépend en grande partie de l'activité que l'on y exerce, des gens avec lesquels on s'y trouve et de la façon subjective dont on l'investit »<sup>2</sup>. L'exemple que les auteurs prennent dans *L'Interaction sociale* est celui du wagon de train. Privé lorsqu'il est occupé par une famille, il devient public dès qu'un inconnu s'y installe. A propos des espaces d'usage public, Guy Barbichon parle, lui, d'espaces partagés<sup>3</sup>. Ces derniers se caractérisent par la simultanéité et la successivité des actions accueillies et des

---

<sup>2</sup> MARC, E., PICARD, D. (1996), *L'Interaction sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Le psychologue », 1989, p. 91.

<sup>3</sup> BARBICHON, G. (1990), « Espaces partagés : variation et variété des cultures », *Espaces et sociétés*, 62-63, p. 111.

fonctions remplies. Cette description correspond bien à nos lieux d'observation. Neutres et anonymes, ils se remplissent par intermittence de gens, de leurs actions et de leur subjectivité ou, encore, pour Georg Simmel, de leurs actions réciproques, de la socialisation, en oscillant entre des pôles public et privé.

Au sujet de cet espace semi-public (les grilles sont, de droit, la propriété du Sénat), plusieurs stratégies de privatisation peuvent être observées. Un grand nombre d'entre elles sont structurées autour du muret, entre les Portes Saint-Michel et Edmond Rostand, puis à proximité des Portes Médicis et Odéon. Par exemple, les conducteurs de bus et les éboueurs prennent leurs pauses adossés au muret, dans leur espace de travail ou dans un espace qui se retrouve ainsi annexé à celui-ci. Les enfants courent sur le muret, en se tenant aux grilles, ou s'amuse à sauter le plus loin possible sur le trottoir, pendant que les parents téléphonent en s'adossant ou en faisant les cent pas. Certains parents utilisent le muret comme un banc d'école : ils font s'asseoir l'enfant pour le gronder. Des mères de famille s'y posent pour donner le biberon. Les adultes non accompagnés (ces « groupes d'un »<sup>4</sup>) s'y assoient, le téléphone collé à l'oreille ou le journal savamment déployé devant eux, en attendant l'heure d'un rendez-vous. Les touristes déploient des plans de Paris. Les personnes âgées s'y reposent au cours de leurs trajets. Côté jardin, les coureurs tendent les jambes sur le muret ou se suspendent aux grilles pour s'étirer. Le midi, certains s'installent pour manger leurs sandwichs. Les jeunes se créent des espaces personnels à l'aide des motos et vélos garés. Ils s'assoient dessus pour téléphoner ou partager un moment entre amis, en écoutant de la musique, en discutant, parfois autour d'une canette de bière. Enfin, les personnes sans domicile fixe délimitent, avec quelques affaires, un fragile périmètre de vie, un refuge.

Selon les heures de la journée et les jours de la semaine, ce lieu qu'on appelle « la rue de Médicis » se remplit donc d'une multitude d'espaces simultanés ou successifs : un espace de travail, de jeu, de loisirs, pédagogique, touristique, de convivialité, un espace domestique, etc. Nous reprenons ici la distinction entre *lieu* et *espace* que propose Jean Caune : « Le lieu, écrit-il, est une configuration de dispositions qui organise un ordre et implique une stabilité. L'espace, lui, est animé par les mouvements humains qui s'y déploient. »<sup>5</sup> Avec un jeu de mots facile, on pourrait, par ailleurs, le qualifier d'espace ouvert, en référence à « l'œuvre

---

<sup>4</sup> GOFFMAN, E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, tome II : *Les relations en public*, trad. de l'anglais par A. Kihm, Paris, Minit, Coll. « Le Sens commun », pp. 33-34.

<sup>5</sup> CAUNE, J. (1999), *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, Coll. « Communication, médias et société », p. 221.

ouverte » d'Umberto Eco. Pour chaque passant, tous les usages (ou quasiment) sont possibles lorsqu'il pénètre dans cet espace. Celui-ci rappelle, nous semble-t-il, l'espace domestique non atomisé et non spécialisé d'avant le XIXe siècle et notamment ces enfilades de grandes pièces des châteaux médiévaux, destinées à accueillir, simultanément ou à tour de rôle, toutes sortes d'activités, sans aucune distinction particulière.

La rue de l'exposition de rue

*Un lieu d'enchantement...*

Mais la rue de Médicis n'est pas n'importe quelle rue. Elle est située au cœur d'un quartier historique de Paris, à proximité du Jardin du Luxembourg, du Sénat, du Panthéon et de l'Université de la Sorbonne. Cette position lui confère une aura et un prestige considérables.

Dans son étude intitulée « Propositions pour une anthropologie de l'enchantement », Yves Winkin rattache ce type de lieu, qu'il appelle « centre-ville relifté », à la catégorie des « lieux d'enchantement ». Des boutiques de souvenirs aux noms des bistrots, tout est mis en œuvre afin de « recadrer [celui-ci] de manière permanente dans une perspective d'enchantement »<sup>6</sup>. De plus, ce recadrage semble réagir sur les noms des rues, les bâtiments et les lieux, qui deviennent ainsi des signes d'eux-mêmes, de Paris, d'un monde ré-enchanté à l'usage des passants ayant volontairement suspendu leur incrédulité et leur rationalité. Il s'agit, bien sûr, des touristes en premier lieu, mais pas uniquement.

Si l'on élargit, de cette manière, le public concerné, il convient d'introduire, pour décrire son expérience, l'idée de quotidien esthétisé. Ce public est, de fait, en quête d'un quotidien fracturé par le mythe, le fantasme, l'allégorie : ces « îlots où s'ancrent, comme l'écrit Herman Parret, notre faculté d'imagination et notre pensée rêveuse »<sup>7</sup>. Ceci explique son ouverture, sa disponibilité, sa réceptivité aux sollicitations de la rue, au sens, cette fois, non pas géographique, mais légendaire, mythique : la rue comme « monde possible » des jongleurs, saltimbanques, cracheurs de feu, référant au populaire, au marginal, au non-légitime et,

---

<sup>6</sup> WINKIN, Y. (2001), « Propositions pour une anthropologie de l'enchantement », in RASSE, P. *et al.* (dir.), *Unité - Diversité : les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Logiques sociales », p. 168.

<sup>7</sup> PARRET, H. (1988), *Le sublime du quotidien*, Paris / Amsterdam, Hadès / Benjamins, Coll. « Actes sémiotiques », p. 13.



surtout, à ce théâtre qui jaillit dans les années soixante-dix et tenta de redessiner les limites entre les cultures populaire et « cultivée » ou « savante ».

*... ses acteurs, ses moments*

Cet imaginaire fait irruption avec une certaine régularité sur le terrain étudié. Nous avons déjà mentionné le vendeur de marrons, dont la présence en hiver rappelle l'univers de la foire, son pittoresque, ses couleurs, ses odeurs, mais aussi la précarité de la vie que mènent ses personnages. De même, le samedi après-midi, des personnes proposent, sur des bouts de tissu posés à même le sol, gâteaux et limonades maison, alors que des concerts peuvent s'improviser entre les Portes Saint-Michel et Edmond Rostand. Ces derniers attirent la foule, mais aussi des personnages inattendus, tels que le nain bossu, l'estropié, la souris verte, le travesti, la putain, etc., provenant, pour la plupart, d'enterrements de vie de jeune fille ou de garçon. S'ils attirent ce type de célébration, les petits spectacles éloignent, en revanche, les mariages. Les mariés (qui se rendent au Jardin du Luxembourg pour se faire photographier avec leurs belles tenues et leurs cortèges) évitent, eux, très soigneusement ces espaces carnavalesques, parodiques, qui risquent de brouiller la définition enchantée de la situation qu'ils souhaitent projeter.

Lors de ces micro-événements, la distribution des rôles est inscrite au sol. Le public s'installe spontanément sur le muret, en face des artistes, puis sur le trottoir, en demi-cercle autour d'eux ; le non-public circule quasiment en file indienne, le plus loin possible de ces derniers en profitant des pauses entre les numéros. Elle s'inscrit aussi dans le jeu des regards : le public et les musiciens se regardent mutuellement, tandis que le non-public fuit les regards en exprimant ainsi son refus de s'engager dans l'interaction.

Cette distribution des rôles n'est toutefois pas immuable. A tout moment, les spectateurs peuvent se transformer en acteurs, modifier le cadre de l'interaction et faire basculer celle-ci vers un autre régime d'intelligibilité.

Prenons d'abord l'exemple des enfants qui dansent dans cette zone aveugle, située entre les musiciens et le public. A partir du moment où ils y sont, le jeu de regards initial est perturbé. Les parents encouragent leurs enfants, les musiciens se tournent légèrement vers ces derniers, en choisissant des morceaux adaptés, le demi-cercle se rajuste, petit à petit, autour des

enfants. Si les musiciens n'en sont pas exclus, ils se retrouvent, cependant, par moments, quelque peu décentrés par rapport aux nouveaux foyers d'attention. Le pluriel s'explique ici par le fait qu'il peut se créer, de manière discontinue, une seconde rupture scopique (*regardant vs regardé*) et donc énonciative (*je vs tu*) : entre les « grandes » filles qui « savent » danser, font tourner leurs jupes, etc., et les petits qui, eux, sautillent en essayant de les imiter.

Citons un autre exemple : la personne qui, à un moment donné, se détache du public et pénètre dans l'espace-tampon entre les acteurs et les spectateurs pour prendre des photos. Ce faisant, elle se pose comme source du regard, ce qui déséquilibre la situation et exige un réajustement des rôles. Il y a mise à demeure de figuration pour le public ; celui-ci est sommé à *se figurer socialement* au même titre que les musiciens. Mais la personne qui lance ce défi le fait par appareil photo interposé, ce qui revient à dire qu'elle se construit dans un rôle d'*invisible*<sup>8</sup>, de *il*, l'absent, la non-personne dans la grammaire arabe. Les autres ne sont donc pas censées la regarder en face, car ceci reviendrait à performer le code des signaux d'attention structurant habituellement l'interaction frontale ; dans celle-ci, les deux partenaires ont le statut d'acteurs : un droit de regard et de parole à l'égard de l'autre.

On peut, enfin, prendre l'exemple des personnes se faisant photographier ou filmer en compagnie des musiciens : les touristes, les jeunes filles et jeunes hommes célébrant leur fin de célibat, etc. Pour elles, c'est une façon de s'associer au rôle d'acteur, en renvoyant en même temps les musiciens à celui de toile de fond, décor pour leurs propres performances. De la même façon, les acteurs ont la possibilité de glisser vers les autres rôles : lorsque, par exemple, l'un d'eux s'écarte pour photographier public et musiciens (le rôle de spectateur) ou téléphoner (le rôle d'invisible).

Comprise comme lieu d'enchantement, scène, la rue de Médicis s'oppose aux couloirs souterrains du RER. Ceux-ci jouent alors le rôle de coulisses, où l'on peut croiser, à l'occasion, les acteurs dépourvus de certains de leurs accessoires et en porte-à-faux eu égard

---

<sup>8</sup> Dans son étude des rites communautaires, Pascal Lardellier mentionne l'invisibilité rituelle de certains rôles : les balayeurs sur les marches rouges du festival de Cannes, les marionnettistes qui se promènent librement sur la scène dans le théâtre nô. Ils sont bien là, en chair et en os, mais, pour que le « monde possible » tienne, il est entendu que les spectateurs ne les voient pas. On peut dire que leur invisibilité fait partie des règles du genre. Ce sont leurs habits et les attributs de leur métier qui leur assurent cette invisibilité les plaçant hors de propos. (LARDELLIER, P. (2003), *Théorie du lien rituel : anthropologie et communication*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Communication et civilisation », pp. 91-92)

au rôle joué (leurs perruques roses ou vertes à la main, les fêtés du jour commentent abondamment la prestation qu'ils viennent de faire).

C'est avec cet imaginaire carnavalesque et ce modèle énonciatif souple et réversible que l'exposition photographique de rue doit composer. Et c'est aussi dans ce cadre que le rapport à l'œuvre prend forme, au fur et à mesure de l'accrochage des photos.

### **Le corps-à-corps avec l'œuvre : relation et l'interaction**

Des signes de l'autre tournés vers l'extérieur

L'espace décrit ci-avant n'est pas homogène. Avant même la mise en vue des photos, nous avons pu relever des traces d'hétérogénéité, c'est-à-dire des signes de l'espace culturel au sein de l'espace physique, des signes de la culture savante coexistant avec ceux de cette culture populaire qui se manifeste lors des petits spectacles de rue du samedi.

Il s'agit des six librairies situées sur le trottoir impair de la rue de Médicis ; les beaux jours, elles s'approprient, à l'aide de présentoirs, l'espace public situé devant leurs vitrines. A cela s'ajoutent les affiches accrochées sur les grilles, autour des Portes Saint-Michel et Odéon, et annonçant, sur des toiles géantes et des petits panneaux d'affichage administratif, les différentes manifestations organisées par le Sénat au Musée du Luxembourg, à l'Orangerie, dans le Jardin ou au Palais du Luxembourg.

Nous sommes donc explicitement invités à migrer vers d'autres espaces, voisins, certes, de celui qui retient l'attention dans cette étude, mais se distinguant quand même, clairement, de lui. On peut alors dire qu'en l'absence des photos, les signes de l'autre, au sens défini ci-avant, se tournent vers l'extérieur. L'opposition *rue* (physique et légendaire) *vs culture* (institutionnelle, cultivée) se décline, autrement dit, autour de la distinction *ici vs ailleurs*.

La recontextualisation des images

C'est toute cette organisation qui va se trouver bouleversée par l'accrochage de photos sur les grilles. A l'espace physique et social que nous avons ébauché, se superpose, progressivement,

un espace culturel, qui perdure pendant toute la durée de l'exposition. Celui-ci est représenté par deux institutions : le Musée et le Sénat.

En effet, le déplacement de la photo dans la rue est accompagné d'un mouvement de recontextualisation. Les photos ne sont ni reprises à l'infini pour un effet de papier peint, ni placardées à même les murs. L'éclairage, le grand format, la suspension en hauteur sur les grilles contribuent à les souligner dans la texture urbaine, à attirer l'attention. Interviennent ensuite : l'affiche (reprenant le modèle pictural, avec la signature de l'énonciateur en bas, à droite, là où le regard quitte l'image), les cadres et signes de cadre (grilles, panneaux, bandes blanches ou noires autour des photos), les légendes, les explications, les commentaires, le logo du Sénat sur chaque panneau. Grâce à ces éléments, les photos se situent en rupture avec la ville : comme ambassadrices ou indices, au sens peircien, du Musée et / ou du Sénat.

Il existe aussi un contexte de médiation extérieur à l'exposition, ambivalent également. Celui-ci est constitué, d'un côté, par le Musée du Luxembourg, situé quasiment à la sortie de l'exposition et, de l'autre, par les portraits politiques, d'otages, exposés sur les grilles, vers l'Ecole des Mines. C'est dans ce cadre que nous avons pu voir les portraits de Florence Aubenas et Hussein Hanoun pendant l'exposition *20 photographes pour les 20 ans de Reporters sans Frontières*, puis celui d'Ingrid Betancourt à partir du 23 février 2006 (les derniers jours de l'exposition *Est-ce ainsi que les hommes vivent* et tout le long de l'exposition *Enfants du Monde*). Si les « signes de » Musée incitent à une lecture esthétique, figurale des expositions, les « signes de » Sénat suggèrent un regard plus politique, plus soucieux du contexte de la prise de vue et des référents montrés. De plus, ces portraits d'otages relient à l'actualité des photos de reportage qui datent et dont la temporalité est plus proche de celle des musées et mémoriaux que de celle des médias. Elles alimentent le souvenir et une mémoire visuelle des événements, plus qu'elles n'informent véritablement à leur sujet.

Comment les visiteurs réagissent-ils à l'installation de cet espace culturel ? Pour répondre à cette question, nous suivrons maintenant les réactions suscitées par l'accrochage des photos de Kevin Kling à l'automne 2006. On peut signaler d'emblée deux moments distincts : pendant la mise en place des tirages par l'entreprise d'événementiel *Belle Planète s'expose* et après le départ des ouvriers.

## Une captation progressive des visiteurs

### *La captatio benevolentiae*

Pour des considérations pratiques (le volume de travail, la répartition des tâches, etc.), l'accrochage des photos s'est étalé sur plusieurs jours. L'équipe de *Belle Planète...* a d'abord déposé les panneaux, le long des grilles, par tas de six ou sept, dans des zones délimitées à l'aide de rubans rouge et blanc. Deux jours plus tard, camionnettes, échafaudages, marteaux, scies, brosses, etc., ont véritablement investi les lieux, pendant que les affiches de l'exposition faisaient leur apparition sur les panneaux d'affichage du Sénat. Les trois jours suivants ont été consacrés à la mise en place des panneaux, des lampes et des tirages avec leurs cartels, ces petites étiquettes portant le logo du Sénat et un petit texte rédigé par la photographe.<sup>9</sup>

Si elle n'a donc pas été particulièrement recherchée, mais plutôt le fruit des circonstances, cette lenteur de la mise en place a permis de répondre à l'une des règles de construction du discours : à ce que la rhétorique classique appelait la *captatio benevolentiae*. Elle a, en effet, permis de susciter la curiosité de passants, de capter progressivement leur attention et leur bienveillance et, dans une certaine mesure, de les inciter à participer à ce qui va s'y jouer.

### *Le jeu des interactions...*

Mais c'est à partir du moment où les premières photos apparaissent sur les grilles que les passants commencent véritablement à s'intéresser à ce qui se passe. Ils s'arrêtent pour regarder les images, lire les explications et interroger les ouvriers au sujet de l'exposition. Les plus coriaces suivent ces derniers jusque dans le camion pour découvrir les clichés avant tout le monde, tandis que d'autres se posent au café ou font des allers / retours le long des grilles. Des groupes se forment, çà et là, sur le trottoir. On gesticule, des souvenirs de voyage sont évoqués, des discussions politiques s'engagent. Une sorte d'effervescence gagne, peu à peu, la rue de Médicis, y compris sur le secteur situé entre les Portes Médicis et Odéon, désert quelques jours auparavant. Les personnes qui attendent au feu vert, devant la Porte Médicis, tournent la tête et s'avancent en direction des photos. L'espace est à tel point saturé d'objets et de gens que le SDF quitte son banc et va chercher refuge sur le trottoir d'en face.

---

<sup>9</sup> GHEBAUR, C., *Journal de terrain*, les 8 / 13 septembre 2006.

L'apparition des photos brouille - et cette évocation le montre bien - les frontières entre les zones que nous avons observées auparavant. Les territoires sont décalés, redistribués, modifiés. Il en va de même de la géographie humaine qui conférait sa stabilité et son identité au lieu. Certains objets sont détournés de leurs usages d'origine. C'est, par exemple, le cas du muret et des grilles du jardin, qui sont récupérés et convertis en outils d'exposition. C'est aussi le cas des bancs, qui se transforment, peu à peu, en fauteuils, comme dans les salles de théâtre ou de musée.

... *et ses recadrages*

Il se produit, de plus, une relecture esthétique du lieu et des actions qu'il contient. Les passants *voient*, en effet, les ouvriers, ces personnes habituellement *invisibles* dans les dispositifs d'exposition achevés. Ils regardent leurs mains, leur posent des questions, s'intéressent à leur travail, les enfants demandent la permission de récupérer les morceaux de plastique ou de ruban qui jonchent le sol. Cette attention, cette reconnaissance accordée aux ouvriers tranchent avec d'autres situations que nous avons pu observer par la suite, pendant l'exposition proprement dite. Lors du nettoyage des photos, par exemple, les ouvriers assistent souvent aux discussions des visiteurs, mais ne sont pas censés y intervenir (sauf à s'attirer des regards noirs et une condescendance pressée, visant à rétablir les distances et à garantir les rôles initiaux). Il s'agit, en cela, de ne pas dissiper l'illusion d'une relation privée avec l'œuvre exposée. Pour des raisons d'efficacité du dispositif, il est, par conséquent, requis des ouvriers de respecter, pendant toute la durée de l'exposition, une sorte d'invisibilité symbolique dans leurs rapports avec les visiteurs. Pour décrire des situations similaires, Goffman préfère, lui, parler d'absence. La non-personne, écrit-il, est absente « en tant qu'individu auquel il faut prêter une attention rituelle »<sup>10</sup>.

En outre, les passants peuvent participer activement au recadrage du lieu, à la construction de l'espace signifiant comme espace culturel. Prenons l'exemple de la personne qui se fait prendre en photo devant un cadre vide ou même devant une photo, à la place d'un des personnages représentés. Pendant *Enfants du Monde*, ce type de scène s'est joué devant deux images en particulier. L'une d'elles représente un jeune homme tendant ses lèvres de manière

---

<sup>10</sup> GOFFMAN, E. (1975), *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, trad. de l'anglais par A. Kihm, Paris, Minit, Coll. « Le Sens commun », p. 31.

humoristique à un dromadaire ; l'autre - une petite fille chérissant un agneau qui vient de naître. En substituant son corps à un corps représenté, humain ou animal, l'acteur s'inclut dans un scénario d'enchantement qui comporte aussi une part de carnavalesque : de dérision et d'inversion à la fois. Ce faisant, il figure son corps en tant qu'œuvre d'art dans un lieu qui se retrouve du même coup désigné comme musée. La réception acquiert alors une dimension performative, au sens de John Austin : elle fait exister, donne lieu d'être, *in-forme*, c'est-à-dire met en forme. On pourrait comparer, de ce point de vue, la rue et le musée. Dans le cadre de ce dernier, le lieu a, parfois, un effet instituant, légitimant sur les objets qu'il contient ; on peut dire que c'est le contexte qui est performatif. Pensons, par exemple, aux ready-mades de Marcel Duchamp. Dans la rue, au contraire, ce sont les objets présentés et les comportements des visiteurs à leur égard qui consacrent, nous semble-t-il, l'espace comme lieu d'exposition, en le situant en rupture avec l'univers urbain.

La même remarque pourrait être faite au sujet du comportement de la photographe. En se mettant en scène avec ses photos pendant l'accrochage, elle contribue à renforcer ce recadrage du lieu que nous venons d'évoquer :

*« Les ouvriers s'affairent autour des grilles. A côté d'eux, une femme en robe blanche monte allègrement sur le muret. A plusieurs reprises, son compagnon la prend en photo entre les panneaux. La femme lui propose de le photographier à son tour. Il choisit son « cadre » et pose devant le muret, les bras croisés sur la poitrine autour de son sac ; il sourit de manière moins théâtrale que la femme. L'appareil photo à la main, elle se tourne ensuite vers les ouvriers afin de les prendre en photo ; ses gestes sont brefs et efficaces. En partant, je l'aperçois sur le trottoir devant le café Le Rostand une flûte de champagne à la main en train de gesticuler en direction des photos. »<sup>11</sup>*

En même temps, c'est, de sa part, une manière de se réapproprier ses photos avec des moyens spécifiques, de manière assez paradoxale, à la réception. Ce faisant, elle insiste sur la répartition des rôles énonciatifs dans la situation. Le muret sur lequel elle monte matérialise justement cette distance entre auteur et spectateur, qui dédouble celle de l'objet et de l'observateur, très valorisée dans notre culture occidentale. La beauté grecque est, en effet, exprimée par des sens « permettant de garder la distance entre l'objet et l'observateur : vue et ouïe, plutôt que toucher, goût, odorat »<sup>12</sup>. A l'inverse, un touche une sculpture japonaise, on mastique et incorpore un poème chinois, on entre en interaction avec un mandala tibétain.

---

<sup>11</sup> GHEBAUR, C., *Journal de terrain*, le 13 septembre 2006.

<sup>12</sup> MICHELE, G. DE, in ECO, U. (dir.) (2004), *Histoire de la beauté*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, trad. du latin et du grec par F. Rosso, Paris, Flammarion, p. 57.

Les visiteurs semblent, quant à eux, avoir parfaitement compris le message de l'artiste. En effet, ils font preuve d'une certaine retenue en présence des personnes qu'ils associent à la production (la photographe, ses amis, l'équipe de *Belle Planète s'expose* ou toute personne bien habillée campant devant les grilles). Les visiteurs hésitent alors à sortir l'appareil ouvertement pour photographier les œuvres, à toucher ces dernières ou à monter sur le muret. Ils sont à la recherche de stratégies qui puissent leur permettre de le faire discrètement. Par exemple, ils s'éloignent de l'endroit où l'équipe travaille, lui tournent le dos. Cela permet, de plus, de se ménager un petit espace de liberté ou un petit tête-à-tête avec les œuvres, donc de privatiser, dans la mesure du possible, la relation avec elles, ce qui est généralement vécu comme une transgression par les intéressés. Il s'agit ici de ce processus que Goffman décrit sous le nom d'« adaptation secondaire ». Etudiant dans *Asiles* les rapports du malade et de l'institution totalitaire, il distingue, en effet, adaptations primaire et secondaire. Dans le premier cas, l'acteur cherche à « collaborer à une organisation en participant à une activité demandée dans les conditions requises » ; dans le second, le but est de « s'écarter du rôle et du personnage que l'institution lui assigne tout naturellement ».<sup>13</sup> Sur notre terrain de recherche, ces rôles, personnages ou masques sont choisis et attribués par le dispositif d'exposition.

### *Ce qu'il faut savoir pour être membre*

Ces comportements deviennent systématiques dès la fin des travaux, et cela, tout le long des grilles. C'est à ce moment-là que les visiteurs deviennent véritablement les maîtres des lieux et, à ce titre, définissent un savoir-être, des règles du jeu spécifiques. Il s'agit de ces règles qu'Edward Sapir disait « connues de personne, entendues de tous »<sup>14</sup> et qui font que les acteurs savent se comporter dans les différentes situations auxquelles ils sont confrontés. C'est précisément la définition que les anthropologues de la communication donnent de la culture. La culture au sens large, écrit Ward Goodenough, c'est « tout ce qu'il faut savoir pour être membre », c'est-à-dire « prévisible », pour Ray Birdwhistell, ou, encore, « interactionnellement pertinent », selon Yves Winkin.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> GOFFMAN, E. (1984), *Asiles : études sur la condition sociale des malades mentaux*, trad. de l'anglais par L. et C. Lainé, Paris, Minuit, Coll. « Le Sens commun », p. 245.

<sup>14</sup> SAPIR, E. (1971), *Anthropologie*, trad. de l'anglais par C. Baudelot et P. Clinquart, Paris, Seuil, Coll. « Points. Sciences humaines », p. 46.

<sup>15</sup> WINKIN, Y. (2001), *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*, Paris, Seuil, Coll. « Points. Essais », 1996, p. 14.



Parmi ces conventions tacites, on peut citer d'abord la bipartition du trottoir, en cas d'affluence. Une bande « rapide », entre la route et le milieu du trottoir, est alors réservée aux simples passants, ainsi qu'aux visiteurs se contentant, pour diverses raisons, de jeter des coups d'œil en direction des photos. Certains reviennent ensuite pour une « vraie visite », comme ils disent, ce premier passage ayant, en quelque sorte, une fonction exploratoire et anticipatrice. « J'avais déjà repéré », nous a expliqué un visiteur, « j'étais passé devant plusieurs fois, et aujourd'hui comme il fait beau, je suis venu visiter ». « J'avais déjà vu un peu, mais sans vraiment visiter », nous a dit un autre. La bande « lente », située, elle, à proximité des grilles, est réservée aux visiteurs assidus.

De nombreux glissements, ou passages, sont possibles entre les deux espaces. Un visiteur « pressé » peut s'approcher d'une photo le temps de lire la légende qui l'accompagne. De la même façon, un visiteur assidu peut se retirer entre les arbres, au bord de la route, pour téléphoner sans déranger les autres ou pour bien cadrer. Il peut aussi se poser sur l'un des deux bancs disponibles pour profiter des photos et du cadre, lire, manger, etc. Nombreux sont, par ailleurs, les individus qui font la visite dans les deux sens : tout près des photos pour pouvoir lire les légendes, ensuite à une certaine distance, au bord de la route ou sur l'autre trottoir, à vélo éventuellement, pour changer de perspective. S'éloigner permet, de plus, de comprendre la scénographie de l'exposition : de mieux saisir les enchaînements de séquences, les échos, les rimes plastiques d'une image à l'autre, ainsi que les rappels entre les photos et les éléments du décor urbain en perpétuel mouvement. Un dernier cas de figure qui s'est présenté est celui des enfants accompagnant des adultes qui effectuent une visite assidue :

*« Trois petits enfants jouent sur le trottoir à proximité des grilles. L'aîné fait toutes sortes de figures en trottinette, les autres se lancent un ballon en mousse. Presque à chaque passe, le ballon tombe par terre et roule vers le bord. Les enfants le poursuivent en se poussant l'un l'autre ; pour ne pas tomber, ils prennent appui sur les jambes des gens. »<sup>16</sup>*

*« Un petit bonhomme s'entraîne à marcher sur le muret en se tenant aux grilles. Son pas n'est pas sûr, son grand-père se tient à ses côtés. La grand-mère regarde les photos un peu plus loin. [...] Trois petites filles les accompagnent. Pour s'occuper, elles jouent avec un ballon à côté des grilles. Elles le font rebondir par terre, courent le récupérer à tour de rôle, s'amusent à le faire rouler de plus en plus loin vers les arbres. »<sup>17</sup>*

Pour les enfants, la bande « rapide » correspond donc à l'interdit, alors que la bande « lente » est celle de l'autorité parentale, du licite, voire même de la sphère domestique (ils y laissent

---

<sup>16</sup> GHEBAUR, C., *Journal de terrain*, le 4 janvier 2007.

<sup>17</sup> GHEBAUR, C., *Journal de terrain*, le 29 décembre 2006.

leurs affaires pendant qu'ils s'aventurent vers le bord du trottoir). Le ballon relie, ici, les deux espaces permettant aux intéressés de se réapproprier, sur le registre de la transgression, la rue : de la soustraire aux adultes et à des activités plus prévisibles.

Des passages peuvent aussi être observés entre les deux trottoirs, celui des cafés et celui des photos. C'est ce qui permet les visites de type « punctum », mentionnées ci-avant. Le *punctum* d'une photo, écrit Roland Barthes, « c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) » ; c'est une « blessure » ou une « piqûre »<sup>18</sup>.

*« Une femme traverse la rue devant la BNP. Elle va tout droit vers la photo des adolescentes Amhara, lit la légende, puis retraverse sans un regard pour le reste de l'exposition. »*<sup>19</sup>

*« Un homme traverse devant chez Lina's. Je le vois lire la légende de la photo qui s'intitule « La leçon d'équitation », puis retraverser de manière tout aussi soudaine. »*<sup>20</sup>

Il convient de mentionner aussi l'apparition d'une zone morte, aveugle, un vide entre le muret et une ligne imaginaire, à partir de laquelle les visiteurs peuvent percevoir les images sans se retrouver en-deçà de l'effet de réel. Cette ligne correspond, nous semble-t-il, au seuil de visibilité. Dans les musées, elle est, le plus souvent, matérialisée par une corde interdisant aux visiteurs de s'approcher davantage des œuvres, ce qui induit, encourage ou même consacre une lecture figurative. Les rognures, les tavelures, le relief des peintures, le grain des photos et toutes ces traces du corps-à-corps de l'auteur avec le monde à figurer et avec la toile, demeurent dans ce cas inaccessibles à l'œil. Tout comme le muret, cette zone est associée par les visiteurs à la représentation, entendue comme la « totalité de l'activité d'une personne donnée, dans une situation donnée, pour influencer d'une certaine façon un des autres participants »<sup>21</sup> :

*« A ma gauche, un petit garçon et une petite fille grimpent péniblement sur le muret. Une fois dessus, ils font les andouilles : tirent la langue, se poussent, etc. et finissent par demander à la maman de les prendre en photo. »*<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> BARTHES, R. (1980), *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, Coll. « Cahiers du cinéma », p. 49.

<sup>19</sup> GHEBAUR, C., *Journal de terrain*, le 20 décembre 2006.

<sup>20</sup> GHEBAUR, C., *Journal de terrain*, le 3 janvier 2007.

<sup>21</sup> GOFFMAN, E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, tome I : *La présentation de soi*, trad. de l'anglais par A. Accordo, Paris, Minuit, Coll. « Le Sens commun », p. 23.

<sup>22</sup> GHEBAUR, C., *Journal de terrain*, le 29 décembre 2006.

« J'entends une discussion entre une mère et son fils de 8-9 ans. Ce dernier joue sur le muret pendant que les parents s'arrêtent longuement devant chaque photo. « Descends de là, imbécile, lui dit-elle, sors de là, c'est pas toi qu'on regarde, c'est les photos. »<sup>23</sup>

Il est ainsi entendu que l'on pénètre dans cette zone et que l'on monte sur le muret si l'on souhaite se mettre en scène, s'associer aux photos, à une performance d'auteur et utiliser celle-ci comme un décor ou un cadre pour sa propre performance. Nous utilisons ici le mot *cadre* au sens défini par Goffman dans *Les Cadres de l'expérience*. Un cadre, écrit l'auteur, est précisément « [ce] qui nous permet, dans une situation donnée, d'accorder du sens à tel ou tel de ses aspects, lequel autrement serait dépourvu de signification »<sup>24</sup>.

A travers ces petites séquences que nous venons de retranscrire, le muret apparaît non seulement comme scène, théâtre, mais aussi comme un espace syncrétique de la production et de la réception. Il relie ces deux moments, ces deux sphères d'actions, de compétences, contrairement à la phase d'accrochage des photos lorsqu'il devait les distinguer, les disjoindre. De territoire réservé à la photographe et à un petit groupe d'élus, il se transforme en une véritable zone franche, accessible à l'ensemble des visiteurs.

Deux situations dérogent de cette règle tacite. On peut rappeler d'abord l'enfant qui essaie d'attirer l'attention de ses parents, et pour cela, il se place ostensiblement entre eux et la photo qu'ils sont en train de regarder. Autre cas de figure, l'adolescent qui, dans cette zone de représentation, tourne le dos aux autres visiteurs pour téléphoner. Si ce geste exprime le refus de la visibilité que garantit l'espace, l'intéressé parle, d'autre part, bien trop fort pour ne pas se faire remarquer. Tout le monde profite, en effet, de sa conversation, ce qu'il fait superbement semblant d'ignorer. On peut aussi dire que l'interaction concerne à la fois l'environnement de l'énonciateur et des partenaires distants. Nous sommes face au paradoxe mis en évidence par Eric Auziol : celui de la « double communication »<sup>25</sup> qu'on peut comprendre ici au sens fort, comme une « double contrainte », un tiraillement entre des positionnements contradictoires.

---

<sup>23</sup> GHEBAUR, C., *Journal de terrain*, le 18 novembre 2006.

<sup>24</sup> GOFFMAN, E. (1991), *Les cadres de l'expérience*, trad. de l'anglais par I. Joseph, M. Dartevelle et P. Joseph, Paris, Minuit, Coll. « Le sens commun », p. 30.

<sup>25</sup> AUZIOL, E., in MUCCHIELLI, A., PAILLE, P. (2003), *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, A. Colin, Coll. « Collection U. Sciences sociales », p. 160.

Enfin, ce nouvel agencement de la rue de Médicis n'efface pas les deux secteurs que nous avons repérés avant l'accrochage des photos : Portes Médicis / Odéon et Saint-Michel / Médicis. Leur différence subsiste, mais se traduit désormais au niveau des normes qui les régissent. De ce point de vue, le premier secteur se rapproche plus d'un musée ou d'une galerie que le second. Ne pas gêner les autres, ne pas s'attarder devant une photo au détriment d'autres personnes, s'asseoir dans la mesure du possible entre deux cadres plutôt que devant une photo, ne pas se parler d'une « bande » à l'autre en levant la voix, ne pas montrer du doigt, etc., sont des préoccupations constantes au sein du premier. Pour ce qui est du second, en revanche, la dimension fonctionnelle, utilitaire, de « lieu de passage », reste prédominante, les passants étant généralement plus nombreux que les visiteurs. Les deux groupes se gênent, d'ailleurs, mutuellement.

### **En guise de conclusion**

Le rapport à l'œuvre est souvent étudié, dans les sciences humaines et sociales, comme une relation binaire, un lien positif ou négatif entre sujet et objet. Au terme de ce travail, on peut avancer qu'au sein de l'exposition de rue, ce rapport ne peut être pensé en dehors de la sociabilité qui se déploie dans cet espace, à la fois physique, géographique, et symbolique, légendaire. Dans le dispositif urbain et géographique décrit, il se greffe, progressivement, dans les plis des relations intersubjectives. L'exposition devient alors - et cette étude le montre bien - le décor vivant d'une sociabilité polymorphe (séduction, partage, apprentissage, transmission entre générations). Ce recadrage proscrit, certes, les attitudes esthétiques, sans bloquer, pour autant, le plaisir homonyme. Les premières sont, selon Pierre Demeulenaere<sup>26</sup>, des actions ; elles nécessitent une intentionnalité, une attention portée à l'objet lui-même, comme forme. Quant au plaisir esthétique, il peut apparaître dès qu'un objet nous *plaît*, de manière diffuse, sans qu'il y ait forcément volonté de l'appréhender de telle ou telle façon. Sur notre terrain, il prend place dans des histoires partagées, comme moment fort d'identités, cultures, mémoires en train de se faire.

Ce recadrage est, sans aucun doute, un des aspects les plus intéressants de l'exposition de rue. Porté par la gratuité et la nouveauté du mode d'exposition, il constitue un vecteur de démocratisation important, dans la mesure où il contribue à mettre en place un rapport plus

---

<sup>26</sup> DEMEULENAERE, P. (2001), *Une théorie des sentiments esthétiques*, Paris, B. Grasset & Fasquelle, Coll. « Collège de philosophie », p. 58.

familier, aisé et décomplexé à l'œuvre. Il faudrait voir si les termes de ce nouveau rapport dépassent le cadre précis de l'exposition de rue, pour remodeler, par exemple, le rapport aux institutions impliquées. Il s'agit, bien sûr, des musées : l'objectif consiste à attirer de nouveaux publics dans des murs « légitimes ». Il s'agit, surtout, des mairies et conseils généraux, ces derniers étant, depuis quelques années, à l'origine d'actions très dynamiques et originales dans le domaine de la culture. Pour des raisons d'organisation, cet article s'est limité aux observations que nous avons faites sur le terrain, laissant de côté les discours que les acteurs tiennent sur leurs pratiques. Ces discours, ainsi que les représentations qui s'en dégagent méritent désormais d'être réintroduits dans le modèle proposé. De plus, ce dernier gagnerait à s'ouvrir à d'autres (types de) terrains, de manière à permettre une approche comparatiste et un propos plus général.

## **Bibliographie**

- BARBICHON, G. (1990), « Espaces partagés : variation et variété des cultures », *Espaces et sociétés*, 62-63, pp. 107-134
- BARTHES, R. (1980), *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, Coll. « Cahiers du cinéma »
- CAUNE, J. (1999), *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, Coll. « Communication, médias et société »
- COPANS, J. (2005), *L'enquête et ses méthodes : l'enquête ethnologique de terrain*, Paris, A. Colin, Coll. « 128. Sciences sociales »
- ECO, U. (dir.) (2004), *Histoire de la beauté*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, trad. du latin et du grec par F. Rosso, Paris, Flammarion
- ECO, U. (1992), *Les limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Paris, B. Grasset
- GOFFMAN, E. (1984), *Asiles : études sur la condition sociale des malades mentaux*, trad. de l'anglais par L. et C. Lainé, Paris, Minuit, Coll. « Le Sens commun »
- GOFFMAN, E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, tome I : *La présentation de soi*, trad. de l'anglais par A. Accordo, Paris, Minuit, Coll. « Le Sens commun »
- GOFFMAN, E. (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, tome II : *Les relations en public*, trad. de l'anglais par A. Kihm, Paris, Minuit, Coll. « Le Sens commun »

- GOFFMAN, E. (1991), *Les cadres de l'expérience*, trad. de l'anglais par I. Joseph, M. Dartevelle et P. Joseph, Paris, Minuit, Coll. « Le sens commun »
- GOFFMAN, E. (1975), *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, trad. de l'anglais par A. Kihm, Paris, Minuit, Coll. « Le Sens commun »
- LARDELLIER, P. (2003), *Théorie du lien rituel : anthropologie et communication*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Communication et civilisation »
- MARC, E., PICARD, D. (1996), *L'Interaction sociale*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Le psychologue », 1989
- MUCCHIELLI, A., PAILLE, P. (2003), *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, A. Colin, Coll. « Collection U. Sciences sociales »
- PARRET, H. (1988), *Le sublime du quotidien*, Paris / Amsterdam, Hadès / Benjamins, Coll. « Actes sémiotiques »
- SAPIR, E. (1971), *Anthropologie*, trad. de l'anglais par C. Baudelot et P. Clinquart, Paris, Seuil, Coll. « Points. Sciences humaines »
- WINKIN, Y. (2001), *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*, Paris, Seuil, Coll. « Points. Essais », 1996
- WINKIN, Y. (2001), « Propositions pour une anthropologie de l'enchantement », in RASSE, P. et al. (dir.), *Unité – Diversité : les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Logiques sociales », pp. 169-179