

Abstract

Cet article explore comment la scénographie peut devenir un outil de recherche anthropologique, à partir de deux expositions issues du projet *ZONE 54*, une ethnographie dialogique menée entre 2012 et 2017 avec des zonard·es à Nancy. *I Love You Fuck Off* (triple vidéoprojection, tirages, objets, sons) et *Unrestricted Area* (150 tirages) proposent deux régimes d'expérience distincts d'un même terrain.

L'analyse porte sur quatre dimensions. Elle montre d'abord que la scénographie peut transformer les conditions mêmes de la restitution en donnant forme à une connaissance située, partielle et inachevée. Elle examine ensuite le rôle des médiums qui orientent les régimes d'attention et les possibilités de co-construction. La narration, organisée en séquences, séquences extensives et fils narratifs, apparaît alors comme une manière de produire un récit polyphonique, ouvert aux circulations et aux recompositions. Enfin, l'exposition est envisagée comme un lieu ethnographique : un espace où le terrain se prolonge, se rejoue et se négocie avec les participant·es, les spectateur·ices et les institutions.

Le dispositif formel de l'article articule un texte narratif décrivant l'expérience sensorielle de l'exposition et un texte théorique analysant ses enjeux anthropologiques. Cette double écriture assume l'impossibilité de transcrire pleinement une expérience visuelle tout en tentant d'en restituer la complexité.

Keywords

scenography - sensory ethnography - multimodality - marges urbaines - photography - exhibition

The author

Amandine Turri Hoelken est artiste-chercheuse en anthropologie. Formée aux beaux-arts Nancy puis docteure en anthropologie à l'Université de Strasbourg, elle développe une pratique documentaire dialogique, engagée et située. Ses projets interrogent les représentations des marges et les dynamiques de co-construction des récits. Elle enseigne l'anthropologie visuelle à l'université et contribue activement à la diffusion des approches transdisciplinaires mêlant art et sciences sociales, notamment à travers la co-création du festival Locomotion, la direction de publications scientifiques et l'organisation d'événements autour de la recherche-création. Sa thèse a reçu le prix Tillion-Rivière de l'AFEA en 2025, récompensant une recherche impliquée.

e-mail: contact@amandineturrihoelken.fr

Introduction

L'art devrait être considéré comme une discipline qui partage avec l'anthropologie le souci de réveiller nos sens et de permettre à la connaissance de croître de l'intérieur, en s'inscrivant dans le déploiement de la vie (Ingold 2013 : 34).

Cette proposition d'une anthropologie avec l'art s'inscrit dans le développement d'approches multimodales (Collins et al. 2017) et sensorielles (Laplantine 2013 ; Pink 2015) qui réintroduisent le corps, la perception et la sensibilité comme dimensions actives de la recherche. Elle résonne directement avec mon positionnement, à l'intersection des arts visuels et de l'anthropologie, où la pratique artistique constitue un mode de recherche et de production de connaissance. C'est dans cette perspective que cet article s'intéresse à la scénographie comme dispositif de restitution anthropologique – non dans son acception muséale institutionnelle, mais telle qu'elle est pratiquée par des artistes et des chercheur·es qui font de l'exposition un espace d'écriture spécifique, où les images, les objets et les présences humaines participent ensemble à la production du sens.

Cette réflexion s'appuie sur *ZONE 54*, un projet documentaire photographique et sonore dialogique mené avec une quinzaine de zonard·es à Nancy. S'appuyant sur la typologie de Pimor (2012), qui distingue quatre catégories – satellites, zonard·es intermittent·es (ZI), zonard·es expert·es (ZE) et voyageurs –, mon terrain s'est concentré sur une sous-catégorie de ZE, que j'ai qualifiée dans ma recherche de "zonard·es mobiles" (2024a). Le projet s'est déployé sur cinq années, en privilégiant dans un premier temps l'écoute et la relation. Ce n'est qu'après une année que j'ai commencé à photographier leur quotidien avec un moyen format argentique (Pentax 67). Une fois les films développés, je montrais régulièrement mes images aux participant·es. Ces échanges ont nourri une réflexion collective. Progressivement, certain·es ont commencé à documenter eux-mêmes leur quotidien avec des appareils jetables, et nous avons choisi les images à exposer et réfléchi à la scénographie¹. Depuis 2017, le terrain se poursuit à travers des collaborations liées à la restitution et à la diffusion du projet. Ces prolongements, menés notamment avec Emy, s'inscrivent dans la continuité du processus dialogique engagé sur le terrain, en déplaçant les échanges vers d'autres espaces de production et de circulation des images.

Deux expositions, qui proposent deux régimes d'expérience distincts d'un même terrain, en sont issues : *I Love You Fuck Off* (triple vidéoprojection, tirages, sons) et *Unrestricted Area* (150 tirages, sons). Leur description permet d'interroger ce que la scénographie peut apporter à la restitution anthropologique : de quelles manières elle transforme les modes narratifs et reconfigure les rapports entre chercheur·es, participant·es et spectateur·ices.

La forme de cet article reflète cette démarche. Elle repose sur deux registres d'écriture complémentaires – narratif et analytique – qui s'entremêlent tout au long du

¹ Le terrain et la collaboration construite tout au long du projet sont détaillés ailleurs (Turri Hoelken, 2026; 2024a).

texte². Le texte narratif rend compte de l'expérience sensible de l'exposition *I Love You Fuck Off*, en plaçant les lecteur·ices en position de spectateur·ices qui découvrent progressivement le dispositif. Ces descriptions ont été reconstruites à partir de notes de terrain, de documents d'exposition et d'analyse du montage. L'enjeu est de proposer une écriture sensible et critique, dans la continuité des propositions de Pink (2015) pour qui les formes sensorielles ont un rôle propre dans la production de connaissance ethnographique.

L'article s'organise en quatre parties. La première examine la scénographie comme dispositif de traduction du terrain. La deuxième analyse le rôle des médiums dans la construction de l'expérience et dans les possibilités de co-construction. La troisième s'intéresse aux formes narratives produites par ces dispositifs. Enfin, la quatrième envisage l'exposition comme un lieu ethnographique, où se rejouent les relations entre participant·es, institutions et chercheuse.

La scénographie comme écriture située

Définir la scénographie : dispositif, écriture, espace

La scénographie est un objet difficile à définir : elle est mobilisée dans différents champs et disciplines et ne se limite pas à un corps de métier (Schmitt 2010 ; Davallon 2010). À cela s'ajoute sa proximité avec d'autres termes – muséographie, expographie ou installation – qui recouvrent des usages et des traditions disciplinaires parfois différentes³. Plutôt que de chercher à en stabiliser une définition, je propose de la considérer ici en son sens large : comme un dispositif d'organisation et d'écriture de l'espace.

Dans cette perspective, elle peut être envisagée comme un dispositif au sens proposé par Aumont (2020). Un dispositif articule une dimension physique – appareils, matériaux, lieux – et une dimension mentale – sensations, émotions, affects – dans un espace organisé et dynamique qui vise à placer les spectateur·ices⁴ dans des dispositions particulières de corps et d'esprit. Ce que le terme de scénographie précise, c'est la mise en relation de plusieurs images, ainsi que la dimension d'écriture et d'intention qui préside à cette organisation.

² Dans sa version originale, le texte était conçu pour être lu en double page : à gauche, le récit sensible de l'exposition ; à droite, les encarts analytiques correspondants. Cette disposition permettait d'échapper à la linéarité du discours académique en favorisant une lecture simultanée, non hiérarchique, des registres d'écriture. Pour répondre aux contraintes éditoriales de la revue, la présente version adopte une forme continue. Si elle respecte la structure scientifique attendue, elle conserve toutefois l'esprit de l'expérimentation initiale, qui cherchait à élargir les modes de restitution de la recherche en anthropologie visuelle.

³ La muséographie est généralement associée à l'organisation globale du musée (Merleau-Ponty 2010), tandis que l'expographie désigne plus spécifiquement la mise en forme des expositions, mais le terme reste insuffisamment répandu (Davallon 2010). Le terme d'installation, parfois mobilisé en anthropologie visuelle (Schneider et Wright 2013 ; Montazami 2016), reste quant à lui plus large et moins précis quant aux dimensions organisationnelles et narratives.

⁴ Selon les auteurs, les termes utilisés sont visiteurs (Davallon 2003 ; 2010 ; Merleau-Ponty 2010), spectateurs (Lahuerta 2013 ; 2010 ; Schmitt 2010 ; Morsillo 2010 ; Aumont 2020) ; ou les deux (Méaux 2010). De ce point de vue, je me range du côté de Céline Schmitt, quand elle écrit que "pour que la représentation ait lieu, l'espace doit être activé en tant que *skènè* et c'est à un spectateur qu'il a affaire, non à un simple passant avide de se repaître de quelques curiosités" (2010 : 206)

La scénographie peut alors être comprise comme une "main cachée" qui oriente les parcours et les interprétations, et "qui articule les questions : Quoi ? comment ? où ? et à qui ? faire voir" (Schmitt 2010 : 202). Cette double dimension – organisation de l'espace d'un côté, écriture de l'espace de l'autre – est soulignée dans les travaux de Davallon (2010) et Merleau-Ponty (2010), pour qui la scénographie constitue un dispositif sémiotique : c'est-à-dire un dispositif qui est porteur de sens et qui a pour but de créer un espace entre les significations souhaitées par son concepteur et l'interprétation que peuvent en faire les spectateur·ices. La scénographie construit ainsi des conditions de perception en organisant des temporalités, des circulations et des effets de sens (Méaux 2010), tout en laissant place à des appropriations, des détours et des résistances – dimension largement soulignée dans les travaux ici cités.

Dans le cadre d'une anthropologie visuelle et sensorielle, la scénographie constitue un espace où peuvent se rejouer, sous d'autres formes, les relations et les expériences du terrain. En créant une atmosphère (Merleau-Ponty, 2010), elle rend le public réceptif au propos et, comme le souligne Lahuerta, "réhabilite la sensibilité et parvient à concilier l'objet et le sujet par le pragmatisme de sa pluralité d'action et par sa propension à dialoguer" en instaurant une médiation active entre œuvre, espace et spectateur·ices (2013 : 1).

C'est dans cette perspective que j'aborde les dispositifs scénographiques de ZONE 54, en examinant à la fois leur capacité à transposer certaines logiques du terrain et à mettre en forme une anthropologie polyphonique et inachevée.

Traduire le terrain : la culture et le bricolage

Avant même d'entrer dans la salle d'exposition, une présence capte l'attention dans le couloir : Emy. Fine, les cheveux courts, quelques tatouages sur les bras, la voix légèrement éraillée. Elle ne tient pas en place. Elle tripote ses bagues, rit fort, interpelle les visiteur·euses, parfois en les provoquant avec tendresse et ironie. Tout chez elle attire le regard. Habillée tout en nuances de bleu électrique, casquette à large visière, pantalon rayé bleu et noir, Dr. Martens, bijoux massifs bricolés à partir d'outils récupérés. Elle se présente comme une "hackeruse artistique" qui "cherche les fractures des objets pour les renforcer". Elle explique qu'elle crée "pour mieux naviguer sur les fléaux de [son] passé bien trop compliqué". À ses côtés, son chien Merguez, un bouledogue français affublé d'un veston en cuir, où scintille en lettres dorées "I love you fuck off", le nom de l'exposition (Fig. 1). Derrière eux, deux tables, l'une recouverte d'un drapeau breton et l'autre d'un drapeau pirate. Dessus, toutes sortes d'objets bien rangés : bijoux créés à partir d'objets de récupération, frippes, vêtements floqués du titre de l'exposition (Fig. 2). Un tableau sur lequel est inscrit "le monde de l'art n'est pas celui de l'immortalité mais de la métamorphose", complète cet univers punk et festif. Tout est à prix libre. Devant l'entrée de la salle d'exposition, deux grandes bâches tendues accueillent les spectateur·ices. Recouvertes de pochoirs – "fokof", "j'men balek", couteaux – elles rappellent à la fois le graffiti et le bricolage (Fig. 3). Les couleurs vives, les superpositions leur donnent une allure presque festive, légère malgré la rudesse des mots et des symboles. Elles posent d'emblée le ton de l'exposition : bricolée, joyeuse, et un peu provocante.

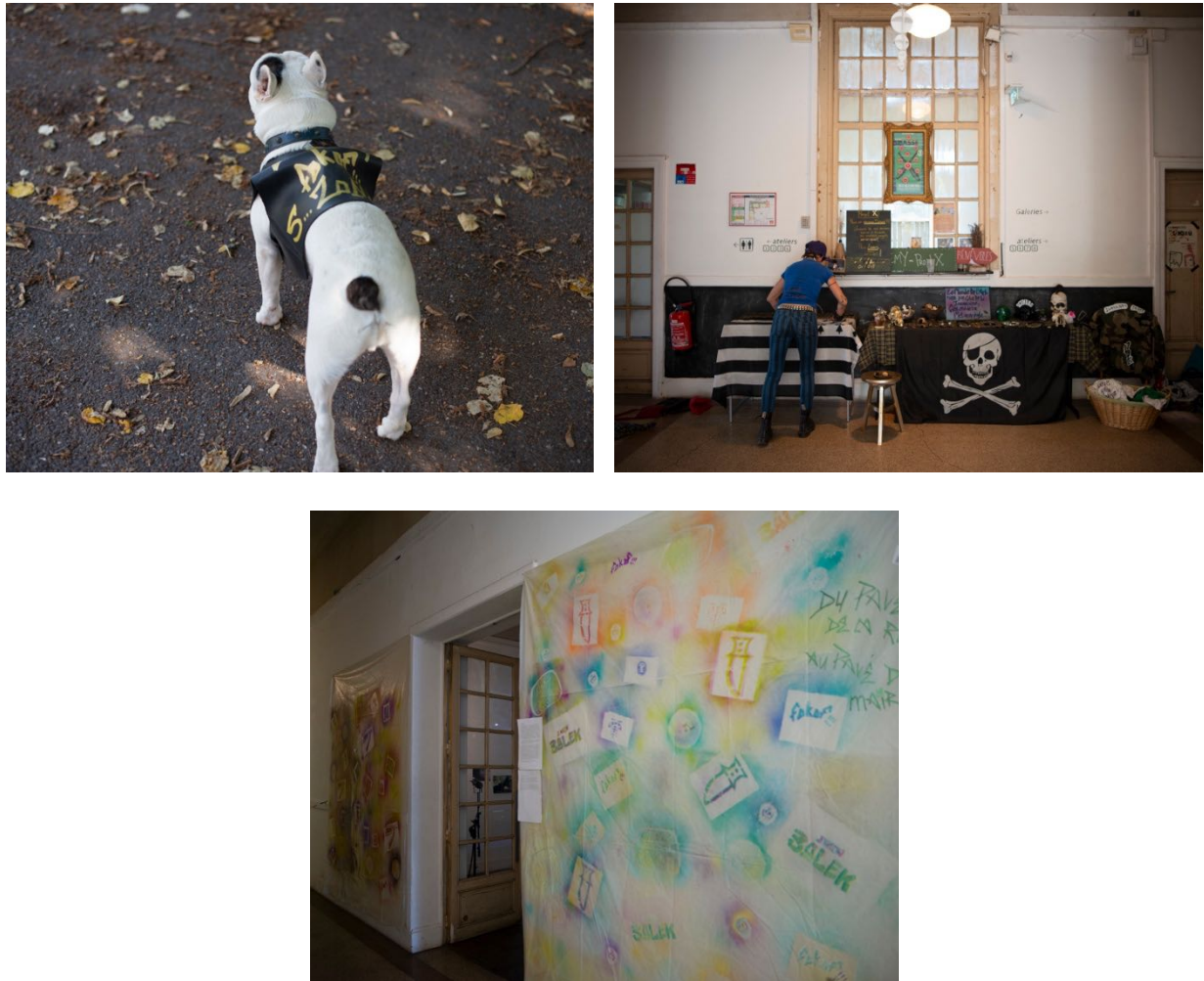


Figure 1-2-3 : Festival Barlos, ZONE 54 : *I Love You Fuck Off*, septembre 2024. Amandine Turri Hoelken

La scénographie de ZONE 54 a été pensée pour traduire certaines dynamiques de la Zone dans l'espace d'exposition – non pour en présenter une reproduction, mais pour en faire résonner des modes d'organisation et de relation. Je propose ici de mettre en avant les deux dimensions principales : la culture comme production et le bricolage comme intelligence pratique.

Le stand tenu par Emy, les vêtements floqués, les bijoux fabriqués à partir d'objets récupérés ou encore les bâches peintes à la bombe ne relèvent pas d'un simple décor : ils s'inscrivent dans une économie de production et de circulation déjà à l'œuvre sur le terrain. Chez les zonard·es, la culture est consommée (concerts, festivals, fêtes) et produite (bijoux fabriqués à partir d'objets récupérés, vêtements customisés, performances de rue). La scénographie en reprend certaines modalités : mise en vente à prix libre, absence de vitrine, objets qui conservent leur fonction et leur circulation. Le jonglage, les pancartes humoristiques, l'interpellation des passant·es relèvent d'une culture performative tournée vers l'interaction avec les passant·es, ce qui n'est pas sans rappeler la présence d'Emy.

Lorsque l'on rentre dans la salle d'exposition (Fig. 4), la pièce est plongée dans la pénombre. Un grand rideau noir recouvre les fenêtres. La lumière émane de trois vidéoprojecteurs et de deux petites lampes qui éclairent des photographies accrochées de part et d'autre de l'entrée. Les projections se déploient sur trois surfaces : une au fond, directement sur le mur, et deux autres suspendues plus en avant, sur un tissu léger. L'image ne s'y arrête pas : elle traverse la matière et se prolonge sur le mur derrière. Ce jeu de transparence, accentué par les mouvements du tissu au gré de l'air, donne une impression de flottement. Dans la pièce, deux personnes discutent autour d'une table ; trois autres sont confortablement installées sur des poufs, face aux projections.

Sur le mur à gauche de la porte d'entrée, deux vieilles cagettes en bois servent d'étagères (Fig. 5). Un gilet gris marqué au pochoir "j'men balek", ainsi que deux disques de coupe ornés de dessins sont posés dessus. Tout autour de ces cagettes, les murs sont recouverts de photographies prises par les participant·es. On y retrouve souvent Emy – parfois blonde, parfois brune –, signe que les images s'échelonnent sur plusieurs années. Elle y apparaît entourée d'ami·es ou aux côtés de son compagnon, un homme mince, blond, coiffé d'une petite crête. Les chiens y tiennent une place centrale : cadrés de près, photographiés avec tendresse, ils révèlent une relation qui dépasse la simple compagnie, une forme d'attachement familial. Ces images brouillent les pistes : le mur ressemble moins à une exposition documentaire qu'à un album intime, effaçant la frontière entre celui qui regarde et ceux qui sont regardés. L'ensemble évoque la chambre d'un adolescent ou d'un jeune adulte, tapissée de souvenirs personnels épinglés au fil du temps.

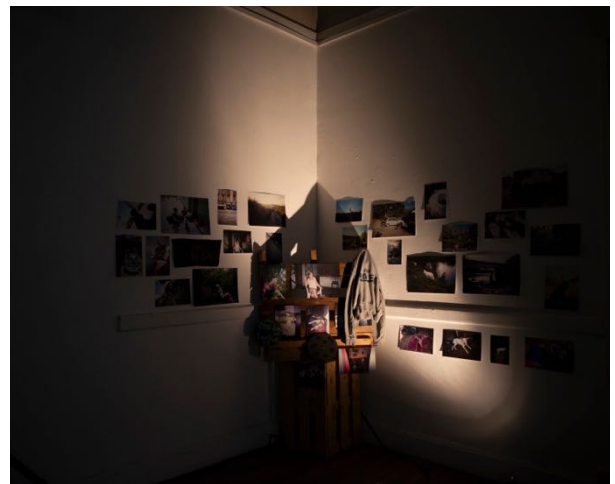


Figure 4-5 : Festival Barlos, ZONE 54 : I Love You Fuck Off, septembre 2024. Amandine Turri Hoelken

Ces cagettes, Emy et moi les avons trouvées ensemble dans la cave du lieu d'exposition – une solution élaborée sur place, à partir des ressources disponibles. La scénographie, telle que je la conçois dans ce projet, ne procède pas d'un plan strictement préétabli : elle se construit aussi dans la situation, au croisement des contraintes du lieu et des compétences de chacun·e.

À la mairie de Nancy, les contraintes institutionnelles ont joué un rôle décisif dans la fabrication de certains éléments scénographiques. Nous souhaitions initialement floquer directement des supports textiles, mais cela n'a pas été autorisé. Par ailleurs,

l'accrochage imposé sur des grilles caddie limitait fortement les possibilités d'intervention. C'est de la combinaison de ces contraintes qu'est née la solution des bâches : réalisées à partir des pochoirs d'Emy, elles ont permis de contourner ces restrictions tout en introduisant dans l'espace d'exposition une esthétique plus proche des pratiques de la Zone (Fig. 6 et 7).



Figure 6-7 : Mairie de Nancy, ZONE 54 : *Unrestricted Area*, janvier 2024. Amandine Turri Hoelken

Cet exemple – parmi d'autres – ne témoigne pas seulement d'une co-construction des expositions, mais met en évidence une manière de faire fondée sur le bricolage. Ces ajustements traduisent une négociation entre les normes du lieu et les pratiques du terrain. Le bricolage, au sens où l'entend Lévi-Strauss (1962), renvoie à une pensée attentive aux ressources disponibles et capable de composer avec l'existant. Dans le prolongement de ces approches, Golsenne propose de relier explicitement bricolage et pratique artistique par le concept de bricologie. Pour lui, "l'artiste bricoleur crée dans l'écart entre son idée de départ et le résultat final. Cet écart est produit par la contingence des matériaux qu'il récupère" (2015 : 25). Faire avec les moyens du bord ne relève donc pas d'un défaut, mais d'un choix. Toujours selon lui, dans un contexte marqué par la société de consommation, ce choix prend une portée éthique, esthétique et politique : il participe à des formes de résistance aux logiques néolibérales, en valorisant des pratiques de récupération, de détournement et d'autonomie. Cette logique entre en résonance avec les pratiques des zonard·es, pour qui le bricolage constitue à la fois une nécessité matérielle (ouvrir un squat, réparer un camion), une pratique culturelle et une forme d'affirmation face aux normes dominantes. C'est précisément dans cette articulation entre invention située et portée politique que s'inscrit l'analyse de Dick Hebdige (2008), pour qui, dans la culture punk, le bricolage implique un travail de détournement qui reconfigure les usages et les significations des objets. En déplaçant des éléments d'un contexte à un autre, le bricoleur produit des formes situées et potentiellement subversives. C'est précisément ce qui se joue ici : les bâches, nées de refus et de contraintes, ne constituent pas de simples compromis, mais des formes qui déplacent les codes institutionnels.

Cette lecture rejoint celle d'Emy, pour qui ces agencements renvoient directement à l'univers de la Zone : "Les objets que j'ai glanés. L'agencement, ça faisait penser à un squat, les poufs par terre, avec le peu de matériaux récupérés à droite à gauche"⁵. Le bricolage ne relève donc pas seulement d'une contrainte ou d'une méthode, mais également d'une manière d'habiter et de représenter l'espace, que la scénographie vient prolonger dans l'exposition.

Un fond sonore emplit l'espace. Trois voix se mêlent. Une femme raconte : " Ça a été trois, quatre jours horribles la manche". Au loin, on les entend interpeller les passant·es : " Bonsoir, vous n'auriez pas un brin de monnaie ?". L'autre femme poursuit : " Je crois que je vais rentrer, je ne me suis pas assez équipée aujourd'hui". " Ça caille, hein", répond la première, et son compagnon ajoute : " Tant que tu marches, ça va... mais quand tu restes assis, le froid t'épuise". L'ambiance sonore témoigne de la fatigue et de la rudesse de l'hiver. Derrière leurs paroles résonnent les bruits de la ville : bus qui passent, flot des passant·es, circulation continue. Sur les écrans, une autre scène se déroule : un événement festif sur la place Stanislas. Des lits, des chaises et des tables sont disposés, avec un réchaud à gaz, du thé, du café et des gobelets. Les zonard·es y sont attablé·es, partageant ce moment collectif avec d'autres habitant·es, assis·es à d'autres tables. Plus tard, les images les montrent jonglant dans la nuit, des bolas en feu traçant des cercles de lumière autour d'eux, entouré·es d'une foule rassemblée.

Cette capacité à bricoler s'est construite progressivement. En 2015, jeune photographe, je m'inscrivais davantage dans les attentes institutionnelles. Au fil des expositions, et à mesure que la relation avec les participant·es se consolidait, d'autres manières de faire se sont imposées, plus ouvertes, plus négociées. Le terrain a ainsi transformé ma pratique et a contribué à déplacer mon rapport aux institutions et à la pratique artistique – non en les rejetant, mais en les abordant comme des espaces avec lesquels il est possible de composer en *bricolant* avec les normes.

Donner forme à un savoir partiel et polyphonique

La perception des images vidéoprojetées varie selon l'endroit où l'on se tient. Depuis l'entrée, située sur la gauche de la pièce, l'écran du fond est partiellement masqué par celui suspendu le plus à gauche (Fig. 8). En avançant vers le centre, les trois écrans apparaissent alignés, mais le recul manque pour les embrasser d'un seul regard. Plus on s'approche de l'image centrale, plus les images suspendues s'effacent, ne laissant subsister que la projection murale, comme un point d'aboutissement. L'espace se transforme alors en un parcours visuel, un jeu de distances et de transparences. Deux personnes se tiennent au centre de la salle. Leurs regards explorent l'espace, comme s'ils cherchaient quelque chose. Elles semblent amusées : elles se déplacent à droite, à gauche, reviennent sur place. À un endroit précis de la salle, les trois projections s'alignent. Ce sont maintenant les photographies d'un festival qui sont projetées. Une anamorphose apparaît : une caravane occupe l'écran du centre, les deux autres prolongent le paysage (Fig. 9).

⁵ Les citations d'Emy sont issues d'un entretien réalisé au cours de la rédaction de cet article (en 2026), ainsi que d'une présentation du projet ZONE 54 au festival Barlos en 2024.

Les écrans ne s'animent pas toujours ensemble. Parfois une seule image change, parfois deux, parfois les trois, comme un film en pièces détachées. Les trois projections montrent souvent un même moment, vu sous des angles différents, ou prolongé par de petits écarts : un détail qui apparaît ici, un geste ou un visage qui se dévoile là. Sur l'un, un terrain vague, une caravane au loin. Sur un autre, un couple fait la manche en centre-ville : elle en pantalon cargo, lui en treillis kaki, entourés de plusieurs grands chiens. Leurs looks mêlent esthétiques punk et militaires.



Figure 8 : Festival Barlos, ZONE 54 : *I Love You Fuck Off*, septembre 2024. Amandine Turri Hoelken

Figure 9 : CCGP, ZONE 54 : *I Love You Fuck Off*, octobre 2015. Amandine Turri Hoelken

La scénographie de *ZONE 54 : I Love You Fuck Off* s'organise autour de trois écrans synchrones, de tirages photographiques réalisés par les zonard·es, d'objets fabriqués par Emy et d'une pièce sonore composée de cinq ambiances distinctes. Ce choix n'est pas seulement esthétique : il engage une conception de la connaissance anthropologique comme située, partielle et relationnelle⁶. Ce que ce dispositif rend perceptible, c'est l'impossibilité d'un point de vue totalisant. Aucun emplacement dans la salle ne permet de saisir l'ensemble des images simultanément : ce qui se donne à voir n'est toujours qu'un fragment, susceptible d'être déplacé, complété ou contredit par un autre angle. Comme l'a montré Donna Haraway (1988), toute connaissance est produite depuis une position située. Le dispositif scénographique en donne une traduction sensible : il donne à voir et à ressentir le caractère partiel du regard, lié à la place occupée dans l'espace.

Derrière les écrans, une constellation de petites photographies tapisse l'angle du mur (Fig. 10). Il faut s'approcher pour en distinguer les détails : une journée sortie en canoë-kayak, des concerts punk, des caravanes garées dans la nature, des scènes d'été. Ces images dévoilent un autre versant de leur quotidien : elles évoquent la mobilité, rythmée par les saisons, les festivals ou la fermeture d'un squat. Les déplacements apparaissent moins comme une errance que comme une série de relais – un squat, un festival, une ville – où l'on s'arrête, puis dont on repart. Non pas l'obligation de bouger, mais la possibilité toujours présente de le faire, avec les chiens, les sacs et

⁶ De nombreux anthropologues soulignent que la connaissance est inachevée et située. C'est précisément cette incomplétude qui ouvre à une approche sensible, attentive aux relations, aux voix multiples et aux conditions concrètes de production du savoir (voir notamment Cozzolino & Solomoukha 2021 ; Pink, 2021 ; Lowenhaupt Tsing 2017 ; Ingold, 2017 ; Laplantine 2013)

les compagnons de route. La mobilité n'est pas qu'un mouvement, elle est une manière d'habiter l'espace, de tisser des liens et de composer un quotidien à la fois précaire et ouvert. En se déplaçant derrière les écrans suspendus, la perception se transforme encore. Les projections se devinent à l'envers, filtrées par la transparence du tissu (Fig. 11). Les images se superposent, se reflètent, se brouillent, comme des couches qui se chevauchent. La pénombre renforce cette impression d'intimité. Les photographies ne se révèlent pas d'un seul coup, mais au fil des pas.

L'ambiance sonore, jusque-là marquée par le froid et la fatigue, glisse vers quelque chose de plus léger : des voix, des rires, un homme qui interpelle les passant-es avec humour. Le son donne aux scènes représentées une connotation plus joyeuse.

La femme de tout à l'heure, celle qui faisait la manche, regarde de petites photographies imprimées avec plusieurs hommes (Fig. 12). Plus tard, l'un d'eux tient un appareil photo jetable. Sur les écrans, on voit ces photos circuler entre les participant-es : elles sont commentées, appropriées, parfois produites directement par eux. Les projections ne montrent donc pas seulement leur quotidien, elles donnent aussi à voir le documentaire en train de se construire. Ce jeu de circulation crée une mise en abîme qui souligne le rôle du dialogue dans le projet. Les photos prises par les zonard-es prolongent cette logique, en révélant leur propre manière de raconter. L'exposition rend ainsi perceptible que le récit ne se limite pas au regard du photographe, mais se tisse à plusieurs voix, dans un va-et-vient constant entre images produites et images regardées.



Figure 10-11-12 : Festival Barlos, ZONE 54 : I Love You Fuck Off, septembre 2024. Amandine Turri Hoelken

Les images, les sons et les objets produisent une polyphonie qui fait apparaître des écarts, des interférences et parfois des contradictions. Les photographies réalisées par les

participant·es apportent parfois d'autres manières de voir – dans les cadrages, les moments choisis ou l'attention portée aux choses – que celles que je produis. Les objets d'Emy introduisent des logiques d'usage et de circulation qui brouillent la séparation entre regard esthétique et pratiques ordinaires. La désynchronisation entre image et son accentue ces décalages : une même séquence visuelle peut évoquer la dureté de la manche par grand froid ou, au contraire, se charger d'une intensité presque euphorique au rythme d'une musique punk saturée.

Ces décalages invitent les spectateur·ices à prendre conscience de leur propre subjectivité. En percevant que leurs interprétations varient selon leurs perceptions, iels deviennent, selon les termes de Pink (2015 : 59), des publics réflexifs, attentifs à leur propre subjectivité. La polyphonie ne consiste alors pas à multiplier les voix pour les additionner, mais à créer les conditions d'une expérience où aucune interprétation ne peut se clore sur elle-même. Comme le soulignent Schneider et Wright :

The relationship of the multiple narratives made possible through multiscreen installations brings about a simultaneous shift in the relation of the work to truth. It draws attention to the multiplicity of truth in a way that even a single-screen, linear narrative film that contains many voices does not. The installation allows for a literal overlapping of narratives. (2013 : 19-20)

La scénographie, qui articule ici projections multi-écrans, sons, tirages et objets, ouvre ainsi un espace permettant de repenser les enjeux éthiques de la représentation documentaire et anthropologique. Elle propose une vision lacunaire et plurielle de la Zone, plutôt qu'une compréhension exhaustive, et cherche à déjouer les catégories souvent assignées à ces personnes – déviance, précarité, nomadisme – pour restituer la complexité de leurs expériences.

L'importance des médiums

Image, médium, corps

L'écran central montre un terrain vague désert, bordé d'un mur fraîchement repeint. Sur les écrans latéraux apparaît ensuite ce même mur, à une autre période : recouvert cette fois de graffitis humoristiques et antifascistes. La projection fragmente le mur : le centre et les côtés appartiennent à des temporalités différentes. Puis l'image centrale change pour rejoindre la période des graffitis : les trois écrans composent alors une nouvelle anamorphose, le mur se reconstitue dans sa totalité (Fig. 13). Fin d'une boucle, la vidéo recommence. Plutôt que de suivre une chronologie linéaire, le dispositif met en avant une lecture synchronique : passé et présent se superposent, se confrontent et coexistent dans un même espace visuel. Ce passage invite à penser le monde de la Zone non comme une succession d'événements, mais comme un tissu de relations et de continuités.

Devant ce mur, sur lequel est tagué en gros "mito" deux personnes se tiennent face à l'appareil. Leur style teufeur tranche avec l'univers punk qui dominait jusque-là : t-shirts sobres, vestes sportswear, chaussures de randonnée ou baskets Vans, casquettes et bobs vissés sur la tête. Image après image, la vie du terrain vague se déploie. Un homme au style skinhead apparaît : crâne rasé, t-shirt noir à slogan antifasciste, jean retroussé, Dr Martens et veste Lonsdale. Des chiens courent sur le terrain vague, par terre quelques détrit

arrière-plan la ville. On y retrouve des visages déjà croisés dans les squats, mais aussi d'autres figures, aux styles variés : jeans et t-shirts simples, dreadlocks, couleurs reggae. Peu à peu, le terrain vague se révèle comme un lieu de rassemblement où se croisent des appartenances diverses et où s'inventent des formes de vie commune à la marge.



Figure 13 : Festival Barlos, ZONE 54 : *I Love You Fuck Off*, septembre 2024. Amandine Turri Hoelken

L'image photographique donne souvent l'illusion d'une forme immatérielle, purement visuelle. Or, comme le rappelle Belting :

Toutes les images que nous voyons, individuellement et dans l'espace collectif, se forment par l'entremise des médiums qui leur confèrent la visibilité. Toute image visible est donc nécessairement inscrite dans un médium de support ou de transmission (2004 : 7-8).

Pour Aumont (2020) et Belting (2004), les images se présentent toujours dans des circonstances physiques, sociales, culturelles et psychologiques spécifiques, qui en déterminent en partie la réception et la compréhension. Par ses qualités matérielles, culturelles et symboliques, le médium ne peut être considéré comme neutre : il organise les conditions de la perception, engage des postures, module l'attention et infléchit les effets produits sur celui ou celle qui regarde :

L'ambivalence entre image et médium dérive de la variété infinie selon laquelle leur rapport se module à chaque occurrence particulière. C'est à travers le médium et en jouant sur ses attraits que ceux qui en disposent peuvent exploiter les pouvoirs de l'image : grâce au médium, on dirige et on renforce l'effet de l'image sur son destinataire (Belting 2004 : 33).

Dans cette perspective, "quand on aborde les images sous l'angle de leur médium, on voit bientôt le corps humain revenir au centre du débat" (Belting 2004 : 22). Une analyse anthropologique des médiums suppose ainsi une triangulation entre image, médium et corps : la perception ne se réduit pas à une opération visuelle, mais engage des postures, des déplacements et des gestes d'attention qui participent activement à la production du sens. Aucune image ne se donne indépendamment d'un regard situé.

Aumont prolonge cette approche en montrant que le médium ne se contente pas de porter l'image : il en configure les conditions d'apparition. En lui donnant "sa tonalité sensationnelle et expressive particulière" (2020 : 102), il inscrit l'image dans une matérialité qui oriente l'expérience des spectateur·ices, en les plaçant dans des dispositions spécifiques de perception, d'attention et d'engagement. Cette dimension matérielle et corporelle apparaît notamment dans la distinction qu'il propose entre deux régimes d'images : les images opaques et les images-lumière. Les premières – tirages, impressions – résultent d'un dépôt sur un support dont elles sont indissociables. Elles se présentent comme des objets stables, "sans équivoque, devant nous, sous nos yeux" (2020 : 109), offrant au regard une relative maîtrise de leur temporalité. À l'inverse, les images-lumière – telles que les vidéoprojections – relèvent de "la présence plus ou moins fugitive d'une lumière sur une surface" (2020 : 109). Elles sont intrinsèquement temporelles, "de passage", et imposent leur rythme aux spectateur·ices. Cette distinction ne se limite pas à une différence de nature technique : elle engage des modes d'expérience distincts. Là où le tirage permet l'arrêt, le retour et la comparaison, la projection inscrit les spectateur·ices dans une temporalité continue, orientant leurs déplacements, leurs attentions et leurs manières d'habiter l'espace. Ces propriétés matérielles ne conditionnent pas seulement la réception des images : elles conditionnent aussi les possibilités de collaboration. Ce que le médium permet ou empêche comme co-construction avec les interlocuteur·ices est une question épistémologique autant que pratique : elle engage différentes manières de produire et de partager la connaissance ethnographique. Ce sont ces deux aspects que j'examinerai à travers les deux formes d'expositions de ZONE 54.

Les images Lumières : I Love You Fuck Off

La projection défile. Le flux continu retient l'attention, happant le regard dans un mouvement ininterrompu. La vidéo organise le temps : son flux continu enchaîne les images, impose un rythme, et entraîne le spectateur dans sa durée. Ici, le regard ne choisit plus : il suit. Aujourd'hui, l'exposition se tient dans le cadre d'un festival de travailleurs sociaux, un événement où se croisent réflexion, échanges et fête. La scénographie, avec ses chaises, ses tables et sa lumière tamisée, inverse la logique du "white cube" : elle privilégie l'immersion sur la distance, la conversation sur la contemplation.

La vidéoprojection engage le corps des spectateur·ices dans un régime sensoriel spécifique. Comme le souligne Aumont (2020), l'image-lumière est intrinsèquement temporelle : sa temporalité est davantage du côté du médium que des spectateur·ices. La boucle de seize minutes s'impose sans possibilité de revenir en arrière ni de choisir l'ordre de visionnage – il faut rester pour "tout voir". L'obscurité et le son qui enveloppent l'espace produisent une atmosphère où les spectateur·ices sont physiquement et psychologiquement engagé·es dans ce qu'ils perçoivent. Je rejoins ici l'analyse de Pink pour qui la multisensorialité de la vidéo doit être comprise en relation avec les conditions dans lesquelles elle est vue. Autrement dit, elle se construit dans des environnements de réception eux-mêmes multisensoriels, où la vidéo engage une participation sensible des

spectateur·ices, produit une forme d'intimité avec les situations filmées et ouvre à des modes de connaissance différents de ceux de l'écrit (2015 : 171-173).

Le choix du médium a également des implications directes sur les formes de collaboration. Le montage vidéo – technique, chronophage, nécessitant des outils et des compétences spécifiques – a limité les possibilités d'intervention des participant·es. Cette configuration a recentré de fait l'autorité sur l'ethnographe en instaurant un régime d'autorité technique. Le choix de la vidéoprojection répond ainsi moins à une logique de co-construction qu'à ses potentialités anthropologiques propres : il permet de montrer davantage d'images, de travailler le rythme et les enchaînements, de construire une temporalité et de produire une atmosphère. Elle ouvre également à des modalités de diffusion élargies – notamment en ligne – où la vidéo conserve sa structure temporelle et son montage, tandis que les photographies, une fois mises en ligne, ne sont plus perçues dans leur accrochage : elles perdent les effets d'échelle, de proximité et de circulation dans l'espace, qui participaient à leur sens.

Les deux formes d'exposition ont été pensées conjointement, précisément pour articuler ces régimes complémentaires. Toutefois, si le montage vidéo repose sur un travail réalisé seule – et se traduit par la présence exclusive de mes images dans la projection –, le choix des images et des séquences s'est construit dans le dialogue avec les participant·es tout au long du projet.

Les images-opaques : Unrestricted Area

En s'attardant sur les photographies accrochées au mur, près des cagettes, deux ensembles se dessinent : d'un côté la ville, de l'autre la nature. Une image retient particulièrement l'attention : Emy et son compagnon posent devant les gorges du Verdon (Fig. 14). Le cadrage et la manière de poser rappellent les codes de la photographie familiale. Malgré leurs vêtements punk, la composition évoque un souvenir de vacances ordinaire. Cette image déplace la perception de l'ensemble. L'esthétique des appareils jetables, les cadrages et la disposition murale produisent un effet d'intimité, comme si l'on feuilletait un album de famille. Ces photos brouillent les repères : elles oscillent entre archives intimes et récit de marge, entre souvenirs personnels et mémoire collective.



Figure 14 : Emy et son compagnon devant les gorges du Verdon, 2016. Photographie réalisée par Gaetan, ZONE 54.

La présence des tirages introduit un second régime d'expérience au sein même de l'exposition. Cette coexistence fait apparaître des régimes différenciés, à la fois du point de vue de l'expérience des spectateur·ices et des modalités de collaboration. La vidéoprojection, nous l'avons vu, limite les possibilités de négociation : si son installation dans l'espace peut faire l'objet d'ajustements, les séquences projetées restent difficilement modifiables. À l'inverse, les tirages donnent lieu à un travail d'accrochage mené en dialogue avec Emy. Nous discutons de leur disposition, de leurs relations et de leur circulation dans l'espace, ce qui ouvre à une forme de co-construction plus directe. Cette différence ne relève pas d'un choix de principe, mais des contraintes et des potentialités propres à chaque médium.

Ce déplacement est encore plus marqué dans *Unrestricted Area* (Fig. 15-16-17-18), une exposition composée d'une centaine de tirages. Les tirages permettent la simultanéité : plusieurs images coexistent dans le champ visuel. Les spectateur·ices peuvent composer leurs propres parcours, revenir en arrière, comparer, établir des connexions. Cette liberté repose sur une mobilité du corps : se déplacer, s'accroupir pour observer les petits formats, reculer pour embrasser un mur entier, circuler entre les cloisons. Ces mouvements participent activement à la production du savoir, construit dans et par l'expérience spatiale.



Figures 15-16-17-18 : MCL Metz, ZONE 54 : *Unrestricted Area*, 2017. Amandine Turri Hoelken

Dans cette exposition, les tirages sont accrochés directement au mur, maintenus par de gros clous ou de larges ficelles – clin d’œil à l’esthétique punk. Les images des zonard·es se mêlent aux miennes, sans hiérarchie. Le travail du sens passe par un agencement spatial : taille des tirages, rapprochements, écarts, accumulations, séries, orientent les lectures possibles.

Les tirages ouvrent également d’autres possibilités de collaboration. L’accrochage est accessible : il ne nécessite pas d’outils spécifiques ni de compétences techniques exclusives. À la mairie de Nancy, Emy accroche seule certaines séries ; à Spray Lab, elle et son compagnon participent directement à la sélection et à la disposition de leurs images. Le tirage rend possible une négociation concrète de l’exposition. Toutefois, si ces expériences ont ouvert des possibilités de co-construction, elles ont également révélé leurs limites. L’accrochage ne relève pas d’une simple opération matérielle : il suppose un ensemble de savoir-faire – sélectionner, agencer, mettre en relation des images – qui n’étaient pas immédiatement partagées. Dans ce contexte, la co-construction ne peut être pensée comme immédiatement donnée par l’accessibilité du médium. Elle se construit dans le temps, à travers l’expérience, les échanges et la transmission de savoir-faire. Les tirages ouvrent des marges d’intervention, mais celles-ci restent conditionnées par des apprentissages, qui redistribuent autrement – sans les supprimer – les asymétries entre les participant·es et l’ethnographe.

La question des médiums ne relève donc pas uniquement d’un choix esthétique : elle engage des manières de voir, de faire et de partager la connaissance ethnographique⁷.

Construire une narration

Si la scénographie et les médiums organisent les conditions sensibles de l’expérience, ils n’épuisent pas pour autant les modalités de production du sens. Celui-ci se joue également à un autre niveau, celui des relations entre les images : leur agencement, leurs enchaînements, leurs échos.

Sekula (2013) et Mayer (2007) montrent que les photographies acquièrent une profondeur supplémentaire lorsqu’elles sont présentées en séquences, permettant ainsi de mieux les inscrire dans des contextes. Dans une séquence, le sens émerge des relations entre les images : chaque photographie n’est plus pensée comme autosuffisante sur le plan sémantique. Ce sont les voisinages, les connexions, les écarts et les intervalles qui sont privilégiés, ouvrant ainsi un espace d’interprétation élargi (Cozzolino, Solomoukha 2021). Cette dimension narrative – à la fois spatiale et temporelle – qui organise *ZONE 54* a été créée grâce à trois modalités : les séquences

⁷ En anthropologie le numérique a, par exemple, été mobilisé pour favoriser davantage d’interactivité avec les interlocuteur·ices ou le public. Glowczewski (2009) a conçu un CD-ROM pour créer une cartographie cognitive interactive Warlpiri. Pourchez (2008) a utilisé le CD-ROM comme outil de consultation et de transmission des savoirs pour ses interlocuteur·ices. Cozzolino & Solomoukha (2021) ont développé un atlas visuel "zoomable" en constellations, autour de l’iconographie zapatiste. Ces expériences montrent que le médium transforme les modalités d’appropriation et de circulation des connaissances.

narratives, les séquences extensives et les fils narratifs.

Les séquences narratives

L'un des hommes aperçus sur le terrain vague réapparaît torse nu, une bière à la main, derrière une porte coulissante bleue entrouverte. Derrière lui, le sol est jonché de gravats. Les images suivantes dévoilent l'intérieur d'un ancien local : vitrine brisée, plafond effondré, palettes et cartons abandonnés (Fig. 19). À l'arrière, une maison dissimulée par la végétation, avec terrasse et jardin. On entre dans le squat. Le matelas est posé à même le sol, une petite table basse est encombrée de canettes, de briquets et d'un ordinateur portable. Quelques posters et des autocollants antifas sur la cheminée. L'homme, le skinhead, et une femme avec un débardeur bleu ciel sont assis dans la pièce. Leurs gestes simples – fumer, discuter, ranger – donnent vie à l'espace. Le désordre familial – vêtements sur une chaise, bouteilles vides, sacs posés au sol – crée l'impression d'un lieu habité, approprié, malgré l'absence visible d'eau ou d'électricité. Le squat apparaît moins comme un abri de fortune que comme un "chez-soi précaire", bricolé, réinvesti, où l'on peut poser ses affaires, inviter, partager un quotidien. Puis l'image bascule : le même squat vidé, abandonné. Sur l'écran central, la femme range leurs affaires dans de grands sacs de randonnée et des cabas de supermarché. La séquence suivante les montre dans une ancienne caserne militaire : une immense pièce sombre, vitres arrachées, courants d'air. Le sol est jonché de débris, les murs couverts de graffitis, et dans un couloir, des centaines de flyers forment un tapis fragile. Les trois personnes apparaissent debout près d'une fenêtre sans vitre, leurs affaires autour d'eux. Le contraste est saisissant : de la maison-jardin bricolée au refuge froid et délabré. Les images soulignent à quel point ces lieux, investis comme des espaces domestiques, restent toujours menacés par l'instabilité et l'expulsion, suspendus entre appropriation et fragilité.



Figure 19 : Festival Barlos, ZONE 54 : *I Love You Fuck Off*, septembre 2024. Amandine Turri Hoelken

Une séquence narrative regroupe des photographies qui, par leur enchaînement, produisent un effet proche du cinéma. Sekula (2013) parle de "disassembled movies" pour désigner ces ensembles photographiques empruntant à la logique cinématographique. La description du squat s'ouvrant sur l'homme torse nu illustre ce principe : vues d'ensemble du bâtiment, déambulation dans les pièces, fragments de

vie quotidienne, puis fermeture du lieu et départ vers un autre squat. Cette clôture prépare la séquence suivante, créant une continuité narrative. *ZONE 54* est ainsi pensée comme une succession de séquences : lieux de vie, pratiques quotidiennes, moments collectifs, et séquences réflexives montrant les conditions de production du documentaire. Ces dernières sont importantes d'un point de vue anthropologique : en rendant visible la méthode (zonard·es regardant les photos, utilisant des appareils jetables, discutant des images), elles inscrivent la réflexivité au cœur de la narration. Alors que j'ai privilégié une organisation séquentielle, les zonard·es ont choisi de présenter leurs images selon une logique différente : des séries thématiques – vie urbaine, nature, voyages. Ce mode de narration, sériel et éclaté, privilégie moins la continuité que l'accumulation d'instantanés significatifs, révélant une manière propre de raconter leur quotidien.

Les séquences narratives extensives

La projection se concentre maintenant sur l'histoire du skinhead. On le retrouve à Paris, dans un autre squat où vivent aussi Emy et son compagnon. Le décor tranche avec les lieux précédents : une grande maison en pierre, entourée d'un jardin, des pièces encore meublées : un buffet, une table en marqueterie, un fauteuil. On les voit cuisiner, partager un repas ; tout indique la présence d'eau et d'électricité. L'atmosphère semble presque ordinaire. Quelques objets détournés et un peu de désordre rappellent malgré tout qu'il s'agit d'un squat. Le récit glisse alors vers le couple : on les suit dans leur quotidien, puis de retour à Nancy. Sur deux écrans, on les retrouve en train de faire la manche au même endroit que d'autres tout à l'heure. Sur l'une de ces images, Emy et son compagnon regardent une pile de photographies (Fig. 20). Celle du dessus montre une femme jonglant avec des bolas lors de l'événement festif vu plus tôt.

L'image ouvre plusieurs pistes de lecture : elle renvoie à la fête, mais aussi aux autres photographies où les zonard·es discutent des photos ou en prennent. La comparaison se fait également avec d'autres scènes de manche. On comprend qu'Emy et son compagnon ne mendent pas toujours au même endroit, et que parfois, iels partagent leurs places avec d'autres, notamment le skinhead. Ces photographies laissent entrevoir que la manche n'est pas laissée au hasard : certains semblent avoir leur emplacement attitré, d'autres partagent des places plus convoitées, souvent situées dans les rues centrales ou à proximité des supermarchés. Les images détaillent aussi les accessoires de cette pratique : un béret, une boîte en métal, parfois une pancarte humoristique ou des balles de jonglage. Les chiens, presque toujours présents, sont installés à côté, enveloppés dans une couverture ou allongés à même le sol. Un véritable rituel accompagne la manche : disposer les affaires, sortir la gamelle d'eau, saluer les passant·es, répéter inlassablement quelques formules de politesse. À travers les images et les sons, se révèlent alors les compétences relationnelles nécessaires pour tenir ces places jour après jour.



Figure 20 : Emy et son compagnon en train de regarder les nouveaux tirages de lecture, Nancy. Amandine Turri Hoelken

Les séquences narratives extensives fonctionnent différemment : le sens ne se construit plus dans l'unité d'une séquence, mais dans des ensembles ouverts où les images se renvoient mutuellement (Sekula 2013). Le passage montrant Emy et son compagnon regardant une photographie illustre ce principe. Cette image résonne simultanément avec : la photographie qu'ils tiennent (le moment festif place Stanislas), d'autres scènes de manche (avec le skinhead, à différents endroits de la ville), et d'autres moments du quotidien du couple (dans les squats, en voyage). Ces connexions créent des échos qui transforment le sens des images précédentes. Elles permettent une connaissance par comparaison : en reliant différentes scènes de manche, moments festifs ou squats, les spectateur·ices peuvent saisir à la fois les régularités (des places attitrées, des rituels d'installation) et les variations (selon les lieux, les saisons). Cette approche comparative révèle la complexité d'un quotidien irréductible à une image unique, les spectateur·ices découvrent la diversité des situations là où les représentations dominantes tendent à les homogénéiser. Les séquences extensives sont ouvertes et inachevées : elles proposent des embranchements qui laissent aux spectateur·ices le soin de recomposer leurs parcours. Elles sont accessibles différemment selon les expositions. Dans *Unrestricted Area*, la matérialité des tirages et leur disposition spatiale facilitent les circulations physiques des spectateur·ices entre les différentes images. Dans *I Love You Fuck Off*, ce sont les cycles répétés de la boucle vidéo et les allers-retours entre projections, tirages muraux et objets d'Emy qui créent ces connexions.

Les fils narratifs

Les fils narratifs traversent *ZONE 54* en reliant des séquences distinctes par la récurrence de figures, d'espaces ou de situations. Ce sont d'abord les personnes qui constituent ces vecteurs. Leur réapparition dans différents contextes compose une cartographie relationnelle, révélant les liens sociaux, les cohabitations temporaires et les lieux partagés. On retrouve ainsi Emy, son compagnon, le skinhead (et d'autres), chacun·e tissant un fil à travers les séquences. Ces fils narratifs se déploient également différemment selon les expositions. Dans *I Love You Fuck Off*, le fil se suit

chronologiquement à travers la succession des images : on rencontre d'abord le skinhead, on le suit dans son quotidien jusqu'à sa rencontre avec Emy, puis on continue sur le quotidien de cette dernière, et ainsi de suite. Dans *Unrestricted Area*, la logique est similaire, mais le fil narratif s'effectue spatialement : en suivant le mur de droite depuis l'entrée, en contournant l'espace pour revenir au point de départ. Un autre fil narratif est créé dans *Unrestricted Area* par la lecture du quotidien de la Zone à travers quatre espaces distincts : les squats, la manche, les tiers-lieux et les activités collectives. Chaque mur thématique ouvre une perspective sur un pan du monde des zonard·es, tout en laissant aux spectateur·ices la liberté de circuler, de comparer et de tisser leurs propres liens.

Sur les écrans latéraux les photos qu'ils tiennent en mains, se matérialisent, comme si leur regard devenait celui du spectateur·ice. L'événement place Stanislas apparaît : les images sont exactement les mêmes que celles vues au début, mais l'ambiance modifie la perception : la manche joyeuse d'un homme leur donne une tonalité plus légère, presque euphorique. Ces circulations d'une image à l'autre produisent une sensation de boucle. Les mêmes lieux, les mêmes visages reviennent, mais autrement, reliés à de nouveaux fragments de vie. Rien n'est clos : chaque photographie semble porter plusieurs histoires, que l'on recompose en avançant dans l'exposition. Quelques minutes plus tard, le son bascule encore : une foule, le déclic de l'appareil, puis une guitare saturée, un chanteur à la voix rauque. La salle se remplit d'une énergie punk, "Hardcore jusqu'à la mort" résonne comme un slogan de vie. Les mêmes images se chargent alors d'une intensité nouvelle. L'atmosphère de l'exposition se transforme : les spectateur·ices redressent le dos, certain·es rient, d'autres échangent un regard. Ce passage entre sons et visuels fait apparaître la polyphonie du projet : un récit mouvant, où chaque reprise transforme ce qui a déjà été vu, où les images ne livrent jamais une vérité unique. Rien n'est clos : chaque boucle ouvre un autre possible, comme si les images elles-mêmes refusaient la fixité, laissant aux personnes photographiées la liberté d'apparaître dans la multiplicité et la complexité de leurs existences.

Cette architecture narrative vise à échapper aux représentations univoques de la Zone. Le récit n'est pas livré clé en main : il demande aux spectateur·ices d'accepter l'effort d'exploration, de comparaison et de recomposition. Cette ouverture narrative, pensée pour multiplier les interprétations, peut aussi déstabiliser : la polyphonie se traduit parfois en confusion. Si certain·es spectateur·ices s'investissent pour tisser les fils narratifs, d'autres ne captent que des fragments éclatés.

La narration devient ainsi un espace de négociation entre intention anthropologique et appropriations spectatorielles, dont l'ethnographe ne maîtrise que partiellement les effets. Cette incertitude n'est pas un échec mais la condition d'une anthropologie qui reconnaît la nuance et la complexité des vécus sans prétendre les épuiser.

L'exposition comme lieu ethnographique

L'exposition comme prolongement du terrain

Souvent envisagée comme l'aboutissement d'un projet, l'exposition peut être pensée comme un prolongement du terrain. Dans cette perspective, elle peut être envisagée

comme un lieu ethnographique au sens de Pink :

Ethnographic places are thus not the same actual real experienced places ethnographers participate in when they do fieldwork. Rather, they are the places that we as ethnographers make when communicating about our research to others. Whatever medium is involved, ethnographic representation involves the combining, connecting and interweaving of theory, experience, reflection, discourse, memory and imagination. (2015: 48)

Dans ZONE 54, lorsque les participant·es sont présent·es, les expositions prolongent les échanges initiés sur le terrain. Comme l'ont montré Pink (2021) et Langewiesche, Pourcel et Attané (2008), inviter les interlocuteur·ices à découvrir les images produites ouvre un espace de réflexion partagée : iels commentent, complètent, contestent les représentations proposées. Ces moments transforment l'exposition en un lieu de co-construction des récits⁸, replaçant les participant·es au cœur du processus interprétatif, produisant à la fois de la réflexivité et de nouveaux matériaux ethnographiques. Au fil du temps, les expositions sont ainsi devenues des rendez-vous récurrents – moments de retrouvailles, d'actualisation et de circulation d'informations.

L'exposition peut également être pensée comme un espace de rencontre entre participant·es et publics, dans lequel les premier·es ne sont pas seulement représenté·es, mais interviennent activement dans la production et la circulation des récits. Elle ouvre ainsi un espace où les personnes concernées peuvent agir sur la manière dont leur quotidien est donné à voir et interprété. Les jours précédant le vernissage de la première exposition, les zonard·es avaient distribué des tirages photographiques à leurs connaissances et aux travailleurs sociaux pour les inviter. Lors du vernissage, ces derniers découvraient des dimensions du quotidien des zonard·es absentes de leur pratique professionnelle – squat, créations d'objets, festivals. Par la suite, plusieurs participant·es m'ont accompagnée durant les jours d'ouverture pour accueillir les spectateur·ices. Cette implication se prolonge au fil des expositions, comme en 2024, lorsqu'Emy installe un stand à l'entrée, participant à l'accueil et aux échanges avec le public. L'exposition devient ainsi un lieu où savoirs professionnels, savoirs expérientiels et savoirs anthropologiques se confrontent et se transforment mutuellement.

L'exposition comme espace de négociation

Si l'exposition prolonge le terrain, elle constitue également un espace de négociation où différentes logiques s'y enchevêtrent : celles des participant·es, des institutions et des lieux.

Du côté des participant·es, l'exposition engage des enjeux qui ne recoupent pas entièrement ceux de la recherche. Là où le projet anthropologique vise à produire une

⁸ Ce principe est au cœur de la photographie documentaire dialogique – portée notamment par des artistes tels qu'Allan Sekula, Susan Meiselas, Marc Pataut ou Gilles Saussier –, où les premières expositions se tiennent souvent in situ et où les interlocuteur·ices en sont les premiers spectateur·ices (voir Turri Hoelken, 2024b)

connaissance située et réflexive, les attentes exprimées par Emy sont parfois plus personnelles et relèvent de la reconnaissance et de la visibilité : "Montrer que la rue ce n'est pas que des pauvres gens, que c'est des gens créateurs, les gens de la rue sont des personnes à part entière, ce n'est pas rien du tout, bien au contraire", ou encore "Ça me permet d'apporter ma pierre à l'édifice, ça me prouve que je ne suis pas rien du tout. J'ai tendance à me rabaisser, j'ai été quelqu'un et j'ai construit des choses par rapport à ce projet, et on en construit encore". Ce déplacement est particulièrement visible lors de l'exposition à la mairie de Nancy en 2024. Emy décrit ce moment comme un franchissement de frontière : "La mairie c'était du pavé de la rue, au pavé de la mairie, je me suis introduite dans un lieu où on n'avait jamais le droit le faire la manche. Ça m'a fait le sentiment que j'avais réussi à dépasser les frontières, le front de la rue était enfin entré à la mairie". Cette parole est matérialisée dans l'exposition (Fig.21), où Emy l'inscrit sur l'une des bâches, participant ainsi à sa mise en circulation et à sa visibilité. Ainsi, être exposée dans un lieu institutionnel, où sa présence n'est habituellement pas permise, transforme les rapports de légitimité et de visibilité.



Figure 21: Mairie de Nancy, ZONE 54 : *Unrestricted Area*, janvier 2024. Amandine Turri Hoelken

Cette négociation se joue également avec les institutions qui accueillent les expositions. Celles-ci imposent des contraintes – explicites ou implicites – sur ce qui peut être montré et sur la manière de le présenter. Dans le cas de ZONE 54, ces tensions ont été particulièrement visibles dans les premières expositions, où certaines institutions culturelles ne souhaitaient pas intégrer les images produites par les zonard·es, jugées insuffisamment professionnelles et artistiques. Si ces réticences n'ont pas disparu, elles tendent aujourd'hui à être moins marquées, dans un contexte où les pratiques participatives et collaboratives sont davantage légitimées institutionnellement⁹. Mais ces négociations ne concernent pas uniquement les contenus : elles portent aussi sur des aspects matériels – temps d'installation, budget, conditions techniques, lieu – qui

⁹ Cette évolution peut être mise en relation avec la montée en puissance de l'éducation artistique et culturelle (EAC), l'inscription des droits culturels dans la loi en 2015 et, plus largement, la valorisation institutionnelle des pratiques participatives. La multiplication des résidences en milieu scolaire et des projets de co-création contribuent à légitimer des formes où les participant·es produisent eux-mêmes des images destinées à être montrées – sans que ces images ne soient pour autant pleinement reconnues comme légitimes aujourd'hui dans le champ institutionnel artistique.

influencent directement la scénographie. Ces contraintes se traduisent concrètement dans les lieux d'exposition, où chaque présentation se reconfigure en fonction des espaces, des usages et des possibilités d'intervention – par exemple dans des choix d'accrochage ou de supports, comme l'usage de bâches ou de grilles caddie à la mairie.

Le bricolage en constitue l'un des vecteurs principaux. L'exposition n'est ainsi jamais identique à elle-même : elle se transforme au contact des lieux et contraintes qu'elle rencontre, "ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre" écrivait Verlaine. Ces variations participent à la manière dont le projet prend forme et fait sens. Cette plasticité est constitutive d'une approche dialogique et créative : les dispositifs sont pensés pour s'adapter. L'enjeu est double : concevoir un dispositif où fond et forme dialoguent, tout en restant assez souple pour s'adapter à chaque lieu d'exposition.

En ce sens, penser l'exposition comme lieu ethnographique implique de reconnaître qu'elle est aussi un lieu politique, où se jouent des enjeux de visibilité, de légitimité et de pouvoir. La connaissance qui s'y produit est dépendante de ces conditions. Loin d'être un simple support de diffusion, l'exposition participe ainsi à la fabrication même du savoir anthropologique, en rendant sensibles les processus – relationnels, matériels et institutionnels – qui le structurent.

Conclusion

Cet article propose de déplier la scénographie à partir de sa fabrication : comme un processus situé, construit au contact du terrain, des matériaux et des contraintes. La scénographie ne précède pas les images – elle se construit avec elles, dans un dialogue continu entre contenus, médiums et conditions de monstration. Les choix ne relèvent pas d'une application formelle, mais d'ajustements successifs, où s'entremêlent intentions, contraintes et possibilités.

Envisagée ainsi, la scénographie peut constituer une modalité de production du savoir anthropologique. Elle organise les relations entre images, corps et espaces, et module des formes de narration. Les médiums qui la constituent orientent également les possibilités de collaboration avec les interlocuteur·ices. Ces derniers reposent sur des savoir-faire spécifiques qui ne sont pas également partagés. Si certaines dimensions donnent lieu à des formes de co-construction, d'autres restent plus difficilement accessibles, reproduisant certaines formes d'asymétrie, notamment lorsque les médiums mobilisés impliquent des compétences ou des outils spécifiques.

L'anthropologie visuelle ouvre, dans certaines de ses configurations, des espaces capables de produire des récits alternatifs sur les mondes qu'elle documente. C'est ce que Pink formule en ces termes :

Of most significance for contemporary visual ethnography are the spaces where ethnographic and arts practice are engaged to create interventional projects that seek to disrupt dominant narratives or power relations, invite people to think differently, or have a particular focus towards alterities or futures that disrupt thinking and feeling (2021 : 146).

La scénographie, telle qu'elle est pensée dans ZONE 54, peut constituer l'une de ces configurations. Le dispositif donne aux participant-es une présence matérielle dans l'espace – leurs images, les objets d'Emy, parfois leurs propres corps – qui trouble la séparation entre sujets représentés et espace d'exposition, tout en engageant les spectateur-ices dans une expérience sensorielle et située qui rompt avec une position d'observation distante. Là où la photographie documentaire et ethnographique a parfois contribué à produire des images de la marginalité qui assignent les personnes à des figures de vulnérabilité (Azoulay 2018 ; Ferret 2021), l'enjeu de la scénographie n'est pas seulement de montrer autrement, mais de transformer les conditions mêmes de cette visibilité.

Cette portée reste cependant difficile à évaluer. L'absence d'une enquête de réception constitue une limite de cette recherche : si l'article s'attache à décrire les conditions de production et l'intention de la scénographie, il ne peut rendre compte qu'indirectement de ses effets sur les publics, qui demeurent en partie ouverts et situés. Ce que l'analyse permet de documenter, en revanche, c'est la transformation du dispositif lui-même : chaque nouvelle présentation de ZONE 54 a redistribué les rôles, les présences, les contraintes – et cette plasticité est elle-même constitutive de la démarche.

C'est en ce sens que la scénographie, telle qu'elle est pratiquée ici, s'inscrit dans un mouvement plus large où anthropologie visuelle et pratiques artistiques explorent ensemble des formes de restitution qui passent par l'expérience sensible, le corps et la perception. Non comme un modèle transposable, mais comme une invitation à inventer, dans chaque terrain et chaque collaboration, des formes ajustées – en assumant, comme le suggère Laplantine (2013), le droit à l'essai, à l'esquisse, à l'expérimentation dans les sciences sociales.

Remerciements

Je remercie le comité éditorial pour leur écoute et la liberté accordée au format proposé, Daniel Méaux (ECLLA) et Florian Rosinski (CREM) pour leur relecture attentive et leurs conseils, ainsi qu'Emy pour le temps consacré à discuter de cet article et à réfléchir avec moi aux enjeux de la scénographie.

Références

Aumont, Jacques

2020 *L'image*. Paris: Armand Colin.

Azoulay, Ariella

2018 Se dépendre de la position de photographe en tant qu'expert. In *Médiations*. Susan Meiselas (ed). Barcelone Paris Bologne: Fundació Antoni Tàpies - Jeu de paume - Damiani. pp. 95-119.

Belting, Hans

2004 Pour une anthropologie des images. Paris: Gallimard.

Collins, Samuel Gerald - Matthew Durington - Harjant Gill

2017 Multimodality: An Invitation. *American Anthropologist* 119(1): 142-46.

Cozzolino, Francesca, Solomoukha, Kristina

2021 De l'ethnographie à la narration visuelle interactive : une enquête par l'image sur l'iconographie zapatiste. [Ethnographic.org](https://www.ethnographiques.org), 42. Accessed online (october 4th, 2025) https://www.ethnographiques.org/2021/Cozzolino_Solomoukha

Davallon, Jean

2010 L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie ». *Culture & Musées* 16(1): 229-38. Accessed online (30th april, 2026) https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1574

Ferret, Sandrine

2021 La photographie, document en action: expériences et histoires. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Glowczewski, Barbara

2009 Restitution de données anthropologiques en multimédia : défis pratiques, éthiques et scientifiques. In *La mise à l'épreuve*. Pascal Salembier, Christophe Al-baladejo, Danièle Magda, et Philippe Geslin (eds). Versailles: Éditions Quæ. pp. 69-85.

Golsenne, Thomas

2015 Les chaînes opératoires artistiques. *Techniques & culture* (64): 18-31. Accessed online (30th april, 2026) <https://journals.openedition.org/tc/pdf/7551>

Haraway, Donna

1988 Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14(3): 575-99.

Ingold, Tim

2017 Faire: anthropologie, archéologie, art et architecture. Bellevaux: Éditions Dehors.

Lahuerta, Claire (ed)

2013 (Ré)écrire l'exposition par sa scénographie ». *Le Portique* (30). Access Online (30th april, 2026) : <http://journals.openedition.org/leportique/2640>

Langewiesche, Katrin, Pourcel Franck, et Anne Attané

2008 La rhétorique photographique. [Ethnographic.org](https://www.ethnographiques.org), 16. Accessed online (october 4th, 2025) <https://www.ethnographiques.org/2008/Attane-et-al>

Laplantine, François

2013 L'énergie discrète des lucioles: anthropologie et images. Louvain-la-Neuve:

L'Harmattan.

Lévi-Strauss, Claude

1990 *La pensée sauvage*. Paris: Plon.

Lowenhaupt Tsing, Anna

2017 *Le champignon de la fin du monde: sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*. Paris: La découverte.

Mayeur, Catherine

2007 *La notion de point de vue, quand la visibilité fait défaut*. In *Les formes contemporaines de l'art engagé: de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*. Éric Van Essche (ed). Bruxelles: La Lettre volée. pp. 123-132.

Méaux, Danièle

2010 *La mise en œuvre de la photographie dans les dispositifs de type scénographique*. *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, 18(1): 157-69. Access Online (30th april, 2026) https://www.persee.fr/doc/fdart_1265-0692_2010_num_18_1_900

Merleau-Ponty, Claire

2010 *Quelles scénographies pour quels musées ? Introduction* ». *Culture & Musées* 16(1): 201-206. Access Online (30th april, 2026) https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2010_num_16_1_1571

Montazami, Morad

2016 *Savoir Exhibé/er : politiques du display*. In *Politiques visuelles*. Gil Bartholeyns (ed). Dijon: Les Presses du Réel. pp. 63-79.

Pimor, Tristana

2012 *En famille dans la rue : trajectoires de jeunes de la rue et carrières zonardes*. Thèse de Doctorat en Sciences de l'Éducation, Université Bordeaux II.

Pink, Sarah

2021 *Doing Visual Ethnography*. Fourth edition. Los Angeles London New Delhi Singapore Washington DC Melbourne: SAGE.

2015 *Doing Sensory Ethnography*. 2nd edition. Los Angeles London New Delhi Singapore Washington DC: SAGE.

Pourchez, Laurence

2008. *Multimédia et anthropologie : de la mode à la narration réflexive*. *Ethnographiques.org*, 16. Accessed online (october 4th, 2025) <https://www.ethnographiques.org/2008/Pourchez>

Schmitt, Céline

2010 *La scénographie, de l'espace au regard*. *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, 18(1): 199-208. Access Online (30th april, 2026)

www.persee.fr/doc/fdart_1265-0692_2010_num_18_1_904

Schneider, Arnd - Wright Christopher (dir.)

2013 Anthropology and Art Practice. Londres: bloomsbury.

Sekula, Allan

2013 Écrits sur la photographie: 1974-1986. Paris: Beaux-arts de Paris.

Turri Hoelken, Amandine

2026 L'anthropologie en partage : méthodes et mises en place d'une anthropologie visuelle et dialogique. *Parcours anthropologiques*, 21. Access Online (30th april, 2026) <https://journals.openedition.org/pa/4386>

2024a La photographie dialogique : entre démarches artistique, politique et anthropologique. Thèse de doctorat en anthropologie, Université de Strasbourg. Access Online (30th april, 2026) <https://hal.science/tel-05118433>

2024b Sortir de l'autorité ethnographique : la photographie documentaire dialogique. *Focales* (8). Access Online (30th april, 2026) <https://journals.openedition.org/focales/3115>