



HAL
open science

Médiation du contemporain : expérience esthétique de dispositifs documentaires. Retour réflexif sur les pratiques professionnelles.

Isabelle Fabre

► To cite this version:

Isabelle Fabre. Médiation du contemporain : expérience esthétique de dispositifs documentaires. Retour réflexif sur les pratiques professionnelles.. Sciences de l'information et de la communication. Université Toulouse 2 Jean Jaurès, 2017. tel-01867863

HAL Id: tel-01867863

<https://hal.science/tel-01867863>

Submitted on 23 Oct 2018

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.

HABILITATION A DIRIGER DES RECHERCHES

Délivrée par
Université Toulouse Jean Jaurès – Toulouse 2
Ecole doctorale ALLPH@
(Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication)

Unité de recherche
UMR EFTS (Education, Formation, Travail, Savoir) – MA 122 –

Discipline
Sciences de l'Information et de la Communication

01/12/2017

Médiation du contemporain : expérience esthétique de dispositifs documentaires. *Retour réflexif sur les pratiques professionnelles.*

VOLUME 1 :

Tome 1 : parcours de recherche et synthèse des travaux

Isabelle FABRE

Garante de l'HDR

Viviane COUZINET, Professeur des universités en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Toulouse 3.

Rapporteurs

Alain CHANTE, Professeur des universités en Sciences de l'information et de la Communication, Université de Montpellier 3.

Madjid IHADJADENE, Professeur des universités en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Paris 8.

Cécile TARDY, Professeur des universités en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Lille 3.

Autres membres du jury

Jean-François MARCEL, Professeur des universités en Sciences de l'Education, Université Jean Jaurès, Toulouse 2.

Régina Maria MARTELETO, Professeur des universités en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Fédérale de Rio de Janeiro, Brésil.

REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail de synthèse, je tiens à remercier...

Viviane Couzinet pour son compagnonnage scientifique, qui sait mêler exigence, complicité intellectuelle et soutien amical.

Les membres du jury pour l'intérêt porté à ce travail.

L'ENSFEA, et plus particulièrement son directeur, Emmanuel Delmotte pour le soutien institutionnel.
L'UMR EFTS et plus particulièrement Christelle Herraud et Myriam Pierre pour leur efficacité.

Mes collègues

Cécile Gardiès pour son amitié et son énergie qui réussissent encore à balayer le doute.

Michel Dumas pour les échanges quotidiens en marge de la recherche.

Sylvie Sognos pour le partage autour de nos écritures parallèles.

Dominique Millet, Fabien Gabaig et Dominique Labro pour leur attention amicale et leur aide professionnelle.

Laurent Fauré et Nicolas Hervé pour les encouragements et les moments de détente partagés.

Les professionnels des lieux documentaires investigués

Corinne Gaspari, responsable de la Médiathèque du Musée des Abattoirs, et son équipe pour leur implication dans nos échanges. Merci tout particulièrement à Fabrice Raymond pour la richesse et le partage de ses pratiques professionnelles.

Cécile Clarac, responsable de la médiathèque Grand M, son équipe et Frédéric Néau, architecte, pour leur participation constructive.

Cyril Chaumau (CAPC), Elsa Pouilly (FRAC PACA), Béatrice Remoissenet et Sarah Lagrevol (MUCEM), Aurélie Roy (MAC VAL), Marie-Pierre Tresbailes (FRAC Aquitaine), Charlotte Valats (Intermezzo Cabanis).

Merci à mes proches pour leur soutien et leur patience.

A mon père

D'infimes fragments déchiquetés du monde volent entre les confettis (Eric Chevillard, 2017)

SOMMAIRE TOME 1

<u>PREMIERE PARTIE : ITINERAIRE PROFESSIONNEL</u>	7
CHAPITRE 1 : PARCOURS PROFESSIONNEL	10
CHAPITRE 2 : PARCOURS DE FORMATION ET DE RECHERCHE	13
CHAPITRE 3 : LIENS FORMATION-RECHERCHE ET PERSPECTIVES DE RECHERCHE	20
<u>DEUXIEME PARTIE : ITINERAIRE DE RECHERCHE</u>	29
CHAPITRE 4 - BILAN DES RECHERCHES	29
1 – AXE 1 : ETUDE DE L’ESPACE DOCUMENTAIRE, LES REPRESENTATIONS	29
2 – AXE 2 : ORGANISATION DES SAVOIRS, LA MEDIATION	41
3 – AXE 3 : DOCUMENTATION ET ART, L’APPROCHE SENSIBLE	53
CHAPITRE 5 - CADRE THEORIQUE ET METHODES	68
1 – L’INFORMATION-DOCUMENTATION COMME CADRE D’ANALYSE	69
2 – L’ESPACE DOCUMENTAIRE : ELEMENTS CENTRAUX	114
3 – DISPOSITIF INFO-COMMUNICATIONNEL AU CŒUR DE LA MEDIATION SENSIBLE	164
CHAPITRE 6 - ORIENTATION METHODOLOGIQUE : APPROCHE QUALITATIVE SENSIBLE	197
<u>TROISIEME PARTIE - PUBLICATIONS SCIENTIFIQUES</u>	207
LISTE BIBLIOGRAPHIQUE (ENSEMBLE DES PUBLICATIONS)	207
LISTE BIBLIOGRAPHIQUE (SELECTION DE TRAVAUX)	218
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	221
<u>TABLE DES MATIERES</u>	249

« Votre regard est tourné vers le dehors ; c'est cela surtout que maintenant vous ne devez plus faire. Personne ne peut vous apporter conseil ou aide, personne. Il n'est qu'un seul chemin. Entrez en vous-même, cherchez le besoin qui vous fait écrire : examinez s'il pousse ses racines au plus profond de votre cœur ».

(Rilke, *Lettre à un jeune poète*, 1929)

PREMIERE PARTIE : ITINERAIRE PROFESSIONNEL

La synthèse que nous présentons dans ce premier volume s'appuie sur une relecture de nos travaux antérieurs, sélectionnés par notre regard actuel et les questionnements qui sont les nôtres aujourd'hui. Cette vision subjective est aussi ce qui permet à ce jour de construire une nouvelle étape dans notre parcours. Qu'est-ce qui, dans nos écrits passés, peut éclairer, d'une part, ce chemin parcouru et, d'autre part, les problématiques et les envies qui nous animent désormais ? L'exercice nous paraît stimulant, et à ce stade postérieur à la relecture des articles, chapitres, communications qui résultent de nos investigations individuelles ou collectives. Cependant, nous n'avons pas totalement dépassé ce sentiment qu'a si bien décrit Roland Barthes lorsque la relecture a été pour lui une situation déstabilisante au moment de l'écriture de *Roland Barthes par Roland Barthes* : « Relecture. Le risque de bavardage. Me relisant – pour faire ce livre sur moi, par moi – j'oscille entre deux sentiments extrêmes : 1) que j'ai tout de suite dès le début dit des choses intelligentes, des choses bien, que tout cela est remarquable, subtil, cohérent, bien dit etc. ; bref que je suis méconnu, sous-estimé ; 2) que je suis un con, que c'est plein de trous, d'improbables, etc. » (cité par Samoyault, 2015). Malgré, ou grâce à ce regard critique de Barthes sur lui-même, c'est auprès des témoignages qui relatent sa vie, que nous puisons la force de mener ce nouveau « *pensum* », repérant dans l'organisation de son espace de travail, dans ses manières de faire avec ses matériaux « copier, classer etc » et son utilisation d'objets de prédilection tels que le répertoire, l'index, le glossaire, une esthétique toute particulière qui fait écho à notre propre travail. Tous ces objets documentaires qui nous entourent, symboliquement comme physiquement, détiennent une esthétique capable d'animer un espace, d'en faire un lieu d'expérience. De manière complémentaire, on peut citer l'apport de Perec qui a joué sur l'énumération de tout ce qui se trouve dans son espace quotidien, la liste déclenchant un récit : la portion d'espace décrite, investie affectivement, support

historique personnel et mémoriel lui permet de passer de l'espace banal au lieu chargé d'histoire.

Nous allons donc risquer ce fil rouge pérecquien et barthésien. Perec qui nous inspire par ses écrits comme autant de tentatives d'épuisement de l'espace. Barthes saisi ici comme figure de l'intellectuel plutôt que par ses travaux, grâce au regard que portent aujourd'hui des auteurs sur sa vie et son œuvre intrinsèquement liées dans l'affirmation d'une esthétique et d'un cérémonial de l'écriture. Deux figures pour irriguer notre réflexion et ce temps particulier de l'écriture de la note de synthèse, qui nous permet de questionner à la fois la place du sensible et de l'esthétique dans notre processus de recherche et le rôle de certains objets documentaires dans l'élaboration d'un espace et d'une pensée.

C'est une mise en cohérence, un retour sur un chemin, pour tenter de le comprendre et éclairer ainsi des voies nouvelles, que nous proposons ici et qui s'inscrit dans notre volonté de compléter et d'approfondir notre recherche. Aujourd'hui, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication, nous décidons, dix ans après la soutenance de la thèse de penser rétrospectivement nos travaux, pour y trouver une logique et voir si les différents itinéraires suivis divergent, se recourent voire se rassemblent. Préciser nos objets, les cadres théoriques que nous utilisons, approfondir la méthodologie choisie et les méthodes que nous avons peu à peu construites, dire les collectifs rejoins, les projets menés avec ces équipes et ces groupes, les étudiants que nous avons accompagnés, les professionnels que nous avons sollicités et qui enrichissent notre réflexion, autant de points épars qui, une fois posés et structurés, constituent une étape dans un parcours de recherche nécessairement habité par le doute.

Commencer ce bilan des travaux, c'est l'occasion de faire un point, un *focus* sur notre cheminement, dans une temporalité assez éloignée de la thèse, vécue comme une première étape de la construction de chercheur. C'est aussi s'arrêter sur ce moment clé, celui de l'écriture, moment qui devrait éclairer ce parcours de recherche, entre spécificité et universalité. Alors que l'écriture est source de plaisir

lorsqu'elle est matière à lecture (lectrice de littérature depuis l'enfance, à l'écoute de musiques et de chansons françaises, plaisirs et petits bonheurs quotidiens de l'existence, l'écriture des autres construit largement l'ambiance de notre vie), la part de notre propre travail d'écriture est, paradoxalement, une épreuve toujours renouvelée. L'écriture scientifique (Bonasio, Fabre, 2016) nous oblige en effet à nous confronter à d'autres épreuves que sont pour nous le groupe, le collectif, la prise de parole et *in fine* cette écriture même, notre propre écriture. Mais auparavant, ce temps de l'écriture, qui correspond en ce moment à ce temps du congé recherche¹, est un temps à soi, qu'il s'agit de préserver « comme une chambre à soi » (V. Woolf, 1929) pour essayer d'organiser une régularité dans le travail et la pensée, pour tenter de lister savamment les figures qui parcourent notre vie.

¹ Janvier-juin 2016

CHAPITRE 1 : PARCOURS PROFESSIONNEL

A l'époque du lycée, nous avons suivi une formation scientifique, dans le département du Gard, jusqu'à ce que le baccalauréat vienne sanctionner cette orientation et nous permette d'entrer dans une approche littéraire du monde, où philosophie et littérature sont alors devenues légitimes pour questionner les choses. « Bac philo » en poche, nous nous sommes projetée dans l'univers de l'information et du document, pensant ainsi nous rapprocher du livre, et nous avons donc débuté une formation universitaire par la documentation à l'Institut Universitaire de Technologie, département alors désigné par Carrières de l'information, option documentation à Toulouse. Le stage de fin d'année effectué à la Cinémathèque Française nous a donné l'envie, dans la lignée des gens de province, de « monter à Paris » poursuivre nos études. Inscrite en Licence de lettres modernes, option communication où se côtoyaient des approches littéraires, sémiologiques et informationnelles à l'Université Paris 3 Censier-Sorbonne Nouvelle, nous avons découvert l'étude approfondie d'œuvres littéraires avec à la fois un parcours sur le roman du 18^{ème} siècle et un parcours autour de l'œuvre de Raymond Queneau. Parallèlement à cette licence, nous avons préparé puis réussi le concours de bibliothécaire option bibliothèques publiques, ouverture au monde des bibliothèques, celui de l'édition et de la librairie. Durant ces années d'étude à Paris, nous avons effectué des emplois temporaires étudiants. Ouvreuse en soirée dans le cinéma d'art et d'essai le Studio 43, animé par Dominique Païni, nous rangions, les week-ends, avec d'autres étudiants, les rayonnages de la Bibliothèque Publique d'Information (BPI) en reclassant les livres délaissés par les lecteurs de la veille sur les tables de Beaubourg. L'expérience d'avoir la BPI encore endormie, presque toute à soi, et tenter de remettre un peu d'ordre dans le désordre ambiant nous reste en mémoire comme une expérience prégnante du sensible.

Avant de poursuivre en maîtrise de lettres modernes option communication, avec un mémoire sur les *Cahiers du cinéma*, nous avons réalisé un échange

universitaire pour une formation d'un an centrée sur l'analyse filmique et la critique cinématographique, diplôme de licence validé à l'université de Montréal (Québec) qui nous a donné l'occasion d'approfondir l'approche sémiologique du cinéma, reflet, à l'époque, de cette université qui misait déjà sur la pluridisciplinarité. Après avoir emprunté la piste des métiers du cinéma, avec l'analyse critique de films, nous avons finalement repris la piste des métiers du livre.

Ayant validé un diplôme de maîtrise, nous « redescendons » à Toulouse, la ville de nos premières années d'étudiante, pour un contrat de travail sur un poste de documentaliste à l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) à l'antenne régionale de Midi-Pyrénées. La double compétence en lecture et analyse de l'image d'une part et en documentation d'autre part nous a permis de nous impliquer dans une équipe pour travailler sur les archives audiovisuelles à la fois sur l'analyse de films documentaires et d'information d'actualité, sur la recherche et la sélection d'extraits d'archives, la conception de documents, et l'accompagnement des publics enseignants. C'est la rencontre avec l'un d'eux qui a ouvert la piste de l'Enseignement agricole et de la profession de professeur-documentaliste. A la fin de ce contrat d'un an, et durant une période cauchemardesque dans la vente d'encyclopédies en porte-à-porte pour échapper au chômage, nous avons préparé le concours du CAPESA² externe documentation qui venait de se créer, pour devenir professeur-documentaliste de l'Enseignement agricole. Lauréate de ce concours, après une année de formation en tant que professeur-stagiaire à l'Ecole Nationale de Formation Agronomique (Enfa) de Toulouse (correspondant à l'année de titularisation), nous avons été affectée pour exercer le métier de professeur-documentaliste au lycée agricole et viticole de Rouffach en Alsace.

Dans cet établissement nous avons, durant sept ans, développé des projets pédagogiques pluri-disciplinaires mêlant systématiquement documentation, art et sciences en travaillant sur des documents d'archives en partenariat avec les archives

² Certificat d'Aptitude au Professorat de l'Enseignement du Second degré de l'enseignement Agricole.

municipales et les musées de Colmar. Nous n'en évoquons qu'un seul, un projet d'apprentissage de la lecture du paysage à partir de la série « *L'Alsace photographiée* » du photographe Adolphe Braun (1812-1877). Cette œuvre a été appréhendée comme déclencheur de la prise de vue des mêmes paysages contemporains par des élèves, qui ainsi ont pu comparer une information contenue dans des documents d'archives à une information mise au jour par leur propres photographies (prises avec un appareil à chambre, identique à celui l'artiste). Ce travail a été éclairé à la fois par un photographe artiste local, un professeur de biologie, un professeur d'histoire, un professeur-documentaliste et les personnels des archives municipales.

Puis, nous avons été nommée sur un poste de formatrice en documentation à l'Enfa de Toulouse, axé sur la réorganisation de la bibliothèque de l'école au sein d'un nouvel espace architectural. Cette responsabilité s'accompagnait d'un travail d'ingénierie de la formation et de suivis pédagogiques de différents publics : mise en place de sessions de formation, soit de formation continue pour des professionnels déjà en poste, soit de formations initiales en alternance avec des stages pédagogiques et professionnels. La responsabilité de la bibliothèque fut l'occasion d'y faire entrer la littérature et l'art contemporain grâce à deux types de médiations culturelles. Nous avons ainsi initié et organisé avec nos collègues documentalistes, pendant sept ans, des « *Chemins de traverse* » alliant rencontres d'auteurs que nous animions, « *les Jeudis littéraires* »³ et expositions thématiques d'artistes plasticiens en collaboration avec un médiateur du *BBB (Bond de la Baleine à Bosse)*, centre d'art de Toulouse. Nous avons ainsi rapproché deux de nos univers, celui professionnel, qui s'était éloigné de l'univers rêvé de la littérature, et celui des artistes ; une « manière de faire », en tant que professionnelle de la documentation, une façon de raccrocher ce rêve d'être dans une approche donnant toute sa place aux sens, aux émotions, à l'esthétique, une forme et un équilibre qui nous sont indispensables.

³ Un rendez-vous mensuel avec un écrivain qui a duré sept années, en collaboration avec une librairie indépendante.

CHAPITRE 2 : PARCOURS DE FORMATION ET DE RECHERCHE

Cet espace documentaire conçu à l'Enfa est aussi le théâtre d'une partie des formations que nous dispensons chaque année auprès des professeurs-stagiaires en documentation, CAPESA issus de concours externes et concours internes sur les usages des espaces documentaires, des dispositifs documentaires et sur la médiation au sein des Centres de documentation et d'information (CDI), des bibliothèques, et de leurs nouvelles formes déclinées par l'approche du *Learning Centre*, avec, au milieu, la construction d'un projet à partir d'une problématique professionnelle et pédagogique. Nous prenons appui sur la part sensible de leurs représentations, en leur faisant relater leurs itinéraires de lecteurs et leurs itinéraires d'usagers d'espaces documentaires, afin de mettre en correspondance leurs propres pratiques professionnelles, puis les conduire à la rencontre de celles d'autres professionnels sur le terrain. L'idée est de travailler sur la transposition afin qu'ils puissent ensuite construire eux-même un recueil des représentations des élèves qu'ils accueillent dans leur propre CDI de lycée et auprès desquels ils dispensent leur enseignement autour des systèmes d'information documentaires. Cette approche sensible de l'espace documentaire (que nous éclairerons dans notre synthèse) est également support de formation auprès des étudiants de l'IUT, de l'ESPE Midi-Pyrénées et ESPE Aquitaine auprès desquels nous intervenons en licence et master.

C'est en arrivant à l'Enfa que la reprise d'études en Sciences de l'information et de la communication (SIC), (un mémoire⁴ de DEA soutenu en 2002, puis une thèse⁵ de doctorat soutenue en 2006), s'est imposée à nous et a permis d'approfondir les liens entre pratiques professionnelles et réflexion plus théorique. Notre thème de recherche principal s'est porté sur cet espace documentaire que nous avons la charge d'organiser et d'animer.

⁴ Bibliothèque et documentation : des motifs littéraires dans l'œuvre de Borges et de Perec.

⁵ L'espace documentaire comme espace de savoir : itinéraires singuliers et imaginaires collectifs.

Ce cheminement peut paraître atypique du fait de la confrontation tardive à la recherche. Deux choses semblent ressortir de ce parcours de vie : la proximité avec des lieux qui accueillent le livre (bibliothèque, librairie, centre de documentation) pour approcher d'autres domaines qui nous sont chers et que nous reconnaissons comme fondamentaux comme la littérature, la photographie, le cinéma que l'on découvre dans les musées et les musées d'art contemporains. Poussée par cette envie d'atteindre ces derniers au travers du prisme de leur documentation, qui les explique, qui en organise les savoirs qu'ils conservent et mettent en lumière, au travers d'un regard à la fois distant et documenté, plutôt dans l'analyse de ces milieux que dans leur pratique même.

Cet exercice, qui semblait une quête trop personnelle au départ, a été perçu comme un moyen de questionner plus avant ce qui était jusqu'alors du domaine de l'indicible. Ainsi, la recherche initiée nous invite à nous pencher sur des objets artistiques qui enrichissent le regard porté sur la documentation, et inversement nos recherches peuvent interroger ces objets autrement, selon un angle spécifique aux SIC. Mixer la philosophie, l'esthétique et la documentation, c'est ce qui nous a conduit vers la littérature et progressivement vers une esthétique des lieux. Partie de problématiques professionnelles et d'inspirations romanesques que nous aimions déjà mêler dans l'exercice de notre métier de professeur-documentaliste, c'est encore ce que nous creusons aujourd'hui par la question de la médiation documentaire au travers des dispositifs qu'imaginent, pensent, organisent les professionnels et les dispositifs que rêvent, parcourent, utilisent et détournent les usagers.

Ainsi, ancrer notre recherche dans un univers professionnel familier a imposé de s'inscrire dans une posture dite « participante » qui permet encore aujourd'hui sur certains terrains de conserver une part d'action professionnelle, en observant, rendant compte de situations et de conduites. Le poste de maître de conférences à l'Enfa intitulé « Sciences de l'information et de la communication, médiation, usage et représentation des dispositifs documentaires » inscrit une part de responsabilité collective que nous remplissons en travaillant toujours au sein de la bibliothèque, à

l'accueil comme au management d'une équipe et d'un dispositif. Elle est utile pour décrire et analyser le contexte d'exercice de la profession de professeur-documentaliste dans une visée compréhensive. La position professionnelle occupée nous a offert des opportunités et a notamment permis d'obtenir une adhésion des collègues dans les projets de recherche proposés. Cependant cette double position entraîne également des difficultés. Trouver le recul nécessaire, lutter contre les interprétations subjectives du fait d'une connaissance intérieure d'un métier, refuser le rôle de prescripteur que l'on essaie de nous faire porter parfois. Les méthodes croisées, l'approche collective de travaux ont été des filtres pour tenter d'approcher une manière de faire la plus rigoureuse possible. Notre démarche scientifique peut se résumer à un cheminement dans la prise de distance vis-à-vis d'une pratique professionnelle et d'un espace « familial » ; ce sont les sciences de l'information et de la communication qui nous ont permis de bâtir notre pratique scientifique et notre espace théorique.

Nos travaux abordent, dans une approche théorique et conceptuelle en Sciences de l'information et de la communication, le dispositif documentaire (Peeters, Charlier, 1999) comme espace signifiant (Véron, 1989) pour les pratiques professionnelles. Nous nous sommes intéressée dans un premier temps à l'étude des dispositifs info-communicationnels (Couzinet, 2008) pensés par les professionnels de l'information et de la documentation. La contribution de l'espace documentaire a été étudiée via la définition d'un métier à la double compétence, celui de professeur-documentaliste dans le cadre d'une recherche-action, menée avec deux autres chercheurs, Cécile Gardiès et Jean-François Marcel, qui a donné lieu à la direction d'un ouvrage⁶ aux éditions Educagri (2011). Nous avons pu, plus particulièrement, questionner l'énonciation de l'espace documentaire (Beguin, 2002), relever le rôle d'accompagnement joué par les dispositifs documentaires mais aussi le rôle de révélateur de savoirs disciplinaires de l'information-documentation. C'est également en questionnant les artefacts documentaires tels que la classification et la liste, que

⁶ Fabre, I. (Coord.). 2011. Professeur-documentaliste, un tiers métier. Dijon : Educagri éditions, 250 p. (Collection Agora).

nous avons analysé certaines tâches professionnelles comme le classement et le rangement, *a priori* non porteuses de connaissances mais contribuant pourtant à une forme d'organisation des savoirs au service de l'apprentissage. Ce lien entre dispositifs info-communicationnels et apprentissage a été principalement analysé sur le terrain des lycées de l'Enseignement agricole.

La conception et les usages des espaces documentaires ont parallèlement été interrogés au travers des représentations des professionnels de la documentation et des usagers des systèmes d'information documentaires. Le croisement des représentations littéraires de ces différents acteurs a permis l'émergence d'une médiation, - en suivant la définition de B. Lamizet (1995) et JP. Metzger (2006) - de l'espace documentaire, la mise au jour des pratiques, au sens de M. de Certeau (1990) et Y. Jeanneret (2008), des usages pressentis et des usages perçus, autant d'analyses menées qui ont creusé l'idée d'espace d'organisation des savoirs au travers des itinéraires singuliers qui s'y déploient et des imaginaires collectifs précisés par Charaudeau (2008) qui contribuent à sa construction.

Le rapprochement de plusieurs lieux, centres de documentation, bibliothèques et musées nous a ensuite permis de définir la notion de médiation documentaire en la mettant à l'épreuve au sein d'espaces qui organisent et mettent à disposition de manière différente des « espèces de documents » que sont les ouvrages, les œuvres d'art, les objets, les plantes. Nous avons ainsi précisé le rôle que joue la médiation documentaire auprès des médiations culturelles et développé la place qu'occupe le document dans l'accompagnement de l'œuvre. Cette dimension a été plus particulièrement valorisée dans le cadre du réseau franco-brésilien de chercheurs en Médiations et Usages Sociaux des Savoirs et de l'Information (MUSSI).

En termes de méthodologie nous nous inscrivons dans l'observation des activités humaines au sein d'institutions sociales. Les méthodes qualitatives utilisées sont l'observation, l'entretien et l'auto-confrontation simple et croisée, l'analyse de documents contenant des « images » de la documentation (corpus de romans et de

bandes dessinées), l'analyse de discours d'usagers des lieux documentaires via le recueil de leurs imaginaires. Nous développons une approche sensible en utilisant la représentation iconographique, la photographie (Tardy, 2007), le dessin et le plan comme éléments déclencheurs de discours, travaillant ainsi sur l'étonnement (Ardoino, 2014) comme éveil de la mémoire et support d'analyse de l'activité. Ce type d'outil de recueil d'itinéraire singulier est aussi un support de construction de connaissances tant pour la personne participant à ce recueil que pour le chercheur.

Jusqu'à présent c'est l'espace documentaire physique qui nous a principalement intéressée sans creuser les liens avec l'espace virtuel et l'espace numérique, même si, via la médiation documentaire, nous nous aventurons aussi sur la place du numérique dans la construction des espaces réels et imaginaires. Intéressée par les métaphores et les images, nous osons désormais de plus en plus les emprunts à d'autres disciplines pour contribuer à enrichir l'approche SIC tout en conservant notre attachement disciplinaire et notre contexte scientifique premier, celui de la documentation. Nous pensons être fondamentalement intéressée par l'hybridation des approches, comme facteur d'enrichissement de la pensée et de questionnement du monde. Ce bilan, nous l'espérons, démontre notre capacité de conceptualisation qui éloigne de la pratique professionnelle pour la ré-interroger avec la distance permise par les outils de la recherche. La pratique nourrit ainsi toujours notre réflexion théorique et en fait la saveur, même si notre pratique de chercheur a remplacé celle de professeur-documentaliste.

Nos recherches se développent au sein de l'UMR Education, Formation, Travail, Savoirs (EFTS) de l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès et, comme chercheur associé, auprès de l'équipe Médiations en Information – Communication Spécialisée (MICS) du Laboratoire d'Etudes et de Recherches Appliquées en Sciences Sociales (LERASS) de l'Université Toulouse 3 Paul Sabatier. Impliquée dans le directoire de l'EFTS depuis sa création, nous participons plus particulièrement à l'entrée thématique 2, centrée sur les processus éducatifs, d'enseignement et d'apprentissage. En son sein, nous travaillons avec différents groupes de chercheurs qui s'appuient sur

des cadres théoriques spécifiques, relevant de l'ergonomie, de la didactique professionnelle, et interrogent des objets particuliers (les instruments au service de l'enseignant, l'accompagnement personnalisé dans la réforme du collège). Depuis nos débuts en recherche, nous menons principalement des investigations avec Cécile Gardiès, professeure en SIC, qui travaille sur la didactique de l'information documentation et nous croisons nos regards à la fois sur les pratiques des professionnels de l'information et sur les usagers des systèmes d'information. Avec des collègues de l'équipe MICS, nous nous centrons plus précisément sur les médiations documentaires et précisons la notion de document et de dispositif.

Au sein de ces deux collectifs, nous assumons plus particulièrement une animation scientifique via l'organisation de symposiums, par exemple sur le tiers-métier de professeur-documentaliste (Carcassonne 2011) ou la notion de dispositif (Congrès de l'AREF⁷ 2016), de journées scientifiques internationales sur l'écriture scientifique (ConviSciencia⁸ 2015), sur les médiations (MUSSE 2016) chacun ayant donné lieu à une publication que nous avons coordonnée. Nous avons rejoint en 2016 la nouvelle équipe de direction de la revue *Les Dossiers des Sciences de l'Éducation* publiée aux Presses Universitaires du Midi et nous sommes membre du comité scientifique de la collection IDC (Information Documentation Communication) des éditions Cépadués.

Nos recherches s'inscrivent aussi en partenariat avec d'autres collectifs comme les laboratoires de SIC, le laboratoire GERIICO⁹ de l'Université Lille 3, le laboratoire MICA¹⁰ de l'Université Bordeaux 3, avec différentes formes de projets : un projet BQR (Bonus qualité recherche), des journées d'études, des colloques et des enseignements en Master à l'Espe.

Des rencontres plus ou moins fortuites permettent un retour réflexif sur notre pratique. L'échange avec des chercheurs d'autres disciplines qui interrogent les

⁷ Tous les trois ans, les associations française, belge et suisse de recherche en éducation (AECSE, ABC-Educ et SSRE) organisent un congrès international d'Actualité de la Recherche en Éducation et en Formation (AREF).

⁸ ConviSciencia de la recherche en éducation : journées internationales de l'UMR EFTS.

⁹ GERIICO : Groupe d'Études et de Recherche Interdisciplinaire en Information et Communication

¹⁰ MICA : Médiation, information, Communication, Art

mêmes objets avec d'autres points de vue, enrichissent notre regard : sociologue à propos de l'anthropologie des savoirs, chercheur en esthétique qui interroge l'exposition et le travail de curateur¹¹, chercheur en esthétique sur le livre d'artistes, par exemple.

¹¹ Commissaire d'exposition.

CHAPITRE 3 : LIENS FORMATION-RECHERCHE ET PERSPECTIVES DE RECHERCHE

Les liens établis entre recherche et formation se situent donc autour des espaces et de l'analyse des pratiques. Ils jalonnent à la fois les terrains, précisent la posture de chercheur et insufflent la rencontre avec les acteurs que nous côtoyons au fil de nos recherches. Ils trouvent également un écho dans quelques unes de nos missions d'expertise qui convient deux grandes thématiques : la pédagogie dans l'enseignement supérieur agricole et les nouveaux dispositifs de formation.

La Direction de l'Enfa et la Direction Générale de l'Enseignement et de la Recherche du Ministère de l'Agriculture nous ont confié une mission d'ingénierie de formation pour les enseignants-chercheurs nouvellement recrutés au sein de l'Enseignement Supérieur Agronomique, Vétérinaire et de Paysage (ESAVP). Cette formation a été créée avec l'appui scientifique de Jean-François Marcel, professeur des Universités en Sciences de l'Education. Celle-ci, intitulée « Pédagogie universitaire : analyse des pratiques de l'enseignement supérieur agronomique », s'appuie sur un dispositif de formation particulier qui est fondé sur une modalité principale : l'analyse des pratiques. Les pratiques pédagogiques effectives des enseignants chercheurs constituent donc le cœur des contenus de formation. Ces pratiques, enregistrées et mutualisées, font l'objet de démarches d'analyse systématique mobilisant des cadres théoriques et des concepts issus de différentes disciplines contributives (Sciences de l'éducation, didactiques, sociologie) et s'appuient sur des approches diverses (approche clinique, cours d'action). Ce dispositif est basé sur un engagement et une participation active des enseignants chercheurs « novices » et vise à développer des compétences de réflexivité facilitant l'adaptation à un contexte professionnel, celui de l'enseignement supérieur agricole, très évolutif (publics, formations, dispositifs, modalités pédagogiques). Partant d'apports théoriques, sous forme de conférences, qui fournissent quelques éléments potentiellement mobilisables dans l'analyse des pratiques et des apports méthodologiques, les enseignants-chercheurs en formation

préparent la phase d'enregistrement vidéo de séances d'enseignement (CM, TD, soutenance orale). A partir de l'analyse d'extraits de ces séances, le groupe construit des « solutions » aux difficultés rencontrées. Les projets personnels prennent forme grâce à la re-construction de séances et à leur mutualisation lors des présentations au groupe, formalisée *in fine* par une phase d'écriture qui permet une nouvelle fois une prise de recul mais surtout une avancée dans la pratique et la réflexion menée. Ces formations ont donné lieu à une publication¹² à destination d'autres enseignants chercheurs, afin de leur permettre de trouver dans ces analyses des éléments de réflexion sur leurs propres pratiques. Le travail accompli auprès de plusieurs promotions de jeunes enseignants chercheurs nous a permis d'intégrer, au titre de l'Enfa, le groupe de pilotage scientifique du projet NeoPassSup¹³ Enseigner dans le supérieur de l'Institut Français de l'Education (IFE) de Lyon qui travaille à la conception d'une plateforme (dans le même esprit que la plateforme NeoPass@ction¹⁴ pour l'enseignement secondaire) qui s'appuie sur l'analyse de l'activité pour offrir des ressources aux enseignants-chercheurs. Partant de l'analyse de l'activité de novices et d'expérimentés, elle intègre celle d'enseignants et d'étudiants, identifiant des « situations typiques » dans le cadre de cours en amphithéâtre. Cette implication dans ces différentes actions liées à l'analyse des pratiques enseignantes nous a permis, par ailleurs, de nous positionner au sein du groupe de travail sur la pédagogie dans l'ESAVP. Il travaille actuellement à identifier ce qui se fait en matière de pédagogie au sein de l'ensemble de ces établissements, à préciser la manière dont elle est appréhendée, travaillée, questionnée suivant une démarche de mutualisation, pour montrer et offrir aux enseignants-chercheurs la possibilité de bénéficier de l'expérience des autres. Au niveau local, nous participons également au réseau SiUP (Service Inter Universitaire de Pédagogie) au sein d'un groupe réunissant les responsables des structures qui

¹² Fabre, I., Veyrac, H. (Dir.). 2014. *Analyse de pratiques pédagogiques : situations professionnelles d'enseignants-chercheurs novices*. Dijon : Educagri éditions, 149 p. (Collection *Transversales*).

¹³ Projet de plateforme en ligne pour l'enseignement supérieur.

¹⁴ Plateforme en ligne qui offre des ressources réalisées à partir de travaux de recherche fondés sur l'observation du travail des enseignants du secondaire ; outil pour la formation des enseignants.

s'occupent de l'accompagnement et de la formation des enseignants du supérieur à la pédagogie, se centrant sur la connaissance des structures, des modes d'organisation des institutions et la mutualisation des pratiques.

Ce qui lie notre implication au sein de ces différents collectifs et de ces projets c'est l'approche par l'analyse des pratiques que nous précisons à la fois comme méthode de recherche et comme cadre théorique en formation puisqu'elle est à la base des propositions faites en termes de pédagogie dans l'enseignement supérieur. Cet investissement nous a amenée à présider le jury de soutenance d'un mémoire¹⁵ de Master 2 Recherche et Expertise en Education et Formation à l'Université Toulouse Jean-Jaurès.

L'enseignement supérieur agricole est par ailleurs fortement impliqué dans le développement du numérique. Avec d'autres collègues de l'Enfa, nous réalisons des cours en Formation Ouverte à Distance pour les parcours du Master MEEF nouvellement créé. Nous co-animons un MOOC¹⁶ en Sciences de l'information et de la communication « DOC & SIC », qui allie apprentissage traditionnel en ligne et apprentissage collectif, et dont l'objectif est de répondre aux besoins de formation des professeurs-documentalistes et des techniciens en documentation dans l'enseignement agricole mais aussi au-delà, de manière ouverte, collaborative et certifiante, à délivrer des ECTS.

Nous coordonnons la démarche de *learning-centre* que nous avons initiée avec les collègues de la bibliothèque dans le cadre d'une réflexion sur les nouvelles formes de gouvernance et sur les formations qui nécessitent de renforcer encore les liens entre recherche et formation. Un constat professionnel s'est fait jour au niveau de la bibliothèque du renouvellement ou de la modification des usages à la fois des lieux et des ressources, constat partagé dans l'enseignement supérieur comme dans l'enseignement technique face à des lieux documentaires sous-utilisés par les chercheurs et les enseignants en accompagnement des apprenants. Pour répondre à ce

¹⁵ Camus, Julien. 2017. *Appropriation d'un dispositif de Peer-Instruction : étude de cas par l'analyse de l'activité*. Mémoire de Master 2, Université Toulouse 2, Jean Jaurès, sous la direction de R. Bonasio et P. Veyrunes.

¹⁶ Massive Open Online Cours

ce constat généralisé, la structuration de *learning-centre*¹⁷ a commencé en France à se concrétiser à la fin des années 2000. Cette approche est développée dans le monde des bibliothèques universitaires et des grandes écoles. Notre réflexion d'évolution sur la bibliothèque de notre école vers un *learning-centre*, nous a conduits, collectivement, à élargir les frontières de la réflexion aux autres services de l'Enfa. De là s'est imposée l'idée de proposer un projet englobant, et d'y intégrer un *learning-lab*, dispositif qui se développe également dans l'enseignement supérieur au service de l'innovation et de l'acquisition de connaissances, pour favoriser le travail collaboratif des chercheurs, des enseignants et des étudiants, et au-delà de publics externes dans un environnement ouvert, dans un souci de croiser approches et compétences. C'est donc une volonté de faire converger les réflexions, alliée à ces éléments structurels, qui nous engage à la fois à travailler au développement de l'innovation pédagogique et du numérique éducatif mais aussi à œuvrer au vivre ensemble au sein de l'établissement au travers d'un projet collectif fort. Pour soutenir l'acquisition des connaissances, le *learning-centre – learning-lab* s'attache à développer une fonction sociale et culturelle au travers du soutien au développement de la maîtrise de l'information, sous ses formes physique et virtuelle. Ce dispositif favorise l'activité d'information et de créativité, la production et l'enrichissement des connaissances, des facilités d'usage à distance, c'est à dire en crée un environnement permettant de soutenir la diversité des apprentissages (depuis l'enseignement traditionnel jusqu'aux présentations multimédia et aux travaux de groupe). Le numérique, au cœur des préoccupations des différents usagers, est central dans ce projet. Il est également un objet d'étude. Cette forme de laboratoire est au service de l'enseignement agricole et assume notamment une mission de partage et de diffusion des innovations et des expérimentations avec les établissements de l'enseignement technique, les établissements de l'enseignement supérieur agricole et les autres institutions.

¹⁷ Appellation que nous questionnons avec l'équipe de Yolande Maury du laboratoire Gerico de Lille 3 dans le cadre d'un BQR et qui a donné lieu à plusieurs publications.

Au sein des universités, les bibliothèques évoluent en proposant de rapprocher la part documentaire et la question de l'apprentissage. Nous avons pu montrer dans nos travaux le rôle que pouvait jouer l'espace documentaire à la fois en travaillant sur l'information et sur son organisation, et en proposant un espace particulier d'apprentissage. En parallèle, la nécessité d'une éducation à l'information est aujourd'hui reconnue même si sa mise en place et sa généralisation sont loin d'être acquises. D'une part, des professeurs-documentalistes s'interrogent sur leur discipline et poursuivent la construction d'une didactique de l'information-documentation (Gardiès, 2015) dans le cadre d'un enseignement modulaire de l'enseignement agricole. D'autre part, les espaces documentaires des bibliothèques universitaires et des centres de documentation et d'information se rapprochent des *learning-centre* et inscrivent leur spécificité au service d'un rapprochement de la documentation, de l'enseignement et de la recherche. Parallèlement, le plan national « enseigner à produire autrement » instauré par le Ministère de l'Agriculture (2014), nous engage à repenser nos manières d'enseigner. Outre la part de plus en plus importante du numérique dans les pédagogies dites émergentes (classes inversées, Mooc ...), d'autres types d'approches sont envisagées et questionnées au sein desquelles prend place l'approche sensible.

La documentation a été étudiée au travers des pratiques professionnelles des documentalistes, de la conception et des usages des espaces documentaires et la littérature ainsi que les représentations et les imaginaires nous ont permis d'emprunter une voie d'analyse originale pour comprendre les intentions et les appropriations sensibles de la documentation. Cette approche sensible se retrouve également dans les démarches méthodologiques développées dans nos différents travaux. C'est donc en questionnant plus avant la documentation au travers de la notion d'esthétique que nous souhaitons aujourd'hui poursuivre, amplifier nos travaux et encadrer des recherches.

Cette note de synthèse en vue de l'Habilitation à Diriger des Recherches rassemble donc, au travers des résultats et des cadres théoriques développés depuis le

doctorat (2006), les points saillants de notre recherche dont la cohérence sous-jacente sera mise au jour et prolongée en s'inspirant de l'œuvre de Georges Perec et de sa tentative d'épuisement de l'espace ordinaire qui permet d'en faire une expérience esthétique. Cette approche des lieux répond à une double volonté : celle de les voir comme on ne les voit jamais selon la « théorie » du pas de côté, celle d'en conserver des traces. Regarder un espace, s'approprier un espace ou des objets et pour cela les regarder pour les comprendre, accéder à l'inconnu au travers de ce qu'on n'interroge jamais, de ce qui ne nous interroge plus, mais qui est de l'ordre du sens, de ce qu'on essaie de retrouver. Ses « espèces d'espaces » sont la création d'un ordre et la reconnaissance du désordre. Il n'y a pas d'espace inutile et pour éviter la disparition, Georges Perec une création au sein d'un classement, collecteur sensible de l'ordinaire. Montrer que la documentation porte en elle des éléments esthétiques qui pourraient servir à l'appréhension sensible des espaces documentaires, nous amène aujourd'hui à observer les relations qui se jouent entre art et documentation en analysant les médiations documentaires dans leur lien avec les médiations culturelles, et à développer une partie originale centrée sur le rapport de la documentation à l'œuvre d'art. Comme un rappel à nos premières expériences sensibles de rangement de la BPI au petit matin avant l'ouverture des lieux au public, c'est une esthétique que nous recherchons, à la fois dans nos observations de chercheur et dans les pratiques des professionnels et de leur espace de mise en visibilité, nous inspirant de l'anthropologie perecquienne, de cet « infra-ordinaire »¹⁸ (Perec, 1989), pour interroger l'espace documentaire et ses fragments.

L'espace perecquien est fragmenté. On passe d'un espace à l'autre sans qu'on puisse faire un lien entre eux. Pour reprendre contact avec l'espace que « l'on ne sait pas voir » (Perec, 1974), Georges Perec interroge celui du quotidien selon une méthode qu'il veut humble et modeste. Pour tenter d'unifier ces fragments d'espace, la liste lui permet de garder des traces, de rapprocher les éléments qui le composent, créant en cela une poétique du regard. De l'accumulation de détails, du presque rien

¹⁸ Méthode qui consiste à se donner un objet et à essayer de le parcourir dans sa totalité. Nous y reviendrons dans le volume 3 de ce mémoire.

naît l'étonnement, de leur rassemblement naît l'émotion, c'est l'image de l'espace ou plutôt du lieu ainsi créé qui apparaît. « Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? [...] le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? [...] Décrivez votre rue. Décrivez-en une autre. Comparez. [...] Il m'importe peu que ces questions soient, ici, fragmentaires, à peine indicatives d'une méthode, tout au plus un projet. Il m'importe beaucoup qu'elles semblent triviales et futiles : c'est précisément ce qui les rend tout aussi, sinon plus, essentielles que tant d'autres au travers desquelles nous avons vainement tenté de capter notre vérité » (Perec, 1989 : 11-13).

Barthes, quant à lui, nomme les espaces de sa vie, ceux disparus de l'enfance « les trois jardins », comme celui utopique du « séminaire ». Parallèlement, il unifie ses espaces de travail qui, bien que différents et géographiquement distants, sont semblables les uns aux autres, ce qui lui permet ainsi de rassembler ses fragments d'écrit et créer ainsi une pensée dans une sorte de continuité de l'agencement des lieux. Rien n'est jamais transporté mais les chambres sont identiques. « Pourquoi ? Parce que la disposition des outils (papier, plumes, pupitres, pendules, cendriers) est la même : c'est la structure de l'espace qui en fait l'identité » (Barthes, 1974). Barthes écrivait que son corps n'était libre de tout imaginaire que lorsqu'il retrouvait son espace de travail. « Cet espace de travail est partout le même, patiemment adapté à la jouissance de peindre, d'écrire, de classer » (Barthes, 1974). Barthes, lui aussi, rassemble : la documentation, les textes accumulés, les fiches datées, il revient sur ses notes, il amende ses fiches, il les reclasse. Il fait des répertoires qui deviennent glossaires. Pour le *Roland Barthes par Roland Barthes*, « le dispositif du livre s'est mis en place dans la durée. [...] Il met alors en place un programme préparatoire et expérimental selon deux plans : l'été 1973 il relit l'ensemble de son œuvre pour se constituer un répertoire de thèmes et de notions (qu'il indexe, ce qui lui donne l'idée du glossaire) [...]; à l'automne 1973 il commence son cours sur « le lexique de l'auteur » où il demande aux étudiants de travailler à partir du glossaire constitué [...] le travail solitaire, lui, repose sur un double dispositif, destiné à travailler le sujet

« Roland Barthes » conjointement sur deux temporalités différentes : le passé et le présent » (Samoyault, 2015 : 578). Même si les fiches, les notes manuscrites, les dessins, les bribes d'écriture, les photographies n'ont pas le même rôle, ne sont pas agencés selon le même projet entre *l'Empire des signes*, *Roland Barthes par Roland Barthes* ou encore *La chambre claire*, on retrouve cette manière fragmentée de faire.

A ce point d'avancement de nos travaux, et en nous inspirant des écrits et des pratiques de ces deux auteurs, nous avons amorcé l'observation de l'ordinaire du chercheur comme celui des pratiques professionnelles et avons questionné des espaces où se retrouvent la documentation, le dispositif et l'esthétique dans une médiation du contemporain qui reste à approfondir.

Nous venons de relater, dans la première partie de ce tome 1, itinéraire de formation, parcours professionnel et travail d'enseignant-chercheur au travers des missions d'animation de la recherche, d'enseignement ou d'ingénierie de la formation et qui, d'une certaine manière, alimentent notre travail de recherche.

Dans une seconde partie, nous avons rassemblé, autour de trois grands axes, une sélection de nos différents travaux, 1) Etude de l'espace documentaire, les représentations 2) Organisation des savoirs, la médiation, 3) Documentation et art, l'approche sensible. Nous précisons également dans cette partie, nos choix méthodologiques autour de l'approche qualitative et de cadres théoriques articulés autour de trois concepts principaux, espace, dispositif et documentation pour finaliser ce retour réflexif.

Dans le tome 2 de ce volume, nous creuserons le sillon de l'esthétique de la documentation comme objet éclairant d'un acte de communication, que celui-ci se déroule dans un musée, une bibliothèque, un centre de documentation ou dans le quotidien d'un chercheur.

DEUXIEME PARTIE : ITINERAIRE DE RECHERCHE

CHAPITRE 4 - BILAN DES RECHERCHES

Trois grands axes de recherche organisent nos travaux. Une sélection de quinze d'entre eux¹⁹, au fil desquels nous précisons les objets et les questions de recherche, les cadres théoriques, la méthodologie choisie et les résultats mis au jour, sont présentés ici.

1 – Axe 1 : Etude de l'espace documentaire, les représentations

La thèse a été l'occasion d'analyser un contexte professionnel et institutionnel, les centres de documentation et d'information (CDI) de l'enseignement agricole au sein duquel nous avons travaillé, devenu pour nous, au fil du temps, de lieu d'exercice et de formation des personnes, un terrain d'investigation pour nos recherches.

Il s'est agi d'analyser l'espace documentaire comme espace signifiant en partant des acquis des Sciences de l'information et de la communication pour aller vers une investigation spécifique dans le cadre du processus documentaire et de ses ressorts, avant d'explorer les dimensions imaginaires de l'espace lui-même. Nous avons ainsi travaillé sur les représentations de l'espace documentaire et la médiation documentaire dans sa dimension communicationnelle, relevant et questionnant à la fois les espaces conçus, les espaces pratiqués, les espaces vécus et les espaces rêvés. Dans une perspective pragmatique, l'espace des CDI a été envisagé comme lieu de communication intellectuelle, voire de création esthétique, et cela au-delà des

¹⁹ Chacune des 15 références est respectivement indiquée en gras à la fin du bilan correspondant et renvoie à son texte intégral présenté dans le volume 2 de cette synthèse.

discours professionnels qui le définissent comme le produit de pratiques normées en fonction d'une conception stéréotypée des usages documentaires.

Ce sont les travaux d'Eliseo Veron publiés à la BPI (Veron, 1989), dans lesquels il mettait au jour la part communicationnelle de l'organisation de différentes bibliothèques face au cheminement labyrinthique de l'utilisateur, qui nous ont au départ inspirée. Pour défier ses conclusions, la réalité physique, construite, architecturée de l'espace documentaire a été questionnée. Nous avons mené un travail sur l'intersubjectivité en confrontant les images mentales des documentalistes à celles des usagers, révélant ainsi des écarts de points de vue entre les deux pôles du processus de communication documentaire. Nous avons par ailleurs nourri cette intersubjectivité par l'inter-textualité, au-delà des différents univers de discours ou horizons mentaux, en les re-contextualisant à travers la médiation littéraire, encouragée en ce sens par les origines littéraires reconnues des SIC (Têtu, 2002).

Revendiquant une posture d'observation participante, nous avons expérimenté un croisement de méthodes : expérience, observation, analyse des dispositifs, entretiens, étude de documents. L'étude empirique s'est donc organisée autour de trois types de matériaux : 1) Une enquête quantitative représentative de la moitié des établissements agricoles publics qui traite de façon systématique l'organisation spatiale des CDI ; outre les réponses au questionnaire, des plans que les répondants ont dessinés de leur espace documentaire ont été récoltés. 2) Deux séries d'entretiens ont été conduits auprès de cinq documentalistes et de trente usagers de la bibliothèque de l'Enfa qui orientent l'analyse vers une mise en relation entre l'organisation intentionnelle de l'espace et la construction de l'espace par attribution. 3) Des extraits littéraires évoqués par les usagers. Les descriptions et analyses nous ont permis des rapprochements insolites, la mise en évidence de thèmes récurrents, ont montré comment l'épaisseur de la création littéraire met en évidence la manière dont notre culture intègre la gestion des ressources documentaires et plus particulièrement les livres et les imaginaires attachés aux espaces de lecture. Les médiations à l'œuvre dans l'analyse des représentations favorisent le questionnement

des potentialités énonciatives de ces espaces, permettant de creuser en retour le concept de documentarisation de l'espace²⁰.

Dans cette première recherche, nous avons lancé de nombreuses pistes telles que la capacité de l'espace documentaire à faire document, afin de pouvoir le penser en termes d'éléments formels, thématiques ou de marques stylistiques à repérer. Nous avons posé à la suite des travaux de Jean Meyriat sur le document (Meyriat, 1981), le *distingo* espace par intention / espace par attribution : caractérisation de l'espace documentaire comme étant à la fois son propre référent, constituant son propre système sémiotique et représentant l'acte de désignation de l'idée de son référent. Ainsi, l'enjeu central de l'organisation de l'espace (au-delà de l'espace documentaire) à savoir la création de sens, rend possible sa compréhension et son utilisation. L'espace documentaire abordé ensuite sous le prisme du projet architectural fait qu'il n'est pas seulement une vitrine d'un établissement ou une réponse à des besoins. Le prisme de l'architecture permet d'extraire l'espace documentaire de sa qualité de simple décor ou cadre car l'espace documentaire construit, physique, est également le seul espace porteur de virtualités, de possibilités signifiantes à réception. On entre ainsi dans le processus de transaction entre monde signifié et monde à signifier, dans le jeu dialectique entre images mentales et images extériorisées. Ce même processus de sémiotisation du monde joue en amont dans le travail de conception architectural de l'espace. Etudier les images projetées et réalisées par les architectes rend possible cette articulation entre médiation architecturale et médiation documentaire, articulation qui restait à explorer.

Une autre partie de cette thèse concerne la proposition d'une lecture fictionnalisante des espaces documentaires en amorçant un travail d'analyse sur des œuvres de fiction ayant comme motif la documentation ou les bibliothèques à partir des imaginaires littéraires des usagers interrogés. Il s'agissait de thématiser une dimension cachée, mais essentielle, dans la construction des rapports de communication, la construction de l'espace documentaire physique à la recherche de

²⁰ L'espace attribué est un espace auquel on a attribué une valeur de document.

la façon dont celui-ci engage, à la fois, des espaces de représentation intellectuelle et des rapports de communication. Nous voulions rendre visible et discutable ce qui est souvent traité par les techniques de la documentation comme évident, transparent, uniquement fonctionnel. Requalifier cet espace, dans sa matérialité, à travers les substrats et les imaginaires qui permettent sa représentation, c'était également qualifier le travail documentaire comme une médiation qui engage des rapports de communication. L'organisation des lieux, le type de proposition qu'ils offrent aux usagers, la façon dont ils sont eux-mêmes métamorphosés et métaphorisés, dans les discours et les images qui les désignent, sont au cœur de ce travail. Si l'espace documentaire y apparaît comme un espace normé, il est aussi subjectivement habité et poétique.

Nous avons tenté de faire apparaître l'épaisseur d'un processus en même temps que son effacement par un motif de la transparence, dans la logique du métier et son interprétation s'inspirant d'un imaginaire du vagabondage, selon la logique de l'usage. L'espace documentaire est décrit comme porteur des médiations sémiotiques et sociales dont l'histoire le charge. Cela permet d'analyser les tensions (idéaux des documentalistes et leur mode de faire, entre les propositions d'aménagement des lieux et le vécu des usagers) mais aussi de formuler un cadre théorique dans lequel les rapports énonciatifs et l'approche créative des lieux prennent leur sens dans la dialectique entre « espace par intention » et « espace par attribution », librement inspirée de Jean Meyriat. Le rôle particulier dévolu à la littérature nous a permis dans cette recherche de montrer en quoi celle-ci opère comme une médiation dans le travail de recherche lui-même.

Cette approche de l'espace documentaire dans ses diverses potentialités de médiation aussi bien communicationnelles, cognitives, qu'esthétiques, semble offrir un lien entre différentes approches de l'espace (sociologique, sémiologique, géographique, littéraire). Ce fut également l'occasion de les corrélérer dans un réel appareillage méthodologique élaboré pour les besoins de la problématique retenue. L'énonciation née de la médiation des représentations iconographiques littéraires peut ainsi susciter une démarche créatrice de la part des professionnels dans une esthétique qui pourrait

survenir de l'équilibre de la verticalité et de la symbolique qui s'y rattache, perspective ouverte dans notre thèse et que nous poursuivons aujourd'hui. Notre approche s'inscrit dans la métaphore du labyrinthe : sans jamais disposer d'une vision totale de l'espace de savoir, chacun y pose ses jalons qui peuvent être repris, et l'information émerge de ces ajustements interprétatifs.

➤ **FABRE, I., 2006. *L'espace documentaire comme espace de savoir : itinéraires singuliers et imaginaires collectifs*. Thèse : Sciences de l'information et de la communication, Université de Toulouse 2. 354 p. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : https://oatao.univ-toulouse.fr/1940/1/Fabre_1940.pdf (texte intégral, volume 2 – p. 1)**

Cependant, la notion d'usager et ses spécificités individuelles méritait d'être approfondie. Partant de l'idée selon laquelle la diversité des représentations mentales d'un espace documentaire, pourtant unique dans sa réalité matérielle, ne peut être complètement imaginée par le professionnel, nous avons pu mettre en lumière les représentations individuelles d'un même espace documentaire, faisant par là même surgir aussi des éléments sur des pratiques individuelles.

Cette investigation, conduite en collaboration avec Hélène Veyrac, chercheuse en ergonomie à l'UMR EFTS, s'appuie sur des éléments théoriques comme la notion d'étonnement ou encore la notion d'image opérative qui irriguent les Sciences de l'éducation. Comme le CDI peut être considéré comme un espace familier où l'habitude, pour le professionnel comme pour les élèves, masque l'intensité réelle des choses, il nous est apparu important de créer une situation particulière, inédite, propice au questionnement qui permette de sortir de la sphère des représentations pour passer à celle de la réflexion. Nous avons misé sur le fait que l'étonnement (Félix, Saujat, 2007) permettrait ce passage. En effet, l'étonnement est source de plaisir et de satisfaction car il permet de démultiplier les potentialités de l'objet

étudié dans l'observation. Il crée une rupture dans l'équilibre. Il ne s'agissait pas d'interroger en quoi l'espace documentaire est, en lui-même, étonnant mais plutôt d'interroger les raisons pour lesquelles chaque regard sur cet objet s'étonne.

Des images opératives se forment à partir d'actions dirigées sur des objets. Les images opératives sont des représentations internes, subjectives, mentales du monde, "des structures informationnelles spécialisées qui se forment au cours de telle ou telle action dirigée sur des objets. Le reflet des objets dans les images opératives consiste en un certain nombre de déformations fonctionnelles. Celles-ci sont en fait une mise en évidence et une accentuation des caractéristiques de l'objet, qui, dans les conditions d'une action donnée, revêtent une signification informationnelle particulière." (Ochanine, Kozlov,1971). Nous avons plus particulièrement été attentive à un certain nombre de déformations fonctionnelles :

- le laconisme (absence d'élément)
- la sélectivité (choix d'éléments) de ces images,
- leurs déformations fonctionnelles (amplification de certaines parties directement utiles à l'action).

Les professionnels de l'information et usagers de centres de documentation partagent un même espace pour des usages multiples. La représentation graphique a été utilisée pour provoquer une confrontation de représentations. La dernière phase de la recherche proposait de mettre en évidence les prises de conscience qui peuvent en découler et éclairer le rôle médiateur de l'espace documentaire dans l'organisation des savoirs. Pour ce faire, les usages et les représentations mentales de l'espace documentaire d'un CDI ont été interrogés en confrontant les espaces vécus à la fois par le professeur documentaliste et par les élèves d'une classe.

Dans la continuité de la thèse, et pour approfondir la méthode d'investigation, la représentation graphique comme recueil de données et comme support à un entretien s'est avérée fructueuse. Ce passage par le dessin pouvait amuser le public d'élèves et les distraire de l'objectif premier, facilitant ainsi leur immersion dans le travail demandé, à savoir « parler » de leurs usages de l'espace documentaire. Il s'agissait,

au travers des plans de placer ces usagers-élèves comme guide de leurs propres usages au sein de l'espace documentaire, sachant que la personne qui en assure le fonctionnement, fait partie intégrante de cet espace. Le plan, bâti entièrement par l'élève sert de support au commentaire oral d'une visite virtuelle. La représentation graphique sert ainsi à contourner le questionnement direct sur l'espace documentaire tout en permettant de s'interroger sur ses propres usages, par les perceptions émergeant des plans du CDI dessinés. Le dessin était ainsi un outil susceptible de mettre au jour les représentations comme le rappelle J. Ch. Lebahar : « La représentation graphique du monde réel et de ses objets, est une pratique de connaissance. Celle-ci consiste à interpréter ce monde en un langage spécialement conçu pour le transformer » (Lebahar, 1983).

Les résultats de cette recherche ont montré qu'il y a bien une anticipation par les professionnels de l'appropriation de l'espace par les usagers mais la confrontation du professionnel aux représentations graphiques des usagers a mis au jour un contexte plus complexe qu'il n'y paraît dans sa vision initiale et qui induit des usages multiples au-delà de ses propres représentations. Une plongée dans le vécu de l'espace documentaire nécessite alors de cheminer dans le lieu par la pensée, la découverte de ses propres usages faisant émerger un intérêt pour son propre espace vécu. Grâce à l'étonnement, le vécu de l'autre est devenu partageable et a permis de communiquer à partir de perceptions exprimées. Les représentations ne concordent pas ni ne se complètent nécessairement. L'espace documentaire semble se bâtir grâce à l'interaction du professionnel qui l'agence et des usagers qui le pratiquent, ce qui confirme la notion d'espace de communication. L'espace documentaire peut s'écrire collectivement en partageant et bousculant les représentations des différents acteurs. Cette nouvelle piste amène l'idée d'une co-construction de sens de l'espace documentaire susceptible de faire émerger une médiation par le lieu.

➤ **FABRE, I. et VEYRAC, H., 2008. Des représentations croisées pour l'émergence d'une médiation de l'espace**

**documentaire. *Communication et langages*, juin, n° 156,
p. 103-116.**

(texte intégral, volume 2 – p. 2)

Dans la poursuite de cette recherche et pour l'affiner, nous avons questionné la manière dont l'espace documentaire « servait » l'enseignant. Ces travaux qui ont analysé les processus d'instrumentation et d'instrumentalisation chez les professeurs du système d'enseignement agricole, du point de vue de l'usage d'un artefact particulier, l'espace du CDI, étaient une manière d'approfondir le questionnement autour des pratiques et de l'usage de l'espace documentaire.

Notre cadre théorique est ici la théorie de la genèse instrumentale, avec plus particulièrement les notions d'instrumentation et d'instrumentalisation, de schème et d'artefact grâce auxquelles nous souhaitons approcher au plus près les objets documentaires présents et constitutifs de l'espace documentaire tels que la classification, le classement, le rangement, parties prenantes du dispositif info-communicationnel qu'est un CDI.

La méthodologie choisie s'inscrit toujours dans une approche qualitative puisqu'il s'agit de l'observation de quatre séances pédagogiques « découverte du CDI » filmées, accompagnées de huit entretiens semi-directifs (quatre entretiens *ante* séance d'une durée d'une demi-heure chacun et quatre *post* séance d'une durée d'une heure et demie chacun). Après examen des quatre films, nous avons mené une analyse à partir de la sélection et de la catégorisation déductive des discours.

Les résultats montrent qu'en termes d'instrumentalisation, il y a convergence entre les 4 séances au CDI, alternant temps de situation en classe et temps de déambulation. Cette déambulation semble être un enjeu de savoir. Se déplacer dans le CDI pour y repérer des logiques de rangement et de classement est un préalable à un « bon usage » du CDI. C'est un moyen pour s'acculturer à des objets indicateurs du classement (cote, périodique ...). La classification peut-être considérée comme un

artefact « chose susceptible d'un usage, élaborée pour s'inscrire dans des activités finalisées » (Rabardel, 1995). L'instrumentation est forte dans le sens où l'intention idéologique sous-jacente à la catégorisation du monde n'est pas explicitée et ne permet donc pas de s'en affranchir. L'idée de la norme n'est pas abordée par exemple lors de la présentation de la classification décimale souvent représentée par une palette de couleurs²¹ comme moyen mnémotechnique. Les rangements « à part » sont nombreux : les manuels scolaires, pour les retrouver plus facilement sur les étagères, les bandes dessinées tout comme les périodiques sont une catégorie séparée dont la signification n'est pas explicitée (pas de thématique mais l'ordre alphabétique des titres de revues). Les archives ont un rangement particulier non précisé car elles sont réservées aux praticiens, sorte d'espace de vacuité et lieu sanctuarisé. Les usages de ces archives sont empêchés malgré une information qui peut être perçue comme « précieuse ». Le rangement devient une mise à l'écart, une préservation plutôt qu'un mode d'accès. Néanmoins, il n'a pas été possible de déterminer si le choix des rangements induit, pour les professionnels, des usages spécifiques. En termes de logique de fonctionnement vs logique d'utilisation, les pratiques professionnelles sont montrées pour justifier des rangements. L'artefact lieu prend le pas sur l'artefact document, le lieu est associé à un type d'usage qui est mis en avant dans le repérage de l'organisation de l'espace. Pas d'explication précise sur la séparation des documents, ni sur le type d'information, ni sur le critère de la périodicité qui pourtant justifie le classement. Le rangement instrumente l'usage. Ainsi, plusieurs instrumentations s'entremêlent mais là encore, les professeurs-documentalistes donnent-ils à voir les possibilités de s'affranchir des logiques sous-jacentes à ces artefacts ? Ce point reste à éclairer et pourrait faire l'objet d'une nouvelle recherche.

En terme d'instrumentalisation, ont été pointés les schèmes qui permettent aux usagers d'agir sur l'artefact documentaire. Les professeurs-documentalistes indiquent, mais de façon détournée, comment s'approprier le CDI, le modifier, agir dessus pour l'adapter aux schèmes existants. C'est indirectement, par des mises en

²¹ Pour permettre aux enfants d'utiliser la classification Dewey, le CRDP de Grenoble avait proposé une classification simplifiée et un système de représentations qui associe chacun des dix pétales de couleur d'une marguerite à un domaine de savoir identifié par un chiffre.

garde plutôt que par des annonces d'action désirées que les professeurs documentalistes montrent aux élèves quelques traces de ces processus d'instrumentalisation : « ne pas déclasser », « ne pas remettre en rayon sans être passé par le retour de prêt », « s'amuser à les cacher c'est un petit jeu qui peut lasser ».

Le cadre de la genèse instrumentale, associé aux SIC, nous a permis d'envisager les relations de l'usager au dispositif au travers du double processus instrumentation / instrumentalisation. L'enseignant insiste davantage sur le cadre d'usage à respecter et ne laisse guère le champ à l'expression de tactiques de détournement. Nous nous sommes ainsi demandé s'il s'agissait pour un professeur-documentaliste d'empêcher l'instrumentalisation du dispositif documentaire par les élèves ou de les autoriser, les inciter, voire l'enseigner. Ce travail sur les savoirs de référence en lien avec l'objet documentaire s'inscrit également dans l'axe 2 « organisation des savoirs, médiation » développé plus loin.

➤ **FABRE, I. et VEYRAC, H., 2013. Classement et rangement : mise au jour de genèses instrumentales. *Hermès*, septembre, n° 66, p. 222-229.**

(texte intégral, volume 2 – p. 3)

Toujours sur le terrain du CDI, mais cette fois dans un collège, dans le cadre d'un financement Bonus Qualité Recherche (BQR) du laboratoire Geriico de l'Université de Lille 3, un travail a été mené en partenariat sur la notion de *learning-centre*, il a été tenté d'approcher les usages pressentis et les usages perçus au travers d'une approche sensible mobilisant la photographie, le dessin et le relevé de discours comme mode de recueil de données et comme révélateur de l'appréhension sensible des usages de l'espace documentaire repensé.

Cette démarche nous a amenée à énoncer, d'un point de vue théorique, en quoi l'image pouvait permettre une approche sensible des évolutions documentaires en

cours, puis de préciser ce que signifiaient les usages de l'espace documentaire ainsi que les liens qui unissent l'information et l'apprentissage. La photographie est ici utilisée comme une écriture intermédiaire qui permet l'élaboration d'un matériau scientifique (Tardy, 2012). En enregistrant du réel, elle vient renforcer un dispositif de recueil de données, permettant de rendre compte, de signifier l'expression des acteurs.

Une méthode mixte a été appliquée, alliant une observation des lieux faite par le chercheur, quatre entretiens de professionnels (un professeur-documentaliste, un conseiller principal d'éducation et deux assistants d'éducation) impliqués dans le *learning-centre*. L'observation a eu lieu sur plusieurs journées et s'est concrétisée par des prises de notes (journal de bord), des photographies, des prises de sons et des représentations graphiques. Le guide d'entretien en a ciblé à la fois l'historique, la conception, son étayage et la vision du travail collectif des interviewés. Leurs représentations de l'espace et des usages ont également été saisies au travers de plans, de photographies représentatives de leur vision de cet espace. Le passage par le dessin ou par la photographie, autres formes de représentations d'une réalité, pour communiquer sur l'usage ou sur une pratique, s'est montré fructueux.

On a pu alors percevoir que malgré une volonté d'unification, la séparation en sous-espaces perdure, bien que la circulation et les usages gagnent en fluidité et tendent à confirmer les potentialités d'un espace transitionnel. Par ailleurs, la dichotomie entre l'espace comme lieu de vie, lieu de travail et *in fine* lieu d'apprentissage semble effectivement prendre le pas sur l'usage des documents liés à un espace ce qui reflèterait le projet signifié par le changement de vocable entre CDI et *learning-centre*.

La photographie comme outil méthodologique complémentaire des entretiens et des représentations graphiques, photographies réalisées par les professionnels interrogés eux-mêmes, a montré ici tout son intérêt. Il gagnerait cependant à être mis en relation avec la parole et les images des élèves, perspective qui sera approfondie dans la suite à venir de la recherche engagée sur les *learning-centre*.

➤ FABRE, I. et GARDIES, C., 2014. Expected usage and perceived usage, photography as a methodological tool: the case of a learning centre in France. In : *Libraries in the Digital Age, (16-20 June ; Zadar, Croatia)*. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01120466/document>
(*texte intégral, volume 2 – p. 4*)

Synthèse

Nos recherches ont porté dans un premier temps sur le questionnement de l'espace documentaire au travers du croisement et de la confrontation des représentations des concepteurs, des professionnels de l'information et des usagers. Nous appuyant sur les nombreuses définitions de l'espace issues des disciplines qui travaillent et utilisent cette notion, nous avons ainsi croisé nos observations des pratiques professionnelles et des usages avec les auteurs littéraires qui ont fait de l'espace documentaire un objet central de leur œuvre laquelle vient à son tour enrichir les imaginaires et les sciences.

Ainsi, l'espace documentaire peut se définir de manière complémentaire en empruntant à plusieurs disciplines leurs approches. Mais ces définitions théoriques de l'espace documentaire ne peuvent embrasser la perception qu'en ont les usagers. C'est au travers des œuvres de fiction et notamment de la littérature que nous avons pu affiner l'approche de l'espace documentaire. C'est également par le dialogue de des diverses formes de recueil des représentations que nous avons pu tester des moyens de déclenchement des discours, que ce soit par exemple via les représentations graphiques ou la photographie. Ainsi, l'espace documentaire est le reflet d'une organisation des savoirs qui se matérialise dans l'organisation du lieu. Il se perçoit alors comme support de pratiques et d'usages et comme lieu d'apprentissage.

2 – Axe 2 : Organisation des savoirs, la médiation

Il s'est agi, dans cet axe, d'observer comment l'organisation des savoirs participe de la médiation documentaire. Alors que l'espace des bibliothèques, historiquement dévolu à la conservation des documents porte en lui un prestigieux passé riche en éléments constitutifs de la culture, l'espace des CDI, qui met prioritairement en avant l'accès à l'information, a tendance à ressembler à un « non-lieu » ayant perdu le lien avec l'héritage culturel des bibliothèques. L'objet de cet axe de recherche mené en collaboration était de comprendre en quoi l'espace documentaire participe à la construction individuelle des connaissances et accompagne les élèves dans l'acquisition d'une culture informationnelle, via une organisation des savoirs mise en espace, garante de cette mémoire.

Partie des données de la thèse et de l'idée forte de médiation symbolique du désir et de la curiosité (Metzger, 2006) et en nous appuyant sur l'histoire des bibliothèques, nous avons interrogé ces dernières comme lieux signifiants pour appréhender à leur tour les « non-lieux » que peuvent parfois être les CDI. L'espace documentaire a été questionné comme cœur de l'organisation des savoirs. La littérature, capable de faire surgir les imaginaires, permet de saisir les représentations des différents acteurs de cet espace documentaire pour y puiser la matrice en construction d'une culture informationnelle au service de l'histoire des idées.

L'approche qualitative développée est menée à l'aide d'entretiens semi-directifs auprès de professeurs-documentalistes de l'enseignement agricole, et d'une sélection d'extraits de bandes dessinées (dessins de Franquin mettant en scène son personnage Gaston Lagaffe dans des espaces documentaires)²² dont le discours a été analysé.

La mise au jour de la perception de l'espace documentaire par les documentalistes et les usagers est confrontée aux images littéraires qui le représentent. Entre cheminements et passages, sacré et contrainte, contournements et imaginaires,

²² Franquin. 1977, 1979, 1996. *Gaston Lagaffe*. Paris : Dupuis.

l'espace documentaire peut être support de la culture informationnelle en prenant en compte les différentes couches historiques qui le constituent, en intégrant par exemple l'histoire des bibliothèques et les représentations qui sont rattachées à la documentation dans la mémoire collective. Non plus seulement support à l'apprentissage de méthodes d'accès mais forme de médiation des savoirs, l'espace documentaire, intrinsèquement mêlé à la construction de la culture informationnelle, peut aider à la construction individuelle des connaissances, éclairer pour tout citoyen l'organisation globale des savoirs. Travailler sur le lien entre les savoirs, dans l'objectif éducatif de leur mise en culture, semble permettre la réhabilitation d'une histoire des idées fondamentalement transdisciplinaire et autorise l'accès à l'organisation des savoirs.

➤ **FABRE, I. et COUZINET, V., 2008. Désir, curiosité, culture informationnelle : l'organisation des savoirs au cœur de l'histoire des idées. *Revue canadienne des sciences de l'information et de la bibliothéconomie*, septembre-décembre, vol. 32, n° 3-4, p. 85-105.**

(texte intégral, volume 2 – p. 5)

Pour une autre catégorie d'utilisateurs auxquels sont confrontés les professionnels de l'information dans les institutions d'enseignement et de recherche, l'information scientifique et technique (que nous désignerons par la suite par IST) semble être un enjeu de pouvoir mais de manière diamétralement opposée, dans son organisation. L'évolution du numérique induit des changements dans l'utilisation ordinaire de l'IST. Celle-ci paraît être orientée vers une logique plutôt individuelle du côté des chercheurs, et vers une logique plutôt collective du côté des professionnels de l'information. Or, le développement du numérique, s'il conforte cette dichotomie, peut aussi jouer un rôle d'élément perturbateur au sein de ces deux mondes qui se côtoient.

Cette problématique a été confrontée, d'un point de vue théorique, aux notions d'IST, d'usages et de médiation de l'information au sein des dispositifs, mais aussi aux travaux de la sociologie pour l'analyse des enjeux de pouvoir et d'acquisition de la culture scientifique. Les travaux de Robert Estival et de Jean Meyriat ont été mobilisés sur la définition de l'IST (Estival 1993, Meyriat 2006) comme information spécialisée et utile, information sociale, et communication de la connaissance. L'IST désigne également une information liée au développement des dispositifs documentaires techniques pour la diffusion et l'accès aux résultats de recherche, notamment dans le domaine industriel. Jean Meyriat insiste par ailleurs sur la circulation de cette information entre membres d'une même communauté (Meyriat, 2006). La diffusion et l'appropriation de l'IST sont ainsi considérées comme le résultat d'une activité sociale et donc traversée par des jeux de légitimation et de pouvoir (Marteleto, Gonçalves da Nobrega, 2006).

D'un point de vue empirique, c'est à partir d'observations participantes et d'entretiens conduits auprès des chercheurs et des professionnels de l'information, au sein d'une même communauté scientifique que l'organisation individuelle de la documentation des uns et les outils de mise à disposition collective de l'information des autres ont été examinés et ce, à travers le prisme de leurs sphères relationnelles respectives afin de cerner une « réalité » de la recherche et une « réalité » de l'activité professionnelle (Couzinet, 2000, Le Marec, 2004).

Les résultats ont montré que les universitaires gèrent l'IST nécessaire à leur enseignement et à leur recherche, quelle que soit leur discipline avec un travail documentaire qui permet de construire l'approche personnelle de la recherche. Ils tendent à réorganiser la conservation, mais d'une manière qui leur est très personnelle, pour diffuser sélectivement les informations utiles. Toutefois cette organisation, qui peut être vécue comme un espace privé, comporte des aspects sociaux qui déterminent une communauté d'interdépendances. Cet aspect est accentué par la nécessité à laquelle sont soumis les chercheurs d'avoir une production scientifique, ce qui tend à les pousser vers toujours plus de performance

entraînant des stratégies de recherche et de mise à disposition de l'information en constante évolution.

L'arrivée du numérique semble avoir bousculé ce mode d'organisation et mis à mal le pouvoir que le chercheur s'est construit à partir de la maîtrise de l'information dans sa propre sphère. A l'inverse, du côté des professionnels, la prédominance du collectif qui met les aspects sociaux en avant dans la mise à disposition de l'information, en fait aussi un enjeu de pouvoir dans une médiation documentaire dont ils veulent garder la maîtrise. Le groupe des praticiens de l'information, placé dans une situation d'incertitude par la remise en cause régulière de sa fonction du fait, entre autres, du développement des technologies, tente ainsi de mettre en place des processus censés favoriser la prise en compte de la recherche scientifique avec les outils dont il dispose (Couzinet, 2000).

Ainsi il a pu être précisé en quoi l'avènement du numérique, par l'accélération des échanges qu'il induit et le développement d'accès directs, contribue à l'évolution des pratiques. Selon l'hypothèse qu'un rapprochement des visions des professionnels de l'information et des usagers chercheurs amènerait à questionner la circulation de l'information et le partage des savoirs, cette étude a été l'occasion de percevoir, dans le discours des enseignants-chercheurs interrogés, des échos esthétiques à leurs pratiques documentaires. Ils prennent en effet un réel plaisir à évoquer la part sensible de leur propre gestion documentaire tant dans la recherche d'information que dans celle d'organisation et de classement. Une autre recherche a permis de questionner un peu plus avant leurs méthodes de travail intellectuel en les rapprochant de leurs pratiques informationnelles (Gardiès, Fabre, 2009)²³.

➤ **FABRE, I. et GARDIES, C., 2008. L'accès à l'information scientifique numérique : organisation des savoirs et enjeu de pouvoir dans une communauté**

²³ Gardiès, C., Fabre, I. 2009. Communication scientifique et traitement documentaire de l'IST : quelles méthodes du travail intellectuel ? *Cahiers du numérique*, vol. 5 – n° 2/2009, p. 85-104.

scientifique. *Sciences de la société*, octobre, n° 75, p. 85-99.

(texte intégral, volume 2 – p. 6)

La complexité de la position occupée par les professionnels de l'information dans le contexte de l'enseignement, aussi bien au côté des élèves qu'au côté des professeurs de disciplines, gestionnaires d'un système d'information pédagogique et enseignants de l'information-documentation, pose également la question de l'exercice dans un lieu particulier et de leur rôle dans la construction d'un tiers-métier. Celui-ci est entendu comme modalité de structuration d'un entre-deux entre le métier de professeur et le métier de documentaliste, rejetant le cloisonnement et défendant leur interdépendance.

Pour tenter d'approcher cette notion de tiers métier, nous avons choisi d'étudier plusieurs conceptions de l'espace documentaire : celle du non-lieu, héritée de Marc Augé (Augé, 1992), la notion d'espace potentiel définie par Emmanuel Belin (Belin, 2001) ainsi que celle d'espace transitionnel empruntée à la psychanalyse (Winicott, 1975). Ceci a permis de questionner l'espace documentaire comme une aire intermédiaire susceptible de donner place à une expérience. L'idée d'hétérotopie (Foucault, 1967), un espace autre qui permet la localisation physique d'une utopie, des lieux concrets qui hébergent l'imaginaire et qui sont également utilisés comme dans une mise à l'écart, sorte d'utopie devenue réalité, nous a donné l'occasion de lier les imaginaires, questionnés depuis la thèse, à cette idée de lieu en rupture avec les « lieux communs ». Rupture d'une part avec le temps « réel » puisque s'y juxtaposent des artefacts de tous les temps, et rupture également avec un espace « réel » car il associe en un seul lieu plusieurs espaces.

Notre terrain d'investigation s'est encore porté sur l'enseignement agricole et un échantillon de centres de documentation et d'information de ses lycées, échantillon d'étude fondé à la fois sur la diversité géographique, les filières d'enseignement et la représentation de l'ensemble des générations de professeurs-documentalistes. Les

éléments empiriques ont été rassemblés selon deux méthodes, d'une part une enquête menée auprès des professeurs-documentalistes et d'autre part une série d'entretiens réalisés auprès de huit professeurs volontaires. Ce recueil des représentations qu'ils avaient de l'espace documentaire du CDI s'est doublé d'une série d'observations de leur travail au sein de leur propre espace documentaire. Ces éléments ont été confrontés à leur propre regard.

Ce dernier matériau d'analyse a été constitué par des personnes dites « naïves », doctorantes en sciences de l'éducation n'ayant pas de connaissance du travail du professeur-documentaliste, qui se sont déplacées dans les établissements des professionnels pour filmer l'activité durant deux heures, puis ont visionné le film pour une auto-confrontation simple²⁴. Le traitement des entretiens s'est effectué via le montage des films, puis des séquences sélectionnées ont été analysées sur lesquelles nous sommes revenue grâce à des auto-confrontations croisées impliquant pour chaque recueil deux professionnels. L'analyse s'est faite à partir de ce nouveau recueil de données, visionnage et enregistrement des discours. Cet appareillage assez conséquent, mené par d'autres acteurs de la recherche, était une première pour nous, offrant une distance par rapport au terrain de l'enseignement agricole souvent investigué dans une posture d'observation participante.

Dans un premier temps, la recherche a montré que tenter de définir ce qu'est l'espace documentaire était complexe pour les professionnels de l'information et a permis de l'approcher au travers de l'expérience vécue. Nous avons alors proposé d'inverser la proposition de Perec « penser/classer » en tentant de classer l'espace à partir des éléments relevés dans le discours des professeurs-documentalistes avant de le penser. La subdivision en sous-espaces, compartimentation paraissant être une aide à sa définition, séparant les espaces tout en les nommant, semblait offrir une énonciation. L'espace documentaire est fragmenté via une multiplicité de sous-espaces auxquels sont attribués des dénominations. La différence de traitement de l'information vise la séparation des documents au sein de l'espace. Son organisation qui s'appuie à la

²⁴ Le professeur-documentaliste manipulait le matériau et choisissait de l'arrêter sur telle ou telle séquence pour la commenter.

fois sur des contraintes, des usages proposés et des représentations de pratiques des usagers, est également complexifiée par l'adaptation de normes de traitement de l'information qui évoluent entre différenciation de supports et de types de documents. Ainsi une dichotomie entre l'espace comme message produit et l'espace comme message reçu, un écart entre espace par intention et espace par attribution, ont été mis au jour. Pourtant entre un espace rêvé qui fait la part belle à l'unification, aux liens, au mélange plutôt qu'aux délimitations, et un espace proposé qui affiche des scissions pour y apposer les différents usages possibles, l'espace documentaire semble mettre en tension une volonté énonciative subjective et une réalité objective qui la contraint. C'est alors la notion de temporalité qui a émergé, comme recours face à cet espace réducteur. Organisation momentanée, espace temporaire, mise en scène périodique, autant de propositions temporelles qui viennent comme proposition transversale pour faire « bouger » l'espace documentaire et ses règles.

Nous avons ainsi pu montrer que l'espace documentaire contribue à la définition du double métier de professeur-documentaliste dans la mesure où il est un espace potentiel mettant en jeu des objets transitionnels permettant de gérer l'entre-deux. Ce mot « espace » offre une polysémie vécue, porteuse de représentations favorisant les usages de l'information. Dynamique d'interaction avec le monde, lieu possible d'une construction individuelle, c'est un espace d'expérimentation avant d'être une confrontation au monde réel de l'information. Cependant, d'un lieu d'utopie, d'espace rêvé confronté à des catégorisations de pratiques et des usages induits, ce « centre » a encore des éléments dans lesquels puiser un métissage contribuant ainsi à poser les jalons d'un tiers-métier.

➤ **FABRE, I., 2011. La contribution de l'espace documentaire à la définition d'un métier double : professeur-documentaliste. In : I. Fabre (coord.), *Professeur-documentaliste, un tiers métier*. Dijon : Educagri. P. 191-208.**

(texte intégral, volume 2 – p. 7)

Après avoir défini la médiation documentaire (Gardiès, Fabre, 2010a), nous avons souhaité, dans une nouvelle co-écriture avec Cécile Gardiès, préciser sa place dans le contexte numérique et l'idée qui lui est rattachée de facilitation d'accès à l'information. La médiation documentaire permet de concilier et rassembler deux choses afin d'établir une communication ; elle est fortement liée à la question du dispositif étudié en SIC comme un objet matériel médiateur. Il est le lieu où humains, objets matériels et figures s'organisent pour mettre en œuvre des interactions réelles et symboliques qui instituent des modalités et des logiques d'usage de l'information. Mais la médiation documentaire est re-questionnée dans sa relation aux évolutions des dispositifs en lien avec l'information numérique. Alors que l'idée d'accessibilité à l'information facilitée par le numérique est véhiculée par les représentations liées à la « société de l'information », la nécessité d'une médiation documentaire semble disparaître. Nous nous sommes alors demandé ce que signifiait la médiation documentaire au regard des dispositifs numériques.

S'appuyant sur les rapports entre accès et organisation, nous avons questionné les pratiques liées à l'information numérique avant de mener une réflexion sur la place de la médiation documentaire dans son rapport à la connaissance individuelle et aux savoirs socialement constitués. La différenciation en SIC entre information, connaissance et savoir a permis de définir les dispositifs médiateurs de l'information et les nouvelles médiations documentaires.

Nous avons mené une analyse comparative de différents contextes utilisant soit une IST, soit une information professionnelle, que ce soit dans sa forme numérique ou dans sa forme non numérique et traditionnellement médiée par les professionnels de l'information, autant de contextes différents dans lesquels ont été analysés les dispositifs info-communicationnels mobilisés, les pratiques des usagers et les processus de médiation documentaire.

Ainsi, la spécificité de la médiation documentaire au sein de dispositifs informationnels numériques a été éclairée. La « disponibilité » supposée de l'information numérique s'accompagne de forts besoins de médiations et de dispositifs, autrement dit l'accessibilité n'entraîne pas le renoncement à une certaine forme de médiation documentaire. Alors que la nécessité d'un traitement de l'information adapté aux formes numériques a été mise au jour, nous avons pu remarquer que les professionnels de l'information ont tendance à privilégier le traitement de l'information lorsque celle-ci est inscrite sur un support physique traditionnel. Par ailleurs, lorsque le traitement de l'information est réalisé par les usagers eux-mêmes, il paraît nécessaire de le compléter par des dispositifs médiateurs permettant de parachever ce premier niveau d'appréhension de l'information. Enfin, la prise en compte d'une médiation documentaire est dépendante des contraintes du dispositif et il est nécessaire de penser ces derniers dans toute leur complexité.

➤ **GARDIES, C. et FABRE, I., 2012a. Définition et enjeux de la médiation numérique documentaire. In : X. Galaup (dir.), *Développer la médiation documentaire numérique*. Villeurbanne : Presses de l'Enssib. P. 45-58 .**
(texte intégral, volume 2 , p. 8)

Les objets « phares » de cette médiation documentaire ce sont les classifications, présentes à deux niveaux dans le quotidien des professionnels de l'information, à la fois dans leur rôle de gestionnaire d'un espace documentaire où elle organise les connaissances pour les publics du CDI, et dans les savoirs enseignés lors des séances de cours à destination des élèves. Nous avons souhaité interroger la posture de transparence vis-à-vis des langages documentaires pour comprendre si elle était ou non inscrite dans les pratiques des professeurs-documentalistes.

Pour tenter d'approcher un peu plus l'objet documentaire qu'est la classification, nous avons fait un pas de côté et utilisé le cadre de la transposition didactique de

Chevallard, afin de questionner sa place dans l'enseignement et dans l'organisation de l'espace documentaire. Yves Chevallard (1991) distingue trois types de savoirs dans la théorie de la transposition didactique : le savoir savant (celui des chercheurs en SIC en ce qui nous concerne), le savoir à enseigner tel qu'il apparaît dans les programmes, le savoir enseigné qui résulte de l'adaptation par l'enseignant du savoir à enseigner. La transposition didactique comporte donc un double processus, la transposition didactique externe et la transposition didactique interne. Identifier l'écart entre savoir savant et savoir enseigné permet de saisir la spécificité du traitement didactique du savoir, ici lié à la notion de classification, que nous avons par ailleurs défini en tant que langage documentaire et dispositif d'organisation des connaissances au sein du CDI.

A partir de la captation vidéo d'une séance de cours abordant les classifications et de séances de découverte du CDI centrées sur les classifications dans l'appréhension des espaces, nous avons retranscrit et analysé les résultats en interrogeant plus particulièrement les écarts entre la conception scientifique de la classification et la manière dont elle est utilisée et enseignée. Par une analyse de contenu basée sur une sélection de *verbatim*, il s'agissait de mettre au jour deux types de savoirs, un savoir pratique visant un usage immédiat de repérage et un savoir de référence.

Dans le discours des deux professeurs documentalistes interrogés, la classification, langage documentaire et artefact symbolique est abordée rapidement. L'importance qui est accordée à ce savoir se situe davantage dans les éléments matériels construits qui en découlent : la cote, le classement, le rangement et ce dans une visée immédiate d'usage du CDI. La situation de communication documentaire qui préside à la notion de langage documentaire comme un code commun ne peut pas fonctionner en tant que telle puisqu'elle n'est pas explicitée dans ses principes mais simplement relayée dans sa matérialisation. La classification dans la situation de classe ne fait pas l'objet d'un découpage qui renvoie à un savoir programmé et qui répond aux contraintes d'enseignabilité. Ce savoir n'est ni divisé pour correspondre à des pratiques d'apprentissage progressifs, ni légitimé par une référence aux concepteurs de la

classification, ni situé dans une progression, ni passé par le contrôle social des apprentissages (Chevallard, 1991), autant d'étapes constitutives de la transposition didactique. La classification n'est pas envisagée comme un savoir à enseigner. Elle a une stricte visée d'usage et non de compréhension d'une organisation documentaire. La documentation est alors utilisée comme une simple technique car la classification n'est abordée que sous l'angle d'objet documentaire ou artefact. Celle-ci est perçue comme un ensemble d'objets organisés, un « inventaire » technique, qu'il est aisé de détourner pour l'adapter à un usage particulier au travers de différents artefacts pensés comme palliatifs au manque de compréhension globale de la classification.

Suivant le cadre de la transposition didactique, nous avons pu distinguer les notions documentaires, objets du discours : la cote, le classement, l'adresse, les types de documents ; les notions para documentaires, objets nécessaires à la construction du discours : elles se repèrent autour de l'organisation des savoirs, de la catégorisation, de la hiérarchisation, du découpage sémantique ; les notions proto documentaires, notions implicites mais présentes : le système décimal, l'indice numérique, les normes, l'universalité, le contenu informatif.

L'épistémologie scolaire semble rejoindre l'épistémologie professionnelle car les écarts relevés entre les savoirs enseignés et les savoirs de référence sont grands, ce qui laisse supposer une difficulté récurrente de maîtrise des savoirs à enseigner. La proximité des techniques documentaires utilisées dans les pratiques professionnelles brouille la définition même de l'objet de savoir « classification », limitant ainsi son appréhension conceptuelle alors même que cette technique est fortement appuyée sur une conception théorique.

► **FABRE, I. et GARDIES, C., 2013. La classification : entre savoir de référence et objet documentaire. In : Contextes, langues et cultures dans l'organisation des connaissances. Actes du 9e congrès ISKO France (10-11 Octobre 2013 ; Paris). Houdemont : ISKO France. P. 29-49.**

(texte intégral, volume 2, p. 9)

Nous avons donc choisi deux manières de questionner plus avant l'objet documentaire « classification » : d'une part via le cadre de la transposition didactique que nous venons d'évoquer, d'autre part via la notion d'instrument que nous avons abordée lors de la synthèse de l'axe 1. La genèse instrumentale, l'instrumentation et l'instrumentalisation de la classification, nous ont permis de préciser le rôle que cet artefact joue dans la réception et la compréhension d'un dispositif documentaire (Fabre, Veyrac, 2013).

Synthèse

Les travaux menés dans cet axe 2, que nous avons intitulé « organisation des savoirs et médiation » nous ont permis, au travers de l'analyse des modes d'organisation des savoirs, de préciser petit à petit la notion de médiation. Ainsi, si l'espace documentaire peut être perçu comme un tiers-espace, un espace intermédiaire, transitionnel voire potentiel, l'utilisation de la notion de non-lieu permet en retour d'aborder cet espace en termes de dispositifs et de repenser l'organisation des savoirs sous-jacente. Les pratiques professionnelles relatives au traitement de l'IST ont été une autre manière d'approcher la médiation, tout comme les questionnements autour de la place de la classification à la fois dans la gestion d'un espace documentaire et dans l'enseignement de l'information-documentation. Partant des outils documentaires, nous nous sommes peu à peu intéressée à la liste, dont la fonction documentaire autant que la forme poétique, peut être analysée comme emblème de l'organisation des savoirs. La médiation documentaire peut alors intégrer la notion de curiosité et de désir, leviers de la construction de la culture informationnelle adoptant une approche sensible.

3 – Axe 3 : Documentation et art, l'approche sensible

Nos travaux rassemblés dans ce troisième axe sont les plus récents. Ils ont débuté réellement en 2012 avec, au départ, la volonté d'aller interroger des professionnels de l'information et de la documentation dans d'autres contextes de travail que celui des centres de documentation ou des bibliothèques. Nous notons cependant que dès 2008, ce rapprochement avec le musée s'était fait jour lors d'une communication sur le thème « le musée et le centre de documentation comme dispositif d'apprentissage : quels liens avec les disciplines ? » (Fabre, 2008) dans le cadre de rencontres intitulées « *Education à l'information et éducation aux sciences : quelles formes scolaires ?* » qui proposaient un dialogue entre sciences de l'information et sciences de l'éducation. Nous avons alors présenté une première réflexion sur les liens entre musée et CDI, en « tandem » avec Eric Triquet, enseignant-chercheur en sciences de l'éducation, qui lui travaillait sur le récit comme forme d'apprentissage. Cette première confrontation avec le terrain du musée avait été fructueuse et nous en avons gardé une forme d'appétence, mais nous n'étions pas prêtes encore à tisser des liens avec des chercheurs qui pourtant nous avaient lancé des pistes de travaux communs (Yves Girault par exemple, chercheur au *Museum* d'Histoire Naturelle). Ce n'est donc que quatre années plus tard que nous nous sommes risquée à passer les portes du musée en approchant la documentation d'un musée d'art contemporain et son équipe de documentalistes afin de questionner les pratiques documentaires au sein du musée, en d'autres termes de préciser le rôle de la médiation documentaire dans la médiation culturelle.

En tout premier lieu, nous avons cherché à questionner la place que pouvait jouer la documentation dans la médiation culturelle. Toujours animée par une volonté de comprendre le rôle de la documentation, nous avons étudié plus particulièrement le terrain de l'enseignement en mettant au jour la non-reconnaissance du travail des professeurs-documentalistes au regard des autres enseignants, nous partions de l'idée selon laquelle la médiation documentaire était sous-estimée et occultée par la

médiation culturelle, dans ses multiples formes mais également du fait d'un flou laissé à sa définition.

Le cadre théorique s'inscrit principalement autour de la notion de médiation telle que l'ont précisée Elisabeth Caillet & Daniel Jacobi grâce à une spécification des médiations cognitives et des médiations actives, des médiations écrites et des médiations indirectes (Caillet, Jacobi, 2014) qui revisitent les formes médiatrices des pratiques professionnelles. Nous nous sommes également inspirée de la définition de l'archive selon Foucault, en questionnant la place de cette dernière qui « *permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement* » (Foucault, 1975), de se projeter au-delà du présent, entre stabilité et fantaisie.

En termes de méthodologie, cette étude s'inscrit dans une approche inductive partant d'une question de recherche ouverte afin de préciser la place de la documentation et de la médiation documentaire au musée, exemple de lieu culturel. Le terrain choisi est un musée d'art contemporain proposant des lieux d'exposition et différents lieux documentaires, médiathèque, centre de documentation, site internet. Diverses méthodes se sont alors complétées : une analyse exploratoire du site a permis de construire un guide d'entretien, suivi d'un entretien *focus group* auprès des acteurs, à savoir l'équipe constituée des trois personnes travaillant au centre de documentation du musée. Nous avons ainsi pu jouer de la circularité entre collecte et première analyse de données pour adapter la direction des entretiens à ce qui avait émergé de cette première phase. Nous avons analysé les discours recueillis et repris une étude du site de manière plus approfondie, relevant les éléments qui semblaient définir la documentation dans le contenu du site, en précisant parallèlement les conceptions théoriques des notions de traitement documentaire, de médiation documentaire et de médiation culturelle.

Les résultats obtenus prennent principalement la forme d'une proposition de catégorisation qui permet de mettre au jour la spécificité des deux types de médiation, tant du côté des acteurs, des procédés, des objets matériels que des savoirs

auxquels ils se rattachent. Nous avons pu montrer la cohabitation des médiations et préciser leur spécificité.

C'est ici une première approche de la médiation de l'art contemporain. Des entretiens et des observations ont mis en lumière la difficulté de cette médiation face à des formes d'exposition éphémères ou complexes, dont seules les archives de l'exposition peuvent rendre compte. L'image de l'œuvre disparue, démontée, se double de l'impossibilité de formaliser, via un thésaurus, les représentations contemporaines (non figuratif, temporalités multiples, espaces multiples). Cela a également eu comme résultat de pointer la nécessité de travailler davantage la notion d'espace-temps, la temporalité liée aux espaces que nous avons jusqu'à présent peu questionnée si ce n'est au travers des pratiques des professeurs-documentalistes et de leur agenda. Cette recherche nous a également permis de rencontrer l'idée de « mélancolie » liée à la documentation et qui est rapportée par un des professionnels interrogés, sorte de renoncement toujours recommencé face à l'utopie muséale, cette confrontation renouvelée face à l'illusion de l'inventaire est venue enrichir cette figure esthétique que nous recherchons dans la documentation.

➤ **FABRE, I., 2012a. Médiation documentaire et culturelle dans le musée. *Communication et langages*, septembre, n° 173, p. 83-99.**

(texte intégral, volume 2, p. 10)

Nous sommes alors arrivée à une étape de nos recherches où le besoin de faire une première synthèse des résultats de certains de nos travaux qui sollicitent le sensible tant en termes théorique, méthodologique qu'empirique s'est fait jour. L'ouverture vers cette notion d'esthétique a été proposée à la discussion d'un réseau de chercheurs en SIC lors des 2èmes journées scientifique internationales du réseau MUSSI qui préparent les thématiques abordées lors des colloques qui en découlent. Les musées nous ont permis de creuser la question de la documentation et plus particulièrement de son implication dans la gestion des collections des œuvres d'art.

Ainsi, la documentation est bien présente dans la description de l'œuvre, mais elle disparaît lorsque cette dernière est mise en relation avec le public : documentation et médiation se distinguent et se distendent au sein des salles d'exposition du musée, alors que la documentation refait surface lors des mises en ligne du patrimoine culturel. Toujours attentive au rôle joué par les espaces, nous avons voulu questionner la part sensible de la médiation documentaire dans les pratiques des professionnels qui en ont la charge dans la médiation culturelle proposée.

Un détour enrichissant par l'étymologie des termes sens, sensible et esthétique nous a permis de préciser que l'esthétique de la communication organise la circulation de l'information autour de la relation des sujets de la communication à l'idéal de la représentation et au plaisir de la perception des formes (Lamizet, Silem, 1999). Jean-Jacques Boutaud, chercheur en SIC s'inscrit dans ce courant et met en avant dans l'expérience vécue les dimensions sensibles qui intéressent par leur pouvoir de signification (Boutaud, 2007). Nous avons ensuite proposé une approche sensible de l'organisation des savoirs via la part sensible de l'espace et du dispositif documentaires au travers plus précisément du classement, de la classification et de l'objet liste dans les différentes formes qu'elle peut revêtir.

➤ **FABRE, I., 2012b. Espace et dispositif d'organisation des savoirs : vers une approche sensible. In : R.M. Marteleto, I. Thiesen, G. Chaves Fernandes, G. Silva Saldanha (coord.), *Réseaux et processus info-communicationnels : médiations, mémoires, appropriations. Actes des 2èmes journées scientifiques internationales du Réseau MUSSI (24-26 novembre ; Rio de Janeiro). Rio de Janeiro : Rede MUSSI. P. 115-130.* (texte intégral, volume 2, p. 11)**

Par ailleurs, nous avons défini l'approche sensible des méthodes qualitatives que nous avons précisé peu à peu et qui construisent la sensibilité empirique du

chercheur, laquelle fait écho à l'approfondissement théorique centré sur le sens et concourant à définir une certaine approche esthétique de la documentation.

Partant des trois caractéristiques de la liste, objet dont nous nous étions emparée dès la thèse (Fabre, 2006), posées par Umberto Eco, sa fonction référentielle qui est de nommer et d'énumérer, son état de finitude - dans le sens où elle se réfère à un nombre d'objets définis – mais extensible à l'infini, son état inaltérable dans le sens où seuls les objets conservés sont référencés (Eco, 2009), nous avons décliné les types de listes : liste pratique, liste poétique, autant de jeux entre ordre et désordre, poétique de l'inventaire comme espace d'expérimentation au service d'un usage sensible de la documentation. Ainsi, nous avons pu montrer, via le questionnement des dispositifs documentaires, que le sensible prenait une place de plus en plus importante dans nos travaux sans que pour autant la légitimité nécessaire sur ce champ soit entièrement acquise. Poursuivre cette réflexion en nous attachant encore davantage aux artefacts et à leur rôle dans la médiation de l'espace documentaire en proposant de privilégier une certaine vision esthétique de la documentation, préciser la place du sensible en information-documentation était une proposition livrée, lors de ce colloque, à la discussion. Pour aller plus loin, il s'agissait à cette étape de nos recherches de revenir au sein de l'information-documentation, cette branche spécifique des SIC, de rechercher et construire de manière plus affirmée ce pont entre sensibilité, esthétique et espace d'organisation des savoirs.

L'approche sensible passe toujours selon nous par un questionnement des espaces et nous avons souhaité, avec Gérard Régimbeau, confronter de manière plus approfondie les espaces des bibliothèques et ceux des musées dans un numéro thématique consacré à « *Bibliothèque et musée : notions et concepts communs* » qui proposait de croiser les regards et de faire avancer la réflexion sur la muséologie et la documentologie comme sciences constitutives de l'information-communication et de mettre en évidence des fondements proches, voire communs (Couzinet, 2013)²⁵.

²⁵ Couzinet, V. 2013 (Dir.) *Culture & musées* n° 21.

Partant des espèces de documents (Otlet, 1934) et des espèces d'espaces (Perec, 1974) nous nous sommes appuyée en grande partie sur les travaux de Joëlle Le Marec (2006, 2012) pour chercher à savoir comment permanence et changement se confrontent dans deux espaces voués au document et au savoir. Il s'agissait de voir de quelle manière chaque espèce d'espace organise le nombre et la diversité des documents, et en fonction de quels impératifs de conservation et de communication sont pensés ces espaces et suivant quelles nécessités dans les repères et les parcours proposés aux usagers et aux visiteurs.

Repartant des travaux des pionniers de la documentation, Paul Otlet, Suzanne Briet et Jean Meyriat, nous avons questionné les liens conceptuels entre bibliothèque et musée du point de vue de l'espace et de l'organisation des savoirs qu'ils mettent en lumière.

Pour ce faire, nous avons interrogé l'organisation des savoirs face à l'organisation de l'espace et réciproquement, à partir des regards croisés sur les bibliothèques et les musées. Nous sommes repartis des missions et cadres cognitifs et pédagogiques communs de ces établissements pour voir en quoi le document pouvait s'inscrire comme rassembleur des deux entités, musée et bibliothèque, et en quoi il pouvait modifier l'usage des lieux, le posant ainsi comme façonneur d'espace. Nous avons choisi de questionner l'espace et la mise en espace de documents dans les bibliothèques et dans les musées au travers des résultats de nos recherches précédentes et de nouveaux exemples que nous avons mis en lumière dans une visée comparatiste, approche en miroir pour tenter de cerner les fondements conceptuels communs et proposer ainsi pour les SIC des pistes susceptibles d'éclairer l'énonciation de ces différents espaces.

Les nouvelles orientations repérables dans l'affectation des espaces en bibliothèque témoignent d'une redéfinition des collections au regard de l'usage plus général du lieu, collection entendue comme résultat d'une organisation matérielle et intellectuelle. Cette organisation lui donne sens, engendrant des savoirs et des usages

qui peuvent être différents selon la distribution topographique proposée (Picard, 2011). Dans le cadre du musée elle est montrée partiellement dans l'espace au travers d'expositions, dans la bibliothèque elle est présente la plupart du temps entièrement dans l'espace au sein duquel elle est alors simplement mise en scène par thématique ou selon une actualité. De plus en plus les musées intègrent un espace documentaire dans leur enceinte (Grandet, 2007). Il y a donc, en ce sens, un entrelacement des espaces qui existait déjà en bibliothèque où la notion d'exposition a été depuis longtemps pensée comme l'un des espaces en mouvement capable de créer un temps différent et d'attirer l'intérêt du public.

L'espace est un enjeu pour l'accès au savoir. La force symbolique de l'espace au service de laquelle vient travailler l'architecture contribue non seulement à la mémoire des savoirs mais aussi, au travers d'une mise en relation signifiante des expositions ou des collections, à l'accès aux savoirs. Le document, pierre angulaire des espaces des musées et des bibliothèques, participe à un processus de communication entre concepteur et usager. Ainsi, le document en conditionnant l'espace énonciatif et l'espace pratiqué offre une fonction d'appropriation cognitive qui nous permet de proposer de le penser comme élément structurant d'une organisation des savoirs, que celle-ci réponde à la fonction de conservation ou à la fonction d'exposition.

Pour autant, la proximité envisagée dans l'analyse des espaces ne se limite pas à la mise en valeur de l'organisation des savoirs. Elle permet au contraire, par les espèces d'objets ou d'artefacts cognitifs présents au sein des espèces d'espaces d'accueillir des processus d'appropriation issus des multiples représentations suscitées. Considérant les éléments signifiants des espaces du musée et de la bibliothèque à partir de leurs fondements conceptuels, il est possible d'isoler des objets supports de savoirs qui structurent de manière parallèle les deux types d'espaces mais aussi des parcours qui en ponctuent l'usage. Cette notion de parcours peut révéler des démarches différentes suivant les espaces mais elle est liée à l'idée de mouvement que l'on peut associer à celle de moment de connaissance particulièrement prégnante dans l'image de la collection, qu'elle soit du musée ou de la bibliothèque. En effet, ces collections tournées vers l'accès et non vers le cloisonnement, ont pour objectif au-delà des

spécialisations de permettre un enrichissement dans la construction des connaissances de l'utilisateur-visiteur.

➤ **FABRE, I. et REGIMBEAU, G., 2013. Du musée à la bibliothèque : espace de documents et espaces documentaires. *Culture et musées*, n° 21, p. 153-171.**

(texte intégral, volume 2, p. 12)

Pour creuser davantage le rôle de la médiation documentaire au musée, nous avons souhaité confronter sur un terrain élargi notre question : si la part documentaire de la médiation muséale est ailleurs laissée dans l'ombre peut-elle être pour autant gage de créativité à la fois dans la gestion des documents, les formes de médiation et la circulation des objets museaux ? Il s'agit donc de penser la médiation documentaire comme contribuant à la diffusion d'un savoir particulier qui vient éclairer des objets culturels et qui participe au partage d'une culture en donnant du corps à la médiation culturelle.

On ne peut s'intéresser à la question des médiations et particulièrement à la médiation documentaire sans définir le rôle du document dans ce processus. Au sein des institutions culturelles le document occupe une place particulière, proche des œuvres, ou intermédiaire entre l'œuvre et le public et porteur d'une information créée « par » les professionnels du musée et quelquefois « pour » les professionnels du musée. A l'instar d'Yves Jeanneret, qui avance que « le rapport entre science, information et document s'est avéré très délicat à définir » (Jeanneret, 2008), on peut dire que le rapport entre culture, information et document est complexe. En effet lorsque les professionnels du musée créent un document, il s'agit d'un document par intention visant à documenter un objet culturel, l'œuvre. En quelque sorte, ils produisent une information qu'ils inscrivent sur un support, afin à la fois de certifier l'objet (fonction de preuve) et de garder des traces des mouvements de l'œuvre et de ses différents états (fonction de conservation). Cette production d'un document par intention (Meyriat, 1981) se situe dans un cadre social précis qui est également

porteur de « dépendance par rapport à une visée et un usage, rendant plus lâche le lien qui paraissait l'unir à la seule catégorie du savoir. C'est aussi l'une des formulations du principe d'une discontinuité de la communication » (Jeanneret, 2008) qui reste un processus prégnant au musée, et qui peut faire de ces documents des documents par attribution (Meyriat, 1981) interprétés par les récepteurs différemment de l'intention des professionnels. Dans tous les cas, les documents « autour » de l'œuvre stimulent « l'interprétation [qui] est un élément central de l'échange documentaire » (Jeanneret, 2008). Une des spécificités des institutions culturelles telles que les musées est de rapprocher l'expression des artistes de la réception sensible d'un public potentiel, ce rapprochement s'incarne dans des gestes de médiation. La médiation documentaire est une composante de la médiation des savoirs qui s'incarne dans des processus de réécriture facilitant la circulation et l'appropriation d'informations en connaissances. La médiation documentaire mobilise le document originel mais aussi le document secondaire pour mettre en forme ces réécritures.

Si la médiation rapproche œuvre et acteurs, si le document supporte et transmet de l'information, la co-existence de la médiation culturelle et de la médiation documentaire tend à favoriser la circulation des objets culturels en les transformant. En effet, « c'est la compréhension du geste documentaire, dans sa signification sociale et dans ses effets politiques, qui est en jeu : soit celui-ci est masqué par la métaphore d'une pure dissémination matérielle des objets, soit il est interrogé et analysé de façon réflexive et critique, comme une pratique contribuant à la définition d'un ordre culturel et d'un mode de socialisation des savoirs et des valeurs » (Jeanneret, 2008).

En termes de méthodologie, nous avons analysé les discours portant sur cinq musées dont deux musées d'art contemporain, un musée des Beaux-Arts et un musée des civilisations, investigation de nature qualitative et exploratoire dans des musées différents tant en termes d'importance, de collections et d'objectifs poursuivis, qu'en termes de diversité géographique. Nous avons mené cinq entretiens semi-directifs auprès de professionnels de la documentation de ces musées, soit individuels, soit

sous la forme de *focus-group*. Ces entretiens ont été enregistrés et retranscrits. Nous avons analysé les discours de ces professionnels, utilisés sous forme de sélection de *verbatim*s.

Les résultats nous ont permis de mettre en lumière des pratiques professionnelles documentaires développées vers la médiation documentaire et la médiation culturelle, leurs enjeux et leur imbrication mutuelle complémentaire ou antagoniste. Ainsi, l'objet document peut être caractérisé au travers d'une part des œuvres qui ont précédé et inspiré en amont l'œuvre présente, d'autre part du livre d'artiste qui constitue une continuation de l'œuvre principale, puis des ouvrages documentaires qui constituent l'aval de l'œuvre et de l'artiste, enfin des documents à visée documentaire qui constituent une création sous forme d'information autour de l'œuvre. L'ensemble de ces documents sont porteurs de médiation et facteurs d'extension du domaine d'expression et de réception de l'œuvre.

➤ **FABRE, I., 2015. O documento no museu, extensao do dominio de expressao da obra. *Tempo Brasileiro*, outubro-dezembro, n° 203, p. 119-130**

(texte intégral, volume 2, p. 14)

Après ces différentes recherches menées à partir du champ des SIC pour questionner la place de la documentation dans les musées, nous avons confronté l'approche documentaire à la vision de chercheurs en esthétique sur l'objet « documentation ». Nous avons vérifié d'une certaine manière si nos questionnements autour de la documentation intéressait l'autre champ dont nous souhaitons nous rapprocher à savoir l'art contemporain, en confrontant la part esthétique de la documentation et l'emploi qui pouvait en être fait dans le domaine de l'art contemporain. Il s'est agi d'entrer encore davantage dans le musée, de s'éloigner des lieux périphériques que sont encore parfois les centres de documentation du musée pour pénétrer l'exposition qui s'y déroule et voir si, dans une exposition d'art contemporain, on pouvait déceler des éléments mettant au jour la part créatrice de la documentation. Nous nous

sommes pour cela rapprochée d'une chercheuse en esthétique de Paris 8²⁶, Nathalie Desmet pour affiner les liens entre documentation et art, confrontant des cadres théoriques différents autour d'une méthodologie construite ensemble.

C'est l'étymologie commune au curateur d'exposition et à la curation numérique qui nous a tout d'abord interpellée. Elle vient du latin « curatio » et révèle un besoin semblable de sélectionner, mettre en forme, partager, donner de la visibilité à des objets. Cependant, l'espace physique du musée ne semble pas coordonner ses différents espaces pour accompagner le rôle de médiation dans la construction des connaissances du visiteur. Nous nous sommes interrogée sur la place que peut jouer la documentation dans cette médiation. Pour tenter d'approcher les liens entre documentation et acte curatorial, nous avons cherché à comprendre de quelle manière les curateurs réussissaient à remettre au centre de l'attention de la visite, la collection dans ce qu'elle signifie, et qui tend à s'effacer au profit de l'exposition. L'exemple de l'exposition anniversaire des Fonds Régionaux d'Art Contemporain (FRAC), « Les Pléiades », qui annoncent une mutation de leurs systèmes de médiation, juxtaposent plusieurs espaces et dispositifs pour permettre aux visiteurs de construire des connaissances sur ces FRAC. Nous avons cherché à voir si la forme d'organisation de ces espaces, informationnels ou esthétiques, ne constitue pas en elle-même un agencement, support de connaissance.

Nous avons posé avec Nathalie Desmet un double regard complémentaire, issu des Sciences de l'information et de la communication et de l'Esthétique, sur les notions de dispositifs et d'espace, inspirée par les travaux d'Yves Jeanneret sur la circulation des êtres culturels, la notion d'organisation spatiale et sémiotique de l'exposition de Jean Davallon et du tournant curatorial dans l'art de Paul O'Neill. Nous avons ainsi défini la médiation, entre information et construction de connaissance, précisé la notion d'exposition entre espace, lieu et dispositif et enfin précisé ce que représentait la notion d'acte curatorial. La médiation documentaire, selon la définition d'Yves

²⁶ Equipe de recherche Esthétique, Pratique et Histoire des Arts (EPHA) composante du Laboratoire Arts des images et art contemporain (AIAC)

Jeanneret « c'est construire les possibilités pratiques d'une activité interprétative hétérogène, qui circule entre divers sujets interprétants et entre différentes dimensions du sens » (Jeanneret, 2006). L'exposition est aussi un dispositif d'énonciation et de représentation au sein duquel, l'acte curatoriale s'affirme dans la conception du rôle de l'espace et du lieu dans l'organisation des connaissances. Le curateur construit de la connaissance sur l'art contemporain mais nous nous sommes demandé si la documentation était présente dans cette médiation.

Le terrain de cette étude est ici une exposition collective réunissant les vingt-trois FRAC. Nous avons encore préféré une approche qualitative et compréhensive en organisant notre recueil de données via, d'une part, l'observation de l'exposition, ses différents espaces et des dispositifs pensés par les curateurs, et d'autre part l'analyse des documents produits à l'occasion de cette exposition comme support de médiation (livret) et analyse du dispositif numérique lié à l'exposition.

Les résultats obtenus concernent en premier lieu, la re-présentation du lieu comme dispositif signifiant de médiation. Par ailleurs, nous avons pu montrer la force de l'esthétisation de l'artefact documentaire comme construction d'une médiation : la liste, l'index (représentant la politique d'acquisition avec les noms des artistes par ordre alphabétique suivi de la date d'entrée dans le fonds de la collection), l'inventaire (les premières œuvres qui initient la collection en affichant leur numéro d'inventaire : premier volet de l'inventaire). Les objets de la collection sont en partie transformés en outils de présentation en choisissant l'objet documentaire liste ou les systèmes d'organisation de la collection. Cela permet de rendre visible la politique d'acquisition depuis les débuts et au visiteur de questionner les choix effectués. Rendre visible les collections, c'est rendre visible les systèmes qui fondent ces collections : l'inventaire, le classement.

➤ **FABRE, I. et DESMET, N., 2014. Organisation des connaissances au musée : entre acte curatoriale et médiation documentaire. In : *Connaissances et***

informations en action : transfert et organisation des connaissances en contexte (22 et 23 mai 2014 ; Bordeaux).

[Consulté le 28 juin 2017] Disponible à l'adresse :

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01121055/document>

(texte intégral, volume 2, p. 13)

Nous avons ensuite voulu approfondir les liens entre documentation et acte curatorial en allant analyser un travail sur des archives et des documents mené par un commissaire d'exposition. La documentation est l'action de sélectionner et de diffuser l'information supportée par des documents, il y a donc une analogie avec l'acte curatorial qui sélectionne, organise et diffuse des œuvres. Pour autant, cet acte curatorial qui s'appuie sur des logiques d'espaces, de lieux et de communication, même si elle ne semble pas s'affranchir totalement des potentialités de la documentation (Fabre, Desmet, 2014), ne la convoque pas comme discipline pour penser la médiation culturelle. Ce contexte où une hybridité entre documentation et art semblait se faire jour, devait nous permettre de questionner la curation et aussi permettre de questionner les frontières entre ces deux domaines.

Confrontant à nouveaux deux approches, SIC et Esthétique, nous avons travaillé l'exposition d'art contemporain comme dispositif info-communicationnel de médiation intégrant dispositifs documentaires pour préciser les liens entre documentation et curation. Sachant que l'exposition est un mélange de spatialité et de discours (Davallon, 1992), elle mobilise des éléments d'information et de communication. La documentation peut ainsi intervenir à différentes phases de la médiation, dans sa logistique, sa poétique ou sa symbolique selon les catégories posées par Yves Jeanneret (2008). En art contemporain, de nombreux artistes collectent et retravaillent des archives. Les montrer dans une exposition participe d'une forme d'esthétisation de la pratique documentaire mais pour autant, peut s'apparenter plus ou moins à une médiation documentaire.

Les méthodes d'investigation se sont organisées autour d'un entretien semi-directif avec un commissaire d'exposition d'art contemporain et d'une observation de la mise en espace de documents. Une analyse de l'entretien retranscrit, puis une sélection des *verbatim* a donné lieu à une analyse de contenus principalement organisée autour d'une catégorisation qui a également structuré la présentation des résultats.

Ainsi, nous avons mis au jour que le processus intellectuel de curation peut, à partir de l'analyse des *verbatim*, se penser selon ces actions : documenter et exposer, utiliser des documents, mettre en visibilité des formes documentaires, sélectionner, traiter, associer, penser une organisation qui mêle œuvres et documents. On peut ainsi penser une analogie entre documentation et acte curatorial, bien que ce dernier semble s'affranchir, au travers des éléments de discours récoltés, des potentialités de la documentation et ne la convoquer comme discipline que pour penser la médiation culturelle. En effet, nous avons pu montrer qu'il existe une connaissance sensible à laquelle s'agrège un usage et une esthétisation de documents par les commissaires d'expositions créant ainsi des médiations nouvelles.

La documentation ne précède pas seulement l'acte curatorial, elle contribue à la mise en relation des œuvres et à la création du sens dans l'exposition elle-même. Les opérations de sélection et de montage propre à l'exposition rejoignent les opérations documentaires. Une fonction performative est même créée par la documentation. Certaines œuvres, comme par exemple les œuvres dites de performance, n'existent, d'après le commissaire interrogé, que grâce au document. Les œuvres sont considérées comme des documents et, à ce titre, les deux mêlés indifféremment dans l'acte curatorial. La logique du document contamine la logique de l'exposition, entraînant comme effet collatéral une esthétisation des formes documentaires.

Cette nouvelle étape de nos recherches qui vient prolonger des analyses menées auprès de professionnels de la documentation travaillant dans les musées (Fabre, 2012a, Fabre 2014) apporte ainsi un point de vue en miroir sur les œuvres, leur curation et la documentation qui les accompagnent.

➤ **FABRE, I. et DESMET, N., 2016. Art et documentation : repenser les frontières. In : R. Fenniche (dir.), *Hybridités, frontières et seuils : l'ouverture des espaces informationnels*. Tunis : Université de la Manouba. P. 109-128.**

(texte intégral, volume 2, p. 15)

Synthèse

Les oscillations continues de l'architecture des lieux de culture, bibliothèques ou musées, mais aussi centres et espaces culturels, révèlent autant les préoccupations spatiales que les conceptions de l'accès au savoir d'une époque. La généralisation des plateaux ouverts invitant au modulaire et à l'évolutif, mettant au même niveau information, consultation et prêt, est ainsi significative d'une orientation capable de tracer des passages et des relais entre ses formes, décroiser ses disciplines et ses contenus. L'évolution actuelle des espaces est ainsi symptomatique d'une nouvelle conception des rapports entre lieux et savoirs, comme pour donner une ampleur sociale mieux comprise à ce qu'on nomme précisément les « lieux de savoirs ». L'espace ainsi perçu donne ou redonne une signification plus étendue aux implications d'un « espace critique ». Dans une perspective de rapprochement de la documentation et de l'art, c'est au travers des pratiques et usages de la documentation dans les centres de documentation de l'enseignement que nous avons pu voir la place de la documentation dans les musées. La distance prise pour regarder les pratiques et les éclairer, permet de les approcher par comparaison ou contre-point. Puis, partant de l'étude des pratiques professionnelles des documentalistes au sein des musées, nous sommes allés chercher dans les pratiques artistiques des organisateurs d'espaces d'exposition ou de musée, des curateurs, la part documentaire utile à leur démarche. On peut préciser, en s'inspirant de l'image des ponts au sens de Michel Serres (2006) pour qui « [leur] matière s'adapte à des rivages sans rapport. Autant dans le trait qui lie deux mots que dans le tablier qui

rapproche deux rives, je soupçonne de l'universel » ; que des ponts existent entre certains objets ou artefacts documentaires et œuvre d'art. C'est ce que nous développons dans la partie nouvelle de nos recherches.

Nous souhaitons auparavant rassembler les cadres théoriques et les méthodes développées pour en montrer la cohérence.

CHAPITRE 5 - CADRE THEORIQUE ET METHODES

L'approche théorique développée dans l'ensemble des travaux repose sur trois articulations. D'une part une définition des éléments permettant une première approche des espaces documentaires au travers de concepts de l'information-documentation. Ainsi c'est la documentation qui nous a permis d'approcher la notion d'indexation, de document et d'information puis de système d'information, éléments théoriques articulés pour nous permettre ensuite d'analyser un certain nombre de données relevant de nos investigations empiriques. D'autre part, l'espace documentaire a pu être approché en précisant ce qui relève de l'énonciation et de la réception pour saisir ses images plurielles, ses usages et *in fine* l'organisation des savoirs qu'il propose et qui est reçue. Enfin, et dans une vision englobante, la définition théorique du dispositif info-communicationnel a permis de prendre en compte l'ensemble des notions précédemment posées et d'aborder le système d'information en prenant en compte sa complexité immanente. Il s'agit notamment d'introduire la médiation documentaire et la place des acteurs dans une approche sensible de la documentation. Ces trois articulations permettent de mettre au jour une cohérence entre documentation, espace documentaire et dispositif info-communicationnel. Nous présenterons donc en premier les éléments théoriques de l'information-documentation utilisés puis ceux autour de l'espace documentaire et enfin ceux qui concernent le dispositif info-communicationnel. L'ensemble théorique qui s'esquisse aujourd'hui poursuit un objectif de cohérence pour ouvrir des pistes d'approfondissement ultérieures.

1 – L’information-documentation comme cadre d’analyse

1-1 - La documentation

Les trois acceptions du terme « documentation » sont selon Jean Meyriat : un ensemble de documents intentionnellement constitué ; l’activité qui permet de construire cet objet et qui équivaut à l’ensemble des techniques mises en œuvre pour rassembler, classer, exploiter les documents ; l’ensemble des connaissances qui permet la pratique de cette activité (Meyriat, 1981 : 55). La dernière définition reste pour nous une entrée fondamentale de nos travaux, inscrivant fortement la documentation comme cadre de pensée. Elle est « à la fois processus de sélection, de classement, d’utilisation ou de diffusion des documents ; ensemble des documents relatifs à un sujet ; ensemble des moyens techniques qui permettent d’arriver à de tels résultats de collecte, stockage et de diffusion des documents et de leur contenu (information). La documentation peut également désigner l’activité des documentalistes. Dans ce cas elle comprend quatre aspects : la collecte et la sélection des documents ; l’analyse et la mise en mémoire, conservation, archivage de l’information ; la recherche de l’information ; la diffusion de l’information » (Lamizet, Silem, 1997 : 200).

Elle constitue un système techno-social dont l’objectif principal est d’obtenir de l’information. Elle est représentée par des personnes, des objets matériels (documents et outils de traitement de ces documents) et des procédés nécessaires au traitement (savoir-faire techniques) (Meyriat, 1981 : 57). La documentation présuppose l’existence du document car elle se situe en aval de l’objet document. Le traitement de l’information, lequel n’est réalisé que s’il y a préalablement une prise en compte de l’usager et de ses besoins, met en évidence cette utilité.

L’analyse documentaire est décrite dans le vocabulaire de la documentation comme l’« opération intellectuelle visant à identifier les informations contenues dans un document ou un ensemble de documents et à les exprimer sans interprétation ni critique, sous une forme concise et précise telle qu’un résultat d’indexation, un résumé, un extrait. Le but en est de permettre la mémorisation, le repérage, la

diffusion ultérieure des informations ou du document source » (Boulogne, 2004) ou encore comme regroupant « [...] toutes les opérations visant à représenter les concepts essentiels contenus dans des documents [...] à l'aide d'un langage documentaire, ce qui implique une transformation des éléments informatifs contenus dans les documents, sous une forme différente de leur forme originelle, pour faciliter leur mise ne mémoire et leur recherche ultérieure » (Lamizet, Silem, 1997 : 288).

Nous ne nous sommes pas véritablement intéressée à l'indexation et à son processus si ce n'est dans sa symbolique plus particulièrement incarnée par la liste comme figure littéraire et documentaire. La liste participe à la construction des langages documentaires, classification et thésaurus. C'est en questionnant plus particulièrement la normalisation, que nous nous sommes rapprochée de la notion de contrainte comme cadre propice à la création et que, par ce biais, nous avons peu à peu investi la question de l'accès à l'information et aux documents dans les univers normés des systèmes d'information documentaires. L'indexation, comme étape de l'analyse documentaire a ainsi été abordée suivant cet angle.

1-1-1 Indexation

Etymologiquement, indexer signifie montrer du doigt quelque chose qu'on veut identifier. En documentation, indexer c'est identifier l'aspect significatif d'un document de manière à ce qu'il puisse servir d'entrée lors d'une recherche dans une mémoire constituée à cet effet. Cette définition qui s'appuie sur l'étymologie du terme indexation est très symbolique de l'objectif vers lequel l'ensemble des opérations de traitement de l'information doit tendre : indiquer à l'utilisateur où se trouve l'information dont il a besoin. Cette image de l'index pointé, métaphore heuristique de la recherche documentaire renvoie aussi à la signalétique et à l'organisation de l'espace développées par les notions de mise en espace et d'espaces énonciatifs chers à Eliseo Véron (Véron, 1990).

L'indexation est une de ces opérations de transformation. « L'indexation est une question centrale en documentation. Elle résume le travail du documentaliste-bibliothécaire au sens où elle assure le signalement et donc la mise à disposition des documents. » (Holzem, 1999 : 137). Permettant d'indiquer les éléments

d'information contenus dans un document, elle se fonde sur un outil préétabli constitué de concepts et de relations. La méthode de ce travail se base sur la norme internationale ISO 5963²⁷. Les tentatives pour communiquer au plus près le contenu du document se heurtent à une incapacité à représenter la totalité d'une information : c'est une illusion qu'avait déjà précisée Jean Meyriat. L'opération de représentation, durant laquelle le documentaliste travaille « sous une double contrainte » : d'une part faciliter et fiabiliser le plus possible le traitement et le transfert de l'information. Simplifier, normaliser, codifier, condenser la représentation qu'il en donne. D'autre part la laisser aussi intacte que possible sans rien en retrancher qui la mutile ni rien y rajouter qui la déforme. Il conclut cette description de la double contrainte en affirmant que « découvrir le point d'équilibre optimal entre ces deux exigences contraires est le plus difficile du métier » (Meyriat, 1983 : 73).

Le processus d'indexation implique deux types de traductions. La traduction conceptuelle qui consiste à réduire l'information contenue dans le document à l'essentiel puis la traduction de concepts de langue « naturelle » en langage documentaire. On assiste ainsi à une double distorsion. Mais la langue du demandeur et celle de l'indexeur, même si elles sont semblables, n'impliquent pas que l'énoncé de l'un et de l'autre soient semblables, la langue étant trop riche. D'où la nécessité d'une nouvelle traduction qui fasse que l'énoncé passe d'un « langage plurivoque à un langage univoque »²⁸. L'accord du demandeur et de l'indexeur sur le sens des termes qu'ils emploient en commun est un contrat nécessaire. Il s'appuie sur la compatibilité conceptuelle. C'est ainsi que Caroline Courbières a pu parler de « contrat d'indexation » (Courbières, 2001 : 27). La logique de l'indexation est une logique de « retrouvage » de l'information. C'est un travail d'adaptation à un usager particulier qui est mené par les documentalistes tant dans la construction des

²⁷ ISO 5963 – Méthodes d'analyse des documents, la détermination de leur contenu et la sélection des termes d'indexation, 1985

²⁸ MANIEZ, J. 1997. Fusion de banques de données documentaires et compatibilité des langages d'indexation. *Documentaliste – Sciences de l'information*, vol. 34, n° 4/5, p. 212-222.

langages que dans le travail d'indexation lui-même durant lequel l'indexeur ne perd pas de vue les besoins de son public.

En outre, indexer, et ce malgré les outils qui sont à la disposition des praticiens, c'est interpréter (Courbières, 2004 : 167). Avec cette définition on aborde l'idée de re-création intrinsèque à l'exercice d'indexation : cet exercice, subjectif, laisse une part à l'interprétation de l'indexeur, ouvrant des perspectives à l'imaginaire. Il y a une place importante laissée à la subjectivité de l'indexeur dans le choix de son analyse²⁹, en particulier dans la part de l'indexation qui utilise les langages combinatoires, ou pré-coordonnés, par opposition à la part qui utilise des langages classificatoires qui peuvent se post coordonner. En effet, ces derniers recherchent l'universalité de la connaissance car, au travers de la logique de conservation, c'est l'uniformisation des mises en espaces et donc le maintien d'un langage unique, universel qu'ils visent (Courbières, Couzinet, 2006).

Partant de ce paradoxe, nous avons confronté cette quête d'universalité et d'objectivité à la nécessaire subjectivité de l'acte d'indexation, voyant ainsi dans la norme constitutive des langages documentaires une contrainte d'où pouvait naître émancipation et création de la part des professionnels dans un premier temps avant d'aller observer chez les usagers de possibles détournements.

Nous avons ressenti la nécessité d'aller voir du côté de l'histoire des classifications et des thésaurus pour tenter d'approcher l'esprit philosophique qui était lié à leur construction.

1-1-2 Les langages documentaires

La définition de l'AFNOR fait le lien entre indexation et langage documentaire « l'indexation est l'opération qui consiste à décrire et à caractériser un document à l'aide de représentations des concepts contenus dans ce document, c'est à dire à transcrire en langage documentaire les concepts après les avoir extraits du document par une analyse. La transcription en langage documentaire se fait grâce à

²⁹ D'ailleurs, l'étude des descripteurs utilisés par un documentaliste peut être un outil de décryptage de ses opinions personnelles.

des outils d'indexation tels que les thésaurus, les classifications ... » (NF Z47-102 : 2)³⁰.

Le langage documentaire est un langage artificiel ; il est un système de représentation synthétique du contenu des documents. Il sert à la fois à constituer la mémoire et à retrouver l'information. A l'origine des bibliothèques, les livres étaient regroupés principalement par sujets suivant une structure hiérarchique : les classifications. Avec le développement des revues, véhicule principal de l'information scientifique et technique, il a fallu s'orienter vers des langages plus adaptés à une analyse de contenu plus fine, des langages à structure combinatoire : les thésaurus. Ce qui est en jeu, c'est le tiraillement qui s'opère entre ces deux logiques : d'un côté l'adaptation à un besoin particulier, de l'autre la cohérence à un réseau plus vaste de données informationnelles.

En considérant que « le langage documentaire est un système de signes destiné à la classification et à l'indexation du contenu des documents et des questions des utilisateurs d'un fonds documentaire » (Lamizet, Silem, 1997 : 334-337), les langages documentaires sont des passerelles entre le contenu d'un document et le besoin d'information de l'utilisateur. Ils sont les outils de représentation du savoir. Ainsi, « la fonction première d'un langage documentaire est d'ordonner, donc de classer c'est à dire de placer des objets documentaires les uns par rapport aux autres, dans un ensemble, en prenant en compte une caractéristique particulière. L'objectif est donc, à la fois, de rassembler et de différencier au sein de sous ensembles distincts. Cette opération est une opération de classification, de répartition logique d'un fonds documentaire dans un espace, afin d'en faciliter le repérage. [...] Cependant si on réfléchit à ce qu'ordonner veut dire, on peut détourner, ou enrichir, le rôle du langage documentaire car en ordonnant et en classant il dessine les sous-ensembles d'un domaine du savoir » (Couzinet, 2008).

Il y a disparité fondamentale entre les langages documentaires à base de concepts comme les thésaurus et les langages documentaires à base de sujets comme

³⁰ NF Z47-102 : Association Française de Normalisation. 1986. Documentation : tome 1. Edition Afnor, 286 p.

les classifications énumératives et hiérarchiques. Cependant « [les] langages ne peuvent être définis que par le rôle qu'ils jouent dans la situation de communication documentaire et par l'opposition qu'ils entretiennent avec les notions de langue et de langage naturel » (Courbières, 2010). Voyons tout d'abord les classifications bibliographiques puis les langages combinatoires et, en leur sein, les thésaurus.

Nous situant dans les systèmes d'information documentaires, pour penser la classification, nous l'avons confronté à la notion de classement, matérialisation d'une organisation des savoirs.

« La classification est l'action de distribuer les individus ou les objets par classes ou ensembles regroupant ceux qui présentent des caractères communs » (Meyriat, 1993 a : 120). Cette proposition est particulièrement vraie pour le fonds d'une bibliothèque où ce n'est pas le caractère commun de plusieurs livres qui intéresse l'utilisateur comme par exemple la taille de ces livres, mais le sujet dont ils traitent. Il s'agit donc d'ordonner de façon systématique l'ensemble de ces documents autour de sujets qui sont des éléments du savoir. Pour organiser un classement par grandes disciplines qui permette aux usagers de trouver, en accès direct, le document relatif à leur sujet, deux exigences se côtoient. L'une, intellectuelle, est de présenter les documents dans un ordre logique et cohérent : c'est la classification bibliographique, outil conceptuel et préétabli. L'autre, matérielle, est de proposer une solution concrète qui réponde à la démarche de l'utilisateur : c'est le classement, opération matérielle. « Le classement est un agencement ordonné des documents dans un espace. A la différence de la classification, opération intellectuelle, le classement est une opération matérielle de mise en ordre [...] » (Jonquelet, 2001 : 135-136). Ce classement peut suivre l'ordre alphabétique des noms d'auteurs ou celui des titres des périodiques. Avec le libre accès aux fonds documentaires, le classement par sujets s'est développé. Mais pour qu'il soit le plus rationnel possible, le classement par sujets doit suivre un outil de classification prédéfini. L'acte de classification nécessite une analyse du document orientée vers la recherche du sujet dominant. On répartit donc les sujets dans des classes qui reflètent

le système de connaissances. L'état des connaissances à un moment donné conditionne l'esprit de la classification.

Ce système d'organisation des connaissances a été inspiré par les philosophes, dont Francis Bacon (1561-1626) qui a élaboré au XVIIe siècle une classification des sciences. Il faisait alors correspondre les subdivisions de la science aux trois facultés de l'esprit : l'histoire à la mémoire, la poésie à l'imagination, la connaissance à la raison. Auguste Comte (1798-1857) a rapproché la science de la philosophie en proposant un système encyclopédique qui organise le « savoir positif » c'est à dire les connaissances acquises. Son système de classement ordonne le savoir du plus général au plus précis en suivant l'ordre historique de l'accession des sciences à l'état positif. Cet ordre est le suivant : les mathématiques, l'astronomie, la physique, la chimie, la biologie et la physique sociale qui deviendra plus tard la sociologie.

En 1804 le bibliographe Jacques-Charles Brunet instaure la première classification bibliographique pour les bibliothèques : elle est structurée en cinq grandes classes³¹. L'organisation de la pensée majoritairement scientifique a modelé les grandes classifications bibliographiques qui ont suivi et dont l'usage s'est développé avec le nombre croissant des bibliothèques et de leur fonds qu'il fallait organiser. Melvil Dewey, bibliothécaire américain, développe en 1876 une classification décimale qui porte son nom. Elle partage le savoir en dix grandes classes, chacune étant divisée en dix sous-classes³². Les dix classes principales correspondent aux disciplines de base qui relatent l'organisation officielle du savoir de son pays et de son époque.³³ En Europe, en 1910, Paul Otlet et Henri La Fontaine sont autorisés à adapter la classification Dewey pour leurs besoins spécifiques relatifs aux documents autres que les livres, ce sera la Classification Décimale Universelle (C.D.U.) qui conserve la même structure et le même ordre des classes mais affine davantage les subdivisions.

³¹ Théologie, jurisprudence, sciences et arts, belles lettres, histoire.

³² Elle donne là le nom générique d'un modèle de classification qu'on nomme classification décimale.

³³ Philosophie, religion, sciences sociales, langues, sciences pures, sciences appliquées, beaux-arts, littérature, histoire et géographie.

La C.D.U., un des grands chantiers d'organisation des savoirs, a pour objectif d'ordonner une certaine vision du monde, de classer les productions de l'esprit humain, hors de tout contact académique, universitaire ou même officiel. C'est, pour des raisons pratiques, un outil d'organisation du savoir mais aussi un outil de communication entre les peuples, un moyen d'œuvrer pour la paix³⁴. P. Otlet et H. La Fontaine, les fondateurs, sont membres de diverses associations internationales et ils participent à la création en 1919 de la Société des nations (SDN). Ils vivent à une époque où l'esprit encyclopédique est encore possible. Différentes étapes se succèdent : en 1895, ils fondent l'Office International de bibliographie (OIB)³⁵ ; puis, lors de la Conférence internationale de bibliographie, c'est la création de l'Institut international de bibliographie (IIB) chargé de coordonner les activités bibliographiques au niveau mondial et qui devient en 1937 la fédération internationale de documentation (FID). L'objectif de ces organismes était la constitution d'un répertoire bibliographique universel par la centralisation, à Bruxelles, des dépouillements bibliographiques du monde entier. Ce répertoire devait être le noyau d'un ensemble documentaire mondial. Les fiches de ce répertoire étaient classées selon la classification Dewey mais les fondateurs vont ressentir la nécessité d'adapter cette classification décimale à leur besoin, à savoir la gestion d'un système de documentation (c'est cette adaptation qui prendra le nom de C.D.U.). La première édition complète paraît entre 1899 et 1905. Le Répertoire met en lumière la bibliographie, outil d'accélération de la progression du savoir car elle permet à la communauté scientifique l'accès au savoir déjà acquis, et lui propose une rationalisation de la recherche en montrant ce qu'il reste à explorer. L'année 1920 voit la création du Mundanéum, palais mondial qui abrite le Répertoire et l'Encyclopédie et qui préfigure le projet non abouti de P. Otlet : la création de la « Babel du 20^e siècle », la Cité Mondiale. Il s'agissait de véhiculer l'idée selon laquelle l'échange scientifique favorise le développement pacifique au travers du partage des savoirs (Courbières, Couzinet, 2006).

³⁴ H. La Fontaine recevra le prix Nobel de la Paix en 1913.

³⁵ Reconnu et financé jusqu'en 1980.

La classification de la Bibliothèque du Congrès³⁶ propose, pour sa part, vingt et un grands domaines. Les classes principales accordent ici une place importante aux Etats-Unis et à leur histoire militaire – divisions apparaissant au niveau le plus générique alors que les autres classifications les traitent en subdivisions. Si l'on peut déterminer des tendances propres à chaque classification, l'inspiration de toutes ces classifications se fonde sur une organisation qui permet au lecteur des bibliothèques de trouver rassemblés sur une même étagère les livres qui traitent d'un même sujet. Mais la réalité est plus mouvante et ce cadre rigide qui n'attribue qu'une seule place à un sujet, et ce dans un contexte d'organisation prédéterminée, va à l'encontre de toute démarche de progrès. En 1930, Ranganathan, mathématicien et bibliothécaire indien, invente un nouveau principe : la classification à facettes. Chaque facette de sa « Colon classification » équivaut à un angle sous lequel peut être considéré un document. Il instaure cinq catégories fondamentales : la personnalité, la matière, l'énergie, l'espace et le temps fondés sur la pensée indoue.

La classification est une mise en ordre fondée sur une logique plus ou moins arbitraire selon la position ou le point de vue de l'observateur, les modèles culturels déterminant les structures classificatoires comme on vient de le voir précédemment. « Toute opération de classement ou de classification vise à subjuguier le multiple, le désordre à forcer les choses à entrer dans un ordre arbitraire. La taxinomie est la science des lois de la classification » (Rolland-Thomas, 1996 : 7-18).

Les classifications, en tant que langage documentaire solidement ancré dans des références scientifiques, font partie du quotidien des professionnels de l'information, et « ont vocation à représenter des idées enregistrées sur un document qui est unique. [Elles peuvent être envisagées] comme une interprétation du monde, ou comme une représentation idéologique des savoirs » (Courbières, Couzinet, 2006). Elles organisent les connaissances au sein des espaces documentaires mais leur approche des publics reste un sujet peu étudié tant l'illusion de la transparence et de l'accès direct et facile à l'information a pris une place prépondérante, y compris dans le

³⁶ Library of Congress Classification.

milieu scolaire, alors que « si l'on envisage une classification à partir de l'horizon culturel qui l'a suscitée, sa valeur informationnelle va dès lors être susceptible de varier en fonction de ses conditions de réception » (Courbières, 2004). Pourtant, les langages documentaires s'inscrivent dans les usages de l'information comme dans les pratiques informationnelles courantes notamment dans les espaces documentaires qu'ils soient physiques ou numériques (Gardiès, Fabre, 2010a). On peut donc dire que la classification assigne « une place aux savoirs dans l'ensemble discursif qu'est la bibliothèque » (Béguin-Verbrugge, 2002), car il s'agit de « donner une consistance visible au savoir [qui] demande d'adopter un point de vue, de créer des conventions de représentation, de hiérarchiser les objets, de partager le dedans et le dehors, de solliciter un imaginaire de la nature et des cultures » (Jeanneret, 2008).

Quel qu'il soit, un système de classification propose des moyens d'élargir notre capacité de choix entre les représentations d'objets, mais à l'intérieur d'un univers ordonné du discours. C'est en cela que les classifications ont atteint leurs limites. D'une part elles sont le reflet d'une civilisation ou d'une idéologie, elles renvoient à des organisations du savoir spécifiques à la culture d'un pays ou d'un régime politique : elles ne sont jamais neutres. D'autre part, elles restent un outil de la mise en espace même si certaines ont été pensées comme outil de communication. Or le document a évolué rapidement dans sa forme physique : les périodiques ont pris le pas sur le livre, puis le support multimédia avec ses banques de données électroniques s'est généralisé. Ces modifications de support ont changé le traitement et la mise à disposition de l'information à l'utilisateur. Elles ont rendu nécessaires d'autres langages documentaires, elles ont accéléré le passage des langages synthétiques aux langages analytiques, mutations qui ont permis le développement des thésaurus.

Le thésaurus est un langage documentaire utilisé lors de l'interrogation de catalogues de bibliothèques et à ce titre, n'a pas fait l'objet de nos investigations puisque nous nous sommes plus particulièrement intéressée à l'organisation physique de l'espace et à son énonciation organisée par les professionnels, perçue par les usagers. Pour cette synthèse nous retiendrons simplement que « Le thésaurus est un répertoire de

mots dont l'environnement sémantique est précisé par des relations (hiérarchiques, associatives ou d'équivalence) : on dit que c'est un langage contrôlé.[...] Les thésaurus font l'objet des normes internationales : ISO 2788 [...] et ISO 5964 [...] dont les équivalents français sont les normes AFNOR NF Z 47-101, Z 47-102 et Z 47-103. » (Lamizet, Silem, 1997 : 565). La classification procédait d'une logique d'inclusion, « le thésaurus est une liste normalisée et structurée de termes acceptés à l'indexation (les descripteurs) et d'équivalents. Les descripteurs sont reliés entre eux par des relations sémantiques (génériques et associatives) exprimées par des signes conventionnels. Les termes sont combinés entre eux pour décrire les documents (lors de l'indexation) et écrire les questions lors de l'interrogation d'une base de données » nous précise Danièle Degez (Degez, 1997 : 577-579).

La généralisation des thésaurus est due à la spécialisation des fonds documentaires et à l'informatique qui s'est répandue comme outil de gestion de l'information. De plus, il y a aujourd'hui le souci primordial du documentaliste d'être au plus près de l'utilisateur. Les langages combinatoires semblent être le lien privilégié entre ces deux pôles de la médiation documentaire. Les systèmes à base de langage naturel sont fondamentalement plus compatibles entre eux que ceux qui utilisent des langages contrôlés. Mais cet état, bien que logique, est paradoxal car tout nouveau langage est fondé sur des spécificités qui le distinguent des autres et rendent donc plus difficile l'intercommunication. Cependant, la multiplication des langages documentaires a créé une confusion dans l'organisation universelle des savoirs. Les vocabulaires contrôlés accroissent la cohérence interne des systèmes d'information mais réduisent la compatibilité entre les systèmes. Nous sommes donc en présence d'un processus de normalisation qui s'inscrit dans le processus médiation. Comment l'un et l'autre se nourrissent-ils ?

1-1-3 De la normalisation à la médiation

Dans l'histoire des systèmes d'information documentaire, la normalisation n'est pas première. Elle est arrivée avec la gestion de stocks avant même d'être un

repérage d'information. Cette organisation des savoirs est le pilier des métiers de l'information. Ces métiers – bibliothécaire et documentaliste – sont passés d'un état intuitif à l'organisation d'une codification, une normalisation qui s'est construite et généralisée (Meyriat, 1983). Avec le développement des réseaux, l'application de normes communes est devenue une nécessité, le gage de l'échange des données d'information au niveau mondial. La normalisation est synonyme d'entente sur des règles, d'où découlent des contraintes. Elle limite donc l'espace d'expression qu'est un système d'information. Pour le documentaliste ou le bibliothécaire, il s'agit de représenter le monde au travers d'un même langage qui soit compréhensible par le plus grand nombre. Le principe étant que plus l'accès à l'information sera organisé en amont par le bibliothécaire-documentaliste au travers de la structuration et du contrôle des différentes étapes de création du produit documentaire³⁷, plus l'accès à l'information sera aisé pour l'utilisateur. Mais les normes spécifiques à ces métiers ne sont pas incontournables et peuvent même être un cadre, comme pour les règles de l'écriture littéraires, sur lequel il s'agit de créer un univers propre. Autrement dit, la normalisation documentaire n'empêche pas un détachement créatif.

Les normes ont été créées à un moment donné pour répondre à un besoin. Elles correspondent majoritairement à la description de supports physiques d'information. Ces objets ont évolué, les normes ont subi des interprétations de la part des professionnels, anticipant dans la pratique des modifications qui intervenaient trop tardivement. De plus ces normes étaient au départ adaptées à des structures documentaires qui nécessitaient des données descriptives très détaillées et un consensus semble exister sur l'adaptation de ces normes à des situations réelles.

La norme est présente à plusieurs niveaux du traitement documentaire ; des normes de description matérielle, des normes relatives au langage documentaire, des normes qui concernent la présentation des produits documentaires se succèdent. Toute cette

³⁷ Notons également que maintenant on demande de plus en plus à l'auteur d'entrer dans une normalisation de présentation de ses textes. Toutefois les normes de présentation des articles de revues et des recommandations aux auteurs de résumés scientifiques sont en vigueur depuis 1974 (NFZ 41-003. Présentation des articles de périodiques. Norme française homologuée, janvier 1974). Cependant elles restent peu connues en tant que norme en particulier en Sciences humaines et sociales.

phase de préparation qui est du domaine du spécialiste et qui est réalisée en amont reste souvent inconnue du destinataire. Cette logique professionnelle veut que ce travail de facilitation de l'accès à l'information reste invisible afin de ne pas encombrer l'esprit de l'utilisateur de considérations purement techniques. Cependant, si l'on se déplace vers la logique de l'utilisateur, une connaissance minimale du traitement de l'information facilite la recherche d'informations. La médiation vient ainsi atténuer la rigueur d'une normalisation et rendre perméable la frontière entre le concepteur du produit d'information et son récepteur, et ce dans le but d'une meilleure communication. A ce stade, nous souhaitons indiquer les premiers éléments que nous avons retenus pour cerner la notion de médiation, laquelle sera affinée au fil de cette synthèse grâce aux différents concepts travaillés dans nos travaux.

1-2 - Une première approche de la médiation documentaire

1-2-1 Sens général de la médiation

Par médiation on peut entendre « un intermédiaire, un entre-deux [...] une action, un événement qui met en présence des individus et des choses, par et à travers les relations qu'ils tissent » (Meunier, 2007). C'est donc l'action de mettre en relation qui transforme les objets et les sujets. La médiation peut se percevoir, sous l'angle du système d'information, comme une représentation d'un lien, d'un accompagnement, d'une régulation grâce à un tiers. Ce processus vise à faciliter la communication entre deux parties et au delà permet des découvertes à ceux qui en bénéficient, d'autres points de vue pouvant leur servir à approfondir le leur. Cependant, la médiation n'est possible que grâce à la construction d'un espace spécifique, lequel doit avoir une organisation qui fasse sens. C'est la mise en place d'une organisation des savoirs qui nécessite « une instance qui assure, dans la communication et la vie sociale, l'articulation entre la dimension individuelle du sujet et de sa singularité et la dimension collective de la sociabilité et du lien social » (Lamizet, Silem, 1997 : 364). Ainsi, « on peut envisager la médiation comme un

projet, c'est à dire comme une volonté d'établir une relation » entre professionnels de l'information et chercheurs (Couzinet, 2000). Il s'agit d'un mouvement que le médiateur entretient.

Le bibliothécaire ou le documentaliste, médiateur, guide, tuteur a pour rôle de permettre à l'utilisateur de trouver l'information dont il a besoin. Cette démarche nécessite la mise en place d'un système de communication adapté à l'utilisateur mais il arrive que la construction d'un système d'information, au lieu de simplifier l'accès aux connaissances, ne fasse qu'ajouter un écran supplémentaire entre l'utilisateur et l'information. C'est en effet le constat que fait Michèle Mollard en notant que l'accès à un savoir de référence ne peut se faire que grâce à un savoir documentaire, ce qui revient à multiplier les obstacles pour l'utilisateur (Mollard, 1996). La mise en place des langages documentaires, que ce soit une classification, l'utilisation d'un thésaurus, la mise en espace et le rangement, peuvent produire de l'enfermement et éloigner l'utilisateur de l'information qu'il recherche. Ainsi, ces normes sont aussi ce qui va le guider, elles vont être les points de repères dans un parcours de recherche et autoriser un vagabondage pour trouver un chemin. Ces parcours de recherche possibles demandent une connaissance des usagers et de leurs usages. Ce qui peut se résumer ainsi : « le documentaliste est le médiateur : ni négociateur, ni arbitre, ni décideur, ni sauveur. La médiation est par nature une relation ternaire, qui permet la transformation de la relation de deux partenaires en présence, ou de deux parties séparées par une méconnaissance. La médiation permet la recontextualisation et la mise en relation. L'apprentissage est un moyen d'établir une médiation entre soi et soi, mais cette médiation a besoin d'être elle-même « médiée » par un médiateur » (Trocmé-Fabre, 1994 : 63).

La gestion d'un centre de documentation nécessite l'organisation de différentes entités : des espaces, des outils de recherche, des informations et la communication de l'information contenue dans ces différents objets. Il s'agit, rappelons-le, pour le documentaliste, de communiquer des informations afin que l'utilisateur bâtit ses propres connaissances en vue de se constituer un savoir. La place

de la documentation dans la médiation évolue selon des modalités très variables. Ce faisant, les liens entre des espaces jusqu'ici relativement distincts se trouvent profondément modifiés et cette évolution pose clairement la question de la place et du rôle de la médiation documentaire et des professionnels qui en ont la charge.

1-2-2 Médiation documentaire

Le concept de médiation documentaire au sein des sciences de l'information et de la communication (SIC), renvoie également à la notion d'intermédiaire, de lien entre le singulier et le collectif. La médiation documentaire concerne une médiation des savoirs mettant en place, grâce à un tiers, des interfaces qui accompagnent l'utilisateur et facilitent les usages. Elle permet de concilier deux choses jusque-là non rassemblées pour établir une communication et un accès à l'information.

C'est par sa capacité à lier information et communication qu'elle peut être qualifiée de médiation documentaire. Elle est entendue comme médiation des savoirs et concourt à accompagner l'utilisateur dans ses pratiques informationnelles. Les procédures de médiation documentaire mettent en œuvre le plus souvent des objets de deuxième degré ou encore documents de « second niveau » : notices, fiches, résumés, comptes rendus résultant du traitement documentaire (Meyriat, 1981). Mais la médiation documentaire « c'est construire les possibilités pratiques d'une activité interprétative hétérogène, qui circule entre divers sujets interprétants et entre différentes dimensions du sens. » (Jeanneret, 2006). Ceci nécessite de poser la distinction entre information, connaissance, savoir et le rôle des processus qui les lient pour mieux comprendre la médiation.

Classiquement, la médiation des savoirs est principalement assurée par l'enseignant dans sa classe mais elle est relayée par une médiation des savoirs assurée aussi par les professeurs-documentalistes. Cette médiation spécifique, qualifiée de médiation documentaire, s'est concrétisée d'une part dans la mise en place de dispositifs (les CDI) qui ont organisé et mis en espace les savoirs sous forme d'informations traitées et diffusées, et d'autre part sous forme d'enseignement sur l'information ou d'accompagnement à la maîtrise de l'information. Autrement dit, la question

générale de l'apprentissage n'a jamais été absente des conceptions mêmes des centres de documentation ni des pratiques professionnelles des professeurs-documentalistes, mais bien au contraire elle a toujours été au centre d'un travail de médiation des savoirs qui passe par des connaissances communiquées ou communicables (Meyriat, 1983), c'est à dire l'information et plus précisément par un travail sur l'information, mais aussi de l'information et par l'information.

La médiation peut alors être qualifiée de médiation collective des savoirs qui met en son centre la question de l'apprentissage de, sur et par l'information dans des dispositifs dont la dénomination jusqu'ici signifiait ce travail autour de l'information-documentation, mais proposant désormais d'y inclure plus explicitement la question de l'apprentissage. Ce glissement sémantique pourrait s'entendre si l'apprentissage désigne bien ici ce passage d'une organisation des savoirs à des connaissances communiquées via l'information, en informations appropriées permettant une construction de nouvelles connaissances.

On peut donc dire que la médiation documentaire met en jeu prioritairement de l'information dans des processus de construction de connaissances et ce, grâce à des dispositifs sociaux, techniques et humains. Autrement dit, réfléchir à la médiation documentaire c'est aussi réfléchir à la place de l'information dans son rapport à la connaissance individuelle et aux savoirs historiquement et socialement constitués. Mais avec les évolutions liées notamment à l'information numérique, la médiation documentaire est re-questionnée dans ses relations aux nouveaux dispositifs.

1-2-3 Médiation documentaire et numérique

Nous nous sommes ponctuellement intéressée à ce que le numérique modifiait dans les pratiques de médiation des professionnels de la documentation afin de préciser notre définition de la médiation documentaire. En effet, comme « une part de plus en plus importante de l'information produite aujourd'hui dans presque tous les domaines de l'activité humaine est numérique et conçue pour être accessible sur

ordinateur »³⁸, la notion « d'accessibilité à l'information facilitée par le numérique » véhiculée avec celle de « société de l'information » semble faire abstraction d'une nécessaire médiation documentaire. Pourtant « ce qui fait lien... et sens... c'est l'activité du sujet dans et sur le monde, un monde qu'il partage avec d'autres sujets » (Charlot, 2001).

Le traitement documentaire classique de l'information « consiste à identifier le contenu informationnel du document primaire afin de faciliter son repérage et d'optimiser son exploitation » (Courbières, 2011). Dans le cas de l'information numérique, un certain nombre de traitements, comme la création des métadonnées ou l'indexation avec ou sans langage contrôlé, incombent directement au producteur d'information alors que pour l'information non numérique ces traitements sont généralement effectués par des professionnels de l'information et s'appuient sur des langages documentaires. C'est ainsi qu'un certain nombre d'outils « profanes » sont construits en parallèle des outils traditionnels d'analyse documentaire (*folksonomies* vs *thesaurus...*). En effet, « l'utilisation croissante de l'Internet dans les pratiques documentaires a généré de nouveaux outils destinés à structurer et indexer les ressources informationnelles. Ces outils, dont certains s'inscrivent désormais dans le cadre d'une collaboration entre les différents acteurs du Web 2, ont pour objectifs multiples de structurer, classer, présenter et/ou représenter les ressources numériques et leur contenu informationnel. Ils bénéficient des progrès techniques du domaine informatique et partagent certaines caractéristiques avec les langages documentaires traditionnels » (Courbières, 2011). Nous avons relevé dans des recherches précédentes (Fabre, Gardiès, 2008) que ce traitement documentaire incombe aux chercheurs eux-mêmes et que cela ne va pas sans poser problème puisque « ces nouveaux usages présentent, pour certains, l'avantage de concrétiser une idée de partage des connaissances voire d'intelligence collective ; mais ils viennent surtout révéler leur extrême limite dans leur principe même d'indexation sauvage »

³⁸ UNESCOPRESSE, Comment préserver l'information numérique ? *Feature* n°2002-10. [En ligne] < http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=4805&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html >

(Courbières, 2011). Or c'est bien le traitement de l'information qui facilite les accès en assurant une mise en mémoire codifiée. Autrement dit, le traitement de l'information constitue une forme de médiation de l'information au sens de « code commun entre le professionnel et l'utilisateur d'un système d'information ; ce code sert, d'une part, à représenter le contenu informationnel des documents et permet, d'autre part, à y accéder » (Courbières, 2011).

En ce sens, la médiation documentaire est bien une médiation des savoirs puisque, par exemple, dans le cas de l'IST il s'agit de permettre l'accès à des savoirs constitués (les sciences) au travers d'informations (connaissances des chercheurs).

Approcher l'information numérique au travers des dispositifs qui la mettent en forme et en « médient » l'usage, permet d'envisager l'ensemble des interventions allant de l'information elle-même à la construction des connaissances en passant par la médiation des savoirs. Autrement dit, la médiation documentaire recouvre un processus de mise à disposition, de traitement, d'accès (et donc de recherche) et d'appropriation de l'information dans des « contextes sociaux permettant à des acteurs de s'approprier des connaissances à partir d'échanges d'informations par des procédés cognitifs et techniques trouvant [...] un lieu d'appropriation entre l'abondance informationnelle et l'ordre des connaissances » (Gardiès, Fabre, Dumas, 2007). la virtualité supposée des supports et des traitements ne facilitent pas la compréhension des processus médiateurs qui pourtant ne s'effacent pas. C'est donc un retour sur les concepts de l'information-documentation qui nous est apparu nécessaire, confrontés à ces nouvelles formes de médiation. Nous abordons ainsi en suivant le concept document, information puis système d'information.

1-3 - Trois concepts de l'information-documentation

1-3-1 - Le concept de document

Les documents occupent classiquement les rayonnages des systèmes d'information documentaires. Les documents selon le sens commun sont constitués d'ouvrages et de périodiques qui composent principalement les collections des

bibliothèques et des centres de documentation. Cependant, le concept de document, sous une apparence trompeuse de facilité et une tendance intuitive à le désigner, est en réalité complexe à délimiter. Il est décrit par différents dictionnaires et par de nombreuses normes. Cependant ceux-ci n'approfondissent pas la réflexion autour de cette notion. Le document est un outil au cœur de différentes disciplines telles que l'archéologie ou l'histoire (le travail sur document), la géographie (les cartes comme représentation d'un territoire), le droit (support de la preuve)... Ainsi, « document » (= *documentum*) est rattaché, de par ses origines latines, au verbe enseigner (= *docere*) et il y est décrit comme servant de preuve ou de renseignements³⁹. La norme ISO 5127-1⁴⁰ définit le document comme « une information enregistrée qui peut être traitée comme une unité dans un processus de documentation, quelles que soient sa forme et ses caractéristiques ».

Le *Dictionnaire encyclopédique des Sciences de l'Information et de la Communication* donne la définition suivante : « le document est un support d'information, enregistrée à titre permanent et susceptible d'être classé et consulté et éventuellement reproduit. Un document est ce qui enseigne, renseigne, permet de démontrer et qui donc fait office de preuve ». Il propose ensuite une typologie en fonction du support, de sa nature (document primaire, document secondaire voire tertiaire) et de ses fonctions. Cette catégorisation, plus spécifique des problématiques des professionnels de la documentation, est reprise dans le *Dictionnaire Encyclopédique de l'Information et de la Documentation* dans lequel il est spécifié que le document primaire présente une information à caractère original alors que le document secondaire offre une information signalétique ou analytique sur des documents primaires (Sutter, 2001 : 194-195). Mais cette vision du document ne fait qu'en ébaucher la complexité. Les définitions qui sont à la base de la construction du concept sont à rechercher aux sources de l'information-documentation.

³⁹ Rey, Alain. 1995. Document. Dictionnaire historique de la Langue Française p. 620.

⁴⁰ ISO 5127-1. Information et documentation – Vocabulaire. Norme internationale. AFNOR 2001.

Pour Paul Otlet, pionnier de la documentation, le document est un « support d'une certaine matière et dimension, éventuellement d'un certain pliage ou enroulement sur lequel sont portés des signes représentatifs de certaines données intellectuelles » (Otlet, 1934 : 43). Il est le premier à avoir pris en considération la notion d'extensivité documentaire, partant de la définition de livre et de document pour y inclure celle de *substituts du livre* qu'il définit ainsi : « Les choses matérielles elles-mêmes (objets) peuvent être tenues pour documents lorsqu'elles sont érigées comme éléments sensibles, directs d'études, ou de preuves d'une démonstration. » (Otlet, 1934 : 217). A la suite de Paul Otlet, Suzanne Briet, après avoir défini le document comme étant « toute base de connaissance fixée matériellement et susceptible d'être utilisée pour consultation, étude ou preuve », y ajoute des éléments qu'elle juge plus actuels : « tout indice concret ou symbolique, conservé ou enregistré, aux fins de représenter, de reconstituer ou de prouver un phénomène ou physique ou intellectuel » tout en regrettant leur nature abstraite et donc complexe (Briet, 1951 : 7), développe l'idée que tout être vivant peut devenir un document dès l'instant où il est ou devient objet d'étude. Puis elle résume dans une phrase l'idée de complexité du travail intellectuel sur l'information : « l'unité documentaire tend à se rapprocher de l'idée élémentaire, de l'unité de pensée, au fur et à mesure que les formes de documents se multiplient, que la masse documentaire s'accroît, et que la technique du métier de documentaliste se perfectionne » (Briet, 1951 : 10).

De nombreux auteurs se sont penchés sur l'étude de cette notion et nous avons ressenti le besoin d'en relater l'évolution. C'est Robert Escarpit qui semble avoir initié la réflexion au sein des SIC : « le document est une cumulation de traces fixes et permanentes [...]où les réponses données en feed-back, à travers le temps, aux expériences antérieures, restent disponibles pour une lecture, c'est à dire pour une exploration libre de toute contrainte événementielle ou chronologique, en fonction du projet et de la stratégie destinée à le réaliser » (Escarpit, 1976 : 62). Il rappelle que la différence entre un événement et un document c'est la forme matérielle d'une mémoire de données, « un ensemble cohérent, stable et fini d'informations structurées et lisibles ; à usage défini, quel qu'en soit le support »

(Escarpit, 1976 : 63). Il précise ensuite qu'il est un « moyen de constitution d'un savoir, (qui) suppose que les traces restent disponibles pour une lecture, c'est à dire pour une exploration libre de toute contrainte événementielle ou chronologique en fonction d'un projet à réaliser » (Escarpit, 1976 : 126).

Jean Meyriat pour sa part, reprenant des éléments de définition avancés par Paul Otlet, résume : « Le document peut-être défini comme un objet qui supporte de l'information, qui sert à la communiquer, et qui est durable. » (Meyriat, 1981 : 51-63). Dans un article intitulé « Document, documentation, documentologie », il précise qu'interviennent dans la définition du document deux notions clefs : l'objet qui sert de support et le contenu de la communication c'est à dire l'information. Il explique que tout objet est un document ou peut le devenir si et seulement s'il transmet une information, c'est à dire un message qui a un sens pour celui qui l'émet comme pour celui qui le reçoit. Cette définition reprise plus tard par H. Fondin (Fondin, 1992 : 99) spécifie que le document est la somme d'une information (une connaissance communiquée) et d'un support. Pour Jean Meyriat « tout objet peut devenir un document, c'est à dire l'objet d'une recherche » car c'est « l'utilisateur, le récepteur du message, qui fait le document » (Meyriat, 1978 : 25). Avant d'approfondir les différentes distinctions qui ont été faites par certains auteurs pour préciser la notion de document, rappelons en synthèse que *Le Dictionnaire Encyclopédique des Sciences de l'Information et de la Communication* le décrit comme prothèse de la mémoire de l'individu lorsqu'il est nécessaire de fournir une preuve. Il a aussi le rôle d'instrument de découverte en suscitant de nouvelles connaissances, de nouvelles informations qui donneront lieu à de nouveaux documents.

Caroline Courbières, s'appuyant sur deux définitions de Jean Meyriat, place le document au cœur d'une situation de communication et l'identifie comme « *objet informationnel à visée communicationnelle* » mais aussi objet « *signe + support* ». Posant alors, à la suite de François Rastier, le signe comme artefact des sémioticiens, elle propose de considérer l'objet document comme un artefact puisqu'il n'existe en

tant que document qu'à partir du moment où le récepteur l'identifie comme tel. (Courbières, 2004 : 161) .

Mais la notion de document, notion fondamentale en SIC, avec les développements récents liés à l'électronique, reste une notion stable du point de vue de l'historien, de l'ethnologue et de la muséologie, l'arrivée du numérique a fait éclater les normes strictes entraînant une nécessaire réflexion sur des données devenues instables, non figées. Cette notion a été revisitée par des chercheurs des Sciences de l'information (Couzinet, Regimbeau, Courbières, 2001). Ainsi « un document est défini comme un objet faisant fonction de mémoire pour une instance réceptrice », et il est le « résultat d'une double construction, à la fois produit par l'usage du destinataire qui le reconnaît en tant que vecteur de réponse et par les interrogations qui ont présidé à sa naissance » (Couzinet, Regimbeau, Courbières, 2001 : 500).

Afin d'approfondir la notion de document, des auteurs en ont établi différentes typologies : le support est un des éléments pouvant servir à classer les documents (papier, film, cassette audio, cassette vidéo, cédérom, dvd ...) mais cette typologie est utile principalement aux professionnels. Une deuxième typologie consiste à classer les documents selon leur nature : c'est la distinction entre document primaire et document secondaire. L'objet qui porte l'information - information qui représente la connaissance utile défini comme étant le document primaire et le document qui indique où se trouve l'information recherchée - portée par le document primaire - ou comment y accéder, représente le document secondaire. Il s'agit des bibliographies, catalogues, guides, autant d'outils conçus par les professionnels de l'information et mis à disposition des usagers. *Le Dictionnaire encyclopédique de l'information et de la documentation* fait la distinction avec le document tertiaire⁴¹ puis différencie les documents des « objets spécimens »⁴² (Sutter, 2001 : 194-195).

⁴¹ Document tertiaire : Synthèse d'articles scientifiques, ouvrages de synthèse (état de l'art) mais aussi dictionnaires, encyclopédies et atlas.

Selon la typologie établie par Jean Meyriat, un objet peut être, dès sa création, un document dans le sens où il a été pensé comme tel par son auteur ou son producteur. « C'est un support d'information, voulu comme tel, conçu dans un souci de conserver une trace. [...] cette intention est reconnue par le récepteur du document. » (Meyriat, 1978 : 25). Il développe ensuite les différentes fonctions qui découlent de l'intention du fournisseur du document : une fonction de conservation, une fonction de référence, une fonction de communication et de promotion sociale, mais aussi des fonctions liées au projet de l'utilisateur du document : une fonction de distraction, une fonction d'apprentissage, une fonction de réflexion, une fonction de décision. Cette différenciation renvoie à deux types de lecture, l'une littéraire qui serait projective, l'autre documentaire qui serait objective et utilitaire ; cette frontière nous semble devoir être discutée en lien avec la part de découverte, d'association et de création de la fonction de réflexion que Jean Meyriat met aussi en lumière. Evoquant maintenant le deuxième niveau de sa typologie, le document par attribution, tout objet non prévu pour informer, il note que comme le document intention, « tout objet peut devenir un document du fait de celui qui y cherche de l'information, c'est à dire qui lui reconnaît une signification, l'érigent ainsi en support de message » (Meyriat, 1981 : 52). Dans ce cas, ce n'est plus l'émetteur du message qui est au cœur du processus de communication mais le récepteur ; c'est lui qui fait le document. Suivant en cela J. Meyriat, on peut éternellement ré-interroger la capacité informationnelle d'un document qui est inépuisable dans le sens où de nouvelles questions permettent d'en retirer des informations nouvelles.

Autre typologie, celle qu'a construite Robert Escarpit, en interrogeant la communication non plus dans sa relation à l'espace mais dans son rapport au temps ; il définit le document comme « un objet informationnel visible ou touchable et doué d'une double indépendance par rapport au temps : synchronie et stabilité » (Escarpit, 1976 : 123). L'écriture a résolu le problème de fixation de la parole en permettant de l'inscrire hors du temps de son élocution, sur un support matériel lui permettant

⁴² Objet spécimen : objets artistiques ou ayant un intérêt historique ou culturel, jeux, maquettes qui nécessitent une chaîne de traitement et des lieux de stockage et de conservation particuliers.

conservation, transport et reproduction ; ce produit de l'écriture est le texte, en opposition avec le discours, produit de la parole ou celui de l'icône, produit de la trace. Le texte remplit les trois fonctions, iconique, discursive et documentaire, qui permettent la stabilisation de l'information. Le document n'annule en rien l'effet du temps, mais il nécessite un exercice qu'il décrit ainsi : « le temps, dont l'effet est compensé lors de la constitution du document, doit être ré-introduit sous forme de mouvement pour que l'information soit restituée au destinataire. Ce mouvement est celui du balayage. [...] Il permet de passer d'une juxtaposition multidimensionnelle et synchronique à une succession linéaire et diachronique, productrice d'information. Il permet également d'effectuer l'opération inverse pour la constitution du document» (Escarpit, 1976 : 125).

Le document est défini en interdépendance à la fois de l'information mais aussi de la communication. Il est abordé comme « un construit social » (Couzinet, Régimbeau, Courbières, 2001 : 467), en ce sens que la science qui l'étudie s'intéresse au contenu, au processus (recherche, usage) mais également à sa construction. Cette notion de document comme construit social a été argumenté par Viviane Couzinet dans *Médiations hybrides* (Couzinet, 2000) puis dans le cadre d'une recherche sur le document en histoire car il « apparaît comme une production située entretenant des relations de dépendance avec d'autres documents en amont, parfois en aval, qui permettent de lui attribuer du sens » (Couzinet, 2004 : 25).

Au sein des institutions culturelles, le document occupe une place particulière, proche des œuvres, ou intermédiaire entre l'œuvre et le public est porteur d'une information créée « par » les professionnels du musée et quelques fois « pour » les professionnels du musée. A l'instar d'Yves Jeanneret, qui avance que « le rapport entre science, information et document s'est avéré très délicat à définir » (Couzinet, 2000), on peut dire que le rapport entre culture, information et document est complexe. En effet lorsque les professionnels du musée créent un document, il s'agit d'un document par intention visant à documenter un objet culturel, l'œuvre. En quelque sorte, ils produisent une information qu'ils inscrivent sur un support, afin à

la fois de certifier l'objet (fonction de preuve) et de garder des traces des mouvements de l'œuvre et de ses différents états (fonction de conservation). Cette production d'un document par intention (Meyriat, 1981) se situe dans un cadre social précis qui est également porteur de « dépendance par rapport à une visée et un usage, rendant plus lâche le lien qui paraissait l'unir à la seule catégorie du savoir. C'est aussi l'une des formulations du principe d'une discontinuité de la communication » (Jeanneret, 2008) qui reste un processus prégnant au musée. Les objets de musée, documents par attribution (Meyriat, 1981), mis en scène dans l'exposition avec une intention du professionnel peuvent être reçus différemment par les visiteurs. Dans tous les cas, les documents « autour » de l'œuvre stimulent « l'interprétation [qui] est un élément central de l'échange documentaire » (Jeanneret, 2008).

Pourtant si « le document a en général une réalité physique et temporelle stable, il est possible néanmoins de considérer des réalités documentaires instables puisque celles-ci accompagnent des œuvres parfois temporaires, parfois mouvantes et dans tous les cas qui circulent. Par ailleurs, les publics visés par la création des documents ne les utilisent pas toujours en synchronie avec la réception des œuvres, se rapprochant ainsi de la notion de « semi-document, [qui définit] tout document qui ne peut faire l'objet d'une lecture objective mais seulement d'une perception. L'utilisateur est obligé par exemple de consulter des documents créés pour laisser une trace de la performance. Il perçoit le semi-document mais ne lit pas » (Frayssé, 2011).

De cette synthèse nécessairement réduite du concept document, nous avons principalement retenu dans nos travaux deux distinctions. La distinction entre document primaire et document secondaire d'une part nous a permis par la suite de poser l'idée de dispositif primaire et dispositif secondaire. La distinction entre document par intention et document par attribution nous a permis de penser autrement l'espace documentaire, en posant l'idée d'espace par intention et espace par attribution. Ces distinctions ont agi comme des éléments forts de notre démarche heuristique de questionnement des dispositifs info-communicationnels sur lesquels nous reviendrons dans la partie 3-3.

Mais auparavant, le second concept sur lequel nous avons travaillé en lien avec le document est ce qu'il supporte à savoir, l'information. Nous avons plus particulièrement travaillé ce concept en lien avec les notions de connaissance et de savoir pour penser la place de l'information dans la construction individuelle des connaissances et dans l'organisation collective des savoirs.

1-3-2 - Le concept d'information

Le terme information renvoyait au 16^{ème} siècle à l'« *ensemble des connaissances réunies sur un sujet donné* » comme le rappelle Alain Rey, dans *Le Dictionnaire Historique de la Langue Française*. Avec le développement de la presse au 19^{ème} siècle, c'est « une information que l'on porte à la connaissance d'un public »⁴³. Vers 1950, par emprunt de sens à l'anglais *information*, le terme information « désigne un élément ou un système pouvant être transmis par un signal ou une combinaison de signaux ». Cette approche, on la retrouve chez Shannon et Weaver au travers de la théorie de l'information, théorie mathématique qui étudie l'efficacité de la transmission d'une information dans un système. Dans ce cadre, le système de communication est composé de cinq éléments : une source d'informations qui produit un message, un émetteur qui décompose, code, transmet le message, un canal par lequel le message est acheminé, un récepteur qui reçoit, décode, recompose le message, un destinataire qui est la personne à laquelle le message est destiné (différent du récepteur réel). On appelle bruit tout signal qui perturbe cette transmission et donc la réception du message. Cette définition, qui hérite de la cybernétique, correspond à une vision technologique et, comme le note P. Attallah, « ne s'intéresse pas au sens du message mais seulement à l'efficacité de la transmission » (Attallah, 1991 : 181). En informatique, ce sens de l'information comme un pur signal est conservé.

En opposition à ce courant, Robert Escarpit inscrit que l'information est le contenu de la communication, et la communication, le véhicule de l'information. L'information n'est pas prévisible, elle est un apport qui perturbe l'ordre établi par le

⁴³ REY, Alain (1995). Information. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaire le Robert. p. 1025.

prévisible. Parlant de la théorie de l'information et de la communication, il écrit encore « une telle théorie ne peut que constater l'existence objective d'une production informationnelle dans la poétique (du grec *Poïeô*, produire) et dans l'esthétique (du grec *aïsthanomai*, percevoir). [...] C'est par l'œuvre, à la fois création et enjeu d'un affrontement entre celui qui la produit et celui qui la perçoit, que naît pour l'un et pour l'autre le plaisir, voire la jouissance » (Escarpit, 1976 : 193).

Jean Meyriat s'est employé à expliciter ces différents concepts en les articulant. Selon lui, et suivant en cela Escarpit, le concept d'information n'est pas isolable de celui de communication. Mais ceci requiert que les acteurs de cette communication donnent un sens à cette information. « L'information est une connaissance communiquée ou communicable, en d'autres termes le contenu cognitif d'une communication réalisée ou possible » (Meyriat, 1983 b : 66). Il précise que l'information est le contenu de la communication à partir du moment où les acteurs de celle-ci lui reconnaissent un sens, lui attribuent une forme mentale, intelligible. » (Meyriat, 1983 b : 67).

Selon Daniel Bounoux, toute information est relative à la sensibilité et à la curiosité de l'individu. Chacun reçoit une information en fonction de sa capacité à compléter son monde propre. Et à la différence de la communication qui a besoin d'une résonance cognitive pour établir un lien entre l'émetteur et le récepteur, l'information, pour être reçue et faire sens, doit proposer une variation, un écart à un contexte préexistant chez le récepteur (Bounoux, 1992 : 365). Claude Bantz considère lui aussi cette idée de modification : « toute information peut s'appréhender comme une modification de configuration dans un hypertexte » (Bantz, 1998 : 79). Suivons sa démonstration dans un texte antérieur dans lequel il relève la synonymie d'usage des termes information et communication et explique, comme J. Meyriat (Meyriat, 1985 a), que les deux termes ne peuvent être définis séparément. Il n'y a pas d'information sans communication, c'est à dire que l'information ne peut pas circuler si un ensemble de critères ne sont pas réunis en particulier l'écoute, la

possibilité de s'exprimer, la formation dispensée aux usagers, l'image du centre de documentation (Baltz, 1994 : 30). Il propose un consensus d'usage en donnant trois grandes catégories intuitives qui définissent l'information. Une transmission (sans que l'on sache définir quoi et dans quel espace), un contenu (une manière imagée de traiter du sens) et des pratiques (interventions humaines ou sociales). Mais, non satisfait de cette définition basique, il se tourne vers les fondateurs et plus particulièrement Mac Luhan pour qui le canal, le contenu, l'émetteur et le récepteur ne sont pas suffisants. Pour lui, en effet, on ne peut construire une définition théorique de l'information sans y intégrer le concept de réseau et celui de fractalité ouvrant ainsi la voie aux concepts d'organisation et de complexité. Ainsi, il insiste pour que la définition de l'information passe plutôt par une construction de la notion, nécessitant « une vision particulière du monde, n'isolant pas les objets, quelle que soit leur nature, de leurs trajectoires et donc de leur milieu. Le concept de médiation est alors peut-être encore plus fondamental [à définir mais c'est] une construction qui demande un espace spécifique » (Baltz, 1994 : 32). Il propose alors d'intégrer la notion centrale de signification et, suivant le procédé de P. Lévy, choisit la métaphore de l'hypertexte pour englober le sens et les pratiques signifiantes. « L'objet principal de la communication n'est donc ni le message, ni l'émetteur, ni le récepteur mais l'hypertexte qui est le système toujours mouvant des rapports de sens qu'entretiennent les précédents » (Baltz, 1994 : 29). Selon lui, une connaissance ne devient information que lorsqu'elle est communiquée, la communication étant le processus. Il ne dissocie pas information et communication car dans le rapport entre information et usager, la communication joue le rôle de transmission d'un contenu (Baltz, 1994 : 26).

En ce qui concerne l'information numérique, il s'agit toujours « d'une connaissance communiquée ou communicable » (Meyriat, 1983), elle est simplement inscrite de manière différente sur un support, par rapport à la manière traditionnelle la plus répandue comme par exemple le livre. La forme numérique n'implique pas une dématérialité puisqu'un certain nombre de signes continue à représenter l'information. Son support n'est lui aussi pas dématérialisé puisque qu'il existe des

artefacts techniques (l'ordinateur, les mémoires, les réseaux) qu'il est possible d'identifier. C'est cependant cette matérialité, que certains auteurs qualifient de « cachée » en parlant d'une « dissimulation de sa matérialité » (Payeur, Zacklad, 2007), dans sa fonction support de l'information numérique qui paraît brouiller la perception de cette information. Si l'information est une connaissance mise en forme pour être transmise ou bien en voie d'appropriation, on peut avancer l'idée que l'information numérique prend juste une forme particulière dans sa configuration ou son appropriation et c'est donc à ce niveau-là que peut se porter le regard pour analyser les particularités qu'elle peut revêtir.

Les voies d'accès et de mise à disposition de l'information se modifient, bousculent les pratiques, celles des usagers mais aussi celle des énonciateurs d'information et par voie de conséquence celle des médiateurs de l'information. On peut dire que la mise à disposition de l'information emprunte désormais des voies plus directes qui ne bénéficient pas de contrôle *a priori*. Mais il s'agit d'une affirmation qui n'est pas généralisable à tous types d'informations. Si nous prenons l'exemple de l'information scientifique et technique (IST) que l'on peut définir comme une information spécialisée « composante de la culture savante, [qui] se caractérise à la fois par son accessibilité, sa reproductibilité mais aussi par la nécessité d'utilisation d'un intermédiaire (sous forme de dispositif technique) qui implique que cette information, pour être durable et utilisable, requiert souvent un transfert, une action dont va dépendre l'usage » (Fabre, Gardiès, 2010a), celle-ci bénéficie, avant sa diffusion, d'une construction par des chercheurs, d'une validation codifiée par des pairs avant d'être diffusée. Si l'information scientifique et technique est numérique, nous pensons qu'elle bénéficie des mêmes traitements intermédiaires de construction et de validation qui permettent de la qualifier ainsi. Sa version numérique ne vient donc pas ici modifier sa mise à disposition. Cet aspect ne présume pas entièrement des traitements documentaires de l'information, dans le cas de l'information numérique il peut s'agir par exemple des métadonnées, mais les techniques de traitement peuvent varier en fonction des producteurs qui se différencient des professionnels de l'information traditionnellement médiateurs de cette information,

et donc de leur niveau de maîtrise et de l'utilisation plus ou moins avancée des langages. Les accès peuvent donc être modifiés avec la forme numérique, mais la mise à disposition directe implique souvent que les traitements traditionnels facilitant l'appréhension de l'information ne sont pas toujours effectués car « même si l'article scientifique a été validé, car accepté par un éditeur [...], sa forme au sein d'une archive ouverte offre une validation qui reste virtuelle puisque seules les métadonnées en constituent la trace matérielle » (Fabre, Gardiès, 2010b). En effet, une information scientifique numérique peut être accessible sans traitement documentaire spécifique ou de manière parcellaire. Cet accès direct accentue la nécessaire prise en compte de la différence entre information connaissance et savoir.

Information, connaissance, savoir

Pour Jean Meyriat « l'information n'existe pas en tant que telle si elle n'est pas effectivement reçue. Pour l'esprit qui la reçoit, elle est connaissance, et vient modifier son savoir implicite ou explicite » (Meyriat, 1985 a : 65), ou encore « L'information n'est pas un acquis, un objet constitué mais une modification (par ajout ou par transformation) de l'état de connaissance de celui qui la reçoit : c'est bien pourquoi, dans la théorie mathématique, elle peut être définie comme réduction de l'incertitude » (Meyriat, 1985 a : 65).

Jean Meyriat insiste aussi sur cette liaison essentielle entre information, connaissance et savoir. « L'utilité d'une information est (en revanche) durable lorsqu'elle constitue un élément du savoir que possède et enrichit constamment tout homme « savant ». Par savoir il faut entendre un ensemble organisé de connaissances cumulées et durables, c'est à dire qui restent valables et utilisables dans des cas semblables à des moments différents. La possession d'un savoir met donc en mesure de résoudre des problèmes, de répondre aux situations dans lesquelles on se trouve ; elle donne prise sur la réalité » (Meyriat, 1981 : 57).

Savoir vient de *sapere* qui désigne « avoir de l'intelligence, du jugement... connaître, comprendre », au sens général il signifie « avoir la connaissance ». ⁴⁴ Posséder la connaissance signifie « être compétent en » ⁴⁵ et la connaissance est, dans le dictionnaire des SIC définie à la fois par « *l'expérience et l'information* ». Par ailleurs, « la connaissance suppose une capacité cognitive et, validée dans l'action, qui peut se transformer en compétence », « les connaissances peuvent faire l'objet d'une formalisation, donc d'une transmission aisée » (Cacaly, 2004). R. Escarpit propose de différencier la notion d'information et la notion de savoir. « L'information est une quantité négative apportée à l'esprit par l'événement quand il passe du futur au passé. Le savoir est une construction assez stable pour freiner l'écoulement du temps et rester disponible à l'échelle d'une vie humaine, assez mouvante pour accueillir sans cesse de nouvelles réponses et les insérer dans des structures lisibles » (Escarpit, 1976 : 63).

L'information est porteuse d'un sens qui se transforme en connaissance dans l'esprit humain qui la reçoit. L'information en soi n'a un intérêt que si elle sert à construire la propre connaissance du récepteur. Elle est vecteur de la connaissance tout comme le document est vecteur de l'information. Un faisceau d'information permet de constituer, reconstituer ou d'enrichir une connaissance sur un sujet. Le savoir est, quant à lui, un ensemble organisé de connaissances. « Le savoir est le résultat de processus cognitifs liés à l'assimilation et à l'interprétation d'informations. L'information par conséquent ne présuppose pas le savoir pas plus qu'elle ne l'implique ou se confond avec lui, c'est au contraire le savoir qui présuppose l'information » (Blanquet, 2003 : 9).

Le savoir comprend à la fois des éléments subjectifs et des éléments objectifs. Sven Ove Hansson définit le savoir comme « une croyance justifiée qui est vraie » (Hansson, 2002 : 43). Le destinataire d'une connaissance codifiée a besoin de posséder d'autres connaissances pour reconstituer une information en une

⁴⁴ REY, Alain (1995). Savoir. *Dictionnaire historique de la Langue Française*. p. 3403

⁴⁵ REY, Alain (1995). Connaissance. *Dictionnaire historique de la Langue Française* p. 853

connaissance utile. Auparavant Meyriat avait déjà inscrit cette idée en notant que « toute connaissance dépend de la culture de celui qui connaît » (Meyriat, 1983 b : 71).

Information et connaissance ne peuvent donc pas être confondues en Sciences de l'information et de la communication, car comme le précise Yves Jeanneret « le terme d'information désigne la relation entre le document et le regard porté sur lui », « celui de connaissance indique le travail productif des sujets sur eux-mêmes pour s'approprier des idées ou des méthodes », et « celui de savoir caractérise les formes de connaissance qui sont reconnues par une société » (Jeanneret, 2000 : 85). En d'autres termes, l'information n'existe que si elle est activée par un individu-récepteur, la connaissance est construite par l'individu et le savoir est ce qui est partagé par un grand nombre d'individus.

La définition de l'information telle qu'elle est abordée au moins par certains courants des sciences de l'information et de la communication, la place dans un processus de diffusion-construction de connaissances. Autrement dit, ce processus s'apparente à un processus de transmission-appropriation c'est à dire d'apprentissage. L'information est considérée à la fois comme un processus contribuant à la construction des connaissances et comme un contenu cognitif situé dans un processus de communication où le récepteur a un rôle primordial d'activation, d'interprétation et d'appropriation. « La connaissance est propre à l'individu, elle se construit à partir de l'information et se transmet par l'information. La connaissance revêt donc un caractère personnel et subjectif, alors que le savoir est un ensemble d'éléments constitutifs d'une science ». A partir du moment où le savoir est objectivé il pourra à son tour se transformer partiellement en informations échangeables » (Gardiès, 2011).

L'information n'est pas une donnée pré-construite ni une ressource transmise par un canal, elle est une connaissance construite et circulante dans des processus de communication, elle est utile, plus ou moins spécialisée et plus ou moins durable.

Elle est inscrite sur un support, le document, ce qui lui permet d'être véhiculée en s'affranchissant du temps et de l'espace, elle est activée à réception, c'est-à-dire lorsqu'un usager la reçoit et se l'approprie en vue d'agir, de prendre une décision ou de l'assimiler à ses connaissances antérieures, il augmente ainsi son propre stock de connaissances. La connaissance est propre à l'individu, elle se construit à partir de l'information et se transmet par l'information. Le savoir est la somme des connaissances socialement reconnues, il constitue un tout objectivé. Gérard Losfeld souligne l'importance de l'individualisation de la connaissance, puisque « toute connaissance ne peut que prendre appui sur ce qui a été fait ou dit auparavant, qu'on l'intègre ou qu'on le rejette [...] toute connaissance, par le fait même qu'elle prend appui sur la prise en compte de « documents » antérieurs, leur lecture et leur exploitation, est individualisée » (Losfeld, 1990). La connaissance revêt donc un caractère personnel et subjectif, alors que comme le définit Michel Foucault, le savoir est « cet ensemble d'éléments, formés de manière régulière par une pratique discursive et qui sont indispensables à la constitution d'une science » (Foucault, 1975).

Comme Jean Meyriat et Yves Jeanneret, Jean Pierre Astolfi en sciences de l'éducation écrit que l'information est extérieure au sujet qui en dispose ou qui en prend connaissance, elle est stockable et quantifiable sous des formes diversifiées, elle est mise en forme ce qui rend possible sa circulation et elle est placée sous le primat de l'objectivité (Astolfi, 1995 : 67-77). L'auteur situe l'information comme donnée objective, la connaissance du côté de la subjectivité et le savoir comme étant objectivé. C'est à dire que l'information serait extérieure au sujet, ce qui bien sûr n'exclut pas sa potentielle valeur sémantique, alors que la connaissance est consubstantielle au sujet et à son histoire, elle est le résultat intériorisé de l'expérience individuelle, elle reste globalement intransmissible parce que subjective, elle tisse des liens étroits avec l'affectif, le social, les valeurs. Le savoir est le fruit d'un processus de construction intellectuelle qui implique une formalisation, un cadre théorique. Le savoir est construit par le sujet, il ne peut expliciter qu'une partie

de la connaissance du sujet, il permet de poser de nouvelles questions (Astolfi, 1995 : 72-73).

Au sein de cette distinction information, connaissance, savoir, on peut aller plus loin et préciser pour l'information différents types qui permettent de la caractériser.

Typologie de l'information

Jean Meyriat propose de distinguer des types d'information en croisant les critères temporels et les fonctions. Si le critère est temporel, l'information peut être éphémère, durable ou permanente. Si le critère est lié à la fonction, elle peut être utile explicitement ou de manière diffuse (Meyriat, 1981). L'information peut être inscrite ou immatérielle suivant qu'elle est fixée sur un support, dans un but de conservation, ou sans support, c'est à dire orale. En croisant les critères tels que le temps et l'utilité que l'on vient d'évoquer, on obtient une caractérisation de l'information : une information culturelle, une information scientifique et technique, une information médiatique, une information pratique ou de renseignement qui sera utile mais parfois éphémère. L'information peut être originale, communiquée telle qu'elle a été créée, elle peut être subdivisée en information brute ou en information élaborée suivant la forme choisie pour la présenter. Une information traitée sera, elle, réécrite, c'est à dire qu'elle aura subi un traitement, jugé nécessaire pour atteindre un public donné. On peut alors parler d'information documentaire. La notion d'information documentaire représente donc une connaissance qui communiquée ou communicable – le plus souvent grâce à un document – afin de satisfaire un besoin chez celui qui la reçoit. Ainsi, selon Hubert Fondin, l'information durable mais dont l'utilité est diffuse donc jugée distractive (à la différence de celle, explicite, de l'information utile) est une information culturelle, comme, le signale-t-il, la littérature (Fondin, 1995 : 290). Cette distinction qui oppose un texte littéraire à un texte capable de renseigner pour répondre à un besoin de réflexion nous paraît intéressante à approfondir car, et c'est l'une de nos hypothèses, un texte littéraire, inscrit sur un

support durable tel que le papier par exemple, peut offrir une information qui réponde à un besoin de réflexion. Cette catégorisation de l'information permet de construire un ensemble cohérent d'objets au sein desquels il nous paraît possible de puiser, en particulier pour tenter de définir l'information contenue dans un texte littéraire.

Chaque type d'information correspond à une médiation : l'information documentaire renvoie à la médiation du savoir. L'apport de l'information documentaire, qui est communiquée le plus souvent par un document et répond à un besoin d'action ou de réflexion, se traduit par une augmentation des connaissances du récepteur, réduisant en cela son incertitude. Hubert Fondin distingue deux types d'information documentaire, une information impalpable, immatérielle, sans support, et une information palpable, matérielle, inscrite sur un support physique. Reprenons les différentes typologies de l'information décrite précédemment et rappelons que l'information documentaire est qualifiée d' « utile », quelle que soit sa durée de vie. Cette information utile peut être éphémère -c'est l'information pratique- ou durable, voire permanente -c'est l'information documentaire spécialisée, relative à un domaine de la connaissance, scientifique, économique ou technique.

L'information scientifique et technique, IST semble renvoyer à la nature des connaissances. Robert Estivals situe ce « concept » comme émergeant après la seconde guerre mondiale et en lien avec l'évolution de la société post industrielle (Estivals, 1993). L'IST s'introduit alors dans le processus de développement de la recherche. L'information scientifique est un processus complexe qui vient ordonner les différentes étapes de la communication scientifique par le conditionnement, le stockage, le répertoriage, la « livraison » et la « consommation » de l'information. Jean Meyriat précise que l'information scientifique et technique est une information sociale, une communication de la connaissance et qu'elle peut être le résultat d'un travail dont la matière est l'information et en même temps l'origine d'une information nouvelle. L'IST est donc une information spécialisée, utile et se réfère à un système de communication spécifique. Mais elle désigne également une

information traitée par les documentalistes qui a conduit à l'utilisation de moyens informatiques, ce qui entraîne une équivocité sémantique et une co-occurrence du terme d'IST avec celui de documentation (Dahmane, 1993). A ses origines l'IST était clairement identifiée à la problématique du développement des dispositifs techniques documentaires pour la diffusion et l'accès aux résultats de recherche. C'est le circuit de la communication scientifique qui donne toute son importance à cette information spécialisée. Ainsi si « le scientifique se nourrit d'informations qui lui sont fournies par sa communauté, il en fait sa matière, il y applique sa propre compétence et son travail et un jour il aboutit, c'est à dire qu'il crée quelque chose qui n'existait pas jusque là. Il s'empresse alors d'en informer les autres membres de sa communauté qui à leur tour, font leur matière de cette donnée nouvelle [...] et ainsi de suite. On voit que le principe central de tout système est la communication entre les membres » (Meyriat, 2006). Autrement dit, la diffusion et l'appropriation de l'information scientifique en se situant dans un processus de communication, peuvent être considérées comme le « résultat d'une activité sociale et donc traversée par des jeux de légitimation et de pouvoir » (Marteleto, Gonçalves da Nobrega, 2006) mais aussi comme des actes de signification susceptibles de créer de nouveaux états de connaissance.

Reprenant l'idée de Jean Meyriat de « communication entre les membres » (Meyriat, 2006), on peut souligner une difficulté. En effet, dans le cas des chercheurs, les recherches sont communiquées *in fine*, et dans ce cas, l'information devient stratégique, notamment en terme de pouvoir social sur une communauté élargie au domaine scientifique d'activité. Les professionnels de l'information, quant à eux, communiquent l'information en amont de cette chaîne vers la communauté de l'institution qu'ils servent. Cette information est une « matière première » et donc stratégique pour une équipe de recherche. Il y a donc deux besoins différents d'information : l'un qu'on nommera ici « aliment » de la recherche, matière supposée propice à de nouvelles recherches individuelles, l'autre qu'on nommera « valorisation » qui offre des résultats et de la matière pour les autres. Ces deux temporalités sont importantes pour le chercheur et se divisent en, d'une part, une diffusion de l'information pour un besoin individuel, sélectif et, d'autre part, une

diffusion de l'information pour un usage collectif, général voire mondial. Difficile pour le professionnel de s'inscrire dans cette dynamique propre au traitement intellectuel du chercheur. En effet, le chercheur inscrit un temps que l'on pourrait rapprocher d'un temps de repos, une phase où le temps s'arrête pour permettre la réflexion, l'analyse, le travail de recherche ... pendant lequel pour le professionnel le flux d'information et son traitement continuent au sein de systèmes d'information.

L'information a été principalement étudiée dans nos travaux sous l'angle du sens, n'existant en tant que telle que si elle est effectivement reçue. Elle est au centre du système d'information qui organise sa médiation.

1-3-3 - Le concept de système d'information

Pour aborder le système d'information, nous avons eu besoin de travailler sur l'évolution des systèmes d'information documentaire en puisant dans l'histoire des bibliothèques des éléments de définition susceptibles de nous aider à cerner les systèmes d'information actuels et plus précisément ceux dévolus à l'enseignement et à l'apprentissage.

Le terme système fait partie, dès le 16^{ème} siècle⁴⁶, du vocabulaire scientifique et désigne « un ensemble de propositions, ordonnées pour constituer une doctrine cohérente du monde ». Il se répand dans le vocabulaire intellectuel au 17^{ème} comme « doctrine à l'aide de laquelle on coordonne des connaissances relatives à une entité morale ou sociale » puis devient plus généralement « ensemble coordonné de pratiques par lesquelles on tend à obtenir un résultat ». Dans la langue scientifique depuis le 18^{ème} siècle, système s'emploie pour « nommer la distribution d'un ensemble d'objets de connaissance selon un ordre basé sur un petit nombre de critères, qui en rend l'étude plus facile ». Le *Dictionnaire de l'information* le décrit comme un « ensemble cohérent constitué par l'identification et la description des

⁴⁶ REY, Alain (1995). Système. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : dictionnaire le Robert. p. 3732.

processus liés à une tâche, un ensemble de tâches ou un métier et des produits et services d'information nécessaires au fonctionnement de ces processus » (Cacaly, 2004) sans nous limiter en cela à l'habitude langagière qui consiste à désigner par « système d'information » les seules « technologies et moyens informatiques qui assurent le stockage, le traitement et la diffusion des données sous forme électronique dans une organisation » (Cacaly, 2004). Suivant la définition du *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, nous retiendrons qu' « Un système d'information est défini par l'ensemble des moyens matériels et humains nécessaires à la définition, au traitement, au stockage et au transfert de l'ensemble des informations caractérisant une activité » (Lamizet, Silem, 1997 : 535).

Histoire des bibliothèques et histoire du livre sont liées : les évolutions de ce dernier, marquées par l'évolution de l'écriture et de ses supports, ont en effet entraîné les modifications architecturales, techniques et politiques des bibliothèques, tant en terme de conservation physique des écrits que dans la pratique de lecture, puisqu'elles ont permis une consultation plus aisée et la libre circulation au sein d'un texte. Au 13^{ème} siècle, l'écrit prend une place importante dans la société : les bibliothèques monastiques perdent leur toute puissance au profit d'une administration qui organise ses fonds d'archives et d'une université qui crée ses propres lieux de conservation du savoir. Le papier, bien que moins solide et moins durable que le parchemin a supplanté tous les autres supports grâce à sa fabrication et au travail de composition facilité. C'est avec Gutenberg et la typographie, à la fin du 15^{ème} siècle, bien après l'invention de l'alphabet et de l'écriture, que s'est formalisé le livre.

En France, le pouvoir religieux va, peu à peu, partager avec le pouvoir politique la formation des esprits et, les bibliothèques, gérées par l'Eglise, vont être relayées par des institutions ouvertes aux savants et philosophes. La Révolution française met à la disposition de l'Etat les biens du clergé, ceux des « émigrés » et des sociétés savantes : la bibliothèque du roi devient Bibliothèque Nationale. Une organisation administrative se met en place au 19^{ème} siècle en instaurant, comme dans chaque

pays, une bibliothèque dépositaire du patrimoine national. Mais la masse des collections accumulées n'a pas permis aux bibliothécaires de mener à bien une entreprise de l'ampleur d'un catalogue national. Parallèlement dans les pays anglo-saxons naît la « *bibliothèque moderne* » (Martin, 1996 : 96 - 101) véritable réseau associatif en matière de lecture publique : dons des anciens élèves pour développer les fonds des bibliothèques universitaires, ouverture des bibliothèques publiques etc. Dès 1876, aux Etats Unis, l'American Library Association (ALA) organise les rapports entre établissements à partir desquels se créera la Fédération Internationale des Associations de Bibliothécaires (IFLA) à l'origine de normes encore en vigueur actuellement. Melvil Dewey crée à la même époque la classification qui porte son nom et que l'on retrouve, encore aujourd'hui, en France, dans toutes les bibliothèques de lecture publique. En outre, l'accès direct aux rayonnages et le prêt d'ouvrages aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne est mis en place dès le début du XXe siècle. En France, c'est la multiplication de bibliothèques aux statuts différents (municipales, universitaires) qui va les faire évoluer du rôle de « *lieu de conservation du savoir* » en « *lieu de diffusion du savoir* » (Estivals, 1993 : 92).

Ce bref rappel de l'évolution de la bibliothèque se confronte, dans l'imagerie commune, avec le mythe qu'elle véhicule. Il s'ancre tout d'abord dans l'histoire légendaire, et pourtant bien réelle, de la bibliothèque d'Alexandrie. L'incendie qui la détruisit (ses auteurs et sa datation en 270-275 après J.C. sont toujours sujets à caution) entretient une fantasmagorie liée à la destruction. La bibliothèque est alors attachée à l'idée de perte irrémédiable de toute trace de civilisation et de connaissance (Jacob, 1996 : 13). Cette hantise de voir disparaître un pan du patrimoine intellectuel a été illustrée par de nombreuses oeuvres artistiques qui renvoient à l'Histoire et aux autodafés de l'époque de l'Inquisition et de l'Allemagne Nazi pour ne citer qu'eux. Par ailleurs, la bibliothèque est aussi liée au labyrinthe infini et aux dédales qui s'opposent à toute emprise intellectuelle, illustrée par Umberto Eco dans son roman *Le Nom de la Rose* (Eco, 1982). Il y décrit une bibliothèque labyrinthique qui figure, en un jeu de miroirs, la perte de sens, amplifiée par l'écho que chaque livre entretient avec l'autre, indéfiniment. *La bibliothèque de*

Babel de Jorge Luis Borges (Borges, 1941) offre, en réponse, une autre utopie : l'idée de quête du livre unique, du livre somme qui contiendrait tous les savoirs. Il faut noter que le désir de rassembler en un même lieu l'essentiel des savoirs reste d'actualité avec la création, en 2002, d'une nouvelle bibliothèque à Alexandrie, digne héritière de son ancêtre qui, sous l'Antiquité, avait abrité le plus grand nombre de livres jamais réunis. Les grands mythes continuent d'inspirer les bâtisseurs, tout comme le Mundaneum de Paul Otlet et la Classification Décimale Universelle étaient déjà au début du 20^{ème} siècle fondés sur la volonté de constituer une bibliothèque regroupant les livres de tout l'univers. Les bibliothèques et leur passé hantent les esprits et l'histoire culturelle, participant ainsi aux fondements de la « culture informationnelle ».

Le centre de documentation qui apparaît après la deuxième guerre mondiale est lié, en cette période de reconstruction et de croissance, à des besoins importants en information tant au niveau de la recherche scientifique que de la prise de décision. On est passé alors d'un système de conservation durable, préservant une information précieuse pour la civilisation, à un système de traitement dont les outils se veulent efficaces pour permettre à l'utilisateur d'accéder à ce qui lui est utile. Ainsi, un nouvel état d'esprit s'est imposé en France, dans les années 1930-1940, en parallèle à l'expansion industrielle. Des services de documentation se sont développés au sein des entreprises pour gérer le nombre croissant des documents disponibles dans un domaine, afin de pouvoir diffuser dans les meilleurs délais, aux acteurs économiques, une information ciblée et souvent retravaillée. La bibliothèque préexiste aux besoins de l'utilisateur, alors que, l'utilisateur et son besoin d'information, sont ce qui justifie la présence de cette information dans le centre de documentation : d'un côté l'universalité de l'offre, de l'autre la sélection du document et l'information façonnée pour l'utilisateur.

La volonté de faire évoluer la proximité avec l'utilisateur a fait émerger la fonction éducative à l'information dans le système d'enseignement en France. C'est, en effet, dans les années 1950, qu'au sein du Ministère de l'Education Nationale, naît une volonté de promouvoir et de systématiser l'usage du document dans l'enseignement.

Ceci se concrétise, dans un premier temps, par l'apparition des bibliothèques centrales des lycées. Dans un deuxième temps, l'offre documentaire explose et le nombre d'élèves se multiplie, de nouveaux besoins et des exigences différentes en matière de pédagogie émergent. La nécessité de (re)penser les structures documentaires et de les voir prendre en compte la diversité des supports et la richesse pédagogique qui peut en découler se traduit alors par la création, en 1958, des premiers centres locaux de documentation pédagogique. Ces structures marquent une rupture et une évolution décisive, car ils passent du concept classique de bibliothèque, à celui de centre de ressources documentaires et d'exploitation pédagogique du document. L'année 1958 voit aussi la naissance des centres de documentation et d'information (CDI) actuels. La loi d'orientation sur l'éducation de 1989 offre un cadre pour les CDI de l'Education Nationale et un statut pour leurs responsables. La création du Certificat d'aptitude au professorat d'enseignement du second degré (CAPES) de documentation, la même année, répond à la fois à un besoin de professionnalisation de la fonction (Gardiès, Fabre, Dumas, 2007), à une très forte et ancienne revendication statutaire, et, également, au rôle pédagogique joué par le documentaliste au sein de l'établissement.

Si on observe comment les jeunes travaillent et cherchent l'information dans ces espaces ainsi constitués, on peut remarquer qu'en termes d'apprentissage, la nécessité d'avoir un territoire à s'approprier, un lieu où on laisse sa trace, la possibilité de laisser s'instaurer une médiation du rituel, est très importante. Retrouver sa place, poser sa trousse sur le bureau, sortir cahiers et livres et les disposer sur sa table de travail, sont autant de gestes familiers nécessaires pour appréhender un espace et une situation. En effet, un CDI est « un espace documentaire au rôle pédagogique spécifique puisqu'il doit être à la fois un lieu de travail, de culture, de découverte, d'apprentissage et de détente » (Fondin, 1992 : 171). Ce travail de construction est la démarche d'apprentissage, au sein de laquelle « un sujet ne passe pas de l'ignorance au savoir, il va d'une représentation à une autre, plus performante » (Meirieu, 1995 : 57).

L'interrogation première, dès que l'on traite de l'espace de la bibliothèque, porte sur la réflexion autour de l'accès et des usages, et donc sur les relations entre objets, normes et usagers. De là se décline, à la fois, une réflexion sur l'organisation de l'espace, la classification et le rangement des ouvrages. L'espace symbolique lié aux bibliothèques encourage les praticiens, comme les usagers, à s'interroger davantage sur l'emprise de l'espace et sur l'accès à l'information.

Travailler en amont, c'est à dire sur « l'horizon documentaire » (Courbières, 2004 : 168) de l'organisation des connaissances, en prenant en compte désir et curiosité, permettrait d'insister sur le parcours propre que va construire chaque usager, plutôt que d'insister sur la performance scientifique d'un système. Ainsi, si ce n'est pas la réalité de l'espace physique qui aide le lecteur à se construire une stratégie d'appropriation des lieux, l'image de cet espace qui est contenue dans les livres pourrait jouer ce rôle et faire en sorte que l'appauvrissement de la perception soit combattu en amont dans les cadres référentiels culturels de l'utilisateur. L'imaginaire littéraire peut modifier l'approche de l'organisation des savoirs et améliorer leur accessibilité.

La première image représentant cette organisation des savoirs est celle des langages documentaires. C'est au travers du classement des ouvrages dans des lieux donnés que nous nous représentons une partie des savoirs produits par les hommes au fil du temps. En effet le langage documentaire « illustre (...) l'horizon culturel qui détermine la logique de représentation des connaissances dans un contexte historique et social » (Courbières, 2011). Si nous prenons l'exemple des classifications, elles ont été conçues pour ordonner les savoirs produits de façon à en faciliter le partage. Ainsi, par exemple, la *Classification décimale universelle* de P. Otlet et de H. Lafontaine est considérée comme « un des grands chantiers d'organisation des savoirs, [qui] a pour objectif d'ordonner une certaine vision du monde, de classer les productions de l'esprit humain, hors de tout contact académique, universitaire ou même officiel. C'est, pour des raisons pratiques, un outil de classement, mais aussi un outil de communication entre les peuples, un moyen d'œuvrer pour le pacifisme » (Courbières, 2011).

Marie-France Blanquet propose un historique du terme de système d'information au sein des SIC. (Blanquet, 2004 : 2) C'est un spécialiste de la classification, Ranganathan, qui, pour elle, est non seulement à la base de la création du concept dans son acception en science de l'information, mais également de sa définition et de sa délimitation. Il décrit le modèle du système d'information dans l'environnement de la science de l'information comme le cadre dans lequel sont placés de façon indissociable le livre, son utilisation, le lecteur, le ou les bibliothécaires et la bibliothèque. Elle rappelle que plus tard, Brian Vickery, en reprenant les travaux de Ranganathan, montre que les systèmes d'information se caractérisent par la prise en considération simultanée de très nombreux paramètres et que la typologie des systèmes existants dépend non seulement de la nature de ces paramètres mais encore de leurs interrelations. Il introduit ainsi le critère de distribution des ressources, expliquant qu'un système d'information sera différent si elles sont réunies dans un même lieu ou séparées par la distance, centralisées en un point physique comme le CDI ou virtuel, sous la forme d'un réseau documentaire ou délocalisées par exemple via un service de prêt. Brian Vickery insiste sur la nécessité de connaître les besoins des utilisateurs, un système d'information devant être construit différemment en fonction des publics auxquels il s'adresse. Marie-France Blanquet conclut en écrivant « la création d'un système d'information implique donc la prise en considération de tout un ensemble de facettes qui montrent que ce concept est complexe » (Blanquet, 2004 : 3).

Avant de revenir plus longuement sur cette notion de complexité que relève également Christiane Volant dans une définition du « système » comme « unité complexe formée de plusieurs parties souvent diverses assujetties à un plan commun ou servant à un but commun » (Volant, 1985 : 143), il a été nécessaire de s'arrêter sur la particularité du système d'information documentaire.

Le système d'information documentaire

Tentant de comprendre cette complexité inhérente au système, Hubert Fondin insiste sur le système par objectif qui se caractérise par sa capacité à évoluer en permanence. Les objectifs d'un système d'information documentaire sont de deux niveaux. Un premier objectif : un émetteur détient une connaissance et pour la diffuser, il produit un document. Un deuxième objectif : un récepteur a besoin d'une information, pour trouver cette information il recherche un document pour en consulter le contenu. Ils ont des besoins différents, recherche de vérité qui induit une volonté d'effacement et d'indépendance dans le processus de communication, action sur autrui qui consiste à faire savoir pour convaincre, mais qui sont tous les deux indispensables au fonctionnement du système d'information qui veille à produire et à diffuser de l'information documentaire (Fondin, 1995 : 310-316). Prenant en compte ces deux pôles du système que sont l'émission et la réception, une typologie a été créée qui scinde le système d'information documentaire en un système d'information primaire ou original et un système d'information secondaire ou réécrit.

Dans le cadre des CDI, nous nous situons donc dans le système documentaire secondaire de production et de diffusion qui a pour objectif de donner accès aux informations produites et diffusées par le système primaire (entendons par-là, édition scientifique). Ce système secondaire organise des documents porteurs d'informations utiles pour des personnes, traitant les documents, les conservant pour une mise à disposition. Pour Hubert Fondin, l'information culturelle relève des « conserves culturelles » qu'il définit comme étant les bibliothèques de lecture qu'il situe hors des systèmes d'information documentaire secondaires que sont les centres de documentation. Nous pensons que cette définition de l'information culturelle est trop restreinte et qu'elle pourrait être utilement élargie à l'information littéraire et donc être traitée et devenir un des éléments signifiants du système documentaire. Michèle Mollard a, elle aussi, proposé une vision plus complexe du système documentaire, avec une gestion du CDI de type managérial qui permet de faire imploser les frontières habituelles établies et/ou vécues par les professionnels, entre la gestion d'une organisation et la fonction pédagogique de celle-ci, proposant de penser la gestion comme un outil pédagogique à part entière (Mollard, 1996). Face à la vision de la « chaîne documentaire » qui relatait plutôt une succession d'étapes depuis le

producteur jusqu'au récepteur, Christiane Volant propose une approche plus dynamique, abandonnant une représentation linéaire pour une appréhension circulaire, en mouvement (Volant, 2001). Elle met en évidence le passage du système d'information (SI), au système d'Information-Documentation (SID), sous-système du SI, dans lequel la fonction de médiation se développe, puis au système d'information spécifique pour l'entreprise (SISE) dans lequel s'inscrit une fonction de stratégie et un apprentissage collectif enrichi des usagers, d'un savoir interne mais également de l'environnement extérieur (Volant, 2001). Elle soulève l'idée que les acteurs du SISE doivent raccorder, mettre en liaison les individus et les structures ce qui permet (c'est le point que nous retiendrons plus particulièrement pour notre réflexion) de « *faire émerger des représentations collectives vis à vis d'une situation, d'un domaine de connaissances* » (Volant, 2001 : 87) c'est à dire qu'elle propose une vision systémique qui permet d'aborder le système d'information dans sa complexité.

La documentation et tous ses éléments sont à la fois organisés et vécus dans un système d'information dont nous avons voulu approfondir la complexité. Pour ce faire, nous avons précisé la notion d'espace documentaire, terme qui décelait en lui-même une richesse sémantique et symbolique et qui nous a amenée à penser à la fois les usages et les pratiques qui s'y déroulent, les représentations et imaginaires liés à cette notion.

Synthèse

Les différents concepts de l'information documentation mobilisés dans notre approche théorique constituent les jalons d'autres concepts composés étudiés. L'information en tant que connaissance communiquée prise dans un système de communication permet d'analyser la circulation des objets culturels dans les espaces documentaires organisés. Le document en tant que support de l'information dans ses aspects par intention et par attribution et comme construit social constitue la pierre angulaire de l'organisation des savoirs.

Le système d'information en rassemblant l'information et les documents ainsi que les acteurs permet d'envisager dans une première étape l'organisation documentaire. En leur sein, les langages documentaires, qu'ils soient classificatoires ou combinatoires, représentent le mode de communication permettant la circulation des objets culturels dans le système. Le concept de médiation documentaire englobe les relations entre l'information, les documents et les acteurs dans les systèmes d'information documentaires.

2 – L'espace documentaire : éléments centraux

La notion de représentation et d'imaginaire, en lien avec les pratiques et usages des espaces documentaires, nous a permis d'aborder l'espace documentaire au travers de ses images plurielles et notamment comme espace signifié, comme espace à signifier et enfin comme espace d'échanges.

2-1 - Représentation et imaginaires

Le terme représentation est issu de représenter qui vient du latin *repraesentare*, rendre présent. En philosophie, «*la représentation est ce par quoi un objet est présent à l'esprit* »" et qu'en psychologie, «*c'est une perception, une image mentale dont le contenu se rapporte à un objet, à une situation, à une scène (etc.) du monde dans lequel vit le sujet*»⁴⁷. Ces différentes définitions contiennent des mots clés qui permettent d'approcher la notion de représentation et qui ont innervé différents moments de nos recherches. Il s'agit de : sujet et objet, image, figure, symbole, signe, perception et action. Le sujet peut être un individu ou un groupe social. L'objet peut être aussi bien une personne qu'une chose, un événement une idée, une théorie ; il peut être aussi bien réel qu'imaginaire ou mythique, mais il est toujours nécessaire. Le mot perception suggère le fait de se saisir d'un objet par les sens (visuel, auditif, tactile) ou par l'esprit (opération

⁴⁷ REY Alain (2000). Représentation. *Dictionnaire historique de la langue française*. Rey, Alain (dir.). Paris : Le Robert.. p. 3192

mentale). Les termes image, figure, symbole, signe sont des représentations de l'objet perçu et interprété. L'*Encyclopaedia Universalis* définit la représentation « comme une superposition de deux types de présence : d'une part, la présence effective directe d'une personne, d'un objet, d'une action ; d'autre part, la présence indirecte, médiatisée par la première, d'une réalité qui n'appartient pas au champ de l'appréhension directe. La première disparaît en quelque sorte sous la seconde : elle ne s'exerce plus pour elle-même mais seulement de façon instrumentale [...] » (Ladrière, 2002 : 696).

Les représentations interviennent à différents niveaux des activités humaines et elles se déclinent en plusieurs concepts dérivés : les représentations individuelles, les représentations collectives, les représentations sociales. Ces dernières sont les plus récentes et reposent, en France, sur les travaux de Serge Moscovici, à partir desquels le concept de représentation sociale s'élabore véritablement et est abordé comme un phénomène concret. Cet auteur s'attache à montrer « comment une nouvelle théorie scientifique ou politique est diffusée dans une culture donnée, comment elle est transformée au cours de ce processus et comment elle change à son tour la vision que les gens ont d'eux-mêmes et du monde dans lequel ils vivent » (Moscovici, 1989 : 65). Il met ainsi en valeur l'aspect dynamique des représentations sociales en montrant que pour s'approprier une nouvelle connaissance, les individus construisent une représentation de celle-ci en retenant la majorité de ses notions de base, mais sans nécessairement intégrer un concept peut-être essentiel. Les nouvelles notions sont intégrées aux schèmes de pensée préexistants et influencent ensuite les attitudes et les comportements des personnes. Le langage courant assimile des termes et diffuse, dans la culture dans un mouvement dynamique, de nouvelles représentations sociales. De nombreux chercheurs se sont intéressés aux représentations sociales : des psychosociologues comme Denise Jodelet (1984), des sociologues comme Pierre Bourdieu (1982), des historiens comme Philippe Ariès (1962) et Georges Duby (1978). Le concept de représentation sociale est en effet transdisciplinaire et permet d'étudier les comportements et les rapports sociaux sans les simplifier. Cela nous a autorisée à aborder l'individu dans les relations qu'il instaure avec le monde, avec l'action et

avec lui-même, car la représentation, construite par un individu est ce qui le relie intimement avec l'environnement dans lequel il se situe. Si l'étude des représentations permet de mesurer le « sens commun », selon Denise Jodelet, c'est parce que la représentation sociale est située à l'interface du psychologique et du social, en ce sens qu'elle a une valeur heuristique pour toutes les sciences humaines. Chacune de ces sciences apporte un éclairage spécifique sur ce concept complexe. D'après Denise Jodelet, la représentation «est une forme de connaissance socialement élaborée et partagée ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social» (Jodelet, 1989 : 41). Les représentations sociales permettent aux personnes et aux groupes de maîtriser leur environnement et d'agir sur celui-ci.

Aujourd'hui, en psychologie sociale, particulièrement autour des travaux de Denise Jodelet, la représentation sociale « est socialement élaborée et partagée car se constitue à partir de nos expériences, mais aussi des informations, savoirs, modèles de pensée que nous recevons et transmettons par la tradition, l'éducation et la communication sociale. Elle a une visée pratique d'organisation, de maîtrise de l'environnement (matériel, social, idéal) et d'orientation des conduites et des communications. Elle concourt à l'établissement d'une vision de la réalité commune à un ensemble social (groupe, classe, etc.) ou culturel » (Jodelet, 1989 : 43). Afin de mieux saisir ce concept de représentation sociale nous avons retenu plus précisément quelques-uns de ses caractères fondamentaux : les représentations mettent nécessairement en interaction un sujet et un objet, elles comportent nécessairement une part de symbolique et de signifiant et elles ont un caractère constructif voire créatif.

Dans cette perspective, toute représentation est représentation de quelque chose. L'acte de représentation est un acte de pensée. La représentation est le représentant mental de quelque chose. « La représentation sociale est avec son objet dans un rapport de "symbolisation", elle en tient lieu, et "d'interprétation", elle lui

confère des significations » (Jodelet, 1989 : 44). La représentation n'est pas un pur reflet du monde, elle est aussi construction.

En ce sens, les représentations sociales ont plusieurs fonctions dans la société et auprès du groupe. Tout d'abord, des fonctions cognitives puisqu'elles permettent aux individus d'intégrer des données nouvelles, d'enrichir par de nouvelles idées ou connaissances leur savoir sur un sujet ; ensuite des fonctions d'interprétation et de construction de la réalité où intervient une part de création. Enfin, des fonctions identitaires : « les représentations ont aussi pour fonction de situer les individus et les groupes dans le champ social...(elles permettent) l'élaboration d'une identité sociale et personnelle gratifiante, c'est-à-dire compatible avec des systèmes de normes et de valeurs socialement et historiquement déterminés » (Jodelet, 1989 : 50).

Même si les professionnels de l'information ont leur propre représentation de leur système d'information, liée à leur histoire personnelle et à l'environnement dans lequel ils travaillent, il est difficile de ne pas les envisager comme un groupe social formant une entité, partageant une certaine représentation de l'espace documentaire et possédant une identité professionnelle commune. Si on peut également parler d'une certaine affiliation sociale, « un lien social et une identité » (Jodelet, 1989 : 51), les représentations sociales ont aussi des fonctions de justification des pratiques.

Cependant, nous intéressant aux liens qu'entretiennent littérature et SIC dans l'appropriation singulière de l'espace documentaire, nous nous sommes référée à la proposition de Patrick Charaudeau. Celui-ci préfère la dénomination « imaginaires » pour ces savoirs que constituent les représentations sociales (Charaudeau, 2005 : 157). Les imaginaires sont une image de la réalité, faisant par-là même entrer cette réalité dans l'univers des significations. En effet, « la signification de la réalité procède d'une double relation : la relation que l'homme entretient vis à vis de la réalité via son expérience, et la relation qu'il établit avec les autres pour aboutir à un consensus de signification. La réalité a donc besoin d'être perçue par l'homme pour signifier, et c'est cette activité de perception signifiante qui produit les

imaginaires, lesquels en retour donnent sens à cette réalité. » (Charaudeau, 2005 : 158). La confrontation des images au travers desquelles les usagers perçoivent l'espace documentaire, aux discours forcément subjectifs des professionnels, construisent une réalité de cet espace. Pour ordonner ce kaléidoscope de l'espace documentaire, le recours aux images littéraires par une mise en abyme, retrace un imaginaire collectif et de multiples itinéraires singuliers. Ces singularités nous ont amenée à préciser la notion d'usage et d'usager.

Ce passage des représentations aux imaginaires a été un élément déclencheur dans la prise en compte peu à peu de l'approche singulière de la documentation, les imaginaires nous autorisant à puiser dans les lieux observés et dans les discours des personnes interrogées la part sensible des usages et des manières de faire.

2-2 - Usage et pratique informationnelle

Le mot usager désigne, au début du 14^{ème} siècle (1320), la personne qui connaît bien les usages, les us et coutumes. Il est utilisé également à cette époque comme terme juridique : celui qui a le droit d'usage. Vers la fin du 14^{ème} siècle, le mot n'est plus employé comme adjectif aux sens de « qui a l'habitude de » et « usuel ». C'est à partir de 1926, que le vocable usager est employé pour définir une personne qui utilise un service public (Rey, 1995).

Aujourd'hui les Sciences de l'information et de la communication accordent à l'usager une place primordiale, mais ceci n'a pas toujours été le cas. Une « approche orientée-système » s'est d'abord développée au sein de laquelle il était perçu à travers des réponses du système ou d'un produit d'information. Ce paradigme système constituait alors le paradigme dominant. Dans cette approche il s'agit d'améliorer les performances de réponse entre la requête et la base de documents ; l'enjeu est essentiellement technologique.

Une autre approche plus orientée vers les usagers apparaît en 1991 à l'Université de Washington dans le plan de développement des bibliothèques. Il met en avant certaines étapes de la mise en place, comme l'identification des usagers et de leur

besoin d'information. Cette approche, qui « n'a touché le monde des bibliothèques qu'avec un certain retard, tant il est vrai que le modèle ancien du savoir réservé était vivace » (Losfeld, 1990 : 164), se centre sur les usages réels afin d'améliorer le système.

L'approche orientée-usager a pris de l'importance en s'opposant à l'approche orientée système, au travers, notamment, de l'intérêt porté au processus mis en œuvre par l'utilisateur pour satisfaire son besoin d'information (Le Coadic, 1997). A partir de ce moment là, l'environnement est également pris en compte. Il s'agit de proposer une modélisation des usagers et de leurs comportements. « Placer l'utilisateur final au centre des études est devenu l'une des évolutions les plus marquantes en informatique documentaire. En science de l'information, (c'est) un puissant courant de recherche (qui) s'est constitué » (Chaudiron, Ihadjdene, 2002 : 226).

Ainsi, cette approche « orientée usagers », bien que récente car le « modèle ancien du savoir réservé était vivace » (Losfeld, 1990 : 164), pose comme objectif premier l'amélioration du système d'information et la satisfaction des besoins. Mais la vision classique envahit encore les représentations que se font les professionnels comme les usagers de l'activité documentaire et en donne, selon Hubert Fondin, une image négative. Ainsi c'est le « *principe d'universalité* » qui prédomine contre « une communication finalisée, une rencontre autour d'un projet qui laisse la priorité à l'homme et à ses caractéristiques, et au sens qu'il donne aux choses » (Fondin, 2002 : 90). Reconnaître l'utilisateur avec ses représentations, c'est par exemple « prendre en compte des critères comme le hasard ou la curiosité [l'effet sérendipité], l'échange ou le partage (contexte compréhension) » (Fondin, 2002 : 89).

Si l'organisation documentaire s'oriente vers les usagers, c'est pour prendre en compte « l'homme qui est ici au cœur de l'investigation et non l'appareil. Ce parti pris suppose que l'on tienne le plus grand compte des contextes psychologiques, sociologiques, culturels, économiques, si l'on veut comprendre comment s'établit et se propage l'usage d'un appareil » (Perriault, 1989 : 16). En effet il existe une « permanence de la question documentaire car l'information ne s'est pas affranchie des dimensions matérielles et sociales » (Jeanneret, 2000 : 69).

L'utilisateur placé au centre des préoccupations, on privilégie la manière dont est appréhendé le système d'information, c'est à dire à la manière dont une personne « entre en contact avec un système d'information et construit du sens » (Le Coadic, 1997 : 9). Pour Annette Béguin-Verbrugge « au-delà de la satisfaction des usagers, l'observation des usages devrait porter sur les stratégies des acteurs, [...] leur complémentarité » (Béguin-Verbrugge, 2002 : 335) incluant alors dans cette approche orientée usagers la gestion du fonds documentaire car « les usagers eux-mêmes peuvent par leur comportement et sans en être conscients contribuer à des déplacements ou à des masquages [du] projet [intellectuel du gestionnaire] » (Béguin-Verbrugge, 2002 : 335). Ainsi, s'intéresser aux usages d'un système d'information documentaire, c'est observer les usagers en relevant les traces de leur activité, analyser les discours qu'ils portent sur cette activité et sur le dispositif qui les entoure.

Au delà de cette évolution des approches du système d'information dans ses relations aux usagers, on peut tenter de le définir de manière schématique, comme mettant en présence trois pôles : un émetteur (l'auteur) qui détient une connaissance et, pour la diffuser, produit un document ; un récepteur (l'utilisateur) qui a besoin d'une information et, pour trouver cette information, recherche un document pour en consulter le contenu ; un médiateur (le gestionnaire du système d'information) qui détient les langages et techniques qui lui permettent de collecter, traiter, organiser et diffuser l'information (Metzger, 2006).

Jean-Paul Metzger précise également le système d'information à partir de trois composantes le public, le service et le dispositif, le public étant le maillon essentiel du système. Pour lui, il participe à l'élaboration du service offert. Il a ainsi une influence sur le dispositif lui-même. Ceci implique une diversité des systèmes et une pluralité de publics. Malgré cette très grande variété, il propose trois groupes principaux : le public citoyen (accès à l'information, au savoir et à la culture), le public étudiant (accès aux ressources documentaires) et le public professionnel (besoin d'information spécifique lié à l'activité professionnelle) (Metzger, 2006). Ainsi même si l'utilisateur est une personne unique qui développe des comportements

individuels et spécifiques, il fait toujours partie d'un groupe. D'une manière générale ce concept de public, abordé en Sciences de l'Information et de la Communication par Jean-Pierre Esquenazi, permet d'identifier cette difficulté de concevoir son homogénéité par le fait même que celui-ci soit rassemblé pour avoir accès au même objet, on ne peut donc pas parler de public mais des publics. « Il nous faut donc postuler que le pluriel, dans l'expression « les publics », n'est pas de pure forme. Il y a des publics, des compréhensions diverses des objets, dont chacune peut avoir ses raisons et ses motifs » (Esquenazi, 2006 : 13).

Le public n'est pas un groupe socialement constitué, les usagers sont donc sans identité collective. Ainsi, il peut être un ensemble de divers groupes liés socialement : « La représentation du public comme un tout indifférencié apparaît caduque. [...] on a abandonné la représentation générale et abstraite d'un public au profit de celle plus concrète et plus pragmatique d'une pluralité de publics qui cohabitent. » (Le Coadic, 1997 : 75). Ceci peut conduire à la création d'associations réclamant des améliorations de la part du producteur ou du constructeur du système d'information..

Si nous nous plaçons plus précisément du côté des sciences de l'information et de la communication, c'est un usager particulier qui nous intéresse : l'utilisateur de l'information, c'est à dire « une personne qui fait en sorte d'obtenir, de la matière information, la satisfaction d'un besoin d'information. L'utilisateur d'un système d'information, d'un produit d'information c'est la personne qui emploie cet objet (système ou produit) pour obtenir également la satisfaction d'un besoin d'information, que cet objet subsiste (on parle alors d'utilisation), se modifie (usure) ou disparaisse (consommation).» (Le Coadic, 1997 : 59). Pour lui, l'utilisateur est une personne qui fait avec la matière information ; elle peut lire, butiner, zapper, regarder, écouter, toucher. L'utilisateur peut devenir client si celui-ci paie un service d'information.

Il arrive également que le mot « utilisateur » soit employé en tant que synonyme d' « usager ». La distinction entre les deux termes réside dans le fait que l'utilisateur

est défini comme une personne qui se sert d'un outil (produit, service, système d'information), son comportement s'adapte au mode d'emploi suggéré. Pour Jacques Perriault, le comportement de l'utilisateur est souvent en décalage avec le mode d'emploi, l'utilisateur mettant peu à peu de lui-même dans sa relation à l'outil (Perriault, 1989). L'utilisateur serait-il un « *usager en devenir* » ? (Le Coadic, 1997 : 62). L'usage n'étant pas instantané, l'utilisateur, en passant au statut d'utilisateur devient partenaire à part entière des systèmes d'information. Cette notion d'utilisateur peut, pour Claude Poissenot et Sophie Ranjart, s'examiner également sous deux aspects. Si l'on s'intéresse aux usages que des personnes font des services proposés par un lieu documentaire, le terme d'« usagers » convient. Si l'on privilégie uniquement le nombre de personnes présentes dans ce lieu, on peut alors parler de « fréquentants » (Poissenot, Ranjart. 2005).

Ainsi nous pouvons distinguer différentes typologies d'utilisateurs celles qui sont de nature qualitative et celles qui sont de nature quantitative. Dans les typologies de nature qualitative quatre classes principales ont été retenues par Yves François Le Coadic. La première classe s'appuie sur la technique ou le système d'information que l'utilisateur utilise, la deuxième est basée sur l'expérience de l'utilisateur, une troisième classe prend en compte les pratiques mobilisées, enfin la quatrième classe est celle qui est liée à l'importance de l'usage. En ce qui concerne les typologies quantitatives c'est à dire si l'on s'appuie sur les techniques de mesure de l'usage on obtient aussi différents types d'utilisateurs. Par exemple, nous pouvons en distinguer trois : l'utilisateur léger (usage variant de 1 à 5 fois par an), l'utilisateur moyen (usage variant de 6 à 25 fois par an) et l'utilisateur lourd (usage supérieur à 25 fois par an) (Le Coadic, 1997).

Ainsi, pour Yves François Le Coadic, tous les utilisateurs de ces différents types vont adopter des comportements informationnels en fonction de leurs acquis et de leurs expériences. L'individu développe en effet une certaine « culture de l'information » en fonction de ses propres aptitudes cognitives générales et spécifiques à ses recherches. A ces comportements relatifs à l'acquisition de connaissance s'ajoutent des comportements émotionnels et sociaux. Nous pouvons regrouper ces utilisateurs en

trois catégories : l'utilisateur positif c'est-à-dire l'utilisateur qui approuve et se montre solidaire du professionnel, l'utilisateur neutre qui demande des orientations ou fait des suggestions, l'utilisateur négatif qui désapprouve et montre son antagonisme (Le Coadic, 1997). Dans son ouvrage *La logique de l'usage*, Jacques Perriault montre également qu'il y a de grandes variétés d'attitudes et de comportements. Pour lui, en logique de recherche, la finalité n'est pas de se servir de l'outil mais d'obtenir un service qui n'a rien à voir avec l'outil. Ceci explique le comportement qui est très souvent en décalage par rapport à la méthode préconisée. Par ailleurs, un certain nombre de personnes sont définies comme des non-utilisateurs de l'information. Il peut être important d'identifier cette population de non-utilisateurs pour les amener à faire usage de l'information.

Un système d'information documentaire s'organise en fonction du public et de l'activité de ce public autour de l'information. Un groupe de chercheurs a plus précisément travaillé sur cette activité qu'ils nomment usage en mettant en place des analyses de pratiques. Ils rappellent que « la notion d'usage [...] a longtemps été associée à un pôle récepteur opposé à un pôle concepteur, à la sphère des passions et des singularités individuelles, opposée à la sphère des organisations [...] mais elle a trouvé les moyens de sortie de ces pré-structurations en se rapprochant d'une problématique des médiations et en affrontant la complexité des données qu'elle génère par ses démarches empiristes » (Souchier, Jeanneret, Le Marec, 2003 : 39). Ils revendiquent cet aspect de l'usage qui fait apparaître des lieux, des circulations, des productions souvent invisibles car cachés ou éphémères. D'autre part, les phénomènes liés à l'usage recouvrent également des discours, et pas seulement des comportements. Ainsi, « les usages offrent l'intérêt d'associer d'emblée, dans l'objet d'analyse des comportements, des discours, des objets et d'interdire la possibilité de penser paisiblement des notions propriétaires à l'abri de la barrière qui sépare la science du sens commun » (Souchier, Jeanneret, Le Marec, 2003 : 40).

L'utilisateur détient la clé du problème, puisqu'en fin de compte tout passe par lui (Perriault, 1989). Cependant, le système d'information peut s'envisager aussi

suivant le modèle de Patrick Charaudeau selon lequel la communication se réalise entre quatre sujets le producteur, le destinataire, l'interprétant et l'énonciateur. Ceci implique deux univers de discours qui ne sont pas identiques : l'univers du discours du producteur et l'univers du discours de l'interprétant avec à l'intersection une zone d'incompréhension supposée (Charaudeau, 1983). Pour cet auteur, l'acte de langage est comme une mise en scène au cœur de laquelle il s'agit de préciser les sujets et leur rôle respectif, autrement dit, il s'agit d'envisager le rôle de l'utilisateur dans le processus de communication inhérent au système d'information. Dans une perspective sémiolinguistique, Patrick Charaudeau inscrit le sujet dans le discours en l'insérant dans une approche plus globale qui met en jeu d'autres phénomènes que sont l'action et l'influence, en traitant la construction du sens à travers l'intervention de ce sujet. Or, lorsque l'on parle des « usagers » et de leurs « besoins » dans notre réflexion autour des usages et de l'appréhension de l'espace documentaire du système d'information, il est important de délimiter le sujet qui est pris en compte. P. Charaudeau pose l'acte de langage comme une mise en scène au cœur de laquelle il faut préciser les sujets et leur rôle respectif (Charaudeau, 1983). Son approche propose de dédoubler les sujets de l'acte de communication que sont le JE et le TU. « TU est cet interlocuteur fabriqué, destinataire idéal, adéquat à son acte d'énonciation ». Dans ce cas, le JE a une maîtrise totale puisqu'il le place en un lieu où il suppose que son intention de communication sera totalement transparente à ce TU » (Charaudeau, 1983 : 39). Entendant JE comme le documentaliste, et le TU comme usager, il s'agit de dépasser cette idée d'utilisateur cible auquel on attribue des besoins idéaux ou du moins comme correspondant aux représentations de l'énonciateur. Je distingue cet utilisateur idéal de l'utilisateur interprétant qui existe en dehors de l'acte d'énonciation produit par JE. Il est donc capable d'interpréter c'est à dire de se construire une idée, une image du JE documentaliste que j'appellerai JE énonciateur. « Ainsi, l'acte de langage qu'est l'espace documentaire se réalise entre 4 sujets (JE producteur, TU destinataire, TU interprétant, JE énonciateur) il est un lieu de rencontre imaginaire entre deux univers de discours qui ne sont pas identiques : l'univers du discours du JE producteur et l'univers du discours du TU

interprétant avec à l'intersection une zone d'incompréhension supposée » (Charaudeau, 1983 : 38).

L'usager a une posture interprétative (Mahoudeau, 2006), il s'agit pour lui d'utiliser des objets techniques par un *bricolage*, devenant cet art ou cette science de l'usager (Bougnoux, 1998). Ainsi l'usage peut être défini comme ce que font réellement les utilisateurs des outils de médiation qu'ils manipulent (Certeau, 1990, Mahoudeau, 2006).

Pour délimiter le champ de l'usage, différentes approches offrent un éclairage supplémentaire à la notion. La relation d'usage s'étudie en fonction du contexte : elle est dynamique car elle est le fruit d'une confrontation entre l'instrument, sa fonction et le projet de l'utilisateur. En s'appuyant en particulier sur l'utilisation du téléphone, Jacques Perriault montre que la logique d'usage se fonde sur une histoire des techniques et des pratiques antérieures. Il y a un lien entre l'usage et sa légitimation par l'usager auquel s'ajoute l'influence du milieu social. « La logique d'usage ne définit pas l'usage le plus élégant ou le meilleur. Elle présente souvent des lourdeurs [...]. Elle est aussi facteur d'inertie dans la mesure où elle stabilise les positions acquises et où elle façonne en retour ceux qui le pratiquent. » (Perriault, 1989 : 221-222). Grâce à l'étude des pratiques, il a pu vérifier que de l'expérience, si l'on excepte le rejet total et définitif de l'appareil, découle deux attitudes : soit adapter l'outil, soit l'utiliser uniquement de façon fonctionnelle ce qui revient à une sorte de "désenchantement de l'appareil ». Cependant, « les profanes que sont les utilisateurs ignorent pour la plupart le contexte et l'invention. Confrontés à leur réalité quotidienne ils font le tri. » (Perriault, 1989 : 228). Ainsi, à côté de l'usage conforme co-existe des usages détournés (Le Coadic, 1997 : 31).

Il est intéressant de remarquer que plusieurs auteurs ont posé un univers délimitant l'inscription de l'usage au sein d'un ensemble plus large. Ainsi le contexte d'usage permet de circonscrire la notion en intégrant dans son étude d'autres éléments significatifs. Pour Julien Mahoudeau, l'environnement peut s'entendre selon

différents angles : le contexte social, l'environnement cognitif et le lieu d'utilisation (Mahoudeau, 2006 : 174). Il peut aussi se penser comme un « projet perpétuel ». « L'usage reste un projet d'usage qui permet d'inscrire la conduite de projet dans la vie quotidienne, de constituer le projet (ou l'usage) en bagage représentationnel pour affronter l'innovation » (Davallon, Le Marec, 2000).

Au sein des études sur les publics, certaines approches ont permis de préciser et de mieux connaître les usages, comme celles de Serge Cacaly qui propose de les qualifier. Ainsi, le non-usage est un phénomène rationnel qui peut découler d'images négatives sur le système d'information et sur le personnel et être à l'origine d'une « infophobie ». Le peu d'usabilité des techniques et des systèmes d'information entraîne le non-usage. Les mauvais usages se déclinent, pour cet auteur, en « mal-usage », c'est à dire une persistance à utiliser des sources électroniques d'information inappropriées ou des logiciels inadaptés, « ab-usage » qui concerne l'addiction ou la dépendance, « usages déviants » comme par exemple la détérioration, le vol ou la fraude. Les logiques d'usage concernent à la fois un usage de l'information, qui peut s'apparenter à une capture, et un usage d'une technique d'information, qui détient une variété des usages qui vont du refus, en passant par le non-usage, ou en prenant la piste du détournement.

En distinguant usage et usagers, il nous paraît important de définir également l'usabilité. Pour Yves-François Le Coadic, l'usabilité est une mesure qui permet de savoir si une information est prête à l'usage. « Les cinq composantes de l'usabilité sont l'apprentissage, l'efficacité, la mémorisation, la fiabilité et la satisfaction. » (Le Coadic, 1997 : 587). Les termes usages et usagers entraînent souvent une certaine ambiguïté car ils sont employés comme concepts linguistiques et non comme concepts scientifiques. Ainsi lorsqu'on parle d'usages cela peut recouvrir les habitudes, les pratiques, les comportements, les attitudes. De la même façon, besoin et usage de l'information sont liés et s'influencent mutuellement de façon complexe, ils vont déterminer le comportement de l'utilisateur, mais c'est davantage l'usage des objets que l'usage des informations qui a jusqu'à présent été étudié, c'est à dire que

c'est dans le rapport au système que les façons de faire sont abordées. Pourtant, l'usage ne se réduit pas à la technique. « Parler d'usage, c'est évoquer à la fois du fonctionnel (comment on s'en sert ?) et du symbolique (qu'est-ce qui se joue ?) [...] L'usage est un élément de la pratique culturelle, celui qui concerne les situations où les sujets sociaux sont confrontés à des dispositifs conçus par d'autres qu'eux » (Jeanneret, 2008 : 43-44). Cette approche incluant une part de symbolique nous a amenée à élargir la notion d'usage à celle de pratique.

Pratiques informationnelles

Madjid Ihadjadene propose de « réserver le terme d'usage pour désigner les travaux portant sur les dispositifs et leurs interactions avec les usagers et de réserver celui de pratique pour caractériser les approches centrées sur le comportement composite à l'œuvre dans les différentes sphères, informationnelles, culturelles, journalistiques etc. » (Ihadjadene, 2008), pour lui, « usage » désigne la façon dont on utilise le dispositif et « pratiques » désigne les études centrées sur l'humain qui analysent son comportement, ses représentations, son état cognitif, ses attitudes. « On parlera ainsi de pratiques informationnelles pour désigner la manière dont l'ensemble des dispositifs, des sources, des outils, des compétences cognitives sont effectivement mobilisés dans les différentes situations de production, de recherche, traitement de l'information » (Ihadjadene, 2008)

Le terme «pratique» vient du verbe grec *prattein* signifiant «agir» qui donne praxis, «action». La praxis englobe tout ce qu'on a toujours entendu sous les termes de «pratique», d'« application », de « technique », par opposition à la théorie pure. Le terme de pratique se rapporte d'abord à une activité humaine et se situe dans une dialectique de l'action et de la théorie, dialectique omniprésente dans l'histoire de la pensée. La «pratique» est définie comme une manière concrète d'exercer une activité (Rey, 2005). On peut aussi la désigner comme une activité volontaire visant des résultats positifs qui peut être associée à l'expérience, à l'action.

Pour Pierre Bourdieu, elle est née de la tradition ou de l'improvisation, guiderait les comportements individuels et serait entièrement tournée vers l'agir. Il l'oppose à la logique de la théorie tournée vers la compréhension. A travers sa théorie de «l'habitus» «système de dispositions acquises par l'apprentissage implicite ou explicite qui fonctionne comme un système de schèmes générateurs, stratégies qui peuvent être objectivement conformes aux intérêts objectifs de leurs auteurs sans avoir été expressément conçus à cette fin» (Bourdieu, 1980), il vise à fonder la possibilité d'une science des pratiques échappant à l'alternative du finalisme et du mécanisme.

Bruno Latour propose d'étudier la pratique comme rassemblant «les lieux, les corps, les groupes, les outillages, les dispositifs, les laboratoires les procédures, les textes, les documents, les instruments, les hiérarchies permettant à une activité quelconque de se dérouler», autrement dit «la pratique est un terme sans contraire qui désigne la totalité des activités humaines» (Latour, 1996).

Michel De Certeau, dans son ouvrage *l'Invention au quotidien*, s'attache à l'étude des pratiques quotidiennes, des pratiques d'espaces, des pratiques urbaines. Il revendique de s'attacher à l'agir, à ce qu'agir veut dire. La notion de pratique chez cet auteur se situe entre sa dimension stratégique (le lieu) et sa dimension tactique (l'autre). Derrière la banalité des activités du quotidien, De Certeau met au jour l'inventivité poétique et revendique ainsi le pouvoir de création de l'utilisateur. Les objets techniques s'ouvrent au bricolage, «*cet art ou cette science de l'utilisateur*» (Bougnoux, 1998 : 64).

En Sciences de l'information et de la communication, et notamment chez Emmanuel Souchier, Yves Jeanneret, Joëlle Le Marec, il s'agit de «prendre en compte l'épaisseur sociale de la pratique en construction» pour intégrer la question des contextes et saisir la complexité de ce qui est étudié. Pour eux la signification et le dynamisme des pratiques sont fonction de leur contexte et se «saisissent comme des phénomènes de signification dans des lieux sociaux spécifiques». Ils résultent de personnes qui assument à la fois des styles, des enjeux individuels et des engagements sociaux et professionnels qui les relient à des systèmes normés (Souchier, Jeanneret, Le Marec, 2003). Ces pratiques sont imbriquées à la notion

d'information - que ce soit au niveau des besoins, de la recherche, de la diffusion ou du traitement - avec lesquelles elle entretient des liens très étroits. Ceci est précisé par Stéphane Chaudiron et Madjid Iahdjadène (2004) qui les définissent comme «processus d'identification, de recherche et d'accès à l'information médiés par un dispositif technique».

Une information est utile si elle permet d'agir physiquement ou intellectuellement puisqu'elle apporte une connaissance dont on avait besoin pour prendre une décision. Cette notion d'utilité associée à celle de durabilité et de transfert comme élément de reconnaissance, de l'assimilation d'une information en connaissance est primordiale. Dans le prolongement de ces travaux, on considérera donc, avec Jean-Paul Metzger, que «l'information n'est pas une donnée pré-construite qu'il s'agirait d'offrir ou de rendre accessible, elle est plutôt un processus par lequel une entité, de nature humaine et sociale, est transformée. Le processus achevé, l'entité ainsi transformée se trouve dans un nouvel état qui lui permet d'agir» (Metzger, 2002). Ainsi l'information disponible au sein de dispositifs de circulation se caractérise par une accessibilité plus ou moins immédiate, qui nécessite une pratique mais qui réduit l'écart entre le temps de production et le temps d'utilisation de l'information. Pourtant, cet écart est indispensable à la construction de sens par les récepteurs, car «l'information est le vecteur d'un processus de signification par lequel les significations deviennent du sens, c'est une conception intersubjective, située et pragmatique qui souligne l'importance [...] de la structure de réception dans le processus de transformation des données en information» (Leleu-Merviel, Useille, 2008).

Contrairement au concept d'usage, que l'on pourrait définir comme la conduite située d'un individu face à un objet, le concept de pratique implique une dimension sociale, il renvoie à une culture, à des conduites finalisées «individuelles ou collectives, figées ou adaptatives, socialement situées, inscrites dans une temporalité, sous tendues par des représentations, des savoirs, une logique et un raisonnement, marquées par une appréciation de soi et des autres, et révélatrices d'une culture qu'elles enrichissent éventuellement en retour » (Paul, Perriault, 2004), plus ou

moins réglées, répétées dans le temps (Beguin, 2006). Pour Jacques Perriault, si les pratiques sont des habitudes de faire, elles mêlent à la fois les savoirs et les représentations qui nous permettent de les comprendre et de les appliquer en fonction des situations. Selon Yves Jeanneret, « il n'y aurait donc pas des usages de l'information, mais plutôt des pratiques informationnelles qui conduisent les sujets sociaux à être parfois confrontés à des dispositifs de médiation produits par d'autres » (Jeanneret, 2008 : 44).

Joëlle Le Marec différencie aussi les pratiques informationnelles des usages. Pour elle, deux ensembles peuvent être étudiés : d'une part la production, le traitement, la communication, d'autre part la réception des médias et des usages des technologies. Elle distingue deux approches des systèmes informationnels, l'étude des médias et l'étude des techniques : « - les médias sont les dispositifs sociaux qui gèrent la circulation et la communication des informations depuis les producteurs de l'information vers le public récepteur ; - les techniques sont des dispositifs matériels destinés aux usagers consommateurs » (Le Marec, 1997 : 540). L'évolution, en plaçant l'accent sur la réception, peut pour l'auteur, induire un paradoxe car l'utilisateur est posé comme acteur alors qu'il n'occupe aucune place lors de l'élaboration des systèmes techniques et des dispositifs médiatiques. Alors que « les pratiques sont des conduites socialement situées, inscrites dans un temps long et révélatrices d'une culture. Comme « pratique », « usage » implique une dimension temporelle, une forme d'habitude (les us et coutumes) mais surtout et fondamentalement le rapport à un objet (user de, abuser de, user, utile). Je définirais l'usage comme une conduite située face à des objets. [...] Autrement dit, les usages s'inscrivent dans des pratiques mais pour analyser les usages, il faut prendre spécifiquement en compte la rencontre des sujets avec les objets » (Beguin-Verbrugge, 2008 : 143-144) Pour cette chercheuse, si ce point de vue comprend une dimension sociale et culturelle comme pour les pratiques, elle l'appréhende aussi avec une dimension technique.

Les pratiques informationnelles peuvent donc être définies comme des processus de constructions partagées de connaissances, qui comportent de l'incomplétude car

l'appropriation et la ré-élaboration de l'information impliquent une interprétation spécifique et un usage subjectif en leur point réceptif, ce qui crée une « réserve symbolique » (Marteleto, Gonçalves da Nobrega, 2006). Cette réserve symbolique est aussi ce qui va circuler dans les communautés de savoir, entre ce que certains auteurs nomment des sujets collectifs. Ce partage potentiel d'informations, ou d'excédent d'informations, contribue à l'acquisition d'une « culture savante » mais devient aussi un nouveau facteur de relation de pouvoir. Pour Pierre Bourdieu, la notion de culture savante s'entend comme un capital composé d'un ensemble de savoirs, de savoir-faire et de savoir-dire (Bourdieu, 1964). Elle s'acquiert au travers des techniques matérielles et cognitives du travail intellectuel au sein d'un champ scientifique défini comme « un espace objectif d'un jeu où se trouvent engagés des enjeux scientifiques et des déterminations proprement sociales de pratiques essentiellement surdéterminées » (Bourdieu, 1975).

Les pratiques ordinaires qui permettent à l'utilisateur de détourner les objets et les codes, grâce à un usage inventif, peuvent être observées dans les lieux où elles se manifestent, par le discours des acteurs enquêtés, leur inscription matérielle dans l'organisation spatiale des lieux où elles s'effectuent et par la production d'objets textuels qui y circulent (Souchier, Jeanneret, Le Marec, 2003). On peut considérer que « l'usage du lieu est un processus complexe qui ne saurait être réduit à un comportement physique ou à une impression sensorielle, à une expérience émotionnelle ou à une compréhension logique, sa structure comprenant toutes ces dimensions » (Norberg-Schultz, 1997 : 11). L'usage fait ainsi apparaître des lieux, des circulations, souvent invisibles, car éphémères ou passés. Les professionnels, confrontés à l'écart existant entre la manière dont ils imaginent l'appropriation de cet espace et les usages réels, pourraient prendre en compte le rôle des représentations pour penser une médiation de l'espace documentaire.

Il s'agit donc de saisir la complexité des usages de l'espace documentaire via la collecte des représentations mentales croisées pour analyser les processus médiateurs potentiellement engendrés par les choix d'organisation de l'espace documentaire, et à

travers lui du dispositif documentaire. Ceci nous a conduite à approcher l'utilisateur autrement, et à le rendre non pas seulement usager mais usager et lecteur de l'espace qui lui est proposé. Prendre le modèle du lecteur cheminant dans le texte, toujours en découvreur et selon un itinéraire singulier, pour travailler sur le cheminement de l'utilisateur nous paraît enrichissant car, comme le rappelle Maurice Blanchot au sujet du livre, il « ne parvient à sa présence d'œuvre que dans l'espace ouvert par cette lecture unique, chaque fois la première et chaque fois la seule » (Blanchot, 1955 : 256). Donner à lire est une manière de susciter et de maintenir chez l'utilisateur cet élan de curiosité qui le soutiendra dans l'effort et l'aidera à vaincre un possible découragement. En effet, l'activité de lecture est une compréhension répondante ou compréhension questionnante, le questionnement étant compris comme source de la connaissance. Pour nous, les usagers, à la recherche d'une énonciation signifiante, détiennent une part symbolique de l'espace documentaire née de leur culture littéraire. La diversité des usages comme des pratiques amène des images plurielles de l'espace documentaire.

2-3 - Image plurielle de l'espace documentaire

Pour éclairer ces images de l'espace, nous nous sommes inspirée de la liste intrigante de Georges Perec (Perec, 2000 : n.p.). L'organisation qu'il propose, sous la forme d'une liste permutée autour du mot pivot « espace », illustre l'idée que le sens d'un mot est fonction de son voisinage. En effet, on voit que le co-occurent va déterminer, influencer sur le sens. Cette liste renvoie à celle du thésaurus qui hiérarchise les termes selon des relations d'association ou de voisinage et à la représentation permutée de certaines. Cette liste peut se lire à deux niveaux : un premier niveau qui illustre la polysémie du terme « espace », un deuxième niveau qui démontre l'influence réciproque des mots. C'est cette loi de la sémantique que nous prendrons comme métaphore de ce qui se passe dans l'espace documentaire, loi de la linguistique émise par First en 1957 « *you shall know a word by the company it keeps* » (Church, Hanks : 1990, 77). C'est une image parlante de ce qui peut se passer dans l'espace physique des rayonnages où chaque document va éclairer son

voisin d'une signification particulière. C'est aussi une métaphore du rôle de l'information qui fait bouger la connaissance construite. L'espace n'est pas neutre puisque la seule mise en présence de deux mots ou de deux documents construit une signification. Sur le mot « espace » cette idée littéraire de Georges Perec révèle de nombreuses dimensions. Déployé selon différentes facettes, présentant ainsi une façon de voir l'espace, étudiant un même objet avec un changement de perspective. Ainsi, l'immersion dans l'espace documentaire permet d'en découvrir les nombreuses pistes qui s'ouvrent à partir de sa signification. Cette proposition s'appuie justement sur un des outils de la documentation et de l'organisation des connaissances : le thésaurus.

Georges Perec s'est intéressé aux associations d'idées. Suivant cet exercice littéraire, qui est également une forme de présentation des concepts d'un thésaurus, nous nous sommes confrontée à l'espace documentaire (Fabre, 2006), encouragée en cela par les origines littéraires d'une partie des SIC et confortée dans l'idée que le recours à une œuvre littéraire pouvait permettre une appréhension différente de l'espace documentaire. Cette incursion chez Perec permet d'établir des ponts entre information-documentation et littérature.

Pour tenter de cerner cette notion d'espace documentaire avec toutes les interactions qui ont lieu au sein du processus de communication qu'est l'énonciation produite par le documentaliste et reçue par l'utilisateur, nous nous sommes référée également à l'analyse sémiolinguistique du discours proposée par Patrick Charaudeau. Il rappelle que le langage comprend plusieurs dimensions :

- une dimension cognitive autour de laquelle se pose la question de la perception du monde au travers l'acte de langage
- une dimension sociale ou psychosociale qui pose la question des signes et de leur influence dans les actes de langage
- une dimension sémiotique qui interroge les rapports de la construction de sens et de la construction de forme.

Ainsi, s'il y a communication, c'est qu'il y a construction de sens. Celui-ci est spécifique à la construction qui se fait dans les formes du discours, il est un ordonnancement à l'énonciation propre à l'espace documentaire.

Il s'agit de traiter du phénomène de la construction psycho-socio-langagière du sens c'est à dire du « processus de sémiotisation du monde » (Charaudeau, 1995 : 96). Nous abordons l'espace documentaire selon cette proposition : « pour que se réalise la sémiotisation du monde il faut un double processus : l'un, le processus de transformation, qui, partant d'un « monde à signifier », transforme celui-ci en « monde signifié » sous l'action d'un sujet parlant ; l'autre, le processus de transaction, qui fait de ce « monde signifié » un objet d'échange avec un autre sujet parlant qui joue le rôle de destinataire de cet objet » (Charaudeau, 1995 : 98).

Dans la construction du contrat de communication, le processus de transformation doit nécessairement prendre en compte le processus de transaction. Ainsi les différentes approches de l'espace documentaire sont précisées en suivant le modèle de pensée proposé par Patrick Charaudeau et en posant l'espace selon les catégories de « monde à signifier », « monde signifié » et « espace d'échange ».

2-3-1 L'espace documentaire comme « espace à signifier »

Définir la notion d'espace est une difficulté reconnue par le *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés* (Levy, Lussault, 2003), car elle fait appel à des concepts issus de différents champs scientifiques et s'appuie sur des « significations métaphoriques ». La notion d'espace est pour les géographes l'équivalent du temps pour les historiens : il est leur angle de vue pour étudier le monde. Si notre travail porte sur un espace réduit, peu comparable a priori aux étendues sur lesquelles travaillent les géographes, certaines de leurs approches nous intéressent. Il s'agit d'une part de la géographie culturelle qui révèle l'espace vécu au travers des imaginaires de l'espace véhiculés par des images, des livres mais aussi des « savoirs vernaculaires » qui touchent à des exercices mentaux permettant de circuler dans un espace.

Pour un géographe « un espace quelconque est un agencement construit par des opérateurs [...] Sont ainsi disposés en une certaine organisation, l'ensemble des objets de sociétés (individus, groupes, choses, idées...) coexistants et en relation. Cette approche permet de discriminer chaque espace et de l'indexer dans les principales grandes espèces d'espace qu'on peut concevoir : le lieu, l'aire, le territoire, le réseau. Propositions qui permettent de penser/classer de façon efficace la diversité des agencements spatiaux. » (Levy, Lussault, 2003). La proposition d'indexer, l'idée de gestion des connaissances qui apparaît dans la définition des géographes, évoque immédiatement l'organisation de l'espace documentaire. La nécessité de classer pour penser sur laquelle insistent les géographes, renvoie à la référence à Georges Perec et ses « *espèces d'espace* » (Perec, 1974) et son fameux « *penser/classer* » (Perec, 1985).

La géographie différencie, toujours dans ce dictionnaire, l'espace naturel, « continu et unitaire », et *l'espace social* qui se construit autour de la relation à l'autre. « *L'espace social est balisé de marques et de repères par lesquels l'utilisateur se l'approprie en l'intégrant à son système de représentations* » (Levy, Lussault, 2003). Puis, la géographie passe de l'espace social à l'espace de la représentation : « La présence de l'autre suffit à en faire un espace social. Dès lors qu'il est un espace de la rencontre, l'espace social va devenir aussi un espace de la représentation ». Cet espace social se meut en espace symbolique : « L'espace social est un espace de divisions : c'est dans la constitution de l'espace symbolique que va apparaître la nécessité de le diviser, d'en assigner les parties aux sujets de la communication. » Dans l'espace documentaire, on retrouve ce besoin de la part des professionnels, de pointer des espaces spécifiques liés à des pratiques auxquelles on attribue des appellations telles que le « coin lecture », les « espaces de travail » qui revêtent une signification, une intention souvent non-explicite.

C'est sous la forme d'une classification que le concept complexe d'espace est alors abordé par les géographes : l'espace est classé en grands domaines que sont

l'espace public et l'espace vécu. L'espace public « peut être défini de manière simple comme l'espace ressortissant strictement à la sphère publique. C'est à dire tout espace n'appartenant pas à une personne morale de droit privé » (Lévy, Lussault, 2003). Les géographes proposent là le concept d'espace commun, « agencement qui permet la co-présence des acteurs sociaux sortis de leur cadre domestique » (Lévy, Lussault, 2003). On peut alors envisager cet espace commun comme un espace où des individus inter-agissent, mais aussi avec « *des objets et des formes spatiales* ». Tout espace commun n'est pas en soi défini mais est le fruit ou la projection des imaginaires collectifs qui s'y construisent. Les géographes conçoivent les relations afin d'étudier ces espaces communs ; ils citent des couples d'opposition « privé - public, intime - estime, individuel - social » qui permettent de les analyser au travers de grilles reprenant les types d'espace, les règles et les valeurs, les actes et les agencements sans les figer à priori.

La spatialité se décrit ainsi à travers les vécus des acteurs et leurs actes mais aussi à travers les imaginaires de leurs vécus : « Les êtres humains ne vivent pas dans le monde tel qu'il est mais dans le monde tel qu'ils le voient, et en tant qu'acteurs ils se comportent suivant leur représentation de l'espace » (Levy, Lussault, 2003). L'analyse de tout espace d'actes peut se faire en fonction des imaginaires et des usages des individus et ce afin de comprendre le type d'agencement spatial qui en découle. Les géographes ont utilisé la notion d'*espace vécu* dans les années 1980, il est aujourd'hui moins utilisé, néanmoins il nous paraît important à retenir.

Dans l'art des jardins, l'espace est plutôt envisagé comme parcours, cheminement. L'agencement des différentes variétés est pensé en fonction des interactions que les plantes peuvent avoir entre elles. Michel Melot, spécialiste de l'architecture des bibliothèques, emploie cette métaphore du jardin en ces termes : « l'architecte des bibliothèques est un architecte de jardins : il doit ménager de vastes perspectives, des coins bocagers, des allées et des sentiers, des grottes et des terrasses, du soleil et de l'ombre » (Melot, 1991 : 177). Il s'agit de penser les relations entre les plantes, puis plus largement, comment chaque grande section va

apporter une signification à l'élément qui lui succède. Anne Cauquelin propose « de faire un tour de jardin pour pouvoir y trouver quelques traits les plus insistants de son caractère de jardin. Une sorte de grammaire et de lexique de base, ce qui lui est indispensable pour exister en tant que jardin » (Cauquelin, 2003 : 17). Avant de mettre le pied dans la logique de son espace, elle procède à énumération des éléments qui le composent. Il y a dans cette énumération quelque chose du plaisir que l'on prend à la promenade. En « nommant » les choses, la description les « augmente ».

Eléments incontournables de l'art du jardin dans le parc des châteaux, du Moyen Age jusqu'au 18ème siècle, les labyrinthes de verdure ont commencé par proposer des premiers dédales, qui ne dépassent pas la hauteur du genou, et dont le tracé est souvent très simple. Puis des plans plus complexes, des haies plus hautes leur succèdent au sein desquels sont aménagés des fontaines, des théâtres de verdure comme étapes au cheminement dans ces labyrinthes. Symbole religieux, le labyrinthe orna le pavement des cathédrales, les pèlerins les parcouraient à genoux. Ils deviennent profanes et ludiques, et dans les jardins servent d'abri aux jeux de poursuite de la noblesse. Puis à la fin du 18ème les labyrinthes disparaissent en France au profit des perspectives et des parcs romantiques et seule l'Angleterre conserve ses labyrinthes célèbres. Aujourd'hui, l'engouement pour toutes les formes de labyrinthe atteint paysagistes et artistes.

Quelle que soit sa forme, il est orienté d'un point de départ à un point de retour semblable ou différent, ou d'un point de départ à un point central, où, au bout d'épreuves et d'égarement, a lieu l'épreuve finale pour la personne qui s'y est engagée. En France nous utilisons indifféremment labyrinthe ou dédale pour évoquer deux concepts différents que les Anglais révèlent au travers des deux mots qu'ils possèdent pour décrire les labyrinthes. Le premier est le mot *labyrinth* qui signifie parcours unique, dit unicursal qui mène au centre et que l'on quitte par le même chemin. Le second *maze* signifie littéralement « le jardin qui trompe » et désigne les labyrinthes comportant impasses, fausses pistes et une issue différente de l'entrée. Les labyrinthes sollicitent l'imagination qui les interroge, les aménage, les reproduit

et les réinvente pour mieux les interroger. Son écriture au tracé complexe reflète un parcours initiatique. Soit le chemin est pré-tracé, soit c'est celui qui chemine qui l'invente grâce à sa réflexion, sa force ou en utilisant la ruse. Qu'y a-t-il au cœur du labyrinthe, que les haies ou galeries nous cachent ? A l'image du labyrinthe, l'espace du CDI est à la fois constitué d'horizontalité et de verticalité ce qui permet aussi de l'interroger dans l'opposition nature/culture (Kupiec, 1998 : 33-54).

Autre mise en espace, le paysagiste décide des scènes successives qui vont intéresser le passant. Il travaille sur l'horizontalité, le cheminement de l'être humain dans un espace horizontal avec des scènes qui changent. A l'inverse, le tableau végétal que proposent les jardins verticaux de l'artiste paysagiste Patrick Blanc offre une approche globale de l'ensemble de la structure en se positionnant parallèlement aux personnes, debout face à elles. Cela offre alors une liberté totale à toute personne qui regarde de s'intéresser à telle ou telle zone en fonction de son imaginaire. Une appréhension globale à partir de laquelle, en fonction de la sensibilité de chacun, le regard va s'attarder dans une direction ou dans une autre. La verticalité offrirait ainsi un dialogue direct entre l'œuvre et le spectateur. Cependant, le botaniste travaille sur l'interaction des plantes entre elles, sur leurs relations étroites. L'errance du regard semble sans contrainte s'approprier librement le tableau végétal. Cette liberté n'est qu'apparente, en effet, l'appréhension de l'œuvre d'art, du tableau tapisserie nécessite une connaissance des plantes dans leur diversité, mobilise à la fois l'œil esthète et l'œil pragmatique. C'est une œuvre d'art qui est livrée mais également un écosystème équilibré des lieux artificiels. Pour le CDI, un cheminement organisé, via une signalétique et des espaces différenciés, intègre nécessairement une proposition globale du mur de livres au sein duquel interviennent le classement, la cotation et les différents types de supports.

On pense alors au cartel qui légende les œuvres des musées. Joëlle le Marec, en comparant médiathèque et exposition, souligne les paradoxes de ces deux institutions⁴⁸ :

- la médiathèque incarne la permanence et la stabilité par les normes qui la régisse contre l'événement temporaire de l'exposition mais alors que l'exposition est figée pour cette durée temporaire, la médiathèque est « continuellement modifiée par les mouvements des ouvrages qui entrent et qui sortent, s'empilent sur les chariots et les tables » (Le Marec, 1994 : 85).
- un langage muséographique se développe afin de réduire la distance entre le musée et le public mais il conserve son statut de lieu culturel alors que la bibliothèque qui est pourtant le temple de l'érudition « offre des lieux fonctionnels et banalisés (étagères, tables, chaises ...) ».
- « l'exposition est un dispositif de communication (un média), tandis que la médiathèque est une collection ». (Le Marec, 1994 : 85) et l'exposition semble intégrer dans sa médiation les usages qu'elle produit. Inversement, le plan de classement de la bibliothèque ne prend pas en compte dans son universalité les usages des lecteurs voire il se situe en décalage vis à vis des logiques spontanées de recherche d'information des usagers.
- l'utilisateur du musée sait qu'il y a un discours sous-jacent à l'exposition alors que pour l'utilisateur de la bibliothèque, ce sont les besoins qui priment et donc « l'utilisateur reste le propriétaire primaire du discours quand il entre dans la bibliothèque ».

Joëlle Le Marec évoque alors le décryptage du système de la bibliothèque et de l'interprétation du système de l'information. Elle conclue en écrivant que bibliothèque et musée pourraient s'éclairer l'un l'autre en se pensant mutuellement

⁴⁸ Qui sont dans ce cas rassemblées au sein du Centre G. Pompidou

(Le Marec, 1994 : 97). L'espace documentaire n'est ainsi pas vierge de tout discours mais il est si peu apparent qu'il en semble dénué.

L'espace architectural est à la fois révélation du lieu, de par l'usage que l'on en fait, mais aussi révélation de la lecture sensible qui suscite expérience émotionnelle et utilisation de la mémoire. L'article de l'*Encyclopaedia Universalis* sur l'espace rappelle qu'il appartient au langage courant de l'urbanisme et de l'architecture mais que son usage est récent et date des années 1920 et du mouvement moderne. A partir de cette époque la réflexion autour de l'espace dans l'architecture n'a pas cessé d'emprunter à l'histoire de l'art, à la psychologie mais aussi à la phénoménologie. Il a une dimension à la fois esthétique, symbolique - en suppléant à la connaissance rationnelle - et polémique. De l'espace vu de la pensée classique, on est passé à l'espace vécu des 19^{ème} et 20^{ème} siècles. Ceux à qui ils sont destinés et qui en assurent le fonctionnement, font partie intégrante de ces espaces. Certains architectes ont utilisé les points de vue multiples du cubisme, de l'expérience dynamique de l'espace décrite par les futuristes. D'autres ont supprimé les obstacles et les qualifications pour obliger l'utilisateur à structurer mentalement un espace. « L'usage du lieu est donc un processus complexe qui ne saurait être réduit à un comportement physique ou à une impression sensorielle, à une expérience émotionnelle ou à une compréhension logique, sa structure comprenant toutes ces dimensions » (Norberg-Schultz, 1997 : 11). Il est jalonné de « moments » caractéristiques. Le terme « moment », du latin *momentum* « mouvement » a été choisi parce qu'il renvoie au temps et au lieu. On peut présenter l'entrée dans un lieu de façon chronologique : lors de son arrivée, l'utilisateur arrive au seuil d'un espace. C'est alors la relation extérieur/intérieur qui est essentielle et qui renvoie à l'identité du lieu.

De son côté, « la mémoire en tant que connaissance ou reconnaissance est le pré-supposé de l'orientation. Points de repères figurés, organisation spatiale compréhensible, le lieu qui est œuvre humaine doit présenter des routes et des destinations définies si non le visiteur est désorienté et il n'y a alors qu'une découverte fragmentaire du lieu. » (Norberg-Schultz, 1997 : 10).

Ainsi, « l'art de la mémoire » avait pour objectif de permettre la mémorisation grâce à la technique des lieux et d'images impressionnant la mémoire. Comme pour celui qui connaît les lettres de l'alphabet à partir desquelles il peut écrire ce qu'on lui dicte puis lire ce qu'il a écrit, celui qui se sert de la mnémotechnique peut placer dans des lieux les parties d'un discours puis le redire de mémoire. « L'art de la mémoire est comme une écriture intérieure.[...] Car les lieux ressemblent beaucoup à des tablettes enduites de cire ou à des papyrus, les images à des lettres, l'arrangement et la disposition des images à l'écriture et le fait de prononcer un discours à la lecture » (Yates, 1975 : 18). Mais pour pouvoir se souvenir d'un nombre important de choses, il fallait s'être constitué un grand nombre de *loci* : ceux-ci doivent constituer une série que l'on doit ordonner.

Le lieu dans lequel ils s'inscrivent, *locus*, peut être soit un lieu réel, que l'on parcourrait lentement en s'arrêtant à intervalle régulier pour y inscrire ses *loci* de mémoire, soit un lieu fictif. Le Palais de mémoire était un art dans l'Antiquité qui assimilait la mémoire à des lieux. Cela consistait à bâtir dans son esprit une architecture imaginaire de sorte qu'en la parcourant mentalement, les visions de ce qu'on y avait déposé ressuscitaient les souvenirs qu'on y avait codés. Le principe était d'associer des lieux qui étaient utilisés dans le cerveau comme une base de données auxquels on associait les choses à apprendre. Il y eut profusion de procédés mnémotechniques jusqu'à la Renaissance y compris dans la peinture religieuse qui permettait au peuple qui ne savait pas lire de retenir l'histoire qui leur était contée. Ainsi, dans les cathédrales, ce principe perdure jusqu'à la naissance de la perspective qui apporte la narration et qui maîtrise l'espace et non plus seulement le lieu. La cathédrale, comme un immense recueil d'images peintes est le lieu où les fidèles pouvaient lire les différentes étapes pour accéder au salut de leur âme. Ainsi dans les triptyques du Moyen Age, on mettait les différents personnages dans des niches. Pas d'architecture dans ces oeuvres, pas d'espace parcourable mais des lieux juxtaposés. L'architecture de ces palais de mémoire s'est peu à peu complexifiée pour donner une vision du monde de plus en plus élaborée et qui nécessita la mise en place de

systèmes de classement. Avec ces murs couverts d'images représentant la totalité du savoir de l'époque, nous nous rapprochons du mythe de la bibliothèque. L'espace documentaire est constitué de lieux mnémotechniques mais il est aussi un espace labyrinthique.

Mary Carruthers (Carruthers : 2003, 220) retrace précisément ce qui, dans l'occident médiéval prévalait dans l'apprentissage et qui mettait la mémoire au cœur du processus éducatif. Les livres constituaient des instruments pour la mémoire et il s'agissait d'organiser des informations en les rangeant selon divers schémas. Ces schémas permettant d'organiser la mémoire constituaient par exemple les différents éléments d'une pièce architecturale ou les différentes composantes d'un jardin. L'éducation était ainsi basée sur l'acquisition d'un répertoire de schémas visuels dans lesquels les informations étaient rangées pour ensuite être réutilisées dans une nouvelle architecture de pensée. Il s'agissait en fait de se construire une source d'informations permettant de méditer en vue de la construction d'un discours. On parlait aussi de « bibliothèque de la mémoire » à laquelle on accédait en l'interrogeant. Pour ce faire, les élèves utilisaient les tablettes sur lesquelles ils écrivaient pour mémoriser leur texte. Ces pages étaient organisées selon un modèle défini car on considérait que la mémoire s'appuie sur les traces que l'on laisse en écrivant : c'est l'image du texte qui permettrait de s'en souvenir. De la même manière les enluminures des manuscrits participaient à la lisibilité de ces pages de mémoire, leur disposition dans la page jouant un rôle dans la lecture. Tous ces éléments étaient des dispositifs cognitifs en vue de la mémorisation. L'espace conçu ne suffit pas et c'est alors l'espace à production qui doit être considéré.

2-3-2 L'espace documentaire comme « espace signifié »

Des auteurs se sont attachés à l'étude historique de l'espace documentaire au travers de l'évolution des bibliothèques, de leur lien avec l'architecture, mais aussi en rapport avec le lecteur. Sylvie Fayet-Scribe, par exemple, dans son *Histoire de la documentation en France*, établit un tableau chronologique des supports, dispositifs

spatiaux et des outils de médiation de l'information (Fayet-Scribe : 2000). L'espace des bibliothèques peut être interrogé de différentes manières. *Ouvrages et volumes* (Bertrand, Kupiec, 1997) rapproche la bibliothèque d'un lieu de mémoire, de parcours au sein du savoir et d'espaces symboliques. Cet ouvrage co-écrit par un philosophe, un architecte, un chercheur en SIC sous la direction de professionnels des bibliothèques offre de multiples pistes de réflexions. Le chapitre intitulé «*La bibliothèque comme espace architectural : digressions théoriques*» (Payot, 1997 : 11-31) présente plusieurs bibliothèques qui ont marqué l'histoire et étudie ce qui a été à l'origine de l'organisation spatiale de chacune. Par exemple, la bibliothèque pensée par Etienne-Louis Boullée comme une mise en «*spectacle des livres*», véritable amphithéâtre de livres qui proposait une mise en scène favorisant la transmission du savoir : à la fois grande salle de lecture favorisant la communication orale et dispositif scénique mettant en avant l'autorité du livre par la réalité imposante de sa présence.

L'espace documentaire actuel est encore proche de ces questionnements à la fois dans l'organisation du savoir qu'il propose et la disposition des ouvrages qu'il impose. Michel Melot a publié de nombreux livres et articles dans lesquels il présente les différents types de bibliothèques à travers le monde. Il souligne en particulier les différents usages qui, de plus en plus, coexistent dans un même lieu, l'utopie de la bibliothèque totale encore présente dans l'imaginaire des architectes mais qui s'efface au profit d'un lieu de redistribution d'un savoir qui circule et qui n'est plus simplement accumulé. La bibliothèque est enfin, pour lui, un lieu où l'on séjourne et où il va falloir proposer de multiples services qui dépassent aujourd'hui le simple acte de lire. Ces différents points de vue sont au cœur de la réflexion sur l'organisation de cet espace documentaire.

Roger Chartier, historien du livre, évoque lui aussi l'histoire du terme «*bibliothèque*» qui rassemblait plusieurs réalités entre le 16^{ème} et le 18^{ème} siècle (Chartier, 1996 : 69). Les grandes bibliothèques sont nées de la volonté qui gouvernait ces grands travaux, de rassembler tous les livres et ainsi tous les savoirs

accumulés durant l'histoire. L'imprimerie, en multipliant les livres, a rendu impossible un tel rêve d'exhaustivité et suivant l'*Advis pour dresser une bibliothèque* de Gabriel Naudé, datant de 1627, l'impossible universalité d'une bibliothèque nécessite de réaliser des tris au sein des livres. Une des utopies était alors de créer la bibliothèque idéale, constituée de peu de livres, contre la bibliothèque encyclopédique impossible. De là est née la deuxième acception du terme bibliothèque, un recueil, un abrégé de ce qui existait de « meilleur ». Enfin, la bibliothèque, nous rappelle Roger Chartier, n'est pas seulement un lieu ou un recueil, c'est aussi un catalogue qui permet de se rapprocher de la bibliothèque idéale puisqu'il permet de dépasser le monde clos de la bibliothèque en ouvrant sur des livres repérés ailleurs dans le monde avec la possibilité de pouvoir un jour les consulter. Il y a ainsi des catalogues recensant des ouvrages selon leur lieu géographique de rassemblement ou bien selon leur thématique.

« Les différentes acceptions données au terme bibliothèque manifestent donc avec acuité l'une des tensions majeures qui a habité et déchiré les lettrés de la première modernité. [...] L'écart irréductible entre des inventaires idéalement exhaustifs et des collections nécessairement lacunaires a été vécu comme une frustration intense. Il a porté les entreprises les plus démesurées, rassemblant en esprit, sinon dans la réalité, tous les livres possibles, tous les livres repérés, tous les ouvrages jamais écrits » (Chartier, 1996 : 93-94). Cette frustration est aussi à la base de nombreux écrits fictionnels qui mettent cet espace non comblé au cœur de leur narration.

Du côté des Sciences de l'information et de la communication, si l'on poursuit notre tour d'horizon des écrits réalisés sur les espaces des centres de documentation, Jean-Paul Metzger circonscrit un peu plus précisément l'espace documentaire. « L'espace n'est pas neutre, il est socialement structuré et socialement structurant. C'est un lieu, une place, imposant sa logique structurelle, normalisant ses pratiques, médiatisant les comportements et interactions sociales. C'est aussi un territoire avec ses logiques de territoire [...] un espace de médiation et de normalisation car il présuppose un ensemble de règles communes acceptées [...] un

espace social, un espace transactionnel, un espace de socialisation et de resocialisation, producteur d'attitude, de comportements et de régulation. » (Metzger, 1998 : 24). Ce dernier définit l'univers ou espace documentaire comme étant constitué de documents ou de fragments de documents. L'espace documentaire est le lieu où s'organisent les collections. C'est un lieu de mémoire, de structuration, de mise en relation de documents. L'espace documentaire a un rôle de transmetteur. Il est un support matériel de médiation entre les deux pôles de la communication, support qui s'inscrit entre deux processus : celui de production énonciation et celui de réception interprétation. « Il est perceptible par sa matérialité mais comme il s'agit d'un artefact⁴⁹ il ne peut être observé comme un élément naturel mais plutôt interprété » (Metzger, Lallich-Boidin, 2004 : 9-15). Il nous paraît en effet important d'intégrer l'espace du sujet et en particulier ses imaginaires de l'espace documentaire qui vont déterminer une posture et une activité. Cette posture permet d'intégrer au cœur de la perception la notion d'espace.

Bernard Lamizet propose une distinction entre espace de communication et espace d'information. Il définit l'espace d'information comme « le champ dans lequel s'actualise, sous la forme de la diffusion et de l'investigation, la production de l'information dans les institutions dont c'est la charge. Il est un espace de références, un espace dans lequel se joue la transition, l'articulation, entre le réel et le symbolique [...] L'espace de l'information, en un sens, est l'espace de la science, tandis que l'espace de la communication est l'espace du sujet » (Lamizet, 1992 : 260).

Il paraît important en terme d'apprentissage d'avoir un territoire à s'approprier, un lieu où on laisse sa trace, la possibilité de laisser s'instaurer une médiation du rituel (Meirieu, 1995). L'espace documentaire en laisse-t-il le loisir comme l'espace classe dont l'apprenant prend possession peu à peu, en un cercle qui s'élargit ? retrouver sa place, poser sa trousse sur le bureau, sortir cahier et livres et

⁴⁹ **Artefact** : Produit conçu, réalisé par l'homme, par opposition à un objet existant dans la nature

les disposer sur sa table de travail, autant de rituels nécessaires pour appréhender un espace et une situation. Pour Hubert Fondin, « un espace documentaire [a] un rôle pédagogique spécifique puisqu'il doit être à la fois un lieu de travail, de culture, de découverte, d'apprentissage et de détente » (Fondin, 1992 : 171). Pour Philippe Meirieu « un sujet ne passe pas ainsi de l'ignorance au savoir, il va d'une représentation à une autre, plus performante » (Meirieu, 1995 : 57).

Anne Piponnier, enseignante-chercheuse en Sciences de l'éducation, s'interroge alors sur l'utilisation de la notion d'espace qui, selon elle, chez les professionnels de l'information, n'est pas réellement définie et recouvre différents sens: « [...] Cette notion est toujours donnée comme telle ; n'étant jamais définie ou spécifiée dans le contexte d'usage, elle est en quelque sorte, pour reprendre l'expression de Bachelard « toujours déjà là » (Piponnier, 2002). Selon elle, les professionnels de la documentation dans le système éducatif l'utilisent aussi bien pour décrire un lieu, un outil pédagogique, une situation pédagogique, ou encore pour différencier des gisements d'information : « Tout se passe donc comme si cette notion d'espace, dans son opacité bienveillante et sa plasticité culturelle, permettait à elle seule de rendre compte de l'observation et de la réflexion pédagogique dont le CDI est l'enjeu » (Piponnier, 2002).

Joëlle Le Marec, pour sa part, souhaite étendre la bibliothèque en sortant des catégories qui, tant dans le domaine professionnel que scientifique, ont tendance à découper des objets étroitement imbriqués de l'espace documentaire. Elle relève en particulier trois logiques sociales qui s'affirment au sein de la bibliothèque qui lui sert de terrain d'étude⁵⁰ : « la conception architecturale, bibliothéconomique et la logique locale » (Le Marec : 2003, 259). Ces logiques désignent une place pour chaque éléments de l'espace : celle du lecteur, celle des documents et la hiérarchie que l'accès à l'information induit. Ainsi, une « bibliothèque exprime tout autant un ordre des connaissances, la normalisation de systèmes classificatoires et une

⁵⁰ La bibliothèque de l'ENS-LSH (Ecole normale supérieure Lettres et Sciences Humaines)

conception de la relation au public » (Le Marec, 2003 : 235). Elle rejoint l'idée de D. Payot pour qui « Le livre et l'édifice bibliothèque sont des lieux d'articulation de l'intelligence et du sensible : une bibliothèque est donc un espace doublement articulé, une liaison de composants qui sont déjà eux-mêmes des schèmes, la proposition d'une alliance d'éléments dont chacun constitue déjà lui-même une combinaison de vérité et d'espace, d'universalité et de localité, de sens-signification et de sens-sensibilité. » (Payot, 1997 : 12). C'est donc la somme de ces différents énoncés qui rendrait compte de l'espace documentaire dans son unité signifiante. Mais pour qu'une lecture en soit possible, il est nécessaire de passer par une explication de l'écriture de l'espace documentaire.

Alors que dans les bibliothèques d'enseignement, la relation aux savoirs et à la connaissance semble aller de soi, elle est aussi présente dans les bibliothèques publiques. Cependant, si la venue d'autres publics est aussi liée aux savoirs et à la connaissance, elle est subordonnée à d'autres motivations. Face à cette réalité, Anne Kupiec propose un examen de la bibliothèque à travers le prisme de la sociologie de la connaissance. Elle note que certaines collections de la bibliothèque qui, a priori, pourraient être décrites comme se situant, pour une part, à l'écart de la seule préoccupation d'un accès aux connaissances, n'en sont peut-être pas si éloignées. Le rapport à la connaissance, mais aussi au sens et à la signification pourrait être présenté de manière conjointe (Kupiec : 1998, 35-37). Il s'agit alors de considérer la connaissance non seulement comme un processus relevant de l'explicatif, mais aussi du compréhensif. Bien que ces processus relèvent de catégories mentales distinctes, ils se recoupent parfois. L'analyse s'appuyant sur la sociologie de la connaissance peut se consacrer à ce qui porte l'individu lecteur vers la connaissance et la pensée, ce qui ne peut manquer de concerner le bibliothécaire. Si les motivations – *l'intérêt* – des publics peuvent être ainsi éclairées, des parcours intellectuels et de pensée peuvent également se dessiner au sein d'une réflexion sur l'espace.

Le sémiologue, Eliseo Véron, pour sa part, traite la mise en espace et l'étalement spatial dans le cadre du libre accès de bibliothèques publiques. Comme il

le démontre, « il n'y a pas de relation décelable entre la structuration de l'espace et les stratégies d'appropriation des lieux » (Véron, 1990 : 71). Selon lui, l'apprentissage initial se fait rapidement et la perception globale des lieux se situe uniquement au début de la fréquentation de la bibliothèque. Ensuite, la perception de l'usager devient très rapidement sélective. Il souligne qu'« il n'y a pas de raison pour qu'une perception globale de l'ensemble de l'espace se structure de manière stable chez l'usager. La perception s'atrophie aussi bien en ce qui concerne la configuration de l'espace, que la classification et la signalisation » (Véron, 1989 : 73). Si ce n'est pas la réalité de l'espace physique qui aide le lecteur à se construire une stratégie d'appropriation des lieux, l'image de cet espace qui est contenue dans les livres peut jouer ce rôle. Dès la découverte globale du lieu, l'usager va pointer les secteurs supposés significatifs. C'est le cas en bibliothèque publique, mais dans le cadre d'un centre de documentation où justement les secteurs scientifiques mériteraient de s'interpénétrer, ce type de fonctionnement est à questionner. En effet, l'accès à un lieu de savoir n'est pas désincarné et il nécessite une déambulation. Il requiert une interrogation personnelle dans laquelle le désir et la jouissance du lieu sont les éléments primordiaux d'une relation d'expérimentation au savoir (Riondet, 2004 : 103). Il paraît intéressant, en amont, de prendre en compte « l'horizon documentaire » (Courbières, 2004), la classification et l'organisation des connaissances. A partir des métaphores (Polity, 1996) et des écrits littéraires, construire les parcours propres à chaque usager, lors de la lecture par exemple, plutôt que montrer un système scientifiquement performant. « La métaphore est un déplacement créateur, le transport d'un univers à un autre » « elle est heuristique [...] elle est étroitement associée à ce qui nous donne la meilleure prise sur le monde : l'imagination » (Beguin, 2004 : 93). La métaphore peut offrir des passerelles entre l'organisation des discours de spécialité et la littérature (Jeanneret, 1994), au travers notamment des images symboliques construites en amont de la véritable confrontation avec l'espace documentaire. Mettre en avant cette figure, c'est évoquer le dédale, les impasses, une manière pour les usagers de pointer sa complexité.

2-3-3 L'espace documentaire comme « espace d'échange »

Nous proposons ici de nous arrêter plus particulièrement sur l'espace d'échange créé par les champs de la littérature et de la communication, en empruntant aux théories de la réception et de l'anthropologie, pour mettre au jour les transactions sensibles qui s'y jouent.

L'espace est aussi une notion centrale en anthropologie en ce sens qu'il est nécessaire à l'équilibre de l'être humain. Claude Lévi-Strauss a construit une théorie symbolique de l'occupation des lieux, un découpage de l'espace qui intègre là encore les notions d'imaginaire et de symbolique (Lévi-Strauss, 1978). La phénoménologie de la perception, que propose Maurice Merleau Ponty, est une sorte de compte-rendu de l'espace, du temps, du monde « vécu » (Merleau-Ponty, 1976). Dans *l'Oeil et l'Esprit*, il nous invite à une méditation philosophique sur le corps, la vision, la peinture, sur l'espace qu'ils traversent et qui les anime. (Merleau-Ponty, 1987). La phénoménologie de l'imagination de Gaston Bachelard est une conscience naïve, une poétique de l'espace. Les thèmes classiques de cette poétique sont l'opposition dedans/dehors, la porte, la verticalité et le sacré (Bachelard, 1970). Gaston Bachelard, dont les travaux ont été intégrés par Abraham Moles, met en avant la sensibilité contre la rationalité. Tous deux rendent compte de l'influence de la structuration topologique sur les comportements. Au cœur des sciences humaines, la psychologie, enfin, qui prouve que l'espace n'est pas une réalité physique objective mais la construction de notre perception et de nos pensées.

Plusieurs auteurs ont travaillé sur les catégories d'espace, établissant une proxémique au centre de laquelle distance spatiale et distance psychologique sont liées : Abraham Moles parle des coquilles de l'homme (Moles, 1982), Edward T. Hall étudie les différentes distances que les individus établissent entre eux et leur signification (Hall, 1978).

Pour Abraham Moles, l'espace n'existe que par la référence à un sujet, un contenu. Ainsi il étudie la manière dont l'individu appréhende, c'est à dire pense, catégorise, comprend l'espace et son contenu. Il le perçoit selon deux modalités : soit la philosophie cartésienne de l'espace selon laquelle il est étudié comme un système de coordonnées purement arbitraires que l'individu mesure à la façon d'un observateur extérieur, soit la philosophie de la centralité qui place l'individu en situation et s'intéresse à ce qu'il éprouve dans son rapport à l'espace. Dans ce dernier cas, l'individu est au centre du monde qui s'étend autour de lui. Abraham Moles a étudié l'alternance et l'intrication de ces deux attitudes, mettant en musique une psychologie de l'espace unique, complexe (Moles, 1998). Cette phénoménologie prend en compte la subjectivité, c'est à dire la dimension affective de l'espace vécu. La psychologie de l'espace est définie par Abraham Moles comme l'étude du rapport de l'homme à l'espace. Au cœur de cette relation se trouve le mécanisme de l'appropriation par lequel un individu va dominer un espace plutôt que d'être dominé par lui. Parallèlement, coexiste le mécanisme de l'errance, issu de la philosophie de l'étendue. Les deux modes de perception de l'espace déterminent deux types d'appropriation : l'exploration et l'enracinement.

En anthropologie, on reconnaît que la langue structure en grande partie le monde perceptif de ceux qui la parlent et que c'est grâce à elle que nous découpons la nature, l'organisons en concepts et lui attribuons des significations. L'étude anthropologique de l'espace est, selon Edward T. Hall, un modèle d'organisation. La proxémie est l'ensemble des observations et des théories concernant l'usage de l'espace par l'homme. Il existe plusieurs niveaux de proxémie : infraculturel (le passé biologique), préculturel (le présent physiologique) et le niveau microculturel dans lequel Edward T. Hall situe 3 aspects de l'espace : organisation fixe, semi-fixe ou informelle (Hall, 1978 : 132).

Michel de Certeau offre un autre éclairage. « L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le

circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. L'espace est un lieu pratiqué. L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est *parlé* » (Certeau, 1990 : 173). Cette distinction entre lieu et espace nous permet ici de conforter définitivement le choix « d'espace documentaire » à la place de « lieu documentaire ». Dans son ouvrage, *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau s'intéresse à la création, pour lui née de la pratique de l'écart dans l'usage des produits de consommation supposée passive. Il relève les ruses tactiques des pratiques ordinaires qui permettent à l'usager de détourner les objets et les codes, de se réapproprier l'espace grâce à un usage inventif.

L'espace de la lecture est indissociable de l'espace documentaire dans la mesure où tout usager est saisi par cette confrontation avec l'acte de lecture, qu'elle soit réelle (sur différents supports, selon différentes pratiques, en différents temps ou temporalités) ou symbolique (lecture de l'espace qui s'offre à eux). Le second - l'espace littéraire - serait une figure qui permettrait de ne pas se perdre dans les méandres de l'espace documentaire. Notre travail cherche à mettre en résonance l'espace documentaire et le texte littéraire sans pour autant amalgamer espace documentaire et espace littéraire.

Pour Maurice Blanchot, critique littéraire, l'espace est construit comme une catégorie transdisciplinaire, il parle d'ambivalence du concept, celui-ci étant un lieu sensible qui oblige à penser le dépassement du lieu. La pratique poétique de M. Blanchot est un espace d'écriture et de lecture, où espace littéraire et réel sont questionnés. Il a travaillé sur le statut de l'écriture et la manière dont elle ouvre un espace dans lequel le temps se métamorphose (Blanchot, 1955).

Ainsi, l'espace est à la fois notion abstraite et expérience sensible. Dans son ouvrage *Écrire l'espace*, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier pose la question de l'espace à l'intersection de la philosophie et de l'art. Elle écrit dans l'avant-propos que « *l'espace est un hybride notionnel, s'incorporant ce dont il se distingue : le temps, le sujet, le mouvement* » (Ropars-Wuilleumier, 2002 : 9). Dans le livre, l'écriture de l'espace fait que le lieu se dérobe, on n'est pas dans le mouvement linéaire de la

marche mais dans des déplacements qui s'opèrent par sauts. Il y a « un va et vient incessant entre le livre, qui abstrait, et l'expérience sensible qui incarne » (Ropars-Wuilleumier, 2002 : 13). Elle rappelle qu'à propos de l'espace, le savoir littéraire vient doubler le savoir scientifique voire l'enrichir, citant Michel Serres : « ce que nous savons sur l'espace, nous le tenons des sciences pures. Nous le tenons aussi des mythes. Ce que nous savons de l'espace, nous le tenons peut-être du langage, du plus pur et du plus raffiné au plus dense et au plus compact » (Serres, 1980). L'auteur, au-delà d'une approche conceptuelle de la notion d'espace, propose des analyses concrètes portant sur des œuvres afin de répondre à la question « comment habiter l'espace s'il n'appartient qu'au jeu des signes ? » (Ropars-Wuilleumier, 2002 : 15). Parce que l'espace est polysémique, il aiguillonne la pensée ; parce qu'il nécessite de déconstruire un lieu, l'espace est un travail, une mise en relation. L'auteur va examiner comment l'écriture des œuvres compose des figures d'espace, supposant par là même que l'espace s'écrit.

Selon Tzvetan Todorov, les textes littéraires ne sont pas seulement le lieu d'une esthétique, ce sont aussi des formes d'accès à la connaissance. Il considère en effet que « les textes littéraires sont [...] imprégnés d'ambitions cognitives et éthiques ; ils n'existent pas seulement pour produire un peu plus de beauté, mais aussi pour nous dire quelle est la vérité de ce monde et pour nous parler de ce qui est juste et injuste » (Todorov, 1987). Le rapport à la connaissance, mais aussi au sens et à la signification sont ici présentés de manière conjointe.

L'article intitulé *Théorie de la communication et théorie de la réception* met en avant l'importance de la pratique de la lecture et les phénomènes liés à l'expérience de « l'univers fictionnel prolongé » (Leenhardt, 1994), la pratique littéraire ayant, selon Jacques Leenhardt, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales, la capacité de mettre en œuvre système social et organisation psychique de l'individu en balayant les compartimentages disciplinaires. C'est par l'échange imaginaire que permet la littérature, que le lien social pourrait aussi se construire. Par ailleurs, Jacques Leenhardt a la volonté de situer la littérature

dans le champ global des activités artistiques en tenant compte de ses inscriptions spécifiques - en termes sociaux et fonctionnels (fiction, littérature et document). Selon lui, la théorie de la communication s'est trouvée conduite à complexifier singulièrement sa manière de traiter de la transmission et de l'efficacité des messages sociaux. De leur côté, les théories de la réception littéraire, les théories de l'effet de la littérature et la sociologie de la littérature ont développé un ensemble de recherches et de concepts mettant en évidence le rôle des structures mentales et des mécanismes de réception et de compréhension des textes, tels que l'histoire sociale des sujets et de leurs compétences spécifiques les constituent. Il s'agit pour lui de dégager les points de rencontre entre les questions qui se posent à la sociologie des communications et les avancées des études sur la lecture des textes de fiction.

Edward T. Hall note que les écrivains, comme les peintres, se préoccupent souvent de l'espace et que leur réussite dans la communication des perceptions est due à la qualité des indices visuels qu'ils choisissent pour faire saisir les différents degrés de proximité. Il se pose alors la question de « savoir si les textes littéraires pouvaient être utilisés en tant que données véritables sur la perception ou s'il fallait les considérer comme de simples descriptions » (Hall, 1978 : 121). A sa suite, nous pensons que « [...] étudier les textes littéraires avec pour objectif précis la détermination des composantes fondamentales du message que l'auteur fournit au lecteur pour construire son propre sentiment de l'espace » (Hall, 1978 : 121) . Une des fonctions de l'artiste est d'aider le spectateur à structurer son univers culturel ; le texte littéraire peut aider l'usager à structurer l'espace documentaire, mise en espace du savoir qui doit, via une appropriation, provoquer un réinvestissement. Le texte littéraire prenant comme sujet la bibliothèque serait une clef de la perception de l'espace documentaire.

Les textes de fiction pourraient servir d'initiation à la « complexité », en montrant que ce qui « échappe au raisonnement, ce qui relève de l'intuition peut malgré tout être figuré et exprimé » (Fumaroli, 1999 : 222), c'est à dire mener un travail de réflexion sur les cadres référentiels en regardant en quoi l'espace

documentaire pourrait servir de révélateur à cette information littéraire. En s'appuyant sur les écrits de F. Brayner dans le domaine de la pédagogie, qui proposent un rapprochement entre littérature et éducation, on peut penser une possible documentarisation de la littérature et une littéaturisation de la documentation, faire en sorte que documentation et littérature s'interpénètrent sous la forme d'une expérience esthétique. Il s'agit d'utiliser l'ouverture interdisciplinaire dont se réclament les Sciences de l'information et de la communication mais pour enrichir le discours informationnel et documentaire (Couzinet, 2002 : 12), tenter de faire en sorte que la documentation se transforme en « projet d'esthétisation de l'existence » (Brayner, 2001) : faire de la littérature une re-description de la documentation, tenter une re-formulation et une ré-appropriation de l'univers documentaire par la création littéraire.

« La complexité de la littérature est essentielle pour former à la complexité » (Rouxel, 1996 : 16). Selon Anne Rouxel, les schèmes de la connaissance⁵¹ sollicités dans la compréhension des textes littéraires permettent d'analyser d'autres types d'énonciation, d'autres signes, d'autres écrits. Le fait d'explorer en créant des relations, de s'interroger sur l'implicite, sont autant de démarches intellectuelles qui pourraient être réinvesties et, au travers d'une lecture différente car distanciée, aider à comprendre un nouvel espace, par exemple l'espace documentaire d'un système d'information. La littérature possède des potentialités, de par son énonciation particulière qui met en scène le langage pour traiter indirectement des savoirs réels ou possibles et représenter le monde. Le fait de susciter chez l'utilisateur des interrogations sur les textes, la réalité ou l'imaginaire auxquels ils renvoient, représente déjà une manière de l'impliquer dans cette communication particulière qu'est la littérature et contribue en partie à construire sa réception.

⁵¹ Schème de connaissance : en psychologie cognitive, cette expression désigne un ensemble d'opérations mentales mobilisées simultanément ou successivement dans une démarche de connaissance. Ces schèmes, ou scripts, se forment au fil de l'expérience et sont convoqués chaque fois que le sujet se trouve confronté à une situation qui lui rappelle l'expérience antérieure.

L'espace de la bibliothèque renvoie, comme nous l'avons dit, surtout au livre et à la lecture. Or l'acte de lire s'apparente à une attitude, un état, une action qui a traversé, dans l'histoire, différents âges. Lire fut d'abord une obligation, puis vécu comme une liberté mais aussi un devoir avant de devenir un plaisir. Des écrivains ont décrit les temps et les espaces dans lesquels se pratique la lecture : Gérard Mauger (Mauger, 1998), A. Manguel (Manguel, 1998) ou encore Daniel Pennac (Pennac, 1992). D'autres se sont attachés à décrire l'espace des bibliothèques personnelles comme Georges Perec pour qui « comme les bibliothécaires borgésiens de Babel qui cherchent le livre qui leur donnera la clé de tous les autres, nous oscillons entre l'illusion de l'achevé, nous voulons croire qu'un ordre unique existe qui nous permettrait d'accéder d'emblée au savoir ; au nom de l'insaisissable, nous voulons penser que l'ordre et le désordre sont deux même mots désignant le hasard (Perec, 1985 : 31), ou encore Alain Nadaud, écrivain, pour qui l'esthétique des bibliothèques privées, est basée sur un accès quasi machinal et immédiat au livre recherché, son devoir étant de « faciliter l'errance ou la rêverie, laissant aux seuls ouvrages le soin de dessiner comme un paysage, de se regrouper par affinité, selon le caprice de leur propriétaire » (Nadaud, 1991 : 209). Selon les mots de Michel de Certeau : « lire c'est pérégriner dans un système imposé » (Certeau, 1990 : 245). En liant texte littéraire et espace documentaire, l'un rend l'autre subjectif et unique aux yeux de l'utilisateur pour qui l'espace documentaire a au contraire une dimension universelle. On peut penser que si les professionnels rompent avec cette volonté d'universalité pour oser l'émotion et la différenciation afin d'approcher l'utilisateur autrement, ils pourraient le rendre non pas usager mais lecteur de l'espace documentaire. Travailler sur le cheminement de l'utilisateur comme le lecteur chemine dans le texte, toujours en découvreur et suivant un itinéraire singulier est enrichissant car, comme le rappelle Maurice Blanchot : « Le livre ne parvient à sa présence d'œuvre que dans l'espace ouvert par cette lecture unique, chaque fois la première et chaque fois la seule » (Blanchot, 1955 : 256). Donner à lire est une manière de susciter et de maintenir chez l'utilisateur cet élan de curiosité qui le soutiendra dans l'effort et l'aidera à vaincre un possible découragement. En effet, l'activité de lecture est une compréhension répondante ou compréhension questionnante, le

questionnement étant compris comme source de la connaissance. « La lecture est comparaison [...] Etablir des liens, déceler des influences, rapprocher des textes selon la logique objective de rapports de dérivation ou de présupposition, ou suivant les intuitions subjectives d'une résonance des mots et du sens : autant de figures de la lecture qui situent un texte dans l'espace d'un intertexte, c'est à dire d'une bibliothèque » (Jacob, 2003 : 31).

Comme le texte littéraire suscite toujours des lectures différentes, il représente un espace qui engage personnellement chaque lecteur (Rouxel, 1996). Le lecteur quant à lui construit sa lecture, choisit la manière qui lui convient le mieux pour s'installer dans le texte. Il en repère les règles, les stratégies au sein desquelles il va pouvoir mener son parcours, tracer son propre trajet. Il va s'appesantir sur certains détails, filer vers ses propres horizons (Jouve, 2005 : 32).

Synthèse

Des différents points de vue théoriques examinés autour du concept espace documentaire, nous proposons, en guise de synthèse, de considérer cinq points saillants qui permettent de le penser et de l'analyser à partir des représentations et des imaginaires des concepteurs comme des usagers.

L'espace à signifier est à la fois un espace social, un espace fait de divisions, un agencement au sein duquel les acteurs se comportent suivant leurs imaginaires de l'espace. C'est un espace commun qui est défini par les images collectives qui s'y construisent. C'est un espace vécu. C'est donc autour des imaginaires, préférés à celui de représentations, que ce concept espace documentaire peut être abordé. Nous appuyant sur la poétique de la liste de G. Perec, nous convoquons d'autres disciplines qui utilisaient la notion d'espace afin d'en enrichir la signification et l'appréhension, pour déceler ce que l'espace contient de créativité.

L'espace des jardins permet d'entrer dans un cheminement ; le labyrinthe dans un parcours horizontal et une découverte progressive d'un dispositif aux limites

imposées. L'espace est fait d'horizontalité et de verticalité ; son parcours en est tributaire et propose soit un cheminement, soit une découverte globale. L'énumération permet d'en appréhender les différents éléments au sein duquel on suit un chemin pré-tracé ou dans lequel on avance en inventant. Au sein de cette figure du labyrinthe, la contrainte est marquée par la verticalité des murs qui empêche l'errance du regard et rend difficile la compréhension et le repérage. La verticalité qui par ailleurs, en particulier dans l'œuvre d'art, joue pourtant un rôle de mise en relation des objets et des signes, propose une interaction au récepteur. L'espace de l'exposition est juste là, avec son dispositif et sa temporalité spécifique, son discours apparent. C'est l'espace architectural qui permet ensuite de préciser son usage, en s'intéressant plus particulièrement aux moments qui jalonnent le parcours d'un lieu et qui mettent à contribution la mémoire, autorisant ainsi de raviver l'aspect mnémotechnique des lieux. Puis, au-delà de l'espace conçu, c'est l'espace produit par les professionnels de l'information qui est à analyser.

L'espace signifié prend en compte cet espace conçu et présenté comme une organisation signifiante au travers de l'organisation des connaissances qu'il propose : l'espace public et architectural y joue un rôle important particulièrement du point de vue symbolique chez les auteurs. Il s'agit alors de l'appréhender comme un objet de savoir disciplinaire en information-documentation dans lequel plusieurs logiques sociales cohabitent. Pour que l'utilisateur ait l'envie d'accéder au savoir, une possible interprétation du lieu et de l'espace peut permettre une appropriation, une interrogation personnelle.

Le texte littéraire est envisagé comme une information qui permet à l'utilisateur et au professionnel de modifier les images du centre de documentation et donc d'appréhender autrement l'espace documentaire, en particulier dans sa complexité, en le pensant comme espace d'échange. Une information littéraire peut modifier l'appréhension de l'organisation des savoirs et améliorer son accessibilité. L'espace documentaire peut ainsi aider à penser les liens qui existent entre les disciplines et leur cloisonnement perceptible dans la classification.

Le Centre de documentation et d'information (CDI) qui, comme le mot « centre » le précise (« centre » entendu comme le milieu d'un espace quelconque, point de convergence ou de rayonnement, lieu où diverses activités sont regroupées (Rey, 1990), « se situe au cœur de l'établissement ». Cette expression consacrée symbolise le fait que cet espace paraît fondamental dans le parcours d'apprentissage, par sa fonction de mise à disposition de ressources informationnelles. Ainsi, dans l'idéal, ce modèle de conception s'inscrit dans un modèle pédagogique énonciatif qui inclue les pratiques rêvées des usagers: « ce qui est privilégié par les usagers des CDI c'est la forme éclectique de lecture. Celle-ci est la seule modalité de lecture véritablement globale. Elle suppose une connaissance de l'ensemble de l'espace, qui se traduit par une stratégie comportementale de « tissage » entre les différentes zones de classement » (Fondin, 2005). Eviter les cloisonnements excessifs, créer des interpénétrations entre les différentes zones de classification sont au cœur de l'énonciation qui met en avant « une organisation matérielle et spatiale des connaissances traduisant à la fois une vision de l'organisation du savoir et une conception des moyens de sa communication » (Le Marec, 2003).

Cette énonciation n'est, d'une part, jamais réellement achevée car elle est collective. Elle implique l'ensemble des acteurs qui participent de sa nature documentaire, à savoir l'institution qui accueille ce service documentaire, les professionnels qui l'organisent et les usagers qui l'utilisent. Cet espace documentaire, entre écriture, visibilité, articulation de la contrainte et de l'initiative, repose sur un ensemble d'éléments qui contribuent, à des niveaux différents, à son énonciation. D'autre part, en plus de cette mouvance intrinsèque à l'activité qui s'y déroule, l'espace documentaire est également un entre-deux, la salle de classe et le monde réel, entre deux qui fait écho à la double figure du professeur-documentaliste mais qui éloigne encore de cette centration désirée du « centre » de documentation et d'information. Pour aborder cette zone intermédiaire, il « existe un espace particulier, préalable à la médiation, mais grâce à l'espace qu'il crée, [...] il rend possible, organise, et éventuellement crée un effet de signification au-delà des contenus transmis ou échangés » (Hert, 1999).

Le non-lieu

L'espace documentaire peut se déconstruire au travers de la notion de « non-lieu » créée par l'anthropologue Marc Augé. En effet, les « non-lieux » appartiennent à la sur-modernité et renvoient non pas à la société ou à l'espace vécu mais plutôt à une coexistence d'individualités (Augé, 1992). Le lieu est pensé pour offrir à chaque usager un espace qu'il incorpore à son identité, dans lequel il peut rencontrer d'autres personnes, un lieu qui intègre l'ancien et le moderne dans un spectacle de la modernité « *car un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu* » (Augé, 1992).

Un non-lieu est un endroit que l'on n'« habite » pas dans lequel l'individu demeure anonyme et solitaire, comme dans une sur-modernité. Ce « non-lieu », apparent ou réel, mérite que l'on s'attarde sur la dénomination d'« espace documentaire » afin d'en faire surgir sa dimension signifiante, trop vite appauvrie par un vocabulaire qui en brouille la richesse. De cet espace interchangeable où l'être humain reste anonyme, on peut alors questionner le souci d'efficacité de la circulation de l'information au sein d'une sur-modernité (Augé, 1992).

Avec la sur-modernité, il s'agit de réapprendre à penser l'espace. C'est par exemple en se projetant sur ses usages qu'on peut l'aborder différemment. Ou encore en notant que « *le lieu s'accomplit par la parole, la connivence* » (Augé, 1992 : 99). Ainsi, il en va du lieu comme du non-lieu, aucun n'existe sous une forme pure, il s'y recompose des lieux et des relations s'y tissent, « bricolages » et « arts de faire » (Certeau, 1990) y redéplient leur stratégie (Augé, 1992). Ainsi, espace de lecture, espace d'accueil, etc ... témoignent d'une abstraction qui les menacent en tant que signifiant. Alors que « pratiquer l'espace c'est répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance : dans le même lieu être autre et passer à l'autre » (Certeau, 1990).

Le non-lieu pour de Certeau c'est faire allusion à la qualité négative du lieu, une absence du lieu à lui-même... (Augé, 1992 : 108) « Les noms créent du non-lieu dans les lieux ; ils les muent en passages » (Certeau, 1990). Non lieu désigne deux

réalités complémentaires mais distinctes : des espaces constitués en rapport à certaines fins (...) et le rapport que les individus entretiennent avec ces espaces. Un lieu anthropologique crée du lien social, un non-lieu crée de la contractualité solitaire (Augé, 1992 : 108). L'usager du non-lieu est en relation contractuelle avec l'espace ce qui accentue l'idée d'individualisation. Pas de droit à l'anonymat sans inscription et authentification préalable. L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière ni relation mais solitude et similitude. Paradoxe, un non-lieu offre des repères à l'égaré. Un personnage est chez lui lorsqu'il est à l'aise avec la rhétorique des gens dont il partage la vie. Ainsi, un trouble de communication rhétorique manifeste le passage d'une frontière.

L'espace potentiel / l'espace transitionnel

En suivant Norberg-Schultz on peut dire que « l'usage du lieu est donc un processus complexe qui ne saurait être réduit à un comportement physique ou à une impression sensorielle, à une expérience émotionnelle ou à une compréhension logique, sa structure comprenant toutes ces dimensions ». (Norberg-Schultz, 1997 : 11). Il est jalonné de « moments » caractéristiques. Le terme « moment », du latin momentum « mouvement » a été choisi parce qu'il renvoie au temps et au lieu. On peut présenter l'entrée dans un lieu de façon chronologique : lors de son arrivée, l'usager est au seuil d'un espace. C'est alors la relation extérieur/intérieur qui est essentielle et qui renvoie à l'identité du lieu. La rencontre, c'est le moment où l'on entre, où l'on rencontre un lieu et où son unité a pour premier visage une « atmosphère ». Ce qui frappe alors c'est la cohérence spatiale, les éléments déterminés par l'ensemble. Le moment du séjour est celui de la réunion, c'est à dire celui de la clarification, l'accord que l'on doit trouver dans un lieu relié à un contexte. Tous ces points précisent le comment de l'usage du lieu. De son côté, « la mémoire en tant que connaissance ou reconnaissance est le présupposé de l'orientation. Points de repères figurés, organisation spatiale compréhensible, le lieu qui est œuvre humaine doit présenter des routes et des destinations définies si non le visiteur est désorienté et il n'y a alors qu'une découverte fragmentaire du lieu » (Norberg-Schultz, 1997 : 10).

Entre bienveillance et illusion, l'espace documentaire s'inscrit comme un «espace potentiel, lieu dans lequel prend place l'expérience» (Belin, 2001 : 90). Pour Donald Woods Winnicott, le lieu est ce qu'il appelle « espace potentiel », une aire dans laquelle se déroule un jeu, du point de vue du nourrisson, ni au-dedans ni au-dehors de lui, mais dans un espace intermédiaire qui se situe entre lui et sa mère. Ainsi, plus ce lieu est «étroit» moins il aura de chance de permettre la manifestation d'une expérience. Dans ce lieu doit pouvoir s'inscrire un désir qui se charge en réalité. Pour cela, il faut que préalablement aient été pensées et organisées les conditions de l'autonomie.

L'« espace transitionnel » (Winnicott, 1975) est un espace qui va jouer un rôle essentiel dans les processus de représentation et de symbolisation et qui va permettre un premier décollement avec l'objet maternel, un premier mouvement de l'enfant vers l'indépendance. L'espace transitionnel permet de symboliser le monde en prenant une distance par rapport à lui. C'est une aire intermédiaire qui peut permettre une expérience culturelle. Cette expérience peut être imaginaire comme technique, mettant l'enfant dans un rapport à des objets et dans un rapport aux autres. Pour Winnicott, l'espace transitionnel est l'espace du père, celui qui permet de sortir de la relation à la mère en expérimentant une séparation via un espace de jeu. Il peut ainsi tester une liberté d'action sans que pour autant ses tâtonnements soient perçus autrement que comme des essais ou des tests. Ce qui est éprouvé c'est l'absence de la mère, c'est ce qui existe en dehors de la mère, si nous poursuivons l'analogie avec le CDI comme espace transitionnel on peut le questionner comme suppléant de la situation traditionnelle d'enseignement. Et cet échange avec le monde crée un espace potentiel qui s'inscrit dans un entre-deux (entre la classe absente/ présente et le monde social) et offre la possibilité de se confronter à la réalité en la symbolisant grâce à un effort d'imagination et de construction de sens qui peut passer par le « braconnage » et le détournement des dispositifs techniques.

L'hétérotopie

L'idée d'hétérotopie, forgée par Michel Foucault est vue comme un espace autre qui permet la localisation physique d'une utopie. Ce sont des espaces concrets qui hébergent l'imaginaire (Fabre, 2008) et qui sont également utilisés comme dans une mise à l'écart. Les principes qui définissent une hétérotopie, sont d'une part l'hétérochronie, en rupture avec le temps « réel », qui, par l'accumulation d'objets et de livres de tous les temps, constitue un lieu qui est lui-même hors du temps comme par exemple la bibliothèque. D'autre part l'illusion qui crée un espace « réel » aussi parfaitement organisé et ordonné que l'espace réel est désordonné, brouillon et mal agencé comme par exemple les jardins, hétérotopie universalisante qui juxtapose en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. « Emplacements (...) qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels » (Foucault, 1967).

L'hétérotopie est un lieu bien réel au sein duquel le mouvement de la société n'a pas cours. On peut y voir une représentation d'un espace transitionnel qui s'appuie sur des dispositifs qui permettent de le faire exister hors de l'espace social habituel. Ce qui s'y déroule est en fait une sorte de jeu.

L'hétérotopie est un espace délimité : il y a un passage entre un extérieur et l'intérieur. On ne pénètre pas dans une hétérotopie par hasard. On y entre par l'intermédiaire d'un espace que celui-ci soit matériel ou encore symbolique qui vient marquer le lieu comme étant « autre », en cela séparé des lieux communs. En son sein, on accède à un espace différent où va pouvoir s'exercer une expérience. C'est dans cette situation autre, proposée par l'espace documentaire que l'utilisateur va investir cet espace de liberté. Suivant comment il est vécu, entre volonté de s'en servir et contrainte, on observe différentes manières de faire. L'espace créé n'est pas qu'un lieu, il est aussi un espace mental.

L'espace documentaire tel que nous l'avons envisagé renvoie à une réalité plurielle, marquée par l'utilisation du concept d'espace dont la définition reste ouverte. Nous avons centré nos recherches sur l'espace documentaire physique de

systèmes d'information, conçu à destination d'un public, univers, construit et structuré proposant une organisation des savoirs.

Nous avons défini l'espace documentaire en cernant ses éléments structurants au regard des Sciences de l'Information et de la Communication et en suivant d'autres approches complémentaires, telles que la géographie ou encore l'art des jardins. Parallèlement, l'espace documentaire a été questionné non pas comme une simple juxtaposition d'objets, mais comme une réelle énonciation. En transposant l'approche communicationnelle du document et sa typologie (Meyriat, 1981), nous avons confronté l'espace par intention élaboré par le documentaliste et l'espace par attribution construit par l'usage, en interrogeant les approches différentes de l'espace documentaire au travers de la littérature, culture du détournement de la contrainte liée son organisation espérant ainsi enrichir le regard documentaire par une approche esthétique de la documentation, jusqu'ici simplement esquissée. Nous avons alors vu dans le concept de dispositif, développé en 1999 suivant une approche pluridisciplinaire dans le numéro 25 de la revue *Hermès*⁵², un moyen d'approcher la médiation documentaire sensible.

⁵² JACQUINOT-DELAUNAY, G. et MONNOYER, L., 1999. Le dispositif : entre usage et concept. *Hermès*, n° 25, 297 p. [Consulté le 29 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/14700>

3 – Dispositif info-communicationnel au cœur de la médiation sensible

Après avoir défini l'espace documentaire au travers des multiples entrées disciplinaires qui l'ont éclairé et après avoir tenté des rapprochements avec le contexte documentaire, nous souhaitons ici en préciser l'approche conjointe de son énonciation et de sa réception, en le confrontant à la notion de complexité définie par Edgar Morin. En effet, au fil de nos lectures, nous avons peu à peu perçu l'intérêt d'intégrer la notion d'espace documentaire à la notion de dispositif, à la fois porteuse de complexité et très pertinente du fait de son approche alliant technique et abstraction, pour penser et cadrer le champ ouvert par la richesse de la notion d'espace documentaire au sein du dispositif info-communicationnel.

3-1 - La notion de complexité

L'acception classique et commune de l'adjectif « *complexe* » qui signifie de par ses racines latines « *tissé* », « *enlacé* », « *saisi par la pensée* » le rattache à « *compliqué* », « *en attente de simplification* », s'opposant ainsi à la clarté, à l'évidence et aux valeurs de transparence (Ardoino, 1999 : 442). Mais alors que l'usage du mot « *compliqué* » s'applique à quelque chose que l'on va pouvoir débrouiller, pour le mot « *complexe* » il s'agira plutôt d'envisager des lectures plurielles, de prendre en compte une pluralité de regards. L'invention de l'interaction, en tant qu'objet de connaissance, qui s'oppose à une organisation linéaire d'opérations mentales réputées décomposables, pourrait changer le système de représentation du réel. « Mais le labyrinthe ne peut symboliser la complexité parce qu'enfermé dans les limites du déjà-là. Par construction il reste du domaine du compliqué [...] alors que l'ensemble supposera encore, pour pouvoir être reconnu complexe, l'intelligence d'une pluralité de constituants hétérogènes, inscrits dans une histoire, elle-même ouverte aux aléas d'un advenir » (Ardoino, 1999 : 443). Pour cet auteur, une initiation à la complexité, pour disposer de curiosités et de compétences éthiques et épistémologiques, devrait permettre de donner à la formation des

enseignants « une grande importance à la relation intime et soutenue entre éducation et culture, que l'apprentissage des connaissances tend à négliger, [...] redonnant au désir, à la sensibilité et à l'affectivité leurs places légitimes dans les situations d'apprentissage » (Ardoino, 1999 : 449).

L'idéal de la connaissance scientifique jusqu'au début du 20^{ème} siècle est de révéler, derrière la confusion des phénomènes, l'ordre qui les détermine et ce en suivant les quatre principes établis par Edgard Morin (Morin, 1999 : 451-452) :

- le principe d'ordre : la stabilité et la régularité renvoient une image d'une extrême pauvreté puisque l'image de la répétition, est incapable de création,
- le principe de séparation : la spécialisation, l'organisation par disciplines rend difficile le mélange. En effet, c'est dans les domaines intermédiaires, flous, non séparés, dans des *no man's land* que sont nées les grandes découvertes,
- le principe de réduction : les unités permettent de comprendre le tout
- le principe d'induction déduction, de causalité linéaire.

Le défi de la complexité c'est d'interroger ces quatre principes. L'organisation est une sorte de coopération entre un principe d'ordre et un principe de désordre. Le jeu entre ces trois entités c'est le jeu dialogique, il s'agit via la complexité de concevoir la relation spécifique de ce qui est ordre, désordre et organisation. La complexité c'est reconnaître l'émergence de qualités et de propriétés propres à l'organisation d'un tout. En intégrant le désordre, la complexité reconnaît l'incertitude dans la connaissance. C'est la fin du savoir absolu et total. Le principe de séparation est insuffisant : il faut savoir séparer et distinguer mais il faut aussi savoir relier et rassembler. Ainsi, « si nous voulons une connaissance pertinente, nous avons besoin de relier, de contextualiser, globaliser nos informations et nos savoirs, donc de chercher une connaissance complexe » (Morin, 1999 : 456). Mais pour ce faire, « des principes organisateurs de la connaissance sont nécessaires pour faire face au défi de la complexité » (Morin, 1999 : 457).

Pour poursuivre cette définition de la notion de complexité, nous avons proposé de penser l'espace documentaire au sein d'une notion englobante et plus « mouvante », celle de dispositif. Nous nous sommes penchée sur l'articulation entre espace documentaire et dispositif info-communicationnel, poussant la réflexion vers un cadre qui privilégierait la sollicitation de l'imaginaire : « concevoir le dispositif comme médiation, c'est reconnecter des compétences non spécifiques à un environnement disponible et donner ses chances à la créativité » (Berten, 1999 : 43).

3-2 - Le concept de dispositif pour penser l'espace documentaire

Une première définition inscrit le « dispositif [comme un] ensemble de pièces constituant un mécanisme, un appareil ; [ou comme étant] ce mécanisme, cet appareil »⁵³ puis la technique s'estompe au profit d'une abstraction « agencement d'éléments quelconques dans un but, un effet ». Comme le souligne Jean-Pierre Meunier, la caractéristique de ce concept, c'est qu'il nécessite, dans l'espace, une séparation entre un dedans (constituant le dispositif lui-même) et un dehors où se trouve l'entité intentionnelle poursuivant un but. (Meunier, 1999 : 84). « Un dispositif de communication comprend au moins un arrangement spatial et un arrangement sémiotique – une combinaison de textes, d'images, de sons » (Meunier, 1999 : 87), offrant ainsi un nouveau rapport aux objets et un aménagement, un arrangement efficace. A ses côtés, dans la revue *Hermès*, plusieurs auteurs permettent de relier différents aspects du dispositif au sein desquels nous avons relevé certains angles permettant d'éclairer notre questionnement.

Ainsi, le dispositif désigne-t-il un « entre-deux », une figure intermédiaire cherchant à trouver une position « entre un ordre homogène et une approche rhizomatique, un espace de médiation entre liberté et contrainte, une dialectique entre réalité et imaginaire » (Peeters, Charlier, 1999 : 15, 21) qui réclame une appropriation pour un projet personnel. Nous participons tous, usagers et

⁵³ Dispositif. *Petit Larousse*. 2004. Paris : éd. Larousse. p. 339

concepteurs, à la définition de dispositifs qui nous circonscrivent et, certes, nous contraignent mais qui construisent, par là même, notre identité et notre être singulier. « Les dispositifs c'est une manière d'envisager l'environnement naturel ou construit de l'homme comme lieu non d'acquisition ou de transmission du savoir, mais comme réseau de médiation du savoir – à partir de quoi, certes, peuvent émerger des acquisitions et des transmissions. Mais, dans la mesure où il s'agit de médiation, on ne peut pas prédéterminer ce qui sera appris » (Berten, 1999 : 42).

Une autre approche du dispositif met en lumière « *la memoria artificiosa* » gréco-romaine, appareil mental qui grâce à une déambulation mentale dans une suite de lieux permettait de restituer un ordre de succession de propositions d'un discours ; « à la Renaissance, la représentation imagée mentale des choses et des mots n'est plus un simple outil mnémotechnique mais un moyen d'action physique tout autant qu'un mode de connaissance » (Poitou, 1999 : 51). On peut aussi dire que « penser les dispositifs, c'est penser la manière la plus naturelle dont l'individu est parfaitement à même de se situer dans un environnement, de l'appivoiser, le modifier, l'ingérer et le régurgiter » (Berten, 1999 : 43). La problématique de la connaissance est déplacée « d'une logique de transmission du savoir vers une logique d'expérimentation du savoir » (Peeters, Charlier, 1999 : 18). Ainsi ce n'est plus l'individu qu'on oriente mais c'est l'usager qui s'oriente dans le dispositif. On rejoint ici les écrits de Michel De Certeau qui abordent les dispositifs à travers les procédures ordinaires, souvent minuscules et invisibles, ces « arts de faire ». C'est ce qu'il nomme « ruses », « braconnages », « tactiques » montrant que l'individu n'est pas totalement prisonnier du dispositif qu'il emprunte. Il reste selon lui toujours des interstices, des vagabondages, autant de stratégies inventées pour trouver son propre cheminement. Ainsi, les dispositifs renvoient aux objets mais également aux sujets qui expérimentent, utilisent, détournent, s'approprient ces mêmes dispositifs, ou sont pris par eux, contraints ou fascinés (Certeau, 1990). Les braconnages des usagers vont au-delà d'un simple contournement d'une contrainte, ils fondent un espace culturel. Philippe Hert évoque un espace transitionnel qui permet d'articuler réalité et imaginaire, « engageant une dynamique qui amène à tester la réalité, à la symboliser

et à développer corrélativement une imagination » (Hert, 1999 : 95). Le chercheur le définit comme un espace balisé qui délimite un dedans et un dehors, qu'on peut rapprocher de l'espace transitionnel de Winnicott vu précédemment. Le passage de l'extérieur vers l'intérieur se produit à l'aide du dispositif qui peut être matériel (l'entrée dans une bibliothèque, l'espace d'un jardin), symbolique ou sémiotique. Il se rapproche du concept d'hétérotopie qui fait exister un espace autre, effectif ou fantasmé. Les usagers sont placés dans une situation qu'ils vont investir différemment selon leur subjectivité, mettant en place des tactiques. Face au dispositif qui nous permet ou nous contraint à nous isoler dans le temps, « l'espace créé est aussi mental voire textuel. Le roman est en effet proche de l'hétérotopie bien qu'il n'y ait pas d'isolement spatial à proprement parler » (Hert, 1999 : 98). Il rappelle, en outre, l'analyse de Roland Barthes à propos de la projection cinématographique qui propose au spectateur de se laisser porter par l'histoire racontée tout en se situant en dehors de celle-ci (c'est à dire dans le dispositif, dans ce cas, la salle obscure), ce dédoublement consistant à « se laisser fasciner deux fois, par l'image et par ses entours ». La distanciation est produite par une mise en situation qui complique la relation en prenant en compte le dispositif. Par ailleurs, selon ce chercheur, c'est l'écriture qui fait fonctionner l'hétérotopie. Le texte permet un travail d'interprétation ; ainsi, plutôt que de parler de dispositifs de médiation, il peut être intéressant, selon lui, de parler de dispositifs d'écriture. « Le dispositif n'est plus simplement un système technique et un outil au service d'un projet, il est un espace qui mobilise l'imaginaire et constitue le point de départ de nouvelles formes d'organisation collective [...] c'est la force de l'hétérotopie, à la fois utopie et espace réel » (Hert, 1999 : 104). Autrement dit, « un dispositif dont le but est de produire ou permettre une forme de médiation fait exister un espace particulier, préalable à la médiation, mais grâce à l'espace qu'il crée, il la rend possible, l'organise, et éventuellement crée un effet de signification au-delà des contenus transmis ou échangés » (Hert, 1999 : 93).

Yves Jeanneret propose aussi une analyse de ce dispositif qu'est l'écriture au sein de laquelle « les objets écrits sont des artefacts » (Jeanneret, 2004 : 43) dont « la

forme n'est pas un code mais un espace organisé, c'est à dire un ensemble d'objets qui exposent un ordre, mais qui se laissent approprier, doter de sens, détourner » (Jeanneret, 2004 : 50). Rapproché de l'espace documentaire, on peut dire que celui-ci s'incarne précisément dans une organisation où l'ordre et la classification prévalent et qu'il fait pourtant l'objet de détournement par la manière dont il est reçu dans l'acte de communication qu'il offre.

3-2-1 Énonciation et réception du dispositif documentaire

Le dispositif documentaire, entre classement, texte, mise en visibilité, articulation de la contrainte et de l'initiative, repose sur un ensemble de notions telles que information, document, langages documentaires, médiation et usagers, autant d'éléments qui participent, à des niveaux différents, d'une énonciation et que nous proposons de mieux cerner.

Pour préciser ce que nous entendons par énonciation, nous nous sommes appuyée sur les définitions des sciences du langage. « L'énonciation est l'acte de production d'un énoncé par un locuteur dans une situation de communication. Le locuteur (ou énonciateur) adresse un énoncé à un allocataire, dans des circonstances spatio-temporelles particulières. Ce faisant, il implante l'autre en face de lui comme partenaire et réfère au monde par son discours ; tout acte d'énonciation se réalise dans une situation de communication particulière, caractérisée par plusieurs éléments constitutifs :

- des protagonistes fondamentaux, acteurs de la communication, le locuteur et l'allocataire, qui se prêtent mutuellement des connaissances,
- un temps et un lieu spécifiques,
- des objets présents, qui constituent l'environnement perceptible des protagonistes » (Riegel, Pellat, Rioul, 1994 : 575).

Énoncé et énonciation se distinguent dans le sens où l'énoncé est le produit de l'acte d'énonciation, l'énonciation étant l'acte de fabrication de l'énoncé. Ce dernier

est produit dans une situation particulière par les acteurs de la communication, dans le temps et dans l'espace. Le discours est celui d'un sujet qui le marque de ses empreintes énonciatives. Ainsi pour analyser une énonciation, « il s'agit de dégager les éléments qui, dans les énoncés, peuvent être considérés comme les traces ou les empreintes des procès d'énonciation qui les ont produits, puis de dégager leur fonctionnement, leur organisation, leur interaction » (Dubois, 1994 : 180).

Le dispositif est aussi présenté comme une énonciation par Annette Beguin-Verbrugge. Pour elle, « l'énonciation documentaire prolonge et complète l'énonciation éditoriale [...] L'ensemble des stratégies et des actions des acteurs de la bibliothèque constitue autant de micro-orientations de la réception du texte. Il a une incidence sur l'interprétation des textes, mais il est lui-même déterminé par une anticipation des actes de lecture sur lesquels il agit » (Beguin-Verbrugge, 2002 : 335). Selon cet auteur, l'idéologie de la transparence, qui est le socle du dispositif documentaire, pose comme universelles les règles et contraintes de l'organisation des connaissances sur lesquelles l'utilisateur doit mettre en place son fonctionnement. Dès lors, pour nous, la mise en espace est orientée selon cette volonté de transparence. Il est intéressant de voir en quoi les normes universelles, loin d'être simplement appliquées, sont systématiquement adaptées par les professionnels et de déterminer si cette modification et ces évolutions représentent une réelle énonciation.

Hubert Fondin propose de réfléchir sur l'énonciation proposée par l'organisation de l'espace documentaire en y incluant les pratiques des usagers : « ce qui est privilégié par les usagers des CDI c'est la forme éclectique de lecture. Or celle-ci est la seule modalité de lecture véritablement globale. Elle suppose une connaissance de l'ensemble de l'espace, qui se traduit par une stratégie comportementale de « tissage » entre les différentes zones de classement, et transgresse sans souci la frontière entre la fiction et le documentaire. Ceci pourrait amener à assouplir l'opposition entre le documentaire et la fiction, en mettant en place quelques interpénétrations, et en évitant les cloisonnements excessifs entre les

zones correspondant aux différentes catégories de classification » (Fondin, 2005 : 16). Cette information littéraire serait porteuse de complexité, de globalisation et aiderait à la perception de l'espace comme entité signifiante. Pour nous, la littérature semble pouvoir, en effet, faire le lien entre espace réel, espace imaginaire, espace contraint, espace virtuel, espace vécu, espace rêvé, et amener l'espace documentaire vers une véritable énonciation.

L'idée d'énonciation est reprise par Joëlle Le Marec qui pour sa part rapproche l'espace de la bibliothèque de l'espace du texte qui sont deux « écritures », d'« une organisation matérielle et spatiale des connaissances traduisant à la fois une vision de l'organisation du savoir et une conception des moyens de sa communication » (Le Marec, 2003 : 235). Selon elle, cette énonciation n'est jamais réellement achevée car elle est collective. Elle implique l'ensemble des acteurs qui participent de l'énonciation documentaire, à savoir l'institution qui accueille ce service documentaire, les professionnels qui l'organisent et les usagers qui l'utilisent.

L'espace documentaire est le territoire privilégié de l'organisation des savoirs et un espace de communication co-construit. Il apparaît comme le socle du dispositif documentaire et découle d'une conception de la relation au public (Véron, 1989). Il ne peut être conçu comme une simple juxtaposition d'objets car il distribue une information organisée et il est lui-même une énonciation, résultat de la projection d'une pensée : il s'y glisse une subjectivité collective qui bâtit cet espace du savoir. Cette conception de l'organisation spatiale de l'espace documentaire, considéré comme un artefact, est en partie déterminée par les représentations que les professionnels de l'information - documentation se font des manières d'agir individuelles et collectives.

Aujourd'hui, les dispositifs documentaires sont des univers construits et structurés, que sous-tendent une organisation intellectuelle, un aménagement matériel, une signalétique, des divisions, c'est à dire des savoirs mis en espace. Ils inscrivent cette organisation des savoirs comme étant le pilier d'un espace qu'elle structure (Fabre,

2006). Cette organisation est passée d'un état intuitif à une codification, une normalisation qui s'est construite et généralisée (Meyriat, 1983), mais ce qui est proposée présente des cloisonnements et une représentation du monde que le lecteur doit lui-même déconstruire pour créer ses propres liens. Projeté sur cette situation de communication spécifique, le langage documentaire sert de code commun aux deux instances de production et de réception et permet la compréhension des produits documentaires élaborés dans le cadre de l'indexation (Courbières, 2004). Mais pour que ce langage soit véritablement commun, les situations de communication documentaires s'appuient sur des énonciations non seulement en terme d'organisation spatiale mais également s'appuient sur la manipulation d'objets documentaires supports des savoirs sous-jacents qui seuls permettent une appréhension et une compréhension de ces langages.

L'organisation des savoirs qui est à la base de la documentation constitue donc un élément central du dispositif documentaire, « un enjeu important tient à l'articulation entre la logique langagière sociale et symbolique de la médiation des savoirs et le pouvoir organisateur des dispositifs et de leurs rhétoriques propres » (Jeanneret, 2008). En effet, chaque dispositif documentaire, par l'organisation des savoirs qu'il donne à voir, énonce une intention qui forme un « complexe qui associe des objets matériels, des textes, des représentations et qui aboutit à l'élaboration et au partage d'idées, d'informations, de savoirs, de jugement : il s'agit de configurations dynamiques qui traduisent l'élaboration historique des ressources et enjeux de la culture pour une société : des postures, des savoirs, des valeurs, qui ne se comprennent pas les uns sans les autres et qui reposent sur une panoplie d'objets et de procédures, sans toutefois se résumer à ce seul inventaire technique » (Jeanneret, 2008).

« Dans le domaine de la communication médiatisée par les « artefacts », le nom que porte l'agir est : « usage » » (Jeanneret, 2007 : 3). Si le travail peut s'enrichir de leurs propres représentations, il peut également tirer profit des représentations réelles des usagers et replacer la complexité de l'espace documentaire au cœur de la

construction d'une culture informationnelle. En effet, « les usagers eux-mêmes peuvent par leur comportement et sans en être conscients contribuer à des déplacements ou à des masquages [du] projet [intellectuel du gestionnaire] » (Beguin-Verbrugge, 2002 : 335).

3-2-2 Du dispositif documentaire au dispositif info-communicationnel

Comme nous l'avons écrit précédemment, pour Jean Meyriat, information et connaissance sont liées, « un dispositif informationnel serait, donc, un dispositif cognitif porteur d'informations dormantes, transformables en connaissances » (Couzinet, 2011). Ainsi, au sein de l'activité documentaire, le dispositif est médiateur, entre le concepteur et l'utilisateur, « une manière d'envisager l'environnement naturel ou construit de l'homme comme lieu non d'acquisition et de transmission du savoir, mais comme réseau de médiation du savoir à partir de quoi, certes, peuvent émerger des acquisitions et des transmissions » (Berten, 1999). Au sein des SIC, les expressions « dispositif communicationnel » et « dispositif informationnel » ont été rapprochées récemment sous celle de « dispositif info-communicationnel » pour mettre en évidence l'interdépendance entre information et communication (Couzinet, 2011).

Par ailleurs, pour ce qui concerne plus précisément la branche information-documentation des SIC sur laquelle nous travaillons ici, une typologie des dispositifs, au même titre que celle posée pour le document a été proposée par Viviane Couzinet : les dispositifs documentaires primaires rassemblent les documents primaires tels que les revues et les ouvrages. Les dispositifs documentaires secondaires concernent le traitement de l'information des dispositifs info-communicationnels primaires. Ainsi, « le dispositif d'information secondaire [qui a pour] mission [essentielle] la mise en visibilité des informations est donc également producteur de connaissances » (Couzinet, 2011). Un dispositif info-communicationnel permet, au travers des contraintes techniques et humaines induites, de construire des connaissances. Il est porteur de missions et d'enjeux qui, par le traitement documentaire, facilitent l'accès à l'information dans un processus

de communication. Il a pour objectif la mise en visibilité des savoirs, c'est un outil de formation au travers de l'organisation des savoirs qu'il propose. Le traitement qui est effectué est l'« extraction de l'information du support fourni par un système primaire, [traitée] pour elle-même, [représentée] de façon symbolique » (Meyriat, 1985a). Le médiateur « fabrique des instruments que l'on appelle secondaires parce qu'ils fournissent à l'utilisateur non pas l'information dont ils ont besoin, mais l'information nécessaire pour accéder à cette dernière » (Meyriat, 1985b). La classification est l'outil intellectuel normalisé utilisé pour construire ces instruments secondaires et rendre le classement intelligible aux usagers. Elle participe de la construction du dispositif info-communicationnel et se caractérise par un ensemble de savoirs spécifiques comme explicité plus haut.

Nous pensons que le dispositif info-communicationnel n'est pas un simple support à l'apprentissage de méthodes d'accès au savoir, mais qu'il est intrinsèquement mêlé à la construction de la culture informationnelle. Pilier de compréhension du savoir, il apparaît capable d'aider à la construction individuelle des connaissances et par là même, plus largement, d'éclairer, pour tout citoyen, l'organisation globale des savoirs (Fabre, Couzinet, 2008).

Ainsi, le dispositif est le lieu où humains, objets matériels et liens s'organisent pour mettre en œuvre des interactions à la fois réelles et symboliques qui instituent des modalités et des logiques d'usage de l'information. Le « dispositif [se définit comme la] manière dont sont disposés les pièces, les organes d'un appareil ; [ou comme étant] le mécanisme lui-même » puis la technique s'estompe au profit d'une abstraction « agencement d'éléments quelconques dans un but, un effet » (Peeters, Charlier, 1999). Le dispositif se situe alors entre des concepteurs qui le pensent et des usagers qui l'utilisent. S'il les contraint, il participe également à la construction de leur identité grâce à l'effort d'appropriation qu'il nécessite. L'utilisateur y a une place et il est invité à prendre l'initiative, il est encouragé à exprimer les différences individuelles car « penser les dispositifs, c'est penser la manière la plus naturelle dont l'individu est parfaitement à même de se situer dans un environnement, de l'appivoiser, le modifier, l'ingérer et le régurgiter » (Berten, 1999). C'est cette

articulation qui peut amener à le concevoir comme une médiation (Berten, 1999), en incitant les différents acteurs à développer une part d'initiative partagée, créatrice de sens. En permettant cette forme de médiation, il ouvre un espace particulier qui offre des possibilités d'échange et favorise ainsi la construction de sens (Hert, 1999).

Cependant, on peut dire qu'à l'image des outils, les dispositifs « sont des moyens techniques et cognitifs, mais au-delà ils sont un processus social et culturel » (Agostinelli, 2009). En ce sens, ils révèlent les processus d'appropriation et d'échange que nous avons soulignés précédemment et mettent au jour des constructions humaines qui interviennent à différents stades, s'opposant ainsi à une perception de stabilité des objets porteurs d'information.

Les dispositifs info-communicationnels organisant l'information numérique ne permettent pas toujours un usage ciblé et efficace de par des médiations documentaires profanes, ces deux aspects limitent ainsi l'efficacité d'un partage des savoirs pourtant utile, voire essentiel à l'activité qu'elle soit professionnelle ou scientifique. D'une part, lorsque le traitement de l'information est réalisé par les usagers eux-mêmes, il paraît nécessaire de le compléter par des dispositifs médiateurs permettant de parachever efficacement ce premier niveau d'appréhension de l'information. D'autre part, il s'agit aussi de mieux les prendre en compte dans leur complexité car « une médiation documentaire est aussi dépendante des contraintes du dispositif » (Régimbeau, 2011).

La médiation s'appuie sur des composants humains ou matériels qu'on peut distinguer en « médiateurs sociaux « naturels » (normes, valeurs...), médiateurs humains (négociateurs, chefs...), dispositifs complexes (agencements matériels et géographiques, organisationnels et techniques...) » (Mucchielli, 1995). La médiation est donc fortement liée à la question du dispositif étudié en SIC comme objet matériel médiateur qui désigne « l'ensemble des substrats matériels de la communication » (Jeanneret, 2007). La médiation documentaire s'appuie aussi sur des dispositifs matériels ou humains en capacité de lier information et communication.

C'est donc au dialogue entre la question de la médiation et la complexité des dispositifs que nous convient les formes numériques de l'information. En effet, un dispositif info-communicationnel nécessite la mise en place de processus de médiation documentaire qui donne à voir les savoirs, en permet le partage et favorise ainsi la construction de connaissances. Autrement dit, « un dispositif info-communicationnel propose, via une forme d'énonciation, un lieu de structuration des connaissances, de réception et d'appréhension de l'information » (Fabre, Gardiès, 2010a).

Mais avant d'aborder le concept de médiation de manière plus large et plus approfondie, nous proposons un détour par quelques approches théoriques mobilisées et complémentaires aux SIC, issues de sciences proches, qui permettent également de penser le dispositif. Nous abordons ainsi le dispositif au travers de la notion d'artefact et d'instrument empruntés à la didactique professionnelle et les images opératives empruntées à l'ergonomie.

3-2-3 Approches complémentaires pour penser le dispositif

L'approche de la didactique professionnelle convoque les théories de l'activité pour analyser les processus d'enseignement-apprentissage en liant le monde environnant, l'action et les entités cognitives. Cette approche s'appuie sur la notion d'artefact. Les artefacts constituent des ressources pour la structuration et la mise en oeuvre d'actions humaines (Norman, 1993). La psychologie historico-culturelle a montré qu'il n'était pas possible de comprendre l'activité humaine en dissociant l'homme des outils (Vygotski, 1930). Ces derniers affectent nos façons de percevoir, de mémoriser, de raisonner, de définir nos valeurs, nos appartenances, etc. Les activités sont, pour reprendre l'interprétation de Lev Vygotski, médiatisées par des outils et systèmes d'outils élaborés par les générations antérieures, c'est-à-dire par la culture. Ces outils ont une double fonction pratique : de transformations des objets de l'activité et de représentations des objets et de leurs propriétés. Du point de vue des théories de l'activité, les connaissances qui participent à organiser les pratiques

d'enseignement sont structurées par les outils et artefacts mobilisés au sein de ces pratiques. L'approche par les artefacts peut constituer un bon traceur des buts de l'enseignant ainsi que des savoirs et savoir-faire associés à leurs usages, en lien avec les processus d'appropriation.

Les travaux sur les pratiques d'enseignement qui mobilisent les théories de l'activité prennent en compte l'usage des artefacts et objets, et ceci au travers de l'approche instrumentale de Pierre Rabardel (1995). Cette prise en compte semble prometteuse non seulement d'un point de vue heuristique (mieux comprendre et expliquer le travail enseignant) mais également praxéologique ou transformatif. Pour lui, l'instrument est une entité mixte composée d'une part d'un artefact, objet transformé par l'homme, ou d'une partie d'un artefact, cet artefact peut être matériel ou symbolique ; d'autre part il est composé des schèmes d'utilisation qui sont définis comme des organisateurs de l'action des sujets. Gérard Vergnaud (1985) définit le schème comme « organisation invariante de l'activité pour une classe de situations ». Les schèmes, qui selon lui peuvent relever du domaine de l'action gestuelle, mais aussi du raisonnement scientifique, de l'interaction sociale et langagière ou de l'affectivité, permettent donc au sujet de s'adapter aux situations rencontrées. Les schèmes associés à l'utilisation des artefacts au sein de l'activité située constituent donc des instruments au sens de Pierre Rabardel, instruments dont les fonctions peuvent être pragmatiques (transformer la réalité, produire, réguler et/ou contrôler un objet ou un processus) ou épistémiques (mieux connaître les propriétés de l'objet ou de la situation ainsi que les relations entre ces propriétés). L'appropriation de ses instruments par le sujet relève d'un processus de genèse instrumentale qui concerne aussi bien l'artefact – instrumentalisation – que le sujet – instrumentation :

- « les processus d'instrumentalisation sont dirigés vers l'artefact : sélection, regroupement, production et institution de fonctions, détournements, attribution de propriétés, transformation de l'artefact, de sa structure, de son fonctionnement, etc. jusqu'à la production intégrale de l'artefact par le sujet » ;

- « les processus d'instrumentation sont relatifs au sujet, à l'émergence et à l'évolution des schèmes d'utilisation et d'action instrumentée : leur constitution, leur évolution par accommodation, coordination, et assimilation réciproque, l'assimilation d'artefacts nouveaux à des schèmes déjà constitués, etc. » (Rabardel, 1995).

Les outils mobilisés par un professionnel peuvent former un système. Les travaux de Pierre Rabardel (2005), Gaëtan Bourmaud (2007) permettent de caractériser la notion de système d'instruments à partir des éléments suivants :

- « un système d'instrument organise de vastes ensembles d'instruments et de ressources de nature hétérogène ;
- un système d'instrument est lié aux objectifs de l'action poursuivis par le sujet et doit permettre l'atteinte d'un meilleur équilibre entre les objectifs d'économie et d'efficacité ;
- un système d'instrument présente comme caractéristique des complémentarités et des redondances de fonctions ;
- un système d'instruments est différent d'un opérateur à un autre et est structuré en fonction de son expérience et de ses compétences ;
- dans un système d'instruments, un instrument joue un rôle particulier d'organisateur, de pivot pour les autres instruments. » (Bourmaud, 2007 : 64)

Avec l'invention de la théorie de la genèse instrumentale, Pierre Rabardel (1995) défend résolument une approche anthropocentrée qui tient compte de l'activité humaine et de ses caractéristiques non pas pour aider à résoudre des problèmes techniques de conception d'un dispositif mais pour placer l'activité des usagers au centre du processus de conception. Cette théorie s'appuie sur l'héritage de plusieurs courants de la psychologie dont le courant piagetien et vygotkien. Les notions de schèmes et les déterminants historico-culturels de l'activité humaine y sont donc largement présents.

Le schème est, selon Gérard Vergnaud, « une forme invariante d'organisation de l'activité et de la conduite pour une classe de situations déterminée », « dont la

fonction est d'engendrer l'activité et la conduite en situation » (Vergnaud, 2007). Il est composé de buts, règles, invariants opératoires et inférences. Les schèmes correspondant à un artefact sont des instruments. On peut distinguer deux grandes directions dans le processus de genèse instrumentale : l'une du sujet vers l'artefact et l'autre de l'artefact vers le sujet. A propos de la première direction, on parle d'instrumentalisation : c'est le processus d'enrichissement des propriétés de l'artefact par le sujet. Le sujet attribue à l'artefact une fonction, et rend l'artefact instrument. Il peut être instrumentalisé momentanément, ou plus durablement ; l'instrumentalisation n'entraîne pas nécessairement une modification de l'artefact même. Pour la seconde direction, il s'agit d'instrumentation. L'artefact induit une assimilation par le sujet de nouveaux schèmes, de nouvelles façons d'organiser son action, de nouvelles façons de la penser. Par exemple, si le sujet rencontre une nouvelle situation, le schème peut se modifier, s'enrichir, se complexifier, du fait des propriétés de l'artefact, afin de permettre une activité adaptée à la nouvelle situation. A contrario, par instrumentalisation, l'artefact peut être détourné afin de s'adapter aux schèmes du sujet. La "catachrèse" désigne le détournement par l'utilisateur des fonctions prévues lors de la conception de cet objet. Les genèses instrumentales se nourrissent de ce double processus d'instrumentation/instrumentalisation.

Du point de vue de l'ergonomie, Dimitri Ochanine considère que, dans les situations de travail, l'opérateur agit sur des objets. L'objet est alors considéré comme un système. Un système est un ensemble d'éléments solidaires, dont les liaisons entre les différents éléments, constituent la structure de l'objet. La structure intégrale est l'ensemble des relations existantes entre tous les éléments d'un système. Parallèlement, la structure partielle est un groupe de relations pris à part pour une raison quelconque et examiné séparément (Ochanine, Chebek, 1968). Il distingue également la structure manifeste de l'objet qui est la structure immédiatement perceptible.

Par ailleurs, du point de vue de l'activité de l'opérateur, il existe des éléments de l'objet, des relations qui pour une tâche donnée ne présentent pas d'intérêt. L'opérateur doit en faire abstraction lorsqu'il résout son problème. Au contraire, il

existe d'autres relations à l'aide desquelles la tâche peut être réalisée. L'opérateur doit donc tenir compte de ces relations. Dimitri Ochanine appelle structure opérative la structure qui réunira toutes les relations indispensables à l'activité et elles seules. Cette structure sera, pour lui, la plus pertinente, la plus fiable et donc la plus simple. Enfin, l'image opérative est le reflet de la structure opérative dans la conscience de l'opérateur.

Dans l'activité, le traitement de l'information par le sujet s'effectue par l'intermédiaire des images opératives. Les images opératives se distinguent des images cognitives. Ces dernières sont le reflet intégral des objets dans toute la diversité de leurs propriétés accessibles. En revanche, les images opératives sont des structures informationnelles spécialisées qui se forment au cours de telle ou telle action dirigée sur des objets (Ochanine, Koslov, 1971 : 1). Cette distinction de souligner l'ambivalence fonctionnelle de l'image : l'image est, en même temps qu'un instrument de connaissance, un régulateur de l'action (Ochanine, Quaas, Zaltzman, 1972 : 1). L'image cognitive remplit la fonction d'instrument de connaissance. En revanche, l'image opérative forme un ensemble informationnel spécialisé dont le contenu et la structure dépendent des tâches qui constituent une action concrète sur un objet. L'aspect cognitif tend à collectionner le plus d'informations possibles sur l'objet, mais est contradictoire avec une action rapide, alors que l'aspect opératif (rôle régulateur) ne reflète que les aspects utiles des objets. En outre, Dimitri Ochanine distingue deux types d'images opératives selon la fonction qu'elles remplissent dans le traitement de l'information au cours de l'action sur l'objet : les images afférentes et les images effectrices (Ochanine, Koslov, 1971 : 1). Les images opératives afférentes conditionnent les états successifs des objets. Par contre, les images opératives effectrices conditionnent le choix et la préparation d'actions finalisées sur les objets. Elles sont définies comme images de l'action projetée sur l'objet et apparaissent dans les caractéristiques structurelles de l'objet.

Enfin, Dimitri Ochanine précise que si l'opérateur travaille dans un milieu dynamique, sur des objets dynamiques, le reflet de son activité sera également dynamique. De ce fait, pour lui, les images dynamiques correspondantes doivent être

considérées comme des images opératives (Ochanine, Morossanova, 1973 : 1). De plus, l'aspect dynamique des images opératives correspond à une anticipation sur le devenir du processus contrôlé par l'opérateur. La prévision du déroulement des événements représente en fait leur reflet anticipé dans la conscience sous forme d'images dynamiques opératives. A la suite d'un tel reflet, l'image se transforme avec une certaine avance par rapport à la dynamique réelle de l'objet contrôlé (Ochanine, Krémen, Koulakov, 1973 : 1). Ce reflet anticipé n'est pas seulement cognitif, il permet en effet à l'opérateur de préparer ses actions, mais aussi de les mettre en oeuvre. Le reflet anticipé, combinant les états de l'objet et les réactions adéquates à ces états permet de passer directement de la dynamique de l'objet à la préparation, puis à la réalisation d'actions de commande sur cet objet. Comme le note Jean-Claude Spérandio (1984), l'image opérative n'est pas seulement le reflet subjectif de l'objet, mais le reflet de l'action projetée sur l'objet. De ce fait, en fonction des objectifs, un même objet peut générer différentes images opératives.

Dimitri Ochanine oppose "*image cognitive*" à "*image opérative*". Alors que les images cognitives sont "*le reflet intégral des objets dans toute la diversité de leurs propriétés accessibles*" (Ochanine, Kozlov, 1971 : 225), et sont en ce sens des images relativement réalistes, les images opératives sont des représentations internes, subjectives, mentales du monde, "des structures informationnelles spécialisées qui se forment au cours de telle ou telle action dirigée sur des objets. Les caractères spécifiques essentiels des images opératives sont le laconisme et l'adéquation à la tâche. [...] Ce qui caractérise le reflet des objets dans les images opératives consiste en un certain nombre de déformations fonctionnelles. Celles-ci sont en fait une mise en évidence et une accentuation des caractéristiques de l'objet, qui, dans les conditions d'une action donnée, revêtent une signification informationnelle particulière" (Ochanine, Kozlov, 1971 : 225). Ainsi, les images opératives seraient essentiellement formées par les caractéristiques des objets directement utiles à l'action et en accentueraient les points les plus importants.

Le fait que les images opératives peuvent se concrétiser dans la représentation graphique nous intéresse particulièrement. Elle peut servir à contourner le questionnement direct sur l'espace documentaire tout en permettant de s'interroger sur ses usages, par les perceptions naissant des images produites. Ces dernières peuvent ainsi être des outils d'émergence des représentations, comme le rappelle Jean Charles Lebahar en évoquant l'*Histoire d'un dessinateur* d'Eugène Viollet-le-Duc par ces mots : « la représentation graphique du monde réel et de ses objets, est une pratique de connaissance. Celle-ci consiste à interpréter ce monde en un langage spécialement conçu pour le transformer » (Lebahar, 1983 : 5).

Ces cadres proposés offrent une focale d'analyse du dispositif info-communicationnel dans son énonciation et à réception. C'est donc à la confluence de l'information et de la communication que les dispositifs info-communicationnels se structurent dans un objectif de médiation. Il s'agit ainsi de faciliter l'appropriation de connaissances par un public spécifique. L'ambition cognitive des dispositifs est donc au cœur d'un faisceau de diffusion du savoir dans lequel la médiation documentaire prend une place déterminante et, pour nous, notamment la médiation documentaire sensible.

3-3 - La médiation documentaire sensible

3-3-1 Vers une approche sensible de l'organisation du savoir

Ce que nous entendons par sensible intervient à différents niveaux de notre travail. C'est à la fois dans les enrichissements théoriques, apportés par certaines approches conceptuelles de disciplines voisines, que nous avons puisé pour éclairer la médiation de l'espace et des dispositifs documentaires : l'esthétique, la philosophie la littérature, mais aussi l'art des jardins et du paysage (Fabre, 2006).

L'approche sensible renvoie à la question du sens. « Sens » c'est à dire la faculté de percevoir des impressions faites par les objets mais aussi chacun des systèmes récepteurs qui permet la perception et la sensation. Il s'agit de la relation entre un

objet perceptible qui évoque une autre réalité que lui-même (un signe) et ce à quoi il renvoie. En partant du terme « sens », nous pouvons éclairer la signification de ses dérivés, « sensible » et « esthétique ».

« Sens » est défini comme l'action de sentir, de percevoir, d'où de nombreuses acceptions : perception par les sens, sentiment, dans le domaine intellectuel « manière de voir », « faculté de penser, de comprendre », idée, pensée. « Sens » désigne la faculté de percevoir des impressions faites par les objets et désigne chacun des systèmes récepteurs qui permet la perception et la sensation. Il s'agit de la relation entre un objet perceptible qui renvoie à une autre réalité que lui-même (un signe) et ce à quoi il renvoie. Le mot est formé sur *sensum*, « percevoir par les sens, par l'intelligence ». Ainsi, le français « sens » a hérité de la polysémie de *sensus*, à laquelle s'est ajoutée l'influence du mot germanique qui a fourni sens « direction ». Dès l'ancien français, des confusions se sont faites entre ce latinisme et le germanisme *sinno*, direction et abstraitement par l'idée de bonne direction, entendement, raison, intelligence. Ce second sens désigne le côté d'un objet, relativement à sa direction, sa position dans l'espace, et l'espace que parcourt un mobile. Sens se dit aussi de la direction d'une chose (1690). Dans l'ordre abstrait, le mot signifie (1876) « succession ordonnée et irréversible (des états d'une chose en devenir) et ordre (des éléments d'un processus) ». Autrement dit c'est la faculté de juger, sagesse et raison, manière de voir ; la faculté de percevoir les impressions et contenu intellectuel auquel renvoie un signe. Ces deux premiers axes renvoient à deux grands aspects de la vie psychique : raison et sensation. Le troisième axe met en rapport un type particulier d'objets perceptibles (les signes) et les contenus mentaux.

Dérivé de « sens », dans le *Dictionnaire historique de la langue française*⁵⁴, « sensible » se dit en particulier de ce qui peut facilement être ressenti, perçu par les sens, avec une valeur passive qui se développe au 17^{ème} siècle et l'adjectif désigne à cette époque « clair, évident ». Les réalités sensibles à propos de la philosophie

⁵⁴ Rey, A. 1995. Sens. *Dictionnaire historique de la langue française*.

d'Aristote, désignent elles respectivement les qualités qui peuvent ou semblent pouvoir être perçues par un ou plusieurs sens. Dans l'usage commun, « sensoriel » et sensible peuvent être synonymes.

« Sensibilité » désigne la propriété qu'a un être vivant d'être excité par le milieu extérieur. Le mot est repris au 17^e siècle à propos de la faculté d'éprouver de la sympathie et de la propriété de l'être humain d'éprouver des sentiments, des états affectifs. Il désigne spécialement le caractère d'une personne sensible à quelque chose (1675). Au 18^e siècle, le mot désigne la qualité de sentir et de transmettre les émotions, et devient typique des valeurs de l'époque comme sensible dans l'homme sensible : il s'emploie notamment à propos des artistes, des écrivains (1738), de la qualité d'une œuvre (1872) plus tard à propos d'une époque, d'une génération (1890). Attesté dès le 17^e siècle à propos du caractère de ce qui peut produire une sensation (1674). « Sensitif » concerne la sensation, action de percevoir, de sentir, de comprendre et renvoie à la question de l'esthétique.

A l'origine, littérature et Sciences de l'information et de la Communication n'étaient pas si éloignées l'une de l'autre comme en témoigne Jean-François Têtu dans son texte intitulé sur *l'origine littéraire des SIC* dans lequel il souligne l'héritage littéraire qui a prévalu chez les initiateurs de la 71^{ème} section. Si les universitaires rassemblés au départ sont d'origines très diverses, des représentants prestigieux, comme Robert Escarpit (angliciste), Roland Barthes (philosophe, critique littéraire, sémiologue), Algirdas Julien Greimas (linguiste et sémioticien) ou encore Jean Meyriat (agrégé de lettres classiques) ont joué un rôle dans « la réflexion sur le texte comme support d'une communication esthétique, la langue et les signes comme moyen de la relation, la signification pour l'usage, historique et philologique, du document » (Têtu, 2002). La théorie littéraire, et tout particulièrement les études sur la réception conservent une place au sein des problématiques des Sciences de l'information et de la communication. La recherche littéraire, en se chargeant de dégager la problématique du lecteur et de la réception, a ainsi contribué à améliorer

la compréhension des dispositifs de communication. L'importance du contexte social de réception et les effets des médias ont été développées par les SIC.

Les trois directions que relève Jean François Têtu concernent la place du lecteur dans le texte, la sémiotique (systèmes de sens, systèmes de signes) et la philologie (démarche proche de celle de l'historien qui cherche à connaître la culture qui a permis à cet écrit de voir le jour). La première direction est celle suivie par Robert Escarpit qui mit au cœur de sa recherche la place du lecteur dans le texte. Roland Barthes donne une place centrale au lecteur dans l'acte de « lecture-écriture », Umberto Eco pose le concept d'œuvre ouverte avec lequel il utilise la théorie de l'information pour élucider la signification de l'œuvre d'art et sa communication, et Abraham Moles inscrit la question de l'esthétique dans la théorie de l'information. La seconde direction est celle de la philologie qui étudie l'époque et le contexte dans lesquels un document a été écrit afin d'en connaître les conditions de réalisation tant culturelles que sociales. Elle traite le texte comme une archive, venant ainsi en appui à l'analyse du discours dans une perspective historique. La troisième direction est celle de la sémiotique, science des signes, de leur organisation et de leur régime d'interprétation dont la figure emblématique est Roland Barthes, courant dans lequel se situe, entre autres aujourd'hui, Yves Jeanneret. Si on élargit cette entrée littéraire vers la médiation culturelle, les auteurs de ce domaine sont Daniel Jacobi et Jean Davallon (laboratoire culture et communication, Université Avignon), Joelle Le Marec (Celsa – Paris Sorbonne) et Cécile Tardy (Geriico, Université de Lille). Puis, les auteurs qui ont développé la notion d'espace sont principalement Bernard Lamizet (Université de Lyon) sur la définition des différents espaces et plus précisément autour de l'espace politique, et Pascal Sanson (Université de Tours) autour de la représentation de l'espace, la sémiotique visuelle, Viviane Couzinet et Caroline Courbières sur l'étude des représentations liées au processus d'indexation. Pour Daniel Bounoux, « il faut que notre communication demeure cette chose turbulente et vague, [...] On n'abordera pas ce domaine sans être un peu sorcier, ou artiste ; et de fait la communication s'accumule ou est à son comble, dans la relation interpersonnelle, dans la psychanalyse, l'art ... » (Bounoux, 1998) mais, pour nous, sans pourtant renier l'existence de la discipline académique.

Appréhender un objet selon différentes sciences, est nécessaire au développement cognitif, car il permet de se situer au niveau de l'abstraction. Cela nécessite un travail de décentration, qui consiste à plonger ce que l'on a acquis dans un cadre plus vaste (Lerbet, 1999 : 427). Or, le fonctionnement cognitif de l'utilisateur n'est pas strictement rationnel, il utilise l'autre aspect de la raison qui comporte une ouverture sur l'imaginaire. Et c'est ce pan que l'école a tendance à oublier, qui est de l'ordre de la poétique de la science, qui consiste à faire un travail transdisciplinaire. Georges Lerbet parle de « véritable castration intellectuelle, car on fait l'économie de tout un amont caractéristique du travail scientifique, où justement la poétique est nécessaire » (Lerbet, 1999 : 428). A sa suite, nous pensons que le système éducatif, qui met en avant la consommation des savoirs, n'offre pas l'espace nécessaire à l'intériorisation du sens de ces savoirs, un espace qui rendrait possible une décentration face à l'objet d'étude.

En effet, « on s'est coupé de la littérature comme réflexion de l'homme sur son universalité, en consacrant l'essentiel de l'enseignement du français à celui de la langue véhiculaire » (Bon, 1999 : 225) et dans le système d'information documentation, la littérature n'est pas pensée comme un lien possible mais comme étant à part et relevant uniquement de la fiction. Mais pour interroger un objet dans sa complexité, il nous semble que les œuvres littéraires peuvent représenter des formes de connaissance car « comme les sciences au demeurant, elles reposent sur l'absence de vérité absolue. Leur sorte de mesure, loin d'être chiffrée, est floue mais fondatrice. [...] Elles nous livrent [...] les questions sans réponses, la diversité des expériences. C'est d'abord en elles qu'une connaissance possède [...] la vivacité des émotions (Delannoï, 1999 : 232).

Au sein des SIC, Jean Meyriat inscrit l'information dans un processus complexe où le sensible intervient : « l'information n'existe pas en tant que telle si elle n'est pas effectivement reçue. Pour l'esprit qui la reçoit, elle est connaissance, et vient modifier son savoir implicite ou explicite » (Meyriat, 1985). Il précise encore

« l'information n'est pas un acquis, un objet constitué mais une modification (par ajout ou par transformation) de l'état de connaissance de celui qui la reçoit ». (Meyriat, 1985). Jean-Jacques Boutaud s'interroge sur la place de la sémiotique dans le questionnement sur la complexité du sens au sein de la communication, « champ d'émergence du sensible au niveau du discours, des objets, des dispositifs ou plus globalement des relations, des modes relationnels, intersubjectifs, que nos sociétés idéalisent ? » (Boutaud, 2007). Dans l'univers de la consommation sur lequel il travaille plus particulièrement, il questionne les dimensions sensibles (l'expérience vécue) et signifiantes (les signes perçus, ressentis) et met en avant la notion d'expérience. « L'attraction pour le sensible ou la prise en compte du sensoriel, les dimensions sensibles intéressent par leur valeur et leur pouvoir de signification » (Boutaud, 2007). Une grande partie de ses travaux se focalise sur les repas. Il analyse l'espace de la table comme espace à part entière, composé d'agencement, de mobilier, d'objets. Elle peut concerner l'activité qui s'y déroule et on peut privilégier son approche en terme de qualité de ce qu'on y sert. Elle est également vécue comme un espace de partage, un dispositif entre contraintes (règles et manières d'être) et libertés (le plaisir). Elle est enfin une mise en scène de la nourriture, le théâtre d'une extension figurative d'objets, d'acteurs, d'usages et de rôles. Amplification des émotions, la table introduit de la forme dans la relation. « La table, lieu symbolique d'échanges, comme métaphore de la communication, si l'on s'accorde sur la proposition suivante : une communication c'est une relation qui prend forme. A condition d'ouvrir la forme à ses différents aspects : préfiguration, configuration, figuration » (Boutaud, 2004).

Partant de ces modèles et toujours dans un souci de circonscrire les médiations constitutives de l'espace documentaire, nous avons tenté de comprendre la place occupée par la médiation documentaire dans le musée où s'exerce une médiation plutôt qualifiée de culturelle. Nous avons pu mettre en évidence que « la médiation documentaire dans le musée, s'oriente aujourd'hui vers la mise en place de dispositifs techniques et humains plus complexes qui incluent des réécritures de

l'information, médiations cognitives et actives, revisitant ainsi les formes médiatrices dans les pratiques professionnelles » (Fabre, 2012).

De nombreux outils documentaires sont constitués par des listes : l'index, la bibliographie, la classification, le thésaurus ... La liste confère un ordre et donc une esquisse de forme à un ensemble sans cela désordonné mais la forme limite l'univers du « dit » (Eco, 2009). Une mise en forme n'incite pas à voir autre chose que ce qu'elle représente. Elle propose un ordre, une hiérarchie. Elle a trois caractéristiques selon Umberto Eco : la liste a une fonction référentielle qui a pour but de nommer et énumérer, la liste est finie dans le sens où elle réfère à un nombre d'objets définis mais reste extensible à l'infini et enfin elle est inaltérable dans le sens où seuls les objets conservés sont référencés (Eco, 2009). Il existe plusieurs types de listes : la liste pratique représente une forme car elle confère une unité à des objets dissemblables mais que rapproche un même contexte : ils sont dans un même lieu. La liste pratique peut être un catalogue de médiathèque ou l'inventaire des objets d'un lieu comme le musée. Mais la frontière entre une liste pratique et une liste poétique est mince. Par exemple, la médiathèque est une collection physique finie mais infinie si on y adjoint les fonds documentaires (autres départements, autres médiathèques spécialisées ...) alors que le musée qui est un infini actuel et objectif qui offre des objets dénombrables mais que nous n'arrivons pas à dénombrer, dont l'énumération est sans fin. Ainsi, l'énumération partielle suggère physiquement l'infini car il ne se conclut pas par une forme. Or c'est justement là que la liste poétique surgit : lorsqu'on n'arrive pas à énumérer quelque chose qui échappe aux capacités de contrôle et de dénomination. Alors, comme Georges Perec ou Raymond Queneau l'ont montré, on est saisi par le vertige de l'énumération et le chaos s'immisce dans la liste. Une quantité d'information impossible à contenir et à rassembler revêt la forme d'une qualité esthétique. Face à l'impossibilité de l'inventaire, la liste poétique peut devenir alors un autre espace d'expérimentation au service d'un usage sensible de la documentation.

3-3-2 Médiation documentaire, médiation culturelle

L'espace documentaire a pu être éclairé à la fois par l'espace de la médiation, espace à signifier par le documentaliste, et l'espace de l'imaginaire, espace signifié par l'utilisateur. Et c'est la différence entre ces deux espaces, celui de son expérience et celui de son imaginaire, mise au jour grâce aux images littéraires, qui est support de médiation de l'espace (Lamizet, 2002 : 427).

Si l'espace a été beaucoup interrogé par les historiens (Jacob, 2007 ; 2011), les Sciences de l'information et de la communication abordent les lieux culturels au travers de leurs propres questionnements et de leurs propres concepts (Davallon, 1999 ; Jeanneret, 2011). Yves Jeanneret a montré, en particulier, comment la sémantique de l'espace est instable, utilisée dans des dénominations telles que « 'espaces alternatifs, 'espaces intermédiaires', 'espaces émergents' » (Jeanneret, 2011) qui disent la difficulté à penser le renouvellement de la culture face à l'invention permanente et au détournement qui en transforment les lieux. Repartant des pionniers de la documentation, nous avons souhaité penser les liens conceptuels entre bibliothèque et musée du point de vue de l'espace et de l'organisation des savoirs dans une approche sensible qu'ils mettent en lumière.

Selon Paul Otlet, les buts de la documentation organisée consistent à pouvoir offrir des informations documentées. Il précise dans son *Traité de documentation* sous la catégorie « Documentation », la bibliothèque et les collections muséographiques. La bibliothèque est présentée comme une « collection de documents eux-mêmes dans leur intégrité individuelle. La collection est disposée en des réceptacles adéquats et rendus facilement accessibles (rayons, livres, magasins) ; elle est classée et cataloguée. » tandis que les collections muséographiques sont « les échantillons, spécimens, modèles, pièces diverses, tout ce qui est utile à la documentation mais qui se présentent comme objets à trois dimensions. C'est la documentation objective à traiter comme celle de la bibliothèque et des archives quant au collectionnement, au catalogue et au classement » (Otlet, 1934).

Pour Suzanne Briet, le musée ne s'inscrit pas en tant que tel dans la documentation comme a pu l'envisager Paul Otlet, cependant elle a montré qu'un objet pouvait devenir document à partir du moment où il servait de preuve (1951). En ce sens, elle repousse également les limites du mot documentation au-delà du texte et du livre pour y inclure tout type d'objet. Le document est « tout indice concret ou symbolique, conservé ou enregistré, aux fins de représenter ou de prouver un phénomène physique ou intellectuel » (Briet, 1951).

Enfin, Jean Meyriat a proposé dans l'article *Document, documentation, documentologie* les concepts de document par intention et document par attribution qui nous permettent aujourd'hui de poser de manière égale la notion de document au cœur de la bibliothèque et au cœur du musée. Rappelons qu'un objet peut être, en effet, dès sa création, un document dans le sens où il a été pensé comme tel par son auteur ou son producteur. « C'est un support d'information, voulu comme tel, conçu dans un souci de conserver une trace. [...] cette intention est reconnue par le récepteur du document. » (Meyriat, 1978). C'est le document par intention. Puis, évoquant le deuxième niveau de sa typologie : le document par attribution (ou document par interrogation) il écrit que « tout objet peut devenir un document du fait de celui qui y cherche de l'information, c'est à dire qui lui reconnaît une signification, l'érigeant ainsi en support de message » (Meyriat, 1981). Dans ce cas, ce n'est plus l'émetteur du message qui est au cœur du processus de communication mais le récepteur seul ; c'est lui qui donne son statut de document à l'objet. Prenant appui sur cette distinction, il est possible de penser en ces termes l'espace comme pouvant être un espace par intention et un espace par attribution (Fabre, 2008). On peut dire qu'il y a bien une énonciation et un énoncé au sein de l'espace documentaire qui, même s'ils peuvent *a priori* sembler plus neutres que ceux mis au jour par l'exposition ou le musée, peuvent être motifs à attribution voire à distorsion. Le savoir, inscrit dans une organisation historique mais qui perdure dans l'organisation actuelle des savoirs, est appréhendé et vécu par les usagers. Ainsi, ces « espèces de documents » (Otlet, 1934) organisés dans des espaces par intention

forment des « espèces d'espaces » (Perec, 1974), les bibliothèques et les musées, dont le rapprochement peut être signifiant.

Pour accompagner cette énonciation, les types de médiation ordonnent la production, la diffusion et l'appropriation de l'information au sein de l'espace public. « Le terme médiation désigne [...] l'espace dense des constructions qui sont nécessaires pour que les sujets, engagés dans la communication, déterminent, qualifient, transforment les objets qui les réunissent, et établissent ainsi leurs relations » (Jeanneret, 2007). Plusieurs médiations sont qualifiées : la médiation documentaire et la médiation culturelle. « Les médiations informationnelles, notamment documentaires, occupent une position clé dans la formation, la circulation et l'appropriation des savoirs » (Régimbeau, 2007). La médiation documentaire « est une médiation qui n'implique pas le rapport personnel direct, mais qui implique cependant le recours au langage et la prise en compte du niveau de connaissance de l'utilisateur et de ses capacités d'abstraction » (Beguin-Verbrugge, 2002). Elle s'appuie sur des dispositifs matériels ou humains en capacité de lier information et communication. Elle dépasse le seul traitement documentaire pour revêtir et développer un ensemble de dispositifs techniques et humains imaginés et construits par les médiateurs eux-mêmes. Les procédures de médiation que les professionnels de la documentation mettent en œuvre le plus souvent sont des catalogues, des répertoires, des classements, c'est-à-dire des objets de deuxième degré ou encore documents de « second niveau » : notices, fiches, résumés, comptes-rendus résultant du traitement documentaire (Meyriat, 1981).

À côté de la médiation documentaire entendue comme médiation des savoirs, « la médiation culturelle constitue l'instance par laquelle nous prenons pleinement conscience de notre appartenance par la médiation esthétique d'une représentation » (Lamizet, 2000) La médiation culturelle « vise à faire accéder un public à des œuvres (ou des savoirs) et son action consiste à construire une interface entre ces deux univers étrangers l'un à l'autre (celui du public et celui, disons, de l'objet culturel) dans le but précisément de permettre une appropriation du second par le premier » (Davallon, 2004).

Pour éclairer ces différentes médiations imbriquées, Elisabeth Caillet et Daniel Jacobi proposent une typologie des médiations, reposant sur une différenciation entre médiations indirectes « toutes les interventions des institutions et de leurs procédures et donc des acteurs qui avant, pendant ou après l'exposition conditionnent et topicalisent le projet » et médiations actives « l'ensemble que dessinent les différents types d'interventions des professionnels comme des bénévoles, en direction des différentes catégories de public ou de visiteurs, en vue de leur faire apprécier, goûter ou interpréter l'art contemporain (c'est-à-dire en vue de favoriser leur acculturation) » (Caillet, Jacobi, 2004). Yves Jeanneret propose une autre typologie : « L'analyse ethnographique des usages de ce type de dispositif dans un contexte professionnel montre que les formes inscrites dans l'architexte sont saisies par les médiations multiples que les individus et les collectifs réalisent en situation : médiation socio-organisationnelle qui distribue les pouvoirs d'écrire et de récrire, médiation cognitive qui développe une pensée collective autour des objets manipulés, médiation rhétorique qui façonne les situations de communication, médiation documentaire qui anticipe et instrumente la circulation sociale des productions » (Jeanneret, 2008).

Ainsi, nous avons proposé une typologie, une classification des médiations relevées dans cette typologie afin de tenter de mieux appréhender la place de la médiation documentaire par rapport à la médiation culturelle (Fabre, 2012). Suivant la définition de Jean Meyriat, les éléments étaient rangés sous les catégories suivantes : acteurs, procédés, objets matériels et nécessaires au traitement et savoirs de référence. Cette catégorisation montrait en première approche la spécificité des deux types de médiation, tant du point de vue des acteurs, que des objets ou encore des gestes.

Bernard Lamizet distingue deux types d'espaces publics dans lesquels la médiation culturelle s'inscrit : les espaces de la représentation et les espaces de la présentation. Les musées se situent dans les espaces de la présentation, c'est-à-dire que la médiation s'inscrit « dans les objets et les formes montrés au public. » L'enjeu est alors dans « les logiques de condensation de la signification dans des objets et dans des formes que le public voit exposés dans des lieux d'exposition réels ou figurés »,

différentes selon les choix institutionnels et la « stratégie de médiation qui est mise en œuvre pour assurer sa propre diffusion dans l'espace public » (Lamizet, 2000). Cependant, l'art se définit à partir de l'expérience, « c'est-à-dire non pas à partir de son versant créateur (le point de vue de l'artiste) mais à partir de la réception qu'on en a (le point de vue du spectateur, du visiteur de musée). L'œuvre est complétée, si ce n'est essentiellement constituée, par le regard du spectateur » (Caillet, 1996). Cet acte actif que commet tout visiteur, construit la signification de l'œuvre d'art, à l'image de l'information qui n'existe que par le regard qu'on porte sur elle c'est à dire à activation (Meyriat, 1985). Lorsqu'on pense la médiation, il s'agit de « prendre en compte l'activité organisatrice du visiteur du musée » (Caillet, 1996).

Ainsi, l'espace proposé du musée permet de dépasser la médiation documentaire car il s'inscrit comme un « espace potentiel, lieu dans lequel prend place l'expérience » (Belin, 2001). Plus cet espace est « étroit », en terme de repli intellectuel, moins il aura de chance de permettre la manifestation d'une expérience. Dans ce lieu doit pouvoir s'inscrire un désir qui se charge en réalité. Pour cela, il faut que préalablement aient été pensées et organisées les conditions de l'autonomie. L'« espace transitionnel » (Winnicott, 1975) est un espace qui va jouer un rôle essentiel dans les processus de représentation et de symbolisation. C'est une aire intermédiaire qui peut permettre une expérience culturelle. Cet échange avec le monde crée un espace potentiel qui s'inscrit dans un entre-deux (ni musée, ni centre de documentation, ni la didactique propre au service éducatif du musée). Il offre la possibilité de se confronter à la réalité en la symbolisant au travers en particulier d'un effort d'imagination et de construction de sens.

Pour accompagner cette expérience et la simplifier, l'espace du musée est une clôture car il concerne une accumulation raisonnée, une collection. Ainsi, « c'est la clôture muséale elle-même qui produit le sens des objets qui sont conservés dans l'espace de sa présentation ». La mémoire culturelle est exercée par le musée, qui inscrit automatiquement les objets au sein d'une logique de signification ; la médiation culturelle du musée s'appuie à la fois sur cette logique de signification et sur cette logique d'accumulation. Bernard Lamizet ajoute que le musée « structure les

informations en fonction d'une hiérarchisation et d'une organisation finie des savoirs [...] l'organisation de toute collection s'appuie sur des critères de choix, le musée représente une forme de discours, d'opinion » (Lamizet, 2000).

Nous nous inspirons de la définition proposée par Jean Davallon, « la médiation au singulier exprime une conception de la culture ; comme catégorie professionnelle, elle désigne un ensemble de dispositifs, de gestes et de métiers ; comme outil conceptuel, elle supporte la description des composantes du processus d'information-communication » (Davallon, 2004). Dans les musées, il n'y a pas de réel traitement documentaire du document primaire (l'œuvre d'art) hormis la constitution et la gestion des documents secondaires que sont les dossiers d'œuvre, les dossiers d'exposition, les dossiers d'artiste qui se construisent autour et au service de l'œuvre. Ces objets documentaires sont les fondements même de ce service de documentation. La documentation rejoint ainsi l'utopie muséale et l'incapacité à constituer un inventaire fini et satisfaisant, comme le souligne Elisabeth Caillet : « La position du musée est celle qui consiste à croire qu'il est possible de tout inventorier : la collection du musée, les œuvres de tel artiste, l'environnement de l'œuvre à toutes les époques qui l'ont accueillie, les œuvres des artistes proches, les collections par lesquelles l'œuvre est passée, etc. À l'évidence, cette position est intenable, mais l'illusion peut en demeurer tant que personne jamais ne termine son inventaire. Système ouvert, l'inventaire est par définition, ou plutôt en pratique, indéfini » (Caillet, 1996).

Il nous semble donc que l'espace documentaire du musée, inscrit entre matérialité des supports, multiplicité des espaces de communication et de réception, construit une médiation qui se fonde à la fois sur des traitements matériels et intellectuels et sur des usages pressentis. Cependant, devant la complexité que constitue la gestion concurrente de différents temps, différents espaces, différents acteurs du musée, tous participant à la construction de la description de l'œuvre, les documentalistes pointent une sorte d'impossibilité à cerner de manière exhaustive les collections, que ce soit en termes de nombre, de niveau d'indexation ou de modèle d'écriture et de

médiation à construire. La médiation documentaire dans le musée s'oriente aujourd'hui vers la mise en place de dispositifs techniques et humains plus complexes qui incluent des réécritures de l'information, médiations cognitives et actives, revisitant ainsi les formes médiatrices dans les pratiques professionnelles.

Musée et bibliothèque entrent aussi en connivence au détour des missions qu'on assigne à l'un et à l'autre. Ainsi en juge Patrick Prado quand il prédit un fonctionnement de bibliothèque nationale à un musée des arts et traditions populaires qui agirait avec les objets muséaux comme avec des livres de fonds patrimoniaux : « les objets étant, tels les livres, accessibles comme documents à la recherche, ainsi qu'au public à travers ses expositions temporaires » (Prado, 2003). Sans qu'il y ait de solution de transition immédiate entre des espaces dédiés à des moyens différenciés du point de vue des objets, on peut remarquer cependant que dans les évolutions parallèles des musées et des bibliothèques des points de convergence ont toujours existés ne serait-ce que dans la proximité de leurs emplacements et situations.

Bibliothèques et musées sont confrontés non seulement à des objets ou des artefacts cognitifs mais aussi aux espaces qui les accueillent. Environnement, contexte, cadre ou milieu, ces espaces conditionnent, pour une part, le principe d'exposition et d'organisation des collections. Si on peut penser, a priori, que de grandes différences existent entre musée et bibliothèque quant au traitement de cette dualité espace-objet, la comparaison s'oriente de plus en plus vers le rapprochement (et de moins en moins vers la différence). En effet, d'une part, avec la forme médiathèque de la bibliothèque la quantité des documents n'est plus regardée comme la finalité de la mise à disposition et de la conservation et, d'autre part, les deux lieux sont interrogés dans le sens de l'usage et non plus simplement de l'offre, donnant une importance nouvelle à la question des espaces.

Synthèse

Nous retiendrons de cette approche théorique du dispositif info-communicationnel qu'un dispositif est défini initialement comme un agencement d'éléments en vue d'articuler des moyens pour répondre à un projet. Loin d'être isolé, il se situe dans une complexité qui le relie à d'autres « objets de même nature qui le précèdent le suivent » (Metzger, 2002). Le dispositif peut être pensé dans un processus communicationnel pour en questionner les mécanismes, en s'appuyant sur sa proposition intégrant le dispositif comme dispositif informationnel c'est à dire « dispositif cognitif porteur d'informations dormantes, transformables en connaissances, capables de contribuer à la modification d'une action » (Couzinet, 2009). Le dispositif c'est une « manière d'envisager l'environnement naturel ou construit de l'homme comme lieu non d'acquisition et de transmission du savoir, mais comme réseau de médiation du savoir » (Berten, 1999). On peut donc penser le dispositif info-communicationnel comme milieu potentiel et objet matériel médiateur. Lier information et communication c'est réintroduire dans la notion de dispositif, la fonction informationnelle cognitive et le processus de médiation du document et de l'espace. En ce sens, il intègre, pour nous, à la fois les éléments documentaires du cadre théorique sur lequel nous nous appuyons, tels que document, information, médiation, et espace documentaire conçu et vécu.

Pour questionner la part sensible du dispositif info-communicationnel, il nous paraît nécessaire de nous attacher à décrire son environnement, les pratiques humaines qui s'y déploient pour en décrire les caractéristiques documentaires sensibles qui le structurent. Mettant ainsi au centre de notre recherche la documentation comme révélatrice des objets qu'elle organise, nous nous adosserons encore davantage à une approche sensible pour penser divers dispositifs info-communicationnels.

Avant de présenter la partie inédite de cette note de synthèse, nous allons faire un résumé des méthodes que nous avons utilisées pour tenter de la circonscrire.

CHAPITRE 6 - ORIENTATION METHODOLOGIQUE : APPROCHE QUALITATIVE SENSIBLE

Même si « l'activité scientifique se distingue de toutes les autres formations discursives en ce qu'elle institue la nécessité d'un exercice réflexif problématisant en permanence ses propres conditions de validité et de mise en œuvre et construisant par là même des formes d'universalisation critique de son savoir » (Berthelot, 1990), on peut dire que « les canons les plus généralement admis de la scientificité [...] supposent des objets circonscrits, des méthodes récurrentes, des champs d'observation systématiques » (Jeanneret, 2008). Ainsi la science moderne, dotée de discours et de méthodes d'analyses rigoureuses, « se distingue radicalement des autres savoirs et des autres systèmes de représentation du réel, en ce qu'elle assume la précarité de ses fondements et la portée limitée de ses résultats » (Berthelot, 1990), ce qui implique pour les chercheurs socialement organisés au sein de champs scientifiques, une réflexivité permanente d'ordre épistémologique pour questionner ces discours et les méthodes d'investigations.

En France, les Sciences de l'information et de la communication, bien que discipline « jeune » sont constituées d'un corpus de savoirs spécifiques et de méthodes qui lui ont permis d'être reconnue en tant que science. Or, nous avons pu constater dans nos travaux centrés sur l'information-documentation, comme dans ceux d'un certain nombre d'autres chercheurs en SIC, un usage très divers des méthodes d'investigation mobilisées souvent issues d'autres disciplines. Face à cette diversité, nous avons mené un questionnement qui nous a conduite à tenter de mieux comprendre leur teneur documentaire et théorique au travers d'un « dialogue entre théorie et empirie qui est toujours « une négociation complexe et partiellement opaque » (Berthelot, 1990). Aujourd'hui, nous proposons de revenir sur les méthodes d'analyse mobilisées pour tenter de voir au travers d'elles, quels sont les enjeux scientifiques, professionnels et sociaux de l'information et de la communication et leurs médiations sociales et symboliques.

Nous allons essayer, *a posteriori*, de présenter et d'expliciter notre choix de méthodes. Nous avons toujours opté pour un recueil de données en situation réelle ou postérieure à la situation en rejetant la reconstitution, considérant que les phénomènes info-communicationnels ne sont observables que situés dans leur contexte. Nous nous situons dans une approche anthropologique, c'est à dire qui s'inscrit dans l'ensemble des activités humaines et des institutions sociales. Il s'agit d'un parti pris épistémologique, qui signifie par exemple que l'on saisit simultanément des objets dans une visée praxéologique qui mêle l'analyse des tâches, des techniques, des technologies, des théories, des savoir-faire et savoirs dont il convient d'approfondir l'étude par l'enquête empirique et l'analyse des données qu'ils soient des objets concrets, des pratiques, en somme un terrain d'investigation, le monde des professionnels de l'information comme monde spécifique à observer pour le comprendre. En prenant en compte le poids de l'environnement de travail réel, il n'y a pas de reconstitution mais au travers d'une posture d'observation participante, c'est l'idée du quotidien qui nous interpelle (Schütz, 2008). Cependant, les méthodes utilisées sont plurielles et, même si elles nous ont permis de croiser des points de vue, de pondérer les résultats, cette multiplicité peut aussi renvoyer une image de manque d'approfondissement de leur usage et de l'analyse des résultats. Nous souhaitons continuer à travailler à partir de plusieurs méthodes mais en offrant un travail d'explicitation plus précis des méthodes mobilisées tant pour la collecte des données que pour leur exploitation.

Un des questionnements en termes méthodologiques que nous allons continuer à préciser c'est la frontière entre recherche et accompagnement, la difficulté de se situer pour un chercheur entre recherche située et recherche action. Quelles relations se tissent entre les protagonistes d'une recherche ?

La thèse a été le moment de confronter des méthodes. Ce fut aussi le moment où le recueil de données a oscillé entre quantitatif et qualitatif puisque pour ce premier travail de recherche nous avons allié à la fois questionnaire sur une enquête assez

importante (recueil de 250 réponses), entretiens semi-directifs et analyse de corpus d'extraits de textes de fiction. En ce qui concerne la partie quantitative de ce recueil de données, le questionnaire avait été envoyé à tous les centres de documentation des lycées agricoles sur le territoire national. Ce questionnaire, constitué de questions fermées et de questions ouvertes, nous a permis de dresser une cartographie argumentée des dispositifs documentaires de l'enseignement agricole en France (Fabre, 2006). Ce recensement des espaces documentaires a offert une meilleure connaissance du contexte général dans lequel s'est ensuite inscrite une partie de nos recherches, situant ainsi les pratiques étudiées. Mais au-delà, travailler sur des données quantitatives avec tout l'appareillage technique de mise en lisibilité qu'elles supposent ne nous a pas donné entière satisfaction.

En ce qui concerne l'analyse de corpus, nos études littéraires ont dû influencer notre approche méthodologique puisque nous avons cherché, dès la recherche doctorale à nous rapprocher de la littérature, pour questionner la fiction directement au cœur de sa matière, qu'elle soit sous forme de texte ou sous forme de représentations iconographiques. On peut d'ailleurs lire dans le rapport de jury de soutenance que les descriptions et analyses qui rendent compte de ces extraits littéraires « témoignent de l'engouement et de la compétence pour traiter de ces messages ». Dès lors, nous avons suivi cet encouragement en nous tournant exclusivement vers une approche qualitative.

L'analyse de documents a constitué un complément d'éclairage dans les investigations des pratiques d'acteurs. Nous avons ainsi pu analyser les documents offrant des traces de l'évolution de l'institutionnalisation de la documentation dans l'enseignement (documents officiels : notes de services, référentiel métier, etc. ...), repérant les indices de l'évolution de la prise en compte de l'espace dans les manières de penser la profession de professeur-documentaliste.

Pour interroger les espaces et leurs usages, la méthode de l'observation ethnographique nous a permis de comprendre comment les personnes utilisent un dispositif, comment elles se repèrent, comment elles agissent face à une offre documentaire. C'est une étude des « attitudes » face à un objet existant, elle peut

permettre questionner les pratiques qui s'exercent dans le lieu observé en suivant une personne ou en observant des collectifs. Tout doit être prétexte à étonnement, que le lieu soit ou non familier, géré par des normes dont on a l'habitude ou non. L'observation des lieux et espaces s'appuie sur la construction de grilles d'observation. Nous nous sommes installée pour un moment qui peut aller d'une demi-journée à une journée jusqu'à se faire oublier, pour noter tout ce qui est remarquable, des détails, des micro-faits, dont la somme fera sens en fin de compte. Par exemple, l'observation participante permet de mettre au jour un parcours au sein d'un lieu, de repérer une attitude des personnes observées face à ce qu'ils découvrent : noter leurs hésitations, les déceptions ou l'éveil de l'intérêt face aux collections, comprendre à partir de quand un événement empêche les usages, repérer le rôle joué par l'organisation spatiale d'un lieu, observer si la signalétique sert ou non de guide aux usages etc. ...

Par contre, l'une des limites de l'observation, est que l'on n'accède pas à la pensée des usagers, elle donne simplement accès à des attitudes, des faits. C'est pourquoi nous avons eu systématiquement recours aux entretiens pour préciser les éléments recueillis lors de l'observation.

Au sein des différents types d'entretien, directif, semi directif ou non-directif, entretien exploratoire, biographique, clinique, compréhensif, rétrospectif... Le degré de liberté de l'enquêteur et du répondant détermine trois grands types d'entretiens : directif, semi directif et non directif. L'entretien semi directif, à mi chemin entre l'entretien directif et l'entretien non-directif, outre une place importante laissée à l'expression de l'enquêté, permet aussi au chercheur de centrer les questions et interventions sur les thèmes à aborder, qu'il a fixés à l'avance lors de la construction de son guide d'entretien. Cette forme d'entretien offre à la fois de la souplesse aux échanges et un possible re-cadrage (Quivy et Van Campenhoudt, 1995). Assez ouvert pour permettre d'amener librement l'ordre et la forme de présentation des thèmes le guide d'entretien permet de construire des pré-hypothèses. Il permet à l'enquêté de dérouler une logique de pensée, sur laquelle le chercheur peut intervenir pour faire expliciter, vérifier sa compréhension du discours, appuyer sur une idée ou relever

une contradiction. Le chercheur se situe dans une posture d'empathie et de curiosité, d'une approche essentiellement compréhensive (Marie, 1994), mais il doit être capable d'interpréter et d'expliquer à partir des données recueillies qu'il analyse dans un second temps. Elle a pour objectif d'approfondir le contenu des intérêts, des dispositions intérieures étant à la base de diverses activités communautaires. Il ne s'agit pas de s'inscrire dans un psychologisme individualiste et de s'intéresser aux actes inconscients, qui ne relèvent pas de notre domaine, mais de chercher à restituer le sens subjectif, celui visé par les acteurs étudiés (Blanchet, Gotman, 2010).

Nous nous sommes plus particulièrement confrontée à l'entretien semi directif et à sa méthodologie que nous avons également utilisée pour des entretiens exploratoires. Nous avons en effet ressenti le besoin de nous rapprocher des personnes enquêtées car c'est dans les questions ouvertes ou dans les pièces demandées en annexes (tels que des plans, des dessins) que nous avons trouvé le plus de richesse dès notre première recherche. En effet, il ne s'agissait plus d'attendre des réponses des enquêtés à nos questions mais de les laisser s'exprimer, laissant la part belle à leurs propos, leurs doutes, leurs propres questionnements, voire leurs détours vers de nouveaux points de vues. Ainsi les représentations des différents acteurs prennent une place importante dans la démarche et les attentes du chercheur, tout en étant modifiées, déconstruites au fil de l'entretien (et non figées dans des questions précises). Le choix de l'entretien comme outil de recueil de données permet d'établir un contact direct avec les enquêtés pour récolter des informations en privilégiant la richesse de l'interaction.

La forme choisie pour les entretiens est celle de l'approche compréhensive qu'offre l'entretien semi-directif, cette méthode correspond à un besoin de travailler sur les paroles des acteurs, professionnels ou usagers des espaces documentaires. Les entretiens semi directifs que nous menons sont systématiquement enregistrés et retranscrits afin de pouvoir construire une analyse catégorielle et sélectionner des *verbatim*. Cette méthode a été utilisée pour analyser les pratiques des professeurs-documentalistes, mais aussi dans d'autres terrains d'études pour l'analyse des pratiques informationnelles d'usagers de dispositifs documentaires (enseignants

chercheurs) (Fabre, Gardiès, 2008 ; 2010b) ou pour analyser les pratiques informationnelles d'agriculteurs (Fabre, Liquète, Gardiès 2009) mais également plus récemment pour l'analyse des pratiques documentaires des personnels de la documentation dans les musées, soit en individuel (Fabre, 2014 ; Fabre, Desmet, 2014) ou sous la forme d'un *focus-group* (Fabre, 2012).

Nous proposons d'examiner quelques unes des méthodes utilisées dans nos travaux, notamment les méthodes liées à l'analyse du travail des professionnels de l'information (Gardiès, 2011) (instruction au sosie, entretien d'explicitation, auto-confrontation et celles liées aux usages des lieux documentaires (recueil des représentations, analyse de documents, récit, traces graphiques) (Fabre, Veyrac, 2008).

Parmi l'ensemble de ces méthodes, et nous appuyant sur des travaux menés au sein des sciences de l'éducation et de l'ergonomie, nous avons plus particulièrement utilisées celles liées à l'auto-confrontation, permettant d'analyser le travail en contexte.

Cette technique des entretiens d'auto-confrontation (simples ou croisées) est empruntée à la clinique de l'activité (Clot, 1999, 2001, 2004), elle vise la production d'éléments empiriques. Ce dispositif fondé sur la technique d'auto-confrontation «consiste d'abord à filmer des séquences d'activité de travail, puis à présenter ces séquences aux travailleurs concernés et à organiser un débat réflexif au cours du visionnement du film de l'activité. L'objet visé par cette technique n'est pas le détail du déroulement vécu d'une action particulière, mais bien au contraire l'activité dans toute sa complexité, dans ses diverses modalités de conception et de réalisation par divers travailleurs, dans ses dimensions effectives aussi bien qu'empêchées. L'intelligibilité visée est de l'ordre de la reconstruction de significations à propos de l'activité et des situations de travail. L'auto-confrontation ne déclenche pas un rappel ou une re-évoation plus détaillée d'une action passée donnée (comme dans l'entretien d'explicitation), mais engendre un débat autour des conditions de réalisation du travail, qui fait émerger une nouvelle expérience de l'activité » (Bulea, Bronckart, 2009).

Le principe de l'auto-confrontation est de placer la personne devant sa propre action. Sachant que la prise de conscience transforme une expérience en une autre expérience, cette méthode ne donne pas d'accès direct à l'action car elle se transforme nécessairement lors même de sa mise en mots. L'auto-confrontation vise la découverte des caractéristiques de l'activité. Pour cela, le chercheur utilise la vidéo pour filmer les personnes sur leur lieu de travail. Puis en montrant le film à la personne, il s'agit de susciter des commentaires. Il existe plusieurs types d'auto-confrontations : l'auto-confrontation simple, qui implique un sujet et un chercheur, l'auto-confrontation croisée, qui implique, en plus du sujet et du chercheur un pair. Les auto-confrontations sont également filmées pour recueillir les *verbatim*.

Le choix de ces techniques a été guidé par l'objectif d'organiser les conditions de production d'un discours en lien étroit avec l'activité professionnelle. Les contraintes ont été délibérément variées : argumenter face aux questions d'un naïf (dans l'auto-confrontation simple), entrer en controverse avec un pair (dans l'auto-confrontation croisée) ou réagir à une analyse « externe » de ses propres discours. Ce discours (et ses trois composantes) a été considéré comme un discours collectif au sein duquel ont été repérés les éléments susceptibles de nourrir les volets du cadre d'analyse. A la suite de ce repérage, le traitement des données qualitatives (catégorisation, condensation, sélection des extraits significatifs) et leur analyse ont fait l'objet de deux publications (Fabre, Veyrac 2013 ; Lefeuvre G., Murillo, A., Fabre, I. 2015).

Sur cette méthode, nous avons ainsi mis en place, avec un groupe de collègues de l'UMR EFTS, plusieurs dispositifs de recherche portant sur une analyse du travail de professeurs-documentalistes ; dans le premier dispositif, la recherche portait sur la partie gestion du CDI, dans le second dispositif, nous nous intéressons plutôt à la partie enseignement de leur métier.

Un premier dispositif a été initié par un séminaire qui a réuni un groupe de huit professionnels volontaires. Il a précisé (et négocié) les objectifs de la recherche et a surtout permis de repérer les activités professionnelles oubliées par leur référentiel de

métier⁵⁵. Chaque participant s'est positionné sur une des activités oubliées. Ces activités ont été filmées et les enregistrements ont servi de support à des entretiens d'auto-confrontations simples. Lors d'un deuxième séminaire des entretiens d'auto-confrontations croisées ont été organisés. Ces entretiens étaient effectués devant l'ensemble du groupe (qui n'intervenait que dans un second temps) mais la sélection des extraits vidéos et des binômes de professionnels était basée sur une rapide analyse des vidéos des premiers entretiens. Une première analyse de l'ensemble des entretiens a été restituée aux participants (3^{ème} séminaire). A la suite des échanges, chacun a communiqué (par écrit) une « réaction » à ces analyses. L'ensemble de ces résultats a donné lieu à des publications scientifiques par les chercheurs participant au dispositif au sein d'un ouvrage collectif intitulé *Professeur-documentaliste, un Tiers-métier* (Fabre, 2011).

C'est sous le double regard des Sciences de l'information et de la communication et de la psychologie cognitive que nous avons mené le second dispositif de recherche. Quatre professeurs-documentalistes, avec huit à seize ans d'expériences professionnelles dans la fonction, ont été observés lors de leur premier cours de documentation de l'année en établissement d'Enseignement agricole. Nous avons choisi la classe de Seconde car les élèves découvrent le lycée et ne disposent, au cours de l'année, que de quelques séances durant lesquelles l'enseignant doit favoriser l'utilisation des ressources documentaires. Outre l'observation (les enseignants ont été filmés tout le long de leur séance d'enseignement), un entretien préalable et un entretien postérieur à la séance ont été menés pour chacun des quatre professeurs-documentalistes. Ce recueil de données a donné lieu à deux publications. Pour la première analyse (Fabre, Veyrac, 2013), les épisodes sélectionnés concernaient le rangement, le classement pour collecter des indices de l'activité instrumentale et pondérer les discours sur ces pratiques relevés lors des entretiens. Une catégorisation déductive des discours nous a permis de compléter l'analyse des données recueillies.

⁵⁵ Référentiel CDI

Pour la seconde analyse, qui a donné lieu également à une publication (Lefevre, Murillo, Fabre, 2015), l'étude s'est portée sur une des séances d'enseignement de découverte du CDI (Centre de Documentation et d'Information) en lycée agricole, auprès de quinze élèves de seconde générale (une demi-classe). L'enseignante est une professeure-documentaliste exerçant depuis treize ans. Pour décrire les instruments mobilisés par l'enseignante en situation, nous avons utilisé deux types de matériaux : le film de la séance, les déclarations produites par l'enseignante durant des entretiens semi-directifs : un entretien réalisé avant la séance (*entretien ante*) s'est centré sur les objectifs visés, les préoccupations relatives à la séance ainsi que les modalités d'actions prévues.

En appui à l'observation, nous avons choisi lors de différentes recherches d'utiliser la photographie pour dans un premier temps avoir accès au regard que porte un usager sur un espace ou un dispositif. Cette utilisation de la photographie a commencé dans le cadre de formation d'étudiants de Licence et de Master. Nous voulions ainsi déclencher la parole lors des échanges autour des représentations liées à l'espace documentaire et la manière dont il est pratiqué. Nous avons poursuivi ce travail avec des professionnels, professeurs-documentalistes en formation initiale ou continue pour les faire s'exprimer sur la manière dont ils concevaient leur espace de travail en comparaison de celui qu'il découvrait : un moyen de leur faire toucher du doigt la multiplicité des représentations au sein d'un même groupe, une façon d'imaginer ce qu'un groupe plus important d'élèves peut avoir comme représentations diverses d'un même lieu.

Dans ces formations, nous utilisons également le dessin d'un plan pour faire exprimer autrement l'usage d'un espace, le dessin étant, dans un premier temps, un moyen de concentration sur sa propre pratique, faisant émerger la mémoire, et dans un second temps, un outil déclencheur du discours, d'un récit personnel mais également en miroir des récits des autres participants. La confrontation de plusieurs représentations déclenchant, par l'introspection, le questionnement. On touche ici à la pratique intime de recueil de traces, journal de bord, écriture de soi.

Notre terrain principal d'investigation étant situé dans l'enseignement, c'est tout naturellement que, sur les choix de méthodes, un certain croisement avec celles plutôt issues des Sciences de l'éducation s'est opéré. Notre souci a été à la fois de bien comprendre les finalités initiales de ces méthodes en nous rapportant à leurs auteurs et de réfléchir ensuite aux façons de les transposer en sciences de l'information et de la communication. Le processus de transposition évoqué ici implique que le savoir sur une méthode construit dans une discipline (ici une science spécifique, les sciences de l'éducation), s'applique dans une autre science (les sciences de l'information et de la communication). La manière de le faire vivre et de le développer dans cette discipline pose la question de son introduction et de sa mesure, c'est à dire de sa distance au savoir initial. Cette réflexion en cours a fait l'objet d'une recherche spécifique qui a été présentée lors d'un colloque international portant sur les méthodes qualitatives (Gardiès, Fabre, 2012). L'ambition ici est de participer au développement de méthodes nouvelles et d'apporter une contribution à l'évolution de notre discipline. Il s'agit, par la vérification de la productivité d'une méthode, dont nous avons acquis une certaine expertise, de contribuer à la réflexion collective sur la transposition et l'adaptation nécessaire à son utilisation en SIC.

Ce cheminement au sein de différents concepts et méthodes nous amène donc aujourd'hui à reconstituer à posteriori une cohérence théorique qui allie la documentation à sa part d'esthétique au travers d'approches sensibles des espaces documentaires, cette cohérence nous la définissons dans une appréhension théorique et globale des dispositifs info-communicationnels. Elle renvoie à une approche de la documentation comme « accompagnatrice » d'un processus médiationnel des objets qu'elle décrit, organise, fait circuler. C'est ce nouveau cadre théorique issu de notre synthèse que nous allons éprouver dans la partie inédite de cette note de synthèse (tome 2).

TROISIEME PARTIE - PUBLICATIONS SCIENTIFIQUES

LISTE BIBLIOGRAPHIQUE (ENSEMBLE DES PUBLICATIONS)

ACL – ARTICLES DANS DES REVUES NATIONALES OU INTERNATIONALES AVEC COMITE DE LECTURE (Références HCERES et CNU 71ème Section)

FABRE, I., 2015. O documento no museu, extensao do dominio de expressao da obra. *Tempo Brasileiro*, outubro-dezembro, n° 203, p. 119-130.

GARDIES, C. et FABRE, I., 2015. Médiation numérique des savoirs : de la diffusion d'informations à la construction de connaissances, le cas d'une « classe inversée ». *Distance et médiation des savoirs* [en ligne], n° 12 [consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <https://dms.revues.org/1240>

LEFEUVRE, G., MURILLO, A. et FABRE, I., 2015. L'étude des pratiques d'enseignement à travers l'analyse de la structure et des fonctions du système d'instruments mobilisé par l'enseignant. *Revue TransFormations*, n° 12, p. 89-115.

FABRE, I. et REGIMBEAU, G., 2013. Du musée à la bibliothèque : espace de documents et espaces documentaires. *Culture et musées*, n° 21, p. 153-171.

FABRE, I. et VEYRAC, H., 2013. Classement et rangement : mise au jour de genèses instrumentales. *Hermès*, septembre, n° 66, p. 222-229.

FABRE, I., 2012. Médiation documentaire et culturelle dans le musée. *Communication et langages*, septembre, n° 173, p. 83-99.

GARDIES, C., FABRE, I. et COUZINET, V., 2010. Re-questionner les pratiques informationnelles. *Études de communication* [En ligne], n° 35, p. 121-132. [Consulté le 29 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <http://edc.revues.org/index2241.html>

LIQUETE, V., FABRE, I. et GARDIES, C., 2010. Faut-il reconsidérer la médiation documentaire ? *Les Enjeux de l'information et de la communication* [En ligne], n° 2, p. 43-57. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2010-2-page-43.htm>

GARDIES, C. et FABRE, I., 2009. Communication scientifique et traitement documentaire de l'IST : quelles méthodes du travail intellectuel ? *Cahiers du numérique*, vol. 5, n° 2, p. 85-104.

SENIE-DEMEURISSE, J., FABRE, I. et GARDIES, C., 2009. Organização do saber e mediação documental: do tratamento de periódicos de história à sua utilização em bibliotecas universitárias na França. *Perspectivas em Ciência da informação* [En ligne], vol. 14, n° sp. p. 133-148. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-99362009000400010&lng=en&nrm=iso

FABRE, I. et COUZINET, V., 2008. Désir, curiosité, culture informationnelle : l'organisation des savoirs au cœur de l'histoire des idées. *Revue canadienne des sciences de l'information et de la bibliothéconomie*, septembre-décembre, vol. 32, n° 3-4, p. 85-105.

FABRE, I. et GARDIES, C., 2008. L'accès à l'information scientifique numérique : organisation des savoirs et enjeu de pouvoir dans une communauté scientifique. *Sciences de la société*, octobre, n° 75, p. 85-99.

FABRE, I. et VEYRAC, H., 2008. Des représentations croisées pour l'émergence d'une médiation de l'espace documentaire. *Communication et langages*, juin, n° 156, p. 103-116.

ASCL – ARTICLES DANS DES REVUES NATIONALES OU INTERNATIONALES SANS COMITE DE LECTURE

FABRE, I., 2014. L'espace documentaire comme lieu de médiations. *Cahiers d'esquisse*, avril, n° 4, p. 47-59.

FABRE, I., 2009. Capacité du dispositif documentaire à révéler son rôle d'accompagnement. *Cahiers d'esquisse*, janvier, n° 52-53, p. 127-139.

FABRE, I., 2009. Dessine-moi un CDI. *Cahiers pédagogiques*, février, n° 470, p. 17-18.

FABRE, I., 2009. L'espace documentaire, dispositif de médiation de l'histoire de la pensée. *Médiadoc* [en ligne], octobre, n° 3. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : https://www.apden.org/plugins/bouquinerie/noalog/files/8f14e45fcee167a5a36dedd4bea2543/Mediadoc-03_octobre-2009_Fabre.pdf

FABRE, I., GARDIES, C. et MARCEL, J.-F. (coord.), 2009. Dossier : éducation à l'information : les élèves et la documentation. *Cahiers pédagogiques*, février, n° 470, p. 7-60.

FABRE, I. et GARDIES, C., 2006. Documentalistes, lecteurs et passeurs sur des chemins de traverse. *Inter-CDI*, mai-juin, n° 201, p. 10-15.

DO – DIRECTIONS D’OUVRAGES OU DE REVUES

BONASIO, R. et FABRE, I. (dir.), 2015. *L’écriture scientifique : entre dimension individuelle et dimension collective. Contributions collaboratives de doctorants et d’enseignants chercheurs*. Paris : L’Harmattan. 224 p.

FABRE, I. et VEYRAC, H. (dir.), 2014. *Analyse de pratiques pédagogiques : situations professionnelles d’enseignants-chercheurs novices*. Dijon : Educagri. 149 p.

FABRE, I. (coord.), 2011. *Professeur-documentaliste, un tiers métier*. Dijon : Educagri. 250 p.

GARDIES, C., FABRE, I. et al., 2008. *Education à l’information : guide d’accompagnement à l’usage des professeurs documentalistes*. Dijon : Educagri. 129 p.

GARDIES, C., FABRE, I., DUCAMP, C. et ALBE, V. (dir.), 2008. *Education à l’information et éducation aux sciences : quelles formes scolaires ? (Rencontres Toulouse EducAgro, ENFA, Toulouse 26-27 mai 2008)*. Toulouse : Cépaduès. 230 p.

FABRE, I. (coord.), 2007. *Médiations autour du livre : développer le goût de la lecture*. Dijon : Educagri. 128 p.

OS – OUVRAGES SCIENTIFIQUES

FABRE, I. et GARDIES, C., 2017. Questionner les représentations des usages d’un *Learning Centre*. In *Bibliothèques en mouvement : innover, fonder, pratiquer de nouveaux espaces de savoir*. Lille : Ed. universitaires du Septentrion. P. 60-77. (En cours de publication)

FABRE, I. et DESMET, N., 2016. Art et documentation : repenser les frontières. In : R. Fenniche (dir.), *Hybridités, frontières et seuils : l'ouverture des espaces informationnels*. Tunis : Université de la Manouba. P. 109-128.

VEYRAC, H. et FABRE, I., 2014. Enseignants en herbe. Le développement professionnel des enseignants-chercheurs : un dispositif de formation centré sur l'analyse de pratiques. In : I. Fabre et H. Veyrac (coord.), *Analyse de pratiques pédagogiques : situations professionnelles d'enseignants-chercheurs novices*. Dijon : Educagri. P. 15-22.

GARDIES, C. et FABRE, I., 2012a. Définition et enjeux de la médiation numérique documentaire. In : X. Galaup (dir.), *Développer la médiation documentaire numérique*. Villeurbanne : Presses de l'Enssib. P. 45-58.

FABRE, I., 2011. La contribution de l'espace documentaire à la définition d'un métier double : professeur-documentaliste. In : I. Fabre (coord.), *Professeur-documentaliste, un tiers métier*. Dijon : Educagri. P. 191-208.

SENIE-DEMEURISSE, J. et FABRE, I., 2011. Usages et pratiques de l'information. In : C. Gardiès (dir.), *Approche de l'information-documentation : concepts fondateurs*. Toulouse : Cépaduès. P. 209-227.

FABRE, I. et GARDIES, C., 2010. La médiation documentaire. In : V. Liquète (coord.), *Médiations*. Paris : CNRS Éditions. P. 121-132.

FABRE, I. et GARDIES, C., 2009. Dispositifs info-communicationnels spécialisés et ambition cognitive : exemple de l'Enseignement agricole. In : V. Couzinet (dir.), *Dispositifs info-communicationnels : questions de médiations documentaires*. Cachan : Lavoisier-Hermès. P. 71-105.

GARDIES, C., FABRE, I. *et al.*, 2008. *Education à l'information*. Dijon : Educagri. 128 p.

C-INV : CONFERENCES ET SYMPOSIUMS INVITES

GARDIES, C. et FABRE, I., 2014. L'espace documentaire de Learning Centre : entre usages pressentis et usages perçus. In : *Journée d'étude Les Learning Centres, un modèle de bibliothèque à interroger : du terrain à la recherche*, 26 novembre 2014, Université de Lille.

FABRE, I., 2012. *Développer la médiation documentaire numérique*. Ecole supérieure de l'Education nationale de l'enseignement supérieur et de la recherche, 11 décembre 2012, Poitiers.

FABRE, I., 2012. *Espace documentaire comme lieu de médiations*. In : 3ème journée d'étude UB4-IUFM-Médiaquitaine, 15 novembre 2012, Bordeaux.

FABRE, I., 2011. *La médiathèque du Louvre : réflexion sur une médiation des savoirs*. Médiathèque du Musée du Louvre, 8 juin 2011, Paris.

FABRE, I., 2010. *Les archives ouvertes, le point de vue de l'utilisateur*. ADBS, 23 novembre 2010, Toulouse.

FABRE, I., 2009. La bibliothèque, lieu et dispositif de construction de connaissances et de savoirs : quels imaginaires pour cet espace vécu ? [en ligne]. In : *La bibliothèque, lieu de formation ? 9ème rencontre FORMIST* (18 juin 2009 ; Villeurbanne). [Consulté le 29 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/notice-40651>

C-ACTI - COMMUNICATIONS AVEC ACTES DANS UN CONGRES INTERNATIONAL

FABRE, I., 2014. Le document au musée, extension du domaine d'expression de l'œuvre. In : *Les transformations du document dans l'espace-temps de la connaissance. Actes du 3ème colloque scientifique international du réseau MUSSI (10-12 novembre 2014 ; Universidade Federal da Bahia)*. Salvador de Bahia, Brésil : Instituto de Ciencia da Informacao. P. 97-112.

FABRE, I. et DESMET, N., 2014. Organisation des connaissances au musée : entre acte curatorial et médiation documentaire. In : *Connaissances et informations en action : transfert et organisation des connaissances en contexte (22 et 23 mai 2014 ; Bordeaux)*. [Consulté le 28 juin 2017] Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01121055/document>

FABRE, I. et GARDIES, C., 2014. Expected usage and perceived usage, photography as a methodological tool: the case of a learning centre in France. In : *Libraries in the Digital Age, (16-20 June ; Zadar, Croatia)*. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01120466/document>

FABRE, I. et GARDIES, C., 2013. La classification : entre savoir de référence et objet documentaire. In : *Contextes, langues et cultures dans l'organisation des connaissances. Actes du 9e congrès ISKO France (10-11 Octobre 2013 ; Paris)*. Houdemont : ISKO France. P. 29-49.

MURILLO, A., LEFEUVRE, G., VEYRAC, H. et FABRE, I., 2013. Comment un outil devient instrument d'enseignement : le cas d'une carte heuristique. In : *De l'appropriation des artefacts vers la conception dans l'enseignement et la formation des enseignants : approches de didactique professionnelle et du cours d'action. Actes du congrès de l'Actualité de la Recherche en Éducation et Formation (AREF), (juin*

2013 ; Université de Montpellier). [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <http://www.eref2013.univ-montp2.fr/cod6/?q=content/1981-comment-un-outil-devient-un-instrument-denseignement-le-cas-dune-carte-heuristique>

FABRE, I., 2012. Espace et dispositif d'organisation des savoirs : vers une approche sensible. In : R.M. Marteleto, I. Thiesen, G. Chaves Fernandes, G. Silva Saldanha (coord.), *Réseaux et processus info-communicationnels : médiations, mémoires, appropriations. Actes des 2èmes journées scientifiques internationales du Réseau MUSSI (24-26 novembre ; Rio de Janeiro)*. Rio de Janeiro : Rede MUSSI. P. 115-130.

FABRE, I. et GARDIES, C., 2011. Gestion des connaissances et organisation apprenante : l'exemple de la formation à distance des professeurs-documentalistes de l'Enseignement agricole français. In : *Transformation des organisations : évolution des problématiques et mutations fonctionnelles : enjeux et usages des technologies de l'information et de la communication. Actes du 7ème colloque international EUTIC (Enjeux et Usages des Technologies de l'Information et de la Communication) (23-25 novembre ; Bruxelles)*. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : https://oatao.univ-toulouse.fr/5057/1/fabre_5057.pdf

GARDIES, C., FABRE, I. et DUMAS, M., 2011. Place de l'information professionnelle dans la construction de savoirs émergents : le cas des agriculteurs biologiques. In : W.M. El Hadi (dir.), *L'organisation des connaissances : dynamisme et stabilité* (Actes du 8e Colloque international de l'ISKO-France, 27-28 juin, Lille). Cachan : Lavoisier-Hermès, 2012. P. 381-390.

GARDIES, C. et FABRE, I., 2010. Les archives ouvertes : de nouvelles pratiques informationnelles pour les enseignants-chercheurs ? In : Y. Jeanneret (dir.), *Edition et publication scientifiques en sciences humaines et sociales : formes et enjeux. Actes du colloque international (17-19 mars ; Avignon)*. Avignon : Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse. P. 81-93.

FABRE, I., LIQUETE, V. et GARDIES, C., 2009. Pratiques informationnelles et construction des savoirs dans une communauté professionnelle. In : *Colloque Evolutions technologiques et information professionnelle : pratiques, acteurs et documents (10-11 décembre 2009 ; Echirolles)*. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00670528/document>

SENIE-DEMEURISSE, J., FABRE, I. et GARDIES, C., 2008. Organisation du savoir et médiation documentaire : exemple du traitement des périodiques d'histoire dans deux bibliothèques universitaires. In : R.M. Marteleto, I. Thiesen (coord.), *Médiations et usages des savoirs et de l'information : un dialogue France - Brésil. Actes du 1^{er} colloque du réseau MUSSI (4-7 novembre ; Rio de Janeiro)*. Rio de Janeiro : Rede MUSSI. P. 379-392.

FABRE, I. et GARDIES, C., 2007. Construction des compétences informationnelles dans l'enseignement agricole : une mise en œuvre paradoxale. In : G. Régimbeau et V. Couzinet (dir.), *Organisation des connaissances et société des savoirs : concepts, usages, acteurs. Actes du 6^e colloque international du chapitre français de l'ISKO (7-8 juin ; Toulouse)*. Toulouse : Université Paul Sabatier. P. 185-203.

GARDIES, C., FABRE, I. et DUMAS, M., 2007. Dispositif de formation numérique en information documentation : pour une médiation des savoirs. In : M. Meimaris et D. Gouscos (dir.), *Enjeux et Usages des TIC. Médias et diffusion de l'information : vers une société ouverte. Colloque international EUTIC 2007 (7-10 novembre ; Athènes) : vol. 2*. Athènes : Editions Gutenberg. P. 115-123.

C-ACTN - COMMUNICATIONS AVEC ACTES DANS UN CONGRES NATIONAL

FABRE, I., 2008. Un dispositif d'apprentissage pratiqué, révélateur de savoirs disciplinaires en information-documentation. In : *Rencontres Toulouse EducAgro :*

Education à l'information et éducation aux sciences : quelles formes scolaires ? (26-27 mai ; Toulouse). Toulouse : Cépadues. P. 123-143.

C-COM - COMMUNICATIONS SANS ACTES DANS UN CONGRES INTERNATIONAL OU NATIONAL

FABRE, I., 2015. *Apprendre au-delà des espaces documentaires. Au-delà des lieux documentaires.* In : 5ème journée d'étude Recherches et pratiques, ESPE Aquitaine et Médiaquitaine, 2 octobre 2015, Bordeaux-Mérignac.

GILLET, G., FABRE, I. et FAURE, L., 2013. *In the face of the environmental and climate challenge, to question the re-integration of the lost knowledge to the scientific knowledge: the case of the science teachers in agricultural high schools.* In : 10th Conference of the European Science Education Research Association (ESERA). 2-7 septembre, Chypre.

GARDIES, C. et FABRE, I., 2012. *Transférer des méthodes de recherche en Sciences de l'information et de la communication : conditions de transposition.* In : Colloque international Méthodes qualitatives en Sciences sociales et humaines : perspectives et expériences, Université des Açores, 5-6 juin, Ponta Delgada.

GARDIES, C. et FABRE, I., 2008. *Les systèmes d'information documentaire : hybridation des savoirs et culture informationnelle.* In : Colloque international de l'ERTé. Education à la culture informationnelle. 16-18 octobre, Lille.

FABRE, I. et COURBIERES, C., 2006. *La représentation de l'espace documentaire : regards croisés entre fantasme et réalité.* In : Colloque international représentation de la bibliothèque dans la littérature contemporaine (1980-2005), Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 12-13 mai.

FABRE, I. et COURBIERES, C., 2006. *Lieux d'esprit et esprit du lieu : la fiction comme appréhension de l'espace documentaire*. In : 3ème colloque international du CIDEF-AFI de l'année francophone internationale : la transmission des connaissances, des savoirs et des cultures, 12-15 mars, Alexandrie (Egypte).

AP – AUTRES PRODUCTIONS

Rapports de recherche :

FRAYSSE, P. (dir.), COUZINET V., DERAMOND J., FABRE I., LAMBERT E. et TROUCHE D., 2014. *OMCI : observation des médiations culturelles innovantes au Musée des Augustins de Toulouse*. Toulouse : Université Paul Sabatier. [Appel d'offre AO1 CIGEDIL].

MAURY, Y. (coord.), CONDETTE S., FABRE I., GARDIES C., KOVACS S. et THIAULT F., 2014. *(R)évolutions dans les bibliothèques ? Les Learning Centres, un modèle de bibliothèque à interroger : croisement des regards et valorisation de la recherche*. Rapport de recherche "Bonus Qualité Recherche (BQR)" 2013-2014. Lille : Université Lille 3. 77 p.

Travaux académiques :

FABRE, I., 2006. *L'espace documentaire comme espace de savoir : itinéraires singuliers et imaginaires collectifs*. Thèse : Sciences de l'information et de la communication, Université de Toulouse 2. 354 p. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : https://oatao.univ-toulouse.fr/1940/1/Fabre_1940.pdf

LISTE BIBLIOGRAPHIQUE (SELECTION DE TRAVAUX)

15 publications : 7 articles (ACL), 3 chapitres (OS), 4 actes de communications (ACTI), 1 thèse (AP).

ACL – ARTICLES DANS DES REVUES NATIONALES OU INTERNATIONALES AVEC COMITE DE LECTURE

FABRE, I., 2015. O documento no museu, extensao do dominio de expressao da obra. *Tempo Brasileiro*, outubro-dezembro, n° 203, p. 119-130.

FABRE, I. et REGIMBEAU, G., 2013. Du musée à la bibliothèque : espace de documents et espaces documentaires. *Culture et musées*, n° 21, p. 153-171.

FABRE, I. et VEYRAC, H., 2013. Classement et rangement : mise au jour de genèses instrumentales. *Hermès*, septembre, n° 66, p. 222-229.

FABRE, I., 2012a. Médiation documentaire et culturelle dans le musée. *Communication et langages*, septembre, n° 173, p. 83-99.

FABRE, I. et GARDIES, C., 2008. L'accès à l'information scientifique numérique : organisation des savoirs et enjeu de pouvoir dans une communauté scientifique. *Sciences de la société*, octobre, n° 75, p. 85-99.

FABRE, I. et COUZINET, V., 2008. Désir, curiosité, culture informationnelle : l'organisation des savoirs au cœur de l'histoire des idées. *Revue canadienne des sciences de l'information et de la bibliothéconomie*, septembre-décembre, vol. 32, n° 3-4, p. 85-105.

FABRE, I. et VEYRAC, H., 2008. Des représentations croisées pour l'émergence d'une médiation de l'espace documentaire. *Communication et langages*, juin, n° 156, p. 103-116.

OS – OUVRAGES SCIENTIFIQUES

FABRE, I. et DESMET, N., 2016. Art et documentation : repenser les frontières. In : R. Fenniche (dir.), *Hybridités, frontières et seuils : l'ouverture des espaces informationnels*. Tunis : Université de la Manouba. P. 109-128.

GARDIES, C. et FABRE, I., 2012a. Définition et enjeux de la médiation numérique documentaire. In : X. Galaup (dir.), *Développer la médiation documentaire numérique*. Villeurbanne : Presses de l'Enssib. P. 45-58.

FABRE, I., 2011. La contribution de l'espace documentaire à la définition d'un métier double : professeur-documentaliste. In : I. Fabre (coord.), *Professeur-documentaliste, un tiers métier*. Dijon : Educagri. P. 191-208.

C-ACTI - COMMUNICATIONS AVEC ACTES DANS UN CONGRES INTERNATIONAL

FABRE, I. et DESMET, N., 2014. Organisation des connaissances au musée : entre acte curatorial et médiation documentaire. In : *Connaissances et informations en action : transfert et organisation des connaissances en contexte (22 et 23 mai 2014 ; Bordeaux)*. [Consulté le 28 juin 2017] Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01121055/document>

FABRE, I. et GARDIES, C., 2014. Expected usage and perceived usage, photography as a methodological tool: the case of a learning centre in France. In :

Libraries in the Digital Age, (16-20 June ; Zadar, Croatia). [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01120466/document>

FABRE, I. et GARDIES, C., 2013. La classification : entre savoir de référence et objet documentaire. In : *Contextes, langues et cultures dans l'organisation des connaissances. Actes du 9e congrès ISKO France (10-11 Octobre 2013 ; Paris)*. Houdemont : ISKO France. P. 29-49.

FABRE, I., 2012b. Espace et dispositif d'organisation des savoirs : vers une approche sensible. In : R.M. Marteleto, I. Thiesen, G. Chaves Fernandes, G. Silva Saldanha (coord.), *Réseaux et processus info-communicationnels : médiations, mémoires, appropriations. Actes des 2èmes journées scientifiques internationales du Réseau MUSSI (24-26 novembre ; Rio de Janeiro)*. Rio de Janeiro : Rede MUSSI. P. 115-130.

AP – AUTRES PRODUCTIONS

FABRE, I., 2006. *L'espace documentaire comme espace de savoir : itinéraires singuliers et imaginaires collectifs*. Thèse : Sciences de l'information et de la communication, Université de Toulouse 2. 354 p. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : https://oatao.univ-toulouse.fr/1940/1/Fabre_1940.pdf

BIBLIOGRAPHIE

AGOSTINELLI, S., 2009. Comment penser la médiation inscrite dans les outils et leurs dispositifs ? Une approche par le système artefactuel, *Distances et savoirs*, vol. 7, n°3, p. 355-376.

ARDOINO, J., 1999. La complexité. In : *Relier les connaissances : le défi du XXI^e siècle. Journées thématiques conçues et animées par Edgar Morin, Paris, 16-24 mars 1998*. Paris : Seuil. P. 442-450.

ASTOLFI, J.-P., 1995. *L'école pour apprendre*. Paris : ESF. 205 p.

ATALLAH, P., 1991. La théorie de l'information. *Théories de la communication : sens, sujets, savoirs*. Québec : Presses de l'Université du Québec. P. 178-185.

AUGE, M., 1992. *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil. 150 p.

BACHELARD, G., 1970. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France. 214 p.

BALTZ, C., 1994. Le concept d'information, essai de définition. In : *Information et pratiques d'information : quelle recherche ? Actes du 3^e congrès des documentalistes de lycées et collèges (1993 ; Marseille)*. Paris : FADBEN ; Nathan. P. 26-32.

BALTZ, C., 1998. Une culture pour la société de l'information ? Position théorique, définition, enjeux. *Documentaliste - Sciences de l'information*, mars-avril, vol. 35, n° 2, p. 75-82.

BEGUIN-VERBRUGGE, A., 2002. Le traitement documentaire est-il une énonciation ? In : *Les recherches en information et en communication et leurs perspectives : histoire, objet, pouvoir, méthode. Actes du 13e congrès national des Sciences de l'information et de la communication (7-9 octobre 2002 ; Marseille)*. Rennes : SFSIC. P. 329-335.

BEGUIN-VERBRUGGE, A., 2004. Métaphores et intégration sociale des technologies nouvelles. *Communication et langages*, septembre, n° 141, p. 83-93.

BEGUIN-VERBRUGGE, A., 2006. *Images en texte, images du texte : dispositifs graphiques et communication écrite*. Lille : Presses universitaires du Septentrion. 313 p.

BEGUIN-VERBRUGGE, A., 2008. L'anthropologie des savoirs: un projet interdisciplinaire pour les Sciences de l'information et de la communication. In : R.M. Marteleto et I. Thiesen (coord), *Médiations et usages des savoirs et de l'information : un dialogue France - Brésil. Actes du 1^{er} colloque du réseau Mussi (4-7 novembre ; Rio de Janeiro)*. Rio de Janeiro : Rede MUSSI. P. 136-150.

BELIN, E., 2001. *Une sociologie des espaces potentiels : logique dispositive et expérience ordinaire*. Bruxelles : De Boeck. 291 p.

BERTEN, A., 1999. Dispositif, médiation, créativité : petite généalogie. *Hermès*, n° 25, p. 33-48.

BERTHELOT, J.-M., 1990. *L'intelligence du social*. Paris : Presses universitaires de France. P. 62-81.

BERTRAND, A.-M. et KUPIEC, A. (dir.), 1997. *Ouvrages et volumes : architecture et bibliothèques*. Paris : Ed. du Cercle de la Librairie. 212 p.

BLANCHET, A. et GOTMAN, A., 2010. *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : A. Colin. 128 p.

BLANCHOT, M., 1955. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, éd. 1988. 384 p.

BLANQUET, M.-F., 2003. Quels enjeux citoyens par rapport à l'information au XXIème siècle ? In : *Nouvelles informations, nouveaux savoirs, quels enjeux pour le citoyen au XXIème siècle ? Actes du colloque du CRDP de Bourgogne (19 novembre ; Dijon)*. Dijon : CRDP Bourgogne.

BLANQUET, M.-F., 2004. *Quels systèmes d'information pour quel(s) besoins des établissements ? Conférence prononcée lors de la journée professionnelle des documentalistes de l'Ain (2 juin ; Bourg-en-Bresse)* [en ligne]. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <https://www.reseau-canope.fr/savoirscdi/societe-de-linformation/la-politique-documentaire/les-fondements-et-textes-generaux/quels-systemes-dinformation-pour-quels-besoins-des-etablissements.html>

BON, F., 1999. Transmettre la littérature : réflexions à partir des pratiques d'écriture créative. In : *Relier les connaissances : le défi du XXIe siècle. Journées thématiques conçues et animées par Edgar Morin, Paris, 16-24 mars 1998*. Paris : Seuil. P. 225-228.

BONASIO, R. et FABRE, I. (dir.), 2015. *L'écriture scientifique : entre dimension individuelle et dimension collective. Contributions collaboratives de doctorants et d'enseignants chercheurs*. Paris : L'Harmattan. 224 p.

BORGES, J.-L., 1941. *La bibliothèque de Babel. Fictions*. Paris : Gallimard, nouv. éd. augm. 1983. P. 71-81.

BOUGNOUX, D., 1992. Qui a peur de l'information ? In : *Les nouveaux espaces de l'information et de la communication. Actes du 8^e congrès national des Sciences de l'information et de la communication (21-23 mai ; Lille)*. Villeneuve-d'Ascq : CREDO. P. 363-384.

BOUGNOUX, D., 1998. *La communication par la bande*. Paris : La Découverte. 288 p.

BOULOGNE, A. (dir.), 2004. *Vocabulaire de la documentation*. Paris : ADBS. 334 p.

BOURDIEU, P., 1964. *Les héritiers : les étudiants et la culture*. Paris : Les éditions de Minuit. 183 p.

BOURDIEU, P., 1975. La spécificité du champ scientifique et les conditions sociales du progrès de la raison. *Sociologie et sociétés*, vol. 7, n° 1, p. 91-117.

BOURDIEU, P., 1980. *Questions de sociologie*. Paris : Les éditions de Minuit. 268 p.

BOURDIEU, P., 1982. *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard. 244 p.

BOURMAUD, G., 2007. L'organisation systémique des instruments : méthodes d'analyse, propriétés et perspectives de conception ouvertes. In : *ARCo'07 : Cognition - Complexité - Collectif : actes du colloque de l'Association pour la Recherche Cognitive (novembre 2007 ; Nancy)*, p. 61-76. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/191128/filename/061-076_Bourmaud.pdf

BOUTAUD, J.J. (dir.), 2004. *L'Imaginaire de la table : convivialité, commensalité et communication*. Paris : L'Harmattan. 281 p.

BOUTAUD, J.J. et VERON, E., 2007. *Sémiotique ouverte : itinéraires sémiotiques en communication*. Cachan : Lavoisier-Hermès. 194 p.

BRAYNER, F., 2001. « Littérisation » de la pédagogie et « pédagogisation » de la littérature : simples notes sur Philippe Meirieu et Jorge Larrosa. *Revue française de pédagogie*, n° 137, p. 27-35.

BRIET, S., 1951. *Qu'est-ce que la documentation ?* Paris : Editions documentaires industrielles et techniques. 48 p.

BULEA, E. et BRONCKART, J.P., 2009. Praticien réflexif ou praticien discursif ? *Education Canada*, vol. 49, n° 4, p. 50-54.

CACALY, S., 2004. Connaissance. In : S. Cacaly (dir.), *Dictionnaire de l'information*. Paris : Armand Colin. P. 49.

CAILLET, E., 1996. *A l'approche du musée, la médiation culturelle*. Lyon : Presses universitaires de Lyon. 306 p.

CAILLET, E. et JACOBI, D., 2004. Introduction. *Culture et musées*, n°3, p. 13-21.

CARRUTHERS, M. 2003. In memoria sua bibliotheca. In : C. Jacob (dir.), *Des Alexandries. Vol. 2 : Les métamorphoses du lecteur*. Paris : Bibliothèque Nationale de France. P. 221-232.

CAUQUELIN, A., 2003. *Petit traité du jardin ordinaire*. Paris : Payot. 171 p.

CERTEAU, M. de., 1990. *L'invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*. Paris : Gallimard. 349 p.

CHARAUDEAU, P., 1983. *Langage et discours : éléments de sémiolinguistique (théorie et pratique)*. Paris : Hachette. 175 p.

CHARAUDEAU, P., 1995. Une analyse sémiolinguistique du discours. *Langages*, n° 117, p. 96-111.

CHARAUDEAU, P., 2005. *Le discours politique : les masques du pouvoir*. Paris : Vuibert. 255 p.

CHARLOT, B. (dir.), 2001. *Les jeunes et le savoir : perspectives internationales*. Paris : Anthropos. 168 p.

CHARTIER, R., 1996. *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*. Paris : Albin Michel. 240 p.

CHAUDIRON, S. et IHADJDENE, M., 2002. Quelle place pour l'utilisateur dans l'évaluation des SRI. In : V. Couzinet et G. Régimbeau (dir.), *Actes du Colloque international Recherches récentes en sciences de l'information : convergences et dynamiques, (21-22 mars ; Université Toulouse 3)*. Paris : ADBS. P. 211-231.

CHAUDIRON, S. et IHADJDENE, M., 2004. Evaluer les systèmes de recherche d'informations : nouveaux modèles de l'utilisateur. *Hermès*, n° 39, p. 170-178.

CHURCH, K.W. and HANKS, P., 1990. Word Association Norms, Mutual Information, and Lexicography. *Computational Linguistics*, vol. 16, n° 1, p. 77-83. [consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <https://www.aclweb.org/anthology/J90-1003>

CLOT, Y., 1999. *La fonction psychologique du travail*. Paris : Presses universitaires de France. 243 p.

CLOT, Y. *et al.*, 2001. Entretiens en auto-confrontation croisée : une méthode en clinique de l'activité. *Education permanente*, n° 146, p. 17-26.

CLOT, Y., 2004. Le travail entre fonctionnement et développement. *Bulletin de psychologie*, t. 57(1), n° 469, p. 5-20.

COURBIERES, C., 2001. Pour un contrat d'indexation nouveau. *Argos*, n° 27, p. 26-28.

COURBIERES, C., 2002. Une approche communicationnelle de l'analyse documentaire. In V. Couzinet et G. Régimbeau (dir.), *Recherches récentes en sciences de l'information : convergences et dynamiques. Actes du colloque international MICS-LERASS - Université Toulouse 3 (21-22 mars ; Toulouse)*. Paris : ADBS. P. 105-125.

COURBIERES, C., 2004. Documents, signes et savoirs : retour sur l'analyse documentaire. In : J.-P. Metzger (dir.), *Partage des savoirs : recherches en Sciences de l'Information et de la Communication. Actes du colloque de l'ERSICOM (Equipe de recherche sur les systèmes d'information et de communication des organisations et sur les médias) (28 février, 1^{er} mars 2003 ; Université Jean Moulin Lyon 3)*. Paris : L'Harmattan. Vol. 1, p. 159-170.

COURBIERES, C., 2010. *Femmes en contextes : la conception stéréotypée du féminin au travers du langage documentaire (1958-2008)*. Habilitation à diriger des recherches : Sciences de l'information et de la communication, Université Toulouse 2. 335 p.

COURBIERES, C., 2011. L'analyse documentaire : éléments d'organisation des connaissances. In : C. Gardiès (dir.), *Approche de l'information-documentation : concepts fondateurs*. Toulouse : Cépaduès. P. 151-164.

COURBIERES, C. et COUZINET, V., 2006. Du bleu à l'horizon documentaire : représentation des savoirs à l'aube de la construction européenne. In : I. Timimi et S. Kovacs (dir.), *Indice, index, indexation. Actes du colloque international (3-4 novembre 2005 ; Université de Lille 3)*. Paris : ADBS. P. 81-92

COUZINET, V., 2000. *Médiations hybrides : le documentaliste et le chercheur en sciences de l'information*. Paris : ADBS. 340 p.

COUZINET, V., 2002. Convergences et dynamiques nationales : pour une mise en visibilité des recherches en sciences de l'information. In V. Couzinet et G. Régimbeau (dir.), *Recherches récentes en sciences de l'information : convergences et dynamiques. Actes du colloque international MICS-LERASS - Université Toulouse 3 (21-22 mars ; Toulouse)*. Paris : ADBS. P. 9-14.

COUZINET, V., 2004. Le document : leçon d'histoire, leçon de méthode. *Communication et langages*, juin, n° 140, p. 19-29.

COUZINET, V., 2008. De l'usager à l'initié : vers une culture informationnelle partagée. In : *Education à l'information et éducation aux sciences : quelles formes scolaires ? Actes des rencontres Toulouse Educagro 08*. Toulouse : Cépaduès. P. 169-189.

COUZINET, V., 2009. Dispositifs info-communicationnels : contributions à une définition. In : V. Couzinet (dir.), *Dispositifs info-communicationnels : questions de médiations documentaires*. Cachan : Lavoisier-Hermès. P. 19-30.

COUZINET, V., 2011. Questions des dispositifs info-communicationnels. In : C. Gardiès (dir.), *Approche de l'information documentation : concepts fondateurs*. Toulouse : Cépaduès. P. 117-130.

COUZINET, V., 2013. Bibliothèques et Musées : notions et concepts communs. *Culture et musées*, n° 21, p. 13-22.

COUZINET, V., REGIMBEAU, G. et COURBIERES, C., 2001. Sur le document : notion, travaux et propositions. In : Jean MEYRIAT, *théoricien et praticien de l'information-documentation*, textes réunis par V. Couzinet et J.-M. Rauzier. Paris : ADBS. P. 467-509.

DAHMANE, M., 1993. Information scientifique et technique (IST). In : R. Estivals (dir.), *Les sciences de l'écrit : encyclopédie internationale de bibliologie*. Paris : Retz. P. 338-339.

DAVALLON, J., 1992. Entre installation et mise en exposition. In : A. Viel et C. de Guise (éds.), *Muséo-sédution, muséo-réflexion*. Québec : Musée de la Civilisation/Parc Canada.

DAVALLON, J., 1999. *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan. 378 p.

DAVALLON, J., 2004. La communication en procès. *Médiation et information*, n° 19, p. 37-58.

DAVALLON, J., et LE MAREC, J., 2000. L'usage en son contexte. Sur les usages des interactifs et des cédéroms des musées. *Réseaux*, vol. 18, n° 101, p. 173-195.

DEGEZ, D., 2001. Thésaurus. In : S. Cacaly (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de l'information et de la documentation*. Paris : ADBS ; Nathan. P. 577-579.

DELANNOI, G., 1999. Traduire l'imaginaire, transmettre les questions. In : *Relier les connaissances : le défi du XXI^e siècle. Journées thématiques conçues et animées par Edgar Morin, Paris, 16-24 mars 1998*. Paris : Seuil. P. 243-265.

DUBOIS, J. (dir.), 1994. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse. P. 180-181.

ECO, U., 1982. *Le nom de la rose*. Paris : Grasset. 633 p.

ECO, U., 2009. *Vertige de la liste*. Paris : Flammarion. 408 p.

ESCARPIT, R., 1976. *L'information et la communication : théorie générale*. Paris : Hachette éducation, éd. 1991. 221 p.

ESQUENAZI, J.-P., 2006. Les définitions esthétiques de l'œuvre et la sociologie : In Memoriam, Alain Pessin. *Sociologie de l'art*, 1 (OPuS 8), p. 103-129. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2006-1-page-103.htm>

ESTIVALS, R. (dir.), 1993. *Les sciences de l'écrit*. Paris : Retz. 576 p.

FABRE, I., 2004. Savoirs mis en espace : une dialectique de la littérature et de l'espace documentaire. In : *La Société des savoirs : 72^e congrès de l'ACFAS (Association francophone pour le savoir), (10-14 mai ; Université du Québec, Montréal)*.

FABRE, I., 2006. *L'espace documentaire comme espace de savoir : itinéraires singuliers et imaginaires collectifs*. Thèse : Sciences de l'information et de la communication, Université de Toulouse 2. 354 p. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : https://oatao.univ-toulouse.fr/1940/1/Fabre_1940.pdf

FABRE, I., 2011. La contribution de l'espace documentaire à la définition d'un métier double : professeur-documentaliste. In I. Fabre (coord.), *Professeur-documentaliste, un tiers métier*. Dijon : Educagri. P. 191-208.

FABRE, I., 2012a. Médiation documentaire et culturelle dans le musée. *Communication et langages*, septembre, n° 173, p. 83-99.

FABRE, I., 2012b. Espace et dispositif d'organisation des savoirs : vers une approche sensible. In : R.M. Marteleto, I. Thiesen, G. Chaves Fernandes, G. Silva Saldanha (coord.), *Réseaux et processus info-communicationnels : médiations, mémoires, appropriations. Actes des 2èmes journées scientifiques internationales du Réseau MUSSI (24-26 novembre ; Rio de Janeiro)*. Rio de Janeiro : Rede MUSSI. P. 115-130.

FABRE, I., 2014. Le document au musée, extension du domaine d'expression de l'œuvre. In : *Les transformations du document dans l'espace-temps de la connaissance. Actes du 3ème colloque scientifique international du réseau MUSSI (10-12 novembre ; Universidade Federal da Bahia)*. Salvador de Bahia, Brésil : Instituto de Ciencia da Informação. P. 97-112

FABRE, I. et COUZINET, V., 2008. Désir, curiosité, culture informationnelle : l'organisation des savoirs au cœur de l'histoire des idées. *Revue canadienne des sciences de l'information et de la bibliothéconomie*, septembre-décembre, vol. 32, n° 3-4, p. 85-105.

FABRE, I. et DESMET, N., 2014. Organisation des connaissances au musée : entre acte curatorial et médiation documentaire. In : *Connaissances et informations en action : transfert et organisation des connaissances en contexte (22 et 23 mai ; Bordeaux)*. [Consulté le 28 juin 2017] Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01121055/document>

FABRE, I. et DESMET, N., 2016. Art et documentation : repenser les frontières. In : R. Fenniche (dir.), *Hybridités, frontières et seuils : l'ouverture des espaces informationnels*. Tunis : Université de la Manouba. P. 109-128.

FABRE, I. et GARDIES, C., 2008. L'accès à l'information scientifique numérique : organisation des savoirs et enjeu de pouvoir dans une communauté scientifique. *Sciences de la société*, octobre, n° 75, p. 85-99.

FABRE, I. et GARDIES, C., 2010. La médiation documentaire. In : V. Liquète (coord.), *Médiations*. Paris : CNRS Éditions. P. 121-132.

FABRE, I. et GARDIES, C., 2013. La classification : entre savoir de référence et objet documentaire. In : *Contextes, langues et cultures dans l'organisation des connaissances. Actes du 9e congrès ISKO France (10-11 Octobre 2013 ; Paris)*. Houdemont : ISKO France. P. 29-49.

FABRE, I. et GARDIES, C., 2014. Expected usage and perceived usage, photography as a methodological tool: the case of a learning centre in France. In : *Libraries in the Digital Age, (16-20 June ; Zadar, Croatia)*. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01120466/document>

FABRE, I. et REGIMBEAU, G., 2013. Du musée à la bibliothèque : espace de documents et espaces documentaires. *Culture et musées*, n° 21, p. 153-171.

FABRE, I. et VEYRAC, H., 2008. Des représentations croisées pour l'émergence d'une médiation de l'espace documentaire. *Communication et langages*, juin, n° 156, p. 103-116.

FABRE, I. et VEYRAC, H., 2013. Classement et rangement : mise au jour de genèses instrumentales. *Hermès*, septembre, n° 66, p. 222-229.

FAYET-SCRIBE, S., 2000. *Histoire de la documentation en France : culture, science et technologie de l'information, 1895-1937*. Paris : CNRS éditions. 312 p.

FONDIN, H., 1992. *Rechercher et traiter l'information*. Paris : Hachette éducation. 235 p.

FONDIN, H., 1995. L'information documentaire : théorie et pratique. In : D. Benoît et al. (dir.), *Introduction aux Sciences de l'Information et de la Communication : manuel*. Paris : Ed. d'Organisation. P. 281-325.

FONDIN, H., 2002. L'activité documentaire : représentation et signification. *Bulletin des bibliothèques de France*, t. 47, n° 4, p. 84-90.

FONDIN, H., 2005. La formation à la recherche d'information : préoccupation citoyenne ou vision obsolète ? *Esquisse*, juillet-août-septembre, n° 43-45, p. 16-25. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <http://www.generationcyb.net/IMG/pdf/educationaparlinformation.pdf>

FOUCAULT, M., 1967. Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, mouvement, continuité*, octobre 1984, n° 5.

FOUCAULT, M., 1975. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard. 275 p.

FOUCAULT, M., 1977. *Le jeu de Michel Foucault (entretien)*. In : M. Foucault, *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris : Gallimard, 1994.

FRAYSSE, P., 2011. Document. In : C. Gardiès (dir.), *Approche de l'information-documentation : concepts fondateurs*. Toulouse : Cépaduès. P. 36-74.

FUMAROLLI, M., 1999. La littérature : acheminement vers la personne. In : *Relier les connaissances : le défi du XXIe siècle. Journées thématiques conçues et animées par Edgar Morin, Paris, 16-24 mars 1998*. Paris : Seuil. P. 221-224.

GARDIES, C. et FABRE, I., 2010. Les archives ouvertes : de nouvelles pratiques informationnelles pour les enseignants-chercheurs ? In : Y. Jeanneret (dir.), *Edition et publication scientifiques en sciences humaines et sociales : formes et enjeux. Actes du colloque international (17-19 mars ; Avignon)*. Avignon : Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse. P. 81-93.

GARDIES, C., 2011. Le travail entre tâches, activités et savoirs : l'exemple du professeur-documentaliste français. *Revue canadienne des sciences de l'information et de bibliothéconomie*, avril, vol. 35, n° 2, p. 177-200.

GARDIES, C. (dir.), 2011. *Approche de l'information-documentation : concepts fondateurs*. Toulouse : Cépaduès. 232 p.

GARDIES, C. et FABRE, I., 2012a. Définition et enjeux de la médiation numérique documentaire. In : X. Galaup (dir.), *Développer la médiation documentaire numérique*. Villeurbanne : Presses de l'Enssib. P. 45-58.

GARDIES, C. et FABRE, I., 2012b. *Transférer des méthodes de recherche en Sciences de l'information et de la communication : conditions de transposition*. Communication au colloque international Méthodes qualitatives en Sciences sociales et humaines : perspectives et expériences, Université des Açores, 5-6 juin, Ponta Delgada.

GARDIES, C., FABRE, I. et DUMAS, M., 2007. Dispositif de formation numérique en information documentation : pour une médiation des savoirs. In : M. Meimaris et D. Gouscos (dir.), *Enjeux et Usages des TIC. Médias et diffusion de l'information : vers une société ouverte. Colloque international EUTIC 2007 (7-10 novembre ; Athènes) : vol. 2*. Athènes : Editions Gutenberg. P. 115-123.

HALL, E.T., 1978. *La dimension cachée*. Paris : Seuil. 254 p.

HANSSON, S.O., 2002. Les incertitudes de la société du savoir. *Revue internationale des Sciences sociales*, mars, n° 171, p. 43-50.

HERT, P., 1999. Internet comme dispositif hétérotopique. *Hermès*, n° 25, p. 93-110.

HOLZEM, M., 1999. *Terminologie et documentation : pour une meilleure circulation des savoirs*. Paris : ADBS. 292 p.

IHADJADENE, M., (2008), *La dimension humaine de la recherche d'information : pour une épistémologie des pratiques informationnelles*, Habilitation à diriger des recherches : Sciences de l'information et de la communication, Université Paris Ouest Nanterre La Défense. 284 p.

JACOB, C., 1996. Préface. In : M. Baratin et C. Jacob (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en Occident*. Paris : Albin Michel. P. 11-19.

JACOB, C. (dir.), 2003. *Des Alexandries. Vol. 2 : Les métamorphoses du lecteur*. Paris : Bibliothèque Nationale de France. 310 p.

JACOB, C. (dir.), 2007. *Lieux de savoir : espaces et communautés*, t. 1. Paris : Albin Michel. 1282 p.

JACOB, C. (dir.), 2011. *Lieux de savoir : les mains de l'intellect*, t. 2, Paris : Albin Michel. 992 p.

JEANNERET, Y., 1994. *Ecrire la science : forme et enjeux de la vulgarisation*. Paris : Presses universitaires de France. 392 p.

JEANNERET, Y., 2000. *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?* Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. 134 p.

JEANNERET, Y., 2004. Forme, pratique et pouvoir : réflexions sur le cas de l'écriture. *Sciences de la société*, octobre, n° 63, p. 41-55.

JEANNERET, Y., 2006. Désigner, entre sémiotique et logistique. In : I. Timimi et S. Kovacs (dir.), *Indice, index, indexation. Actes du colloque international (3-4 novembre 2005 ; Université de Lille 3)*. Paris : ADBS. P. 17-36.

JEANNERET, Y., 2007. Usages de l'usage, figures de la médiatisation. *Communication et langages*, mars, n° 151, p. 3-19.

JEANNERET, Y., 2008. La relation entre médiation et usage dans les recherches en information-communication. In : R.M. Marteleto et I. Thiesen (coord.), *Médiations et usages des savoirs et de l'information : un dialogue France - Brésil. Actes du 1^{er} colloque du réseau MUSSI (4-7 novembre ; Rio de Janeiro)*. Rio de Janeiro : Rede MUSSI. P. 37-59.

JEANNERET, Y., 2011. Préface. In : C. Gardiès (dir.), *Approche de l'information-documentation : concepts fondateurs*. Toulouse : Cépaduès. P. 3-5.

JODELET, D., 1989. Représentations sociales : un domaine en expansion. In : D. Jodelet (dir.), *Les représentations sociales*. Paris : Presses universitaires de France. P. 31-61.

JONQUELET, S., 2001. Classement. In : S. Cacaly (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de l'information et de la documentation*. Paris : ADBS ; Nathan. P. 135-136.

JOUVE, V. (dir.), 2005. *L'expérience de lecture*. Paris : L'Improviste. 470 p.

KOHN, R.C., 2001. Les positions enchevêtrées du praticien-qui-devient-chercheur. In : M.-P. Mackiewicz (dir.), *Praticien et chercheur : parcours dans le champ social*. Paris : L'Harmattan. P. 15-38.

KUPIEC, A., 1998. Bibliothèque et sociologie de la connaissance. *Bulletin des bibliothèques de France*, t. 43, n° 2, p. 35-37.

LADRIERE, J., 2002. Représentation. In : *Encyclopaedia Universalis*. Corpus vol. 19. P. 695-697.

LAMIZET, B., 1992. *Les lieux de la communication*. Liège : Mardaga. 347 p.

LAMIZET, B., 1995. Médiation, culture et sociétés. In : D. Benoît *et al.* (dir.), *Introduction aux Sciences de l'Information et de la Communication*. Paris : Ed. d'Organisation. P. 129-186.

LAMIZET, B., 2000. *La médiation culturelle*. Paris : L'Harmattan. 450 p.

LAMIZET, B., 2002. La question de l'espace dans les Sciences de l'information et de la communication. In : *Les recherches en information et communication et leurs perspectives : histoire, objet, pouvoir, méthode. Actes du 13e congrès national des sciences de l'information et de la communication (7-9 octobre ; Marseille)*. Paris : SFSIC. P. 425-430.

LAMIZET, B. et SILEM, A. (dir.), 1997. *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*. Paris : Ellipses. 590 p.

LATOURE, B., 1996. Sur la pratique des théoriciens. In : J.-M. Barbier (dir.), *Savoirs théoriques et savoirs d'action*. Paris : Presses universitaires de France. P. 131-146.

LE COADIC, Y.F., 1997. *Usages et usagers de l'information*. Paris : Nathan. 128 p.

LE MAREC, J., 1994. A la recherche de gisements d'usages dans les bibliothèques et expositions scientifiques. In : F. Agostini (dir.), *Science en bibliothèque*. Paris : Ed. du Cercle de la Librairie. P. 83-97.

LE MAREC, J., 1997. Sociologie des pratiques informationnelles. In : S. Cacaly (dir.), *Dictionnaire de l'information et de la Communication*. Paris : Nathan. P. 538-542.

LE MAREC, J., 2003. Dossier : l'exposition, un média. *Médiamorphoses*, n° 9.

LE MAREC, J., 2004. Les études d'usage et leur prise en compte dans le champ culture. In : S. Chaudiron (dir.), *Évaluation des systèmes de traitement de l'information*. Cachan : Lavoisier-Hermès. P. 353-373.

LE MAREC, J., 2006. Les musées et bibliothèques comme espaces culturels de formation. *Savoirs*, n° 11, note de synthèse.

LE MAREC, J., 2012. Partage et transmissions ordinaires dans les institutions du savoir [en ligne]. *Tracés*, Hors-série n° 12, p. 107-121. [Consulté le 29 juin 2017] Disponible à l'adresse : <https://traces.revues.org/5523>

LE MAREC, J. et BABOU, I., 2003. De l'étude des usages à une théorie des « composites » : objets, relations et normes en bibliothèque. In : E. Souchier, Y.

Jeanneret et J. Le Marec (dir.), *Lire, écrire, récrire : objets, signes et pratiques des médias informatisés*. Paris : Bibliothèque publique d'information. P. 233-299.

LEBAHAR J. C., 1983. *Le dessin d'architecte : simulation graphique et réduction de l'incertitude*. Paris : Ed. Parenthèses. 132 p.

LEENHARDT, J., 1994. Théorie de la communication et théorie de la réception. *Réseaux*, novembre-décembre, n° 68, p. 41-48.

LELEU-MERVIEL, S. et USEILLE, P., 2008. Quelques révisions du concept d'information. In : F. Papy (dir.), *Problématiques émergentes dans les Sciences de l'information*. Cachan : Lavoisier-Hermès. P. 25-56.

LERBERT, G., 1999. Transdisciplinarité et éducation. In : : *Relier les connaissances : le défi du XXIe siècle. Journées thématiques conçues et animées par Edgar Morin, Paris, 16-24 mars 1998*. Paris : Seuil. P. 426-429.

LEFEUVRE, G., MURILLO, A. et FABRE, I., 2015. L'étude des pratiques d'enseignement à travers l'analyse de la structure et des fonctions du système d'instruments mobilisé par l'enseignant. *Revue TransFormations*, n° 12, p. 89-115.

LEVI-SRAUSS, C., 1978. *Anthropologie structurale*. (Ed. originale 1958). Paris : Plon.

LEVY, J. et LUSSAULT, M. (dir.), 2003. Espace. In : J. Lévy et M. Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin. P. 325-333.

LOSFELD, G., 1990. Sciences de l'information VS sciences de la communication : éléments pour un dialogue épistémologique. In : *La recherche en information-communication : l'avenir. Actes du congrès INFORCOM 90, Société française des*

sciences de l'information et de la communication, (24-26 mai ; La Baume-les-Aix).
Aix-en-Provence : Université de Provence. P. 161-166.

MAHOUDEAU, J., 2006. *Médiation des savoirs et complexité : le cas des hypermédias archéologiques et culturels.* Paris : L'Harmattan. 297 p.

MANGUEL, A., 1998. *Une histoire de la lecture.* Arles : Actes Sud. 428 p.

MARTELETO, R.M. et GONCALVES da NOBREGA, N., 2006. Les documents et leurs appropriations : réflexions sur «information-document » et réserve symbolique. *Sciences de la société*, mai, n° 68, p. 29-43.

MARTIN, H.-J., 1996. Bibliothèques. In : *Encyclopaedia Universalis*. Vol. 4, p. 96-101.

MAUGER G., POLLIAK, C.F. et PUDAL, B., 1999. *Histoires de lecteurs.* Paris : Nathan. 446 p.

MEIRIEU, P., 1995. *Apprendre... oui, mais comment ?* Paris : ESF. 192 p.

MELOT, M., 1991. La forme du fonds. *Autrement*, n° 121, p. 170-177.

MERLEAU-PONTY, M., 1964. *L'œil et l'esprit.* Paris : Gallimard, [Rééd. 1987]. 93 p.

MERLEAU-PONTY, M., 1976. *Phénoménologie de la perception.* Paris : Gallimard, [Rééd. 1990]. 531 p.

METZGER, J.P. (dir.), 1998. *Rôles et enjeux des centres de documentation et d'information dans l'innovation pédagogique en Rhône-Alpes (Académie de Lyon) : rapport final.* Lyon : Université Jean Moulin, Lyon 3. 250 p.

METZGER, J.P., 2002. Les trois pôles de la science de l'information. In : V. Couzinet et G. Régimbeau (dir.), *Recherches récentes en sciences de l'information : convergences et dynamiques. Actes du colloque international MICS-LERASS (21-22 mars ; Toulouse)*. Paris : ADBS. P. 17-28.

METZGER, J.P., 2006. L'information-documentation. In : S. Olivesi (dir.), *Sciences de l'information et de la communication : objets, savoirs, discipline*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble. P. 43-58.

METZGER, J.P., et LALLICH-BOIDIN, G., 2004. Temps et document numériques. *Document numérique*, vol. 8, n° 4, p. 11-21.

MEUNIER, J.-P., 1999. Dispositif et théories de la communication. *Hermès*, n° 25, p. 83-92.

MEUNIER, D. 2007. La médiation comme « lieu de relationnalité ». Essai d'opérationnalisation d'un concept. *Questions de communication*, n° 11, p. 323-340.

MEYRIAT, J., 1978. De l'écrit à l'information : la notion de document et la méthodologie de l'analyse du document. *Inforcom*, vol. 1, p. 23-32.

MEYRIAT, J., 1981. Document, documentation, documentologie. *Schéma et schématisation*, n° 14, p. 51-63.

MEYRIAT, J., 1983. De la science de l'information aux métiers de l'information. *Schéma et schématisation*, n° 19, p. 65-74.

MEYRIAT, J., 1985. Information vs communication ? In : A.-M. Laulan (dir.), *L'espace social de la communication : concepts et théories*. Paris : Retz-CNRS. P. 63-89.

MEYRIAT, J., 1993. Classifications bibliographiques. In : R. Estivals (dir.), *Les sciences de l'écrit : encyclopédie internationale de bibliologie*. Paris : Retz. P. 112-127.

MEYRIAT, J., 2006. Pour une compréhension plurisystémique du document (par intention). *Sciences de la société*, mai, n° 68, p. 11-26.

MILES, M.B. et HUBERMANN, M.A., 2003. *Analyse des données qualitatives*. 2e éd. Paris : De Boeck. 626 p.

MOLES, A., 1982. *Labyrinthes du vécu : l'espace, matière d'actions*. Paris : Librairie des Méridiens. 185 p.

MOLES, A. et ROHMER, E., 1998. *Psychosociologie de l'espace : textes réunis par Victor Schwach*. Paris : L'Harmattan. 160 p.

MOLLARD, M., 1996. *Les CDI à l'heure du management*. Villeurbanne : Enssib ; Paris : Fadben. 160 p.

MORIN, E., 1999. Les défis de la complexité. In : *Relier les connaissances : le défi du XXIe siècle. Journées thématiques conçues et animées par Edgar Morin, Paris, 16-24 mars 1998*. Paris : Seuil. P. 451-457.

MOSCOVICI, S., 1989. Des représentations collectives aux représentations sociales : éléments pour une histoire. In : D. Jodelet (dir.), *Les représentations sociales*. Paris : Presses universitaires de France. P. 62-86.

MUCHIELLI, A., 1995. Les mécanismes de la médiation dans les groupes et les organisations. In : D. Benoît (dir.), *Introduction aux sciences de l'information et de la communication*. Paris : Éd. d'Organisation. P. 83-93.

NADAUD, A., 1991. Le jardin privé. *Autrement*, avril, n° 121, p. 207-212.

NORBERG-SCHULTZ, C., 1997. *L'art du lieu : architecture et paysage, permanence et mutations*. Paris : Le Moniteur. 312 p.

NORMAN, D.A., 1993. Les artefacts cognitifs. *Raisons pratiques*, n° 4, p. 15-34.

OCHANINE, D.A. et CHEBEK, L., 1968. Le reflet dans l'image de la structure opérative de l'objet. *Questions de psychologie*, n° 5. In : *L'image opérative. Actes d'un séminaire (1-5 juin 1981) et recueil d'articles de D. Ochanine*. Paris : Université de Paris I.

OCHANINE, D.A. et KOZLOV, V., 1971. L'image opérative effectrice. *Questions de psychologie*, n° 3. In : *L'image opérative. Actes d'un séminaire (1-5 juin 1981) et recueil d'articles de D. Ochanine*. Paris : Université de Paris I.

OCHANINE, D.A., QUAAS, W. et ZALTZMAN, A., 1972. Déformation fonctionnelle des images opératives. *Questions de psychologie*, n° 3. In : *L'image opérative. Actes d'un séminaire (1-5 juin 1981) et recueil d'articles de D. Ochanine*. Paris : Université de Paris I.

OCHANINE, D. A., KREMEN, M. et KOULAKOV, V., 1973. Dynamique des images opératives dans les processus de poursuite avec extrapolation. In : *Régulation de l'activité*. Moscou.

OCHANINE, D.A. et MOROSSANOVA, V., 1973. Image dynamique des structures spatio-temporelles. In : *L'image opérative. Actes d'un séminaire (1-5 juin 1981) et recueil d'articles de D. Ochanine*. Paris : Université de Paris I.

OTLET, P., 1934. *Traité de documentation : le livre sur le livre, théorie et pratique*. Liège : C.L.P.C.F. 530 p.

PAUL, V. et PERRIAULT, J., 2004. Introduction : pratiques d'information et de communication : l'empreinte du numérique. *Hermès*, n° 39, p. 9-16.

PAYEUR, C. et ZACKLAD, M., 2007. Dispositifs d'articulation entre espaces physique et virtuel pour accéder à l'offre de presse. *Étude de communication*, n° 30, p. 39-51.

PAYOT, D. 1997. La bibliothèque comme espace architectural : digressions théoriques. In : A.-M. Bertrand et A. Kupiec (dir.), *Ouvrages et volumes : architecture et bibliothèques*. Paris : Electre-Ed. du Cercle de la Librairie. P. 11-32.

PEETERS, H. et CHARLIER, P., 1999. Contributions à une théorie du dispositif. *Hermès*, n° 25, p. 15-23.

PENNAC, D., 1992. *Comme un roman*. Paris : Gallimard. 175 p.

PEREC, G., 1974. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée. 185 p.

PEREC, G., 1985. *Penser/Classer*. Paris : Hachette. 87 p.

PERRIAULT, J., 1989. *La logique de l'usage : essai sur les machines à communiquer*. Paris : Flammarion. 256 p.

PIPONNIER, A., 2002. Codes et usages topographiques au CDI [en ligne]. *Cahiers pédagogiques*, n° 404. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <http://www.cahiers-pedagogiques.com/Codes-et-usages-topographiques-au-CDI>

POISSENOT, C. et RANJARD, S., 2005. Usages des bibliothèques : approche sociologique et méthodologie d'enquête. *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 5,

p. 97-98. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2005-05-0097-010>

POITOU, J.-P., 1999. Ce que savoir s'y prendre veut dire : ou du dialogue homme/machine. *Hermès*, n° 25, p. 49-56.

POLITY, Y., 1996. Métaphore et recherche d'information. In : *Information, communication et technique : regards sur la diversité des enjeux. Actes du congrès national des Sciences de l'information et de la communication (1996 ; Grenoble-Echirolles)*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble. P. 589-604.

PRADO, P., 2003. *Territoire de l'objet : faut-il fermer les musées ?* Paris : Ed. des Archives contemporaines. 149 p.

QUIVY, R. et CAMENHOUDT, L.V., 1995. *Manuel de recherche en sciences sociales*. Paris : Dunod. 256 p.

RABARDEL, P., 1995. *Les hommes et les technologies : une approche cognitive des instruments contemporains*. Paris : Armand Colin. 239 p.

RABARDEL, P., 2005. Instrument, activité et développement du pouvoir d'agir. In : R. Teulier et P. Lorino (dir.), *Entre connaissance et organisation : l'activité collective : l'entreprise face au défi de la connaissance : actes du colloque de Cerisy, (septembre 2003 ; Paris)*. Paris : La Découverte. P. 251-265.

REGIMBEAU, G., 2007. Médiations iconographiques et médiations informationnelles. *Communication*, vol. 26, n° 1, p. 164-177.

REGIMBEAU, G., 2011 Médiation. In : C. Gardiès (dir.), *Approche de l'information-documentation : concepts fondateurs*. Toulouse : Cepaduès. P. 75-115.

RIEGEL, M., PELLAT, J.-C. et RIOUL, R., 1994. *Grammaire méthodologique du français*. Paris : Presses universitaires de France. P. 575-577.

RIONDET, O., 2004. La formation à la recherche d'information à l'université : savoirs et méthode. In : J.-P. Metzger (dir.), *Médiation et représentation des savoirs*. Paris : L'Harmattan. P. 97- 110.

ROLLAND-THOMAS, P., 1996. Essai sur la contribution de l'anthropologie culturelle aux fondements de la classification documentaire. *Documentation et bibliothèque*, janvier-mars, vol. 42, n° 1, p. 7-18.

ROPARS-WUILLEUMIER, M.-C. 2002. *Ecrire l'espace*. Paris : Presses universitaires de Vincennes. 178 p.

ROUXEL, A., 1996. *Enseigner la littérature*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. 198 p.

SCHUTZ, A., 2008. *Le chercheur et le quotidien*. Paris : Klincksieck. 286 p.

SERRES, M., 1980. *Le passage du Nord-Ouest*. Paris : Minuit. P. 67.

SOUCHIER, E., JEANNERET, Y. et LE MAREC, J., 2003. *Lire, écrire, récrire : objets, signes et pratiques des médias informatisés*. Paris : Bibliothèque publique d'information. 350 p.

SUTTER, E., 2001. Document. In : S. Cacaly (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de l'information et de la documentation*. Paris : ADBS ; Nathan. P. 194-195.

TARDY, C., 2007. La photographie, outil documentaire : des musées aux paysages. *Recherche en communication*, n° 27, p. 151-164.

TARDY, C., 2012. *Représentations documentaires de l'exposition*. Paris : Hermann. 280 p.

TETU, J.-F., 2002. Sur les origines littéraires des sciences de l'information et de la communication. In : R. Boure (éd.), *Les origines des sciences de l'information et de la communication : regards croisés*. Villeneuve-D'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. P. 71-93.

TODOROV, T., 1987. *La notion de littérature et autres essais*. Paris : Seuil. 186 p.

TROCME-FABRE, H., 1994. Le savoir apprendre : état de la recherche. In : *Information et pratiques d'information : quelle recherche ? Actes du 3^e congrès des documentalistes de lycées et collèges (1993 ; Marseille)*. Paris : FADBEN ; Nathan. P. 58-64.

VERGNAUD, G., 1985. Concepts et schèmes dans une théorie opératoire de la représentation. *Psychologie française*, n° 30, p. 254-251.

VERGNAUD, G., 2007. Représentation et activité : deux concepts étroitement associés. *Recherches en éducation*, octobre, n° 4, 11 p.

VERON, E., 1989. *Espaces du livre : perception et usages de la classification et du classement en bibliothèque*. Paris : Bibliothèque publique d'information. 99 p.

VIOLLET-LE-DUC, E.-E., 1978. *Histoire d'un dessinateur*. Rééd. Bruxelles : Mardaga.

VOLANT, C., 1985. Approche systémique et fonction Information-Documentation dans les organisations. *Documentaliste-Sciences de l'information*, juil.-oct., vol. 22, n° 4-5, p. 143-148.

VOLANT, C., 2001. *Le management de l'information dans l'entreprise : vers une vision systémique*. Paris : ADBS. 106 p.

VYGOTSKI, L.S., 1930. La méthode instrumentale en psychologie. In : B. Schneuwly et J.-P. Bronckart (éds), *Vygotsky aujourd'hui*. Lonay, Suisse : Delachaux et Niestlé, 1985.

WINNICOTT, D. W., 1975. *Jeu et réalité : l'espace potentiel*. Paris : Gallimard. 218 p.

YATES, F. A., 1975. *L'art de la mémoire*. Paris : Gallimard. 440 p.

TABLE DES MATIERES

<u>PREMIERE PARTIE : ITINERAIRE PROFESSIONNEL.....</u>	7
CHAPITRE 1 : PARCOURS PROFESSIONNEL	10
CHAPITRE 2 : PARCOURS DE FORMATION ET DE RECHERCHE.....	13
CHAPITRE 3 : LIENS FORMATION-RECHERCHE ET PERSPECTIVES DE RECHERCHE	20
<u>DEUXIEME PARTIE : ITINERAIRE DE RECHERCHE.....</u>	29
CHAPITRE 4 - BILAN DES RECHERCHES.....	29
1 – AXE 1 : ETUDE DE L’ESPACE DOCUMENTAIRE, LES REPRESENTATIONS	29
Synthèse	40
2 – AXE 2 : ORGANISATION DES SAVOIRS, LA MEDIATION	41
Synthèse	52
3 – AXE 3 : DOCUMENTATION ET ART, L’APPROCHE SENSIBLE	53
Synthèse	67
CHAPITRE 5 - CADRE THEORIQUE ET METHODES	68
1 – L’INFORMATION-DOCUMENTATION COMME CADRE D’ANALYSE	69
1-1 - La documentation	69
1-1-1 Indexation	70
1-1-2 Les langages documentaires	72
1-1-3 De la normalisation à la médiation	79
1-2 - Une première approche de la médiation documentaire	81
1-2-1 Sens général de la médiation	81
1-2-2 Médiation documentaire	83
1-2-3 Médiation documentaire et numérique	84
1-3 - Trois concepts de l’information-documentation	86
1-3-1 - Le concept de document.....	86
1-3-2 - Le concept d’information.....	94
1-3-3 - Le concept de système d’information	105
Synthèse	113

2 – L’ESPACE DOCUMENTAIRE : ELEMENTS CENTRAUX.....	114
2-1 - Représentation et imaginaires.....	114
2-2 - Usage et pratique informationnelle.....	118
2-3 - Image plurielle de l’espace documentaire	132
2-3-1 L’espace documentaire comme « espace à signifier »	134
2-3-2 L’espace documentaire comme « espace signifié ».....	142
2-3-3 L’espace documentaire comme « espace d’échange »	149
Synthèse	156
3 – DISPOSITIF INFO-COMMUNICATIONNEL AU CŒUR DE LA MEDIATION SENSIBLE ..	164
3-1 - La notion de complexité	164
3-2 - Le concept de dispositif pour penser l’espace documentaire	166
3-2-1 Enonciation et réception du dispositif documentaire	169
3-2-2 Du dispositif documentaire au dispositif info-communicationnel	173
3-2-3 Approches complémentaires pour penser le dispositif.....	176
3-3 - La médiation documentaire sensible	182
3-3-1 Vers une approche sensible de l’organisation du savoir.....	182
3-3-2 Médiation documentaire, médiation culturelle.....	189
Synthèse	195
CHAPITRE 6 - ORIENTATION METHODOLOGIQUE : APPROCHE QUALITATIVE SENSIBLE.....	197
<u>TROISIEME PARTIE - PUBLICATIONS SCIENTIFIQUES.....</u>	<u>207</u>
LISTE BIBLIOGRAPHIQUE (ENSEMBLE DES PUBLICATIONS)	207
LISTE BIBLIOGRAPHIQUE (SELECTION DE TRAVAUX).....	218
<u>BIBLIOGRAPHIE.....</u>	<u>221</u>
<u>TABLE DES MATIERES</u>	<u>249</u>

HABILITATION A DIRIGER DES RECHERCHES

Délivrée par
Université Toulouse Jean Jaurès – Toulouse 2
Ecole doctorale ALLPH@
(Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication)

Unité de recherche
UMR EFTS (Education, Formation, Travail, Savoir) – MA 122 –

Discipline
Sciences de l'Information et de la Communication
2017

Médiation du contemporain : expérience esthétique de dispositifs documentaires. *Retour réflexif sur les pratiques professionnelles.*

VOLUME 1 :

Tome 2 : recherche inédite

Isabelle FABRE

Garante de l'HDR

Viviane COUZINET, Professeur des universités en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Toulouse 3.

Rapporteurs

Alain CHANTE, Professeur des universités en Sciences de l'information et de la Communication, Université de Montpellier 3.

Madjid IHADJADENE, Professeur des universités en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Paris 8.

Cécile TARDY, Professeur des universités en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Lille 3.

Autres membres du jury

Jean-François MARCEL, Professeur des universités en Sciences de l'Éducation, Université Jean Jaurès, Toulouse 2.

Régina Maria MARTELETO, Professeur des universités en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Fédérale de Rio de Janeiro, Brésil.

SOMMAIRE TOME 2

<u>INTRODUCTION</u>	5
<u>PREMIERE PARTIE :</u>	13
<u>PENSER LES DISPOSITIFS ET LEURS MEDIATIONS</u>	13
CHAPITRE 1 – LE DISPOSITIF	13
CHAPITRE 2 – L’ESTHETIQUE	25
CHAPITRE 3 – LE CONTEMPORAIN	37
<u>DEUXIEME PARTIE :</u>	45
<u>APPROCHER L’EXPERIENCE ESTHETIQUE</u>	45
CHAPITRE 4 - METHODE DE RECUEIL DE DONNEES	46
CHAPITRE 5 – LE TERRAIN	53
<u>TROISIEME PARTIE :</u>	61
<u>ANALYSE ET DISCUSSION : MEDIATION DU CONTEMPORAIN PAR L’EXPERIENCE ESTHETIQUE DE LA DOCUMENTATION</u>	61
CHAPITRE 6 - BIENVEILLANCE DU DISPOSITIF INFO-COMMUNICATIONNEL	63
CHAPITRE 7 - EXPERIENCE ESTHETIQUE DU DISPOSITIF DOCUMENTAIRE	90
CHAPITRE 8 - LE DISPOSITIF DOCUMENTAIRE POUR PENSER LE CONTEMPORAIN	107
<u>ELEMENTS DE CONCLUSION</u>	127
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	133
<u>TABLE DES MATIERES DU TOME 2</u>	143
<u>TABLE DES ILLUSTRATIONS</u>	145
<u>TABLE DES ANNEXES</u>	147

« La pertinence, menue, (s'il s'en trouve), ne vient que dans des marges, des incises,
des parenthèses, *en écharpe* : c'est la voix *off* du sujet. »
(Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975)

« Il faut que la pensée de science – pensée de survol, pensée de l'objet en général – se replace dans un « il y a » préalable, dans le site, sur le sol d'un monde sensible et du monde ouvert tels qu'ils sont dans notre vie, pour notre corps, non pas ce corps possible dont il est loisible de soutenir qu'il est une machine à information, mais ce corps actuel que j'appelle mien, la sentinelle qui se tient silencieusement sous mes paroles et sous mes actes. [...] Dans cette historicité primordiale, la pensée allègre et improvisatrice de la science apprendra à s'appesantir sur les choses mêmes et sur soi-même, redeviendra philosophie... »

(Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, 1985)

INTRODUCTION

La documentation et les pratiques qui la constituent sont souvent peu éclairées. Elles sont associées à l'idée de transparence et liées à une « éloge de l'ombre » (Tanizaki, 1993). Cependant, lorsque certains des éléments qui les composent sont mis en lumière, ils participent, nous semble-t-il, à une expérience esthétique qui nous paraît entrer en résonance avec une médiation qu'elles organisent.

Ce constat nous a amenée à creuser la notion d'expérience esthétique en lien avec les dispositifs documentaires pour questionner l'approche contemporaine qu'offrent les espaces documentaires aménagés et organisés. Nous avons cherché à éclairer la médiation de l'espace et des dispositifs d'une part dans les enrichissements théoriques apportés par certaines disciplines, essentiellement l'esthétique et la philosophie. D'autre part, c'est dans les éléments empiriques que nous avons recueillis et analysés à ce jour (les représentations, les imaginaires et les pratiques des acteurs, usagers comme professionnels) et dans les méthodes qualitatives que nous avons mises en place (faire dessiner des parcours, des plans, faire évoquer les lectures, demander le récit d'expérience ...) que nous avons progressivement approché le sensible de la médiation. C'est finalement la sensibilité théorique de chercheur qui s'est développée au fil du temps (expérience théorique, subjective, intime), qui nous a amenée à nous confronter à la notion d'esthétique, via celle du sensible en l'appréhendant à différentes étapes dans la progression de nos travaux antérieurs.

Concernant le sensible, il est admis qu'avec l'approche philosophique de Platon, dont l'allégorie de la caverne illustre les différents niveaux de la connaissance

humaine, de l'illusion à la vérité, tout commence. Pour lui le monde sensible est l'ensemble des objets dont nous avons une connaissance par les sens : les images, l'imagination, l'ombre portée des objets réels. L'accès au monde intelligible ne se fait pas grâce à l'usage de données sensibles, mais chemine en passant d'une idée à l'autre pour aboutir à une idée. Les Sciences de l'information et de la communication (SIC) en tant que sciences humaines et sociales, participent au monde intelligible. Quels ponts peut-on ériger entre SIC et monde sensible pour appréhender et comprendre le monde ? Il nous semble que l'esthétique peut jouer un rôle. Approfondir cette idée permet de proposer un ensemble théorique utile pour ré-interroger les différents travaux que nous avons conduits jusqu'ici et permet d'aller plus loin en travaillant à l'élaboration d'une pensée de l'esthétique appliquée aux objets, dispositifs et processus documentaires dans leurs fonctions d'organisation des savoirs et de construction de connaissances.

Que peut-on emprunter à d'autres disciplines que les SIC ? Que peuvent nous apporter la philosophie ou l'esthétique ? Lors d'une conférence de Patrick Charaudeau intitulée *L'interdisciplinarité en questions dans les SIC*¹, nous avons été confortée² dans notre choix d'emprunter à d'autres disciplines. Pour ce chercheur, Sciences de l'information et de la communication et Sciences de l'éducation sont des disciplines qui se situent à des carrefours mais qui précisent un objet, par définition multiple, car si une discipline construit son propre regard sur l'objet, aucune discipline ne peut épuiser l'objet comme phénomène social. Ainsi l'interdisciplinarité, à la différence de la pluridisciplinarité qui est une « simple » co-existence de disciplines, s'enrichit de différents horizons de référence. Pour Patrick Charaudeau, à côté de l'explication et de la compréhension, l'interprétation est au centre des Sciences humaines et sociales. Pour distinguer expliquer et interpréter, il donne plusieurs les éléments. Expliquer, c'est décrire les mécanismes et les systèmes structurants et vérifier la validité des instruments d'analyse. Interpréter, c'est mettre en relation l'objet ou le corpus que l'on étudie avec d'autres corpus et avec d'autres disciplines. Dans

¹ colloque jeunes-chercheurs, 22-24 novembre 2012, Université Jean Jaurès Toulouse.

² Dans nos travaux antérieurs, nous avons croisé littérature et SIC.

le cas où l'on fait appel à d'autres disciplines, la posture éthique nécessaire est de dire ce que dit l'une ou l'autre discipline sur un objet, et de quelle manière cela est utilisé dans la discipline, pour éviter toute confusion.

Selon Daniel Bounoux (2001), les SIC entretiennent des liens étroits et subtils avec la philosophie tant du point de vue de leurs fondements que de leurs modes de questionnement et leurs méthodes. Les SIC oeuvrent dans un champ épistémique qui élargit et approfondit leur valeur et leur portée. L'influence de certains philosophes (Derrida, Foucault, Nietzsche, Spinoza pour ne citer qu'un petit nombre d'entre eux) a été mise en lumière par différents auteurs tels que Jean-François Têtu (2002), Stéphane Olivesi (2007), laquelle combinée à l'intérêt pratique de l'outillage de la philosophie en fait une ressource majeure de nos recherches en information-documentation.

En littérature, pour Jorge Luis Borges, Umberto Eco, Georges Perec ou encore Alberto Manguel, tout agencement questionne un ordre et un équilibre et par là même met en jeu une part esthétique. La bibliothèque (publique ou personnelle) telle qu'elle a été pensée par ces auteurs, pour ne citer qu'eux, en est un exemple à la fois universel et intime. L'idée de dispositif documentaire de ce fait participe de cette expérience esthétique. Tout praticien qui met en œuvre un dispositif documentaire s'appuie sur des normes professionnelles, des données liées à son institution et aux usagers qui le fréquentent autant d'éléments qui s'inscrivent dans des repères bibliothéconomiques et qui sont rassemblés dans ce qui est communément nommé la politique documentaire. Cependant, il nous semble qu'une part importante de la conception de ce dispositif est peu interrogée alors que dans les préoccupations des professionnels elle a une part conséquente dans la réflexion. Il s'agit par exemple de l'attention portée à l'ambiance, à l'accueil, afin de veiller à ce que les personnes qui vont utiliser ou participer à ce dispositif documentaire « se sentent bien » et investissent le lieu. Les travaux menés auprès des usagers de bibliothèques ont montré que cette notion d'ambiance, ou accueil, est un élément important pour eux. Elle

renvoie à un lieu à l'abri des vicissitudes du monde, la bibliothèque comme symbole d'une réintégration harmonieuse d'une réalité vécue comme dispersée, d'une reliance c'est à dire « une unité qui ne se refermerait pas sur elle-même et resterait soucieuse de l'ouvert » (Kerlan, 2004 : 95). Notre inscription en 71^{ème} section, et plus particulièrement dans la branche information-documentation, notre statut d'enseignante chercheuse à l'Ecole Nationale Supérieure de Formation de l'Enseignement Agricole (ENSFEA) reste prégnante dans notre place au sein de l'équipe de recherche en Sciences de l'éducation Education, Formation, Travail, Savoir (EFTS)³ à laquelle notre établissement est rattaché. Logiquement, nos terrains d'étude se sont tout d'abord focalisés sur des observations et des entretiens menés auprès de professeurs-documentalistes et d'usagers des dispositifs documentaires de l'enseignement agricole et ont questionné l'importance des représentations dans, à la fois, la conception, les usages et les pratiques de ces dispositifs (Fabre, 2006) comme a pu le montrer la partie synthèse de nos travaux. Notre approche mobilisait déjà les représentations littéraires et culturelles des acteurs. Nous avons ensuite souhaité approcher les pratiques des professionnels de la documentation travaillant dans des domaines artistiques. Nous nous sommes déplacée vers les dispositifs documentaires des musées afin d'interroger si le fait de travailler sur le domaine artistique des œuvres muséales modifiait la conception des dispositifs documentaires. Aujourd'hui nous souhaitons mener une observation en parallèle d'un dispositif documentaire en bibliothèque et d'un dispositif documentaire en musée pour investiguer la question de l'esthétique documentaire, sorte d'intuition première que nous tentons de préciser depuis notre le début de nos travaux de recherche. Cet intérêt a des échos dans notre pratique de chercheur mais également dans la manière dont nous travaillons puisqu'il est au cœur du questionnement que nous portons sur le monde.

Cette partie, qui prolonge la synthèse de nos travaux, se veut modeste, comme une piste ouverte afin de pouvoir accompagner de futurs chercheurs, qui

³ UMR MA - 122

seraient intéressés par ce type d'approche en SIC. C'est l'occasion pour nous d'approfondir une démarche tant théorique que méthodologique, en prenant des risques sur ces deux plans, pensant que l'exercice de l'Habilitation à Diriger des Recherches, comme moment de rassemblement de fragments, permet cet espace de discussion et de mise en danger.

La matérialité des dispositifs documentaires, qui met en lumière une organisation des savoirs, est prolongée par les représentations et les imaginaires des usagers et des concepteurs. La médiation documentaire intègre cette part sensible pour accompagner les pratiques et l'acquisition d'une culture informationnelle (Couzinet, 2008) entendue comme connaissance sur l'information et sur son usage, offrant la possibilité de déconstruire (ou interroger) des espaces pour en faire une expérience propre. Or, en élargissant l'appréhension des espaces culturels, notamment documentaires, les « figures sacrées » de certains lieux tendent à laisser la place à un éclatement des espaces et des médiations qui se rapprochent de la figure du contemporain telle qu'elle est déclinée aujourd'hui. Elle offre en effet une superposition, une juxtaposition des niveaux d'expérience où la documentation travaille sur l'indistinction de son propre espace. Loin d'une approche disciplinaire, par une classification des savoirs qui se voudrait universelle, l'esthétique de la documentation se rapproche alors d'une expérience profane mais sensible de la spatialité.

Après avoir étudié les représentations littéraires des usagers de centres de documentation et d'information, nous avons voulu approcher les représentations d'autres acteurs qui peuvent être associés à des dispositifs documentaires, à savoir l'architecte et l'artiste. Il s'agissait de questionner autrement les pratiques des professionnels de la documentation et de voir ainsi en quoi elles s'intègrent dans les médiations des dispositifs documentaires qu'ils créent. Nous partons d'une vision esthétique de la documentation, intégrée par l'architecte qui conçoit le bâtiment d'une médiathèque et intégrée par l'artiste exposé dans une médiathèque de musée, même si ces deux moments sont éloignés temporellement, ils peuvent se retrouver dans la

manière dont chacun construit son oeuvre. L'une et l'autre oeuvre, comme mise en abyme de la documentation et de son esthétique, sont deux manières pour les professionnels de ré-interroger leurs pratiques par leur mise en lumière. Ainsi, pour mettre au jour l'esthétique liée aux dispositifs documentaires, nous nous limitons à la faire émerger au travers de l'expérience des praticiens. L'expérience esthétique du chercheur est alors mobilisée pour explorer des dispositifs documentaires, pensés par l'architecte qui conçoit les espaces et par les artistes qui s'en inspirent.

Cette émergence de représentations des professionnels et du chercheur, lorsqu'elles sont dévoilées aux professionnels, peuvent-elles éclairer leurs pratiques de médiation ? Comment les dispositifs documentaires renforcent-ils l'expérience esthétique des objets culturels ? Comment la documentation, en intégrant et en juxtaposant des réalités multiples, offre-t-elle une approche du contemporain en rapprochant esthétique et culture ? Autrement dit, peut-on postuler l'existence d'une expérience esthétique des dispositifs documentaires ? Trois questions guident cette recherche inédite :

- 1- Comment la mise en dialogue des approches scientifiques peut-elle mettre au jour la bienveillance des dispositifs documentaires ?
- 2- Comment les dispositifs documentaires renforcent-ils l'expérience esthétique des professionnels ?
- 3- En quoi les dispositifs documentaires sont-ils synonymes d'une médiation du contemporain pensée par les professionnels ?

Pour répondre à ces questions de recherche, nous présenterons dans une première partie les cadres théoriques que nous avons choisi de mobiliser, à savoir le concept de « dispositif », la notion d'esthétique et plus particulièrement d'expérience esthétique et enfin l'idée de « contemporain ». La seconde partie présentera les méthodes de recueil de données, les terrains d'investigation. La troisième et dernière partie présentera les premières analyses des résultats recueillis sur les deux principaux terrains d'investigation

puis offrira l'espace de la discussion en incluant l'ensemble des données récoltées.

PREMIERE PARTIE :
PENSER LES DISPOSITIFS ET LEURS MEDIATIONS

CHAPITRE 1 – Le dispositif

Le « dispositif [se définit comme la] manière dont sont disposés les pièces, les organes d'un appareil ; [ou comme étant] le mécanisme lui-même»⁴ puis la technique s'estompe au profit d'une abstraction « agencement d'éléments quelconques dans un but, un effet ». Ainsi, le dispositif désigne un « entre-deux », une figure intermédiaire cherchant à trouver une position « entre un ordre homogène et une approche rhizomatique, un espace de médiation entre liberté et contrainte, une dialectique entre réalité et imaginaire » (Peeters, Charlier, 1999) qui réclame une appropriation pour un projet personnel. Usagers et concepteurs participent à la définition du dispositif qui certes, les contraint mais qui construit, par là même, une part de leur identité et de leur être singulier. C'est cette articulation qui nous amène, reprenant une définition du dispositif (p. 166 du tome 1), à « concevoir le dispositif comme médiation, c'est [à dire comme apte à] reconnecter des compétences non spécifiques à un environnement disponible et donner ses chances à la créativité » (Berten, 1999). Pour appuyer notre réflexion nous relevons également qu'« un dispositif dont le but est de produire ou permettre une forme de médiation fait exister un espace particulier, préalable à la médiation, mais grâce à l'espace qu'il crée, il la rend possible, l'organise, et éventuellement crée un effet de signification au-delà des contenus transmis ou échangés » (Hert, 1999). Nous retiendrons pour cette nouvelle recherche que « lorsqu'on se trouve confronté à un ensemble de correspondances susceptibles d'être appelé dispositif » (Bertin, 2002 : 235) pour « débloquer l'esprit, stimuler l'approche compréhensive de ce qui se passe en offrant des ressources d'orientation » (Belin, 2001 : 235) on peut partir, comme Emmanuel Belin, du principe qu'objets, acteurs, architecture participent d'une sélection et d'une

⁴ Rey, Alain (Dir.). 2001. Dispositif. *Le Grand Robert de la Langue Française*. Le Robert. p. 1566.

« orientation du comportement, d'une réduction des possibles qui rend imaginable de s'y orienter » (Belin, 2001 : 235).

« Dispositif » est donc un concept qui permet de penser l'hétérogénéité. « Le dispositif lui-même c'est le réseau que l'on peut établir entre les éléments » (Foucault, 1994 : 299). Le dispositif apparaît également comme un entre-deux, attestation d'un espace de médiation, lieu d'une dialectique entre deux pôles tels que liberté et contrainte, réalité et imaginaire, sujet et objet (Peeters, Charlier, 1999 ; 21-22).

On ne peut séparer l'étude de la complexité des dispositifs de celle de la médiation, car ils font circuler tous deux du social, du symbolique et du technique (Jeanneret, 2008). Pour Yves Jeanneret « le terme médiation désigne [...] l'espace dense des constructions qui sont nécessaires pour que les sujets, engagés dans la communication, déterminent, qualifient, transforment les objets qui les réunissent, et établissent ainsi leurs relations. Pratique qui n'est jamais ni immédiate ni transparente. Ces constructions relèvent à la fois d'une logistique (la médiation exige des conditions matérielles), d'une poétique (la médiation, qui n'est pas simple transmission, invente des formes) et d'une symbolique (la médiation ne fait pas que réguler, elle institue). La création et l'évolution des dispositifs médiatiques contribuent à ces processus [...] » (Jeanneret, 2008). Ainsi, nous retiendrons que le dispositif ne se conçoit pas sans processus de médiation, il lui est intrinsèquement lié par définition.

Nous nous appuyons principalement sur l'approche du dispositif telle qu'elle est inscrite dans les SIC. De nombreuses recherches en éducation recourent également au concept *dispositif* en tant qu' « organisation de l'espace, du temps, des acteurs et des objets d'une situation en vue d'objectifs précis » (Linard, 1990). Brigitte Albero propose de distinguer trois dimensions à l'œuvre dans tout dispositif qui implique des personnes, à savoir, l'idéal, le fonctionnel de référence et le vécu (Albero, 2010). Reprenant sa proposition pour l'appliquer ici à la documentation, le dispositif idéal relève des principes fondateurs, des modèles et d'un idéal des concepteurs. Le dispositif fonctionnel de référence est le projet opérationnel matérialisé par le fonctionnement ordinaire et l'activité des acteurs. Le dispositif vécu est

l'interprétation subjective qu'en font les acteurs. Cette approche ternaire, en proposant la confrontation entre ces différentes dimensions, donne une piste intéressante pour analyser un dispositif au travers des discours recueillis de ses acteurs.

Dans l'ensemble des dispositifs, nous allons plus particulièrement nous attacher aux dispositifs documentaires pour en souligner la part communicationnelle mise au jour par des chercheurs en SIC.

1 - Dispositif info-communicationnel

Les dispositifs documentaires sont construits et structurés pour offrir des repères, des lieux guidés, des circuits accompagnés, des espaces éclaircis. Ils sous entendent une organisation des savoirs qui se traduit par un agencement intellectuel, un aménagement matériel, une normalisation, une signalétique et des divisions. Ce dispositif complexe où se croisent parcours, objets, signes et langages, distribue une information organisée, notamment selon des classifications qui font se côtoyer les divers domaines de la connaissance. En tant que territoire privilégié de circulation des savoirs, il se trouve au centre d'un processus de communication entre le praticien de la documentation et les usagers (Fabre, 2006). Dans les structures documentaires, au delà du stockage et du classement des documents, les professionnels mettent en place un ensemble de médiations pour faciliter l'accès à l'information. En SIC, Viviane Couzinet précise que le dispositif est analysé via les enjeux de partage et de mise en circulation des savoirs dans des contextes contemporains variés (Couzinet, 2009). Elle a défini le dispositif comme faisant « partie d'un ensemble d'objets, eux-mêmes pouvant être considérés comme des dispositifs. Son étude conduirait alors à démêler les liens qui exercent, par le biais des autres dispositifs qui le composent, une influence sur l'ensemble ainsi constitué » (Couzinet, 2009 : 20).

La dénomination et la délimitation des dispositifs se superposent à celles des documents. Les dispositifs eux-même s'interposent entre l'utilisateur et le fonds documentaire, tout en ayant pour projet de faciliter l'accès à l'information. Ils constituent alors un dispositif informationnel secondaire à vocation

communicationnelle qui devient ainsi un dispositif info-communicationnel dont les imbrications multiples peuvent être interrogées. S'appuyant sur la distinction posée par Jean Meyriat entre « document primaire » et « document secondaire », Viviane Couzinet a également inscrit une distinction entre dispositifs info-communicationnels primaires et dispositifs info-communicationnels secondaires, le dispositif secondaire désignant les liens qui relient entre eux les éléments constitutifs du primaire. C'est une image parlante de ce qui peut se passer dans l'espace physique des rayonnages où chaque document va éclairer son voisin d'une signification particulière. Cela illustre l'idée que le sens d'un mot est fonction de son voisinage, dans une liste (Fabre, 2006), et d'autant plus dans la liste hiérarchique d'un thésaurus (Couzinet, 2011a, 2011b) où l'on voit en effet à la lecture que le co-occurent va déterminer, influencer sur le sens de l'autre. C'est aussi une métaphore du rôle de l'information qui fait bouger la connaissance construite. L'espace n'est pas neutre puisque la seule mise en présence de deux mots ou de deux documents construit une signification.

En effet, le dispositif est « une manière d'envisager l'environnement naturel ou construit de l'homme comme lieu non d'acquisition et de transmission du savoir, mais comme réseau de médiation du savoir à partir de quoi, certes, peuvent émerger des acquisitions et des transmissions » (Berten, 1999). Le dispositif n'est pas isolé mais lié à d'autres « objets de même nature qui le précèdent et qui le suivent » (Metzger 2002) faisant ainsi partie d'un ensemble d'objets, lesquels peuvent également être considérés comme des dispositifs. Un dispositif dépend du contexte dans lequel il se dispose et se rend disponible (Berten, 1999), c'est pourquoi nous décrivons ses moyens techniques de fonctionnement et nous questionnons également les motivations et comportements des acteurs qui le conçoivent (Meyriat, 1985). Pour ce faire, nous pensons le dispositif entre information et communication, « objets solidaires mais distincts, de connaissance scientifique » (Meyriat, 1983), prenant ainsi en compte le dispositif info-communicationnel comme objet matériel médiateur (Couzinet, 2009).

2 - Approche sensible de deux dispositifs particuliers

La sensibilité est la propriété générale de pouvoir être affecté par des objets et de réagir à leur stimulation. Elle comprend deux ordres distincts : la sensation, qui fait réagir les organes des sens et prendre conscience de la présence des objets ; l'affectivité, qui fait éprouver plaisir ou douleur, émotions, sentiments. Ce que l'on nomme « sensibilité esthétique » c'est la faculté d'être affectivement touché par les œuvres d'art. Est sensible ce qui provoque des sensations et peut-être perçu par les sens ; on parle ainsi du monde sensible, d'un objet sensible. L'œuvre d'art est un objet sensible en tant qu'elle est perçue par l'intermédiaire des sens (Souriau, 2004). Pour cette recherche, nous avons pris en compte deux types de dispositifs particuliers, celui de l'exposition dans une médiathèque de musée au travers plus précisément de l'objet « livre d'artiste » et celui de l'espace architectural extérieur et intérieur d'une médiathèque de lecture publique, sachant l'immense pan que nous laissons volontairement derrière nous.

Michel Déotte envisage l'exposition comme une pratique pleinement esthétique qui évacue les grands récits de l'histoire de l'art pour jouer de l'hétérogénéité du musée. Pour lui, le musée est « une surface d'inscription [qui permet] une entr'expression des œuvres et des collections » (Déotte, 1993 : 31). Selon Michel Déotte, il agit « telle une membrane d'échange entre les œuvres et leurs singularités ». Le musée, ainsi composé d'éléments déjà constitués et en suspendant leurs référents, devient alors « une réserve de référentiels possibles » (Déotte, 1993 : 60). En proposant une infinité de séquences qu'il est possible de composer, il offre de nouvelles significations à partir d'une même collection, ce qui renvoie à l'idée de « document dormant » (Meyriat, 1981), document qui reste potentiel si personne ne le consulte. L'approche est celle de l'information telle qu'elle est définie en science de l'information-communication. Pour exister elle a besoin d'être activée, ou réveillée si l'on prolonge la métaphore du sommeil. L'expression « dormance documentaire » a été avancée (*documental dormancy*) (Couzinet, 2015). Par référence à la biologie végétale, la dormance met l'accent sur l'état de repos du document qui est un objet

en devenir. De là la nécessité de le conserver, ou de le déposer pour un usage éventuel, afin qu'une activation à réception permette à nouveau de l'interroger et de révéler sa valeur informationnelle (Meyriat, 1981). C'est pourquoi il nous paraît intéressant d'observer les pratiques qui précèdent la mise en exposition, comme la sélection, la collecte des documents qui composent l'œuvre, car ces gestes, dans la façon qu'ils ont de s'articuler, peuvent apporter des compléments de sens. Ainsi, on peut postuler que les objets présentés dans leur forme documentaire transitoire montrent le travail en train de se faire et offrent en cela une relation esthétique faite d'attention cognitive, finalisée par la satisfaction prise à l'activité attentionnelle elle-même (Schaeffer, 2004).

Les années soixante voient des artistes proposer des œuvres en collections d'objets ou de documents. Leur démarche artistique s'appuie ainsi sur les pratiques liées à la collection et à l'archive, elle « consiste dès lors à sélectionner, prélever, inventorier, enregistrer, classer, documenter, interpréter, exhiber des matériaux déjà constitués » (Bénichou, 2013 : 13). Dans son ouvrage, *Un imaginaire institutionnel : musées, collections et archives d'artistes*, Anne Bénichou, chercheur en histoire et en théorie de l'art, analyse les liens que collections et archives entretiennent avec les institutions muséales. Ces dernières exposent ces collections et archives d'artistes, les collectionnent et les documentent ce qui, comme le montre Anne Bénichou, participe d'un investissement critique du musée et de l'invention de nouvelles formes de collection muséale et de pérennisation des œuvres. Pour ces œuvres particulières, on parle soit d'« œuvre-collection » (Dubois, 1989), soit de « collection », de « recollection » et d'« artistes collectionneurs » (Moeglin-Delcroix, 2011) qui renvoient aux cabinets de curiosités, aux sciences naturelles, aux sciences humaines et à leurs taxinomies, au structuralisme et à l'ordinaire, au banal des objets. Anne Bénichou précise que la notion de collection ouvre ainsi une vision esthétique élargie qui décroïssonne le champ artistique en s'ouvrant aux autres disciplines et en jouant de l'interdisciplinarité. Ainsi, les cabinets de curiosité du seizième siècle étaient destinés à classer et ordonner le savoir, sorte d'hétérotopie à laquelle Paul Otlet, père des SIC, a participé à sa manière en tentant de classer et ordonner la totalité du savoir selon des pratiques info-documentaires dans la perspective de promouvoir la paix

dans le monde (Couzinet, 2017, à paraître). Les frontières entre ce qui procède de l'archive et ce qui appartient à l'œuvre sont altérées et brouillent les distinctions entre devoir de vérité des historiens et revendication de la fiction et de l'imaginaire des artistes. « Le terme archive est désormais utilisé au singulier, afin de souligner que l'intérêt ne réside pas tant dans la référence aux institutions archivistiques, ou dans les corpus de documents et d'objets que les artistes constituent, que dans les opérations auxquelles ils donnent lieu et qui sont à lire comme autant de commentaires sur le travail historique » (Benichou : 2010, 22). L'art contemporain offre des manières différentes de penser l'archive. Il joue sur les limites de ce qui est archivable, influencé en cela par l'apport des technologies qui ré-interrogent les classifications traditionnelles et propose des recoupements multiples et réinventés.

Par ailleurs, d'après Anne Benichou, les artistes s'approprient des éléments déjà constitués mais ils empruntent des dispositifs d'étalage et d'exposition propres à divers champs d'activités sans les modifier. Pour présenter les objets et les documents qu'ils se sont appropriés, ils reprennent des modèles courants de traitement de la culture matérielle, adoptant souvent des formes d'étalage très connotées, comme celles de la bibliothèque et de l'univers administratif, le modèle de la revue ou du journal intime utilisé par l'artiste Annette Messenger, ou encore le catalogue (Chante, 2013), objet central à l'œuvre de Christian Boltanski, pour ne citer que ceux-là, l'occasion de proposer un regard critique sur les modèles qu'ils s'approprient.

Pour penser le dispositif sensible, nous nous arrêterons succinctement sur l'architecture qui est le second domaine que nous étudierons, puisque lié aux dispositifs documentaires, avec comme exemple pour éclairer notre propos, la réflexion menée conjointement par un chercheur et un architecte pour bâtir un institut de recherche. Jonas Salk et Louis I. Khan, ont produit un bâtiment au point de jonction de deux disciplines, l'Institut Salk, institut de recherche scientifique indépendant et à but non lucratif situé à La Jolla, en Californie. « L'humanité a toujours utilisé l'architecture pour exprimer ses idées » (Khan, 1996).

« L'architecture et la création réfléchissent les espaces. Les espaces ont une personnalité qui leur est propre et c'est l'architecture qui suscite l'envie d'y vivre, d'y travailler ou d'y étudier » (Khan, 1996). Louis I. Kahn a, par ses créations architecturales, pu changer le monde en construisant un institut qui a incité d'autres personnes à transformer le monde. Il n'a pas inventé une réponse, il l'a révélée en saisissant l'opportunité de créer un lieu où les gens pourraient donner le meilleur, en cherchant à « créer un espace aussi élaboré qu'une œuvre d'art et qui incite les esprits créatifs à se dépasser eux-mêmes » (Komerdant, 2006). Dans un documentaire sur Louis I. Kahn, diffusé sur la chaîne télévisuelle *Arte*, un des chercheurs interrogés ⁵ précisait d'ailleurs « le bâtiment a une influence sur moi mais aussi sur mon travail. Les architectes renvoient souvent à la notion d'esprit du lieu. C'est une spécificité subjective qui donne un sens au lieu, ouvre le champ du ressenti et nourrit l'esprit humain ». Pour cela, Louis I. Kahn précise que pour donner de la présence à un lieu il s'inspire de la nature. Comme un être vivant, les salles doivent répondre aux exigences de la science, la salle centrale n'a pas de murs porteurs afin de permettre tous les aménagements possibles. Il s'agit de prendre en compte l'importance que joue l'environnement sur le travail scientifique, un espace ouvert qui concentre les pensées.

L'espace est une véritable réalité dont on peut faire l'expérience. Pour Kant, c'est une forme *a priori* de la sensibilité. C'est une condition *a priori* de l'expérience, ce qui rend possible l'expérience des choses mais qui n'est pas elle-même objet d'expérience. C'est une idéalité qui renvoie à un système de pures relations à l'ensemble des mouvements et des places possibles qu'une chose peut occuper. L'espace comme réseau des possibilités d'installation des choses qui existent en même temps. A la lumière de l'ouvrage de Patricia Limido-Heulot (2015), intitulé *Les arts et l'expérience de l'espace*, notre démarche est modeste : il s'agit d'envisager l'espace documentaire vis-à-vis des types d'expérience que l'on peut en

⁵ Cathédrales de la culture : Institut Salk (La Jolla, USA). Série documentaire ARTE (2013). En 1959, le célèbre virologue Jonas Salk demande à l'architecte Louis Kahn de concevoir un institut de recherche d'un genre nouveau : il rêvait d'un lieu "où Picasso se serait senti chez lui". Robert Redford fait découvrir le résultat de cette collaboration hors du commun entre deux humanistes du XXe siècle : l'institut Salk, dans la banlieue de San Diego, un chef-d'oeuvre moderniste.

faire, de l'interroger non pas en tant que tel mais via les possibilités concrètes que nous avons de l'appréhender, d'en faire l'expérience, de le vivre. La notion de temps s'imisce et doit être interrogée également, parallèlement à l'espace, et c'est cette double perspective qui nous permet aujourd'hui d'analyser l'expérience de l'espace et son esthétique. Il s'agit d'accéder si possible à quelque intuition de sa nature. L'expérience vécue de l'espace, ou plutôt le type d'expérience que nous pouvons faire de l'espace, que nous avons déjà commencée à analyser dans nos travaux antérieurs (Fabre, 2006 ; Fabre, 2012) nous permet de penser aujourd'hui ce que peut faire, de l'espace, l'expérience esthétique de la documentation. C'est par l'approche sensible des dispositifs, approche concrète, progressivement constituée par l'intermédiaire des œuvres d'art qui en rendent l'esthétique, que nous tentons ici de percevoir l'expérience. Nous nous proposons de déterminer si les œuvres d'art sont en mesure de nous en offrir une approche privilégiée.

3 - Bienveillance dispositive

La notion de dispositif nous paraît alors ne pas pouvoir s'étudier sans son environnement et son agencement particulier ; il s'agit donc de voir les caractéristiques de structures dans leur contexte de bienveillance, la bienveillance renvoyant à une expérience, qui sous-tend l'espace potentiel de Winnicott et renvoie à « l'autorisation d'une suspension temporaire de la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, frontière qui se trouve remplacée par une relation de rappel, d'assortiment et de reconnaissance [...] un environnement qui présente des garanties de commensurabilité entre le dedans et le dehors » (Belin, 2001 : 181) . Cette interpénétration entre le dedans et le dehors où court l'expérience (Bachelard, 1957 : 202) se questionne via « les traces qui matérialisent la confiance d'une personne envers la bienveillance de son environnement, c'est à dire l'élimination d'une infinie d'hypothèses, de façon à créer un système d'attentes qui soit mesuré » (Belin, 2001 : 183). Pour approcher cette caractéristique des médiations et des dispositifs qu'Emmanuel Belin nomme bienveillance dispositive, nous avons choisi de déambuler au sein de différents dispositifs documentaires. Pour permettre de rendre

compte de cette bienveillance, nous nous appuyons sur les critères proposés par Emmanuel Belin, « séries d'entrées intéressantes lorsque l'on se trouve confronté à un ensemble de correspondances susceptible d'être appelé dispositif » (Belin, 2001 : 235) qu'à sa suite nous utilisons comme « autant de clés de lecture pour analyser les dispositifs concrets » (Belin, 2001 : 235). Ces différentes dimensions serviront l'analyse des résultats recueillis.

L'orientation du dispositif peut, selon la proposition de cet auteur, prendre deux directions : autotélique s'il n'est qu'outil de consommation ou allotélique lorsque la circulation qu'il permet a pour but de proposer à l'utilisateur une expérience qui puisse lui être utile hors du dispositif, ce qui signifie qu'il s'investit en consentant à s'y déplacer. Il est alors un lieu d'expérience au sein duquel il s'agit « d'acquérir en arpentant le dispositif des ressources qu'il sera possible d'utiliser en dehors de celui-ci de manière à améliorer la qualité de notre rapport avec l'environnement » (Belin, 2001 : 238).

L'action du dispositif est une dimension qui se mesure lorsqu'une transformation s'y opère, quelque chose se passe qui transforme le sujet (Belin, 2001 : 238), « un glissement du schéma direct de relation à l'information à un usage « déambulatoire » plus ou moins orienté qui confère au dispositif le statut d'espace potentiel » (Hert, 1999) duquel on ne ressort pas sous la même forme qu'en y entrant. « Les multiples correspondances, les renvois, les glissements qui s'effectuent en leur sein sont à comprendre comme des formes de malaxage ou pétrissage du sujet » (Belin, 2001 : 238).

L'intensité du dispositif renvoie à la notion de rythme, l'expérience du sujet peut s'opérer sur un mode calme ou excité, certains sont plutôt orientés vers la veille, tandis que d'autres accomplissent leur unification de l'expérience dans un état d'excitation.

L'abstraction du dispositif renvoie à la préparation symbolique et imaginaire qui est nécessaire avant que soit rendue possible la déambulation en son sein (Belin, 2001 : 240). Certains dispositifs ont une inertie et une opacité comme l'espace proposé par la maison, le musée, la bibliothèque et ne peuvent a priori être pensés métaphoriquement mais s'ancrent dans une résistance concrète qu'opposent les

matériaux (Belin, 2001 : 240). Néanmoins ils peuvent eux-mêmes héberger des dispositifs où formes abstraites et formes concrètes cohabitent. C'est cet entre-deux qu'il peut être intéressant d'explorer.

L'organisation du dispositif quant à elle s'observe au travers de deux types de modalités : pour un type de dispositif, celui dit de prolifération, sont proposés des parcours potentiels, l'organisation du dispositif est alors basée sur un inventaire des parcours possibles en son sein. Dans un dispositif dit connectif, l'information sur les usagers est minime mais une économie des potentialités est réalisée ce qui réduit la possibilité d'invention, d'improvisation dans l'exercice du parcours (Belin, 2001 : 242).

On peut enfin classer les dispositifs en fonction de leur grandeur ou plutôt de leur complexité. Selon Belin, un dispositif est grand lorsqu'il organise en son sein une multiplicité de micro-dispositifs alors qu'il peut être considéré comme petit lorsqu'il est aisément circonscrit (Belin, 2001 : 244). On peut alors parler de macro-dispositif, enchâssement de micro-dispositifs. « Tout support de communication est un micro-dispositif de construction de sens. Les médias dans leur ensemble sont un macro-dispositif intégrant une grande quantité de micro-dispositifs techno-sémiotiques dont le fonctionnement est, non pas de rendre compte, mais d'élaborer un sens du réel » (Meunier, 1999 : 89). Pour Gérard Régimbeau le concept de dispositif « a pour avantage théorique et méthodologique de déplacer l'observation du tout vers l'emplacement et l'articulation des parties, du système vers la disposition (et la mise à disposition) des composants. Mais le dispositif est lui-même « soutenu », généré ou conditionné par une infrastructure également lisible ou interprétable comme un macro dispositif, ce qui sous-entend que l'analyse doit sans cesse (re)contextualiser ses objets pour en définir les places et fonctions » (Régimbeau, 2009). Qualifier un dispositif de macro-dispositif signifie qu'il est alors constitué de micro-dispositifs reliés entre eux. On rejoint la définition de Michel Foucault pour qui le dispositif est « un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref du dit, aussi bien que du non-dit » (Foucault, 1994).

Synthèse chapitre 1

Dispositif info-communicationnel primaire et dispositif info-communicationnel secondaire se mêlent à un dispositif sensible où expérience esthétique et vision contemporaine participent de la création de macro-dispositifs, enchâssement de micro-dispositifs. Ceci nous permet d'apporter une dimension complémentaire au concept de dispositif info-communicationnel (Couzinet, 2009 ; 2011). C'est cette part sensible du dispositif que nous avons éclairée. Le concept « dispositif », entendu comme un agencement d'éléments, peut ainsi permettre d'appréhender des espaces documentaires divers comme des espaces potentiels où une bienveillance dispositive, mêlant médiation symbolique et médiation technique, offre un lieu propice à l'expérience (Belin, 2001).

Cette expérience fait référence au ressenti individuel et peut renvoyer à la manière dont chacun perçoit et appréhende les dispositifs. Cependant, cette subjectivité inhérente à l'expérience peut être instruite par la notion d'esthétique qui propose des descripteurs théoriques pour analyser cette part sensible.

CHAPITRE 2 – L'esthétique

1- Une approche de l'esthétique

Emprunté au latin philosophique *aesthetica* « science du beau », « esthétique » est un mot créé par le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten à partir du grec *aisthatikos* « qui a la faculté de sentir » et « qui est perceptible, sensible » dérivé du verbe *aisthanesthai* « sentir ». Ce verbe est apparenté à *aienin* « entendre, percevoir » mot d'origine indoeuropéenne (Rey, 2000 : 1311)⁶. De nombreux écrits se sont ensuite succédés afin de préciser ce qui concerne la production d'une œuvre d'art ou ce qui concerne l'appréciation de sa valeur en définissant des normes critiques. A partir de 1750, on cherche à délimiter dans une œuvre ce qui est spécifique et singulier pour devenir matière à connaissance. Le projet d'étudier objectivement ce qui est constitutif de l'art a donné lieu à la fin du XVIII^e siècle puis au XIX^e siècle à de nombreuses constructions théoriques de Kant à Hegel pour qui l'œuvre représentait l'expression sensible d'une vérité. Depuis le XIX^e siècle, le terme esthétique désigne la science du beau, dans la nature et dans l'art (Rey, 2000 : 1312)⁷. L'adjectif esthétique, quant à lui, qualifie ce qui est relatif au sentiment de beau et par extension ce qui participe de l'art.

Forcément réduites à quelques lignes dans le cadre de ce mémoire, l'histoire et les étapes de la constitution de l'esthétique philosophique se sont incarnées par trois tentatives divergentes. Alexander Gottlieb Baumgarten⁸, auteur d'*Æsthetica* ou *Esthétique* (1750), fonde le projet de dégager une logique propre aux phénomènes sensibles, première étape de conquête de l'autonomie du sensible : « l'esthétique est la science de la connaissance sensible » (Baumgarten, 1750). Il définit ainsi le terme « esthétique » qui devient de manière novatrice une discipline philosophique à part

⁶ Rey, A. (2000). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert.

⁷ *ibid.*

⁸ Alexander Gottlieb Baumgarten. 1714-1762. Philosophe allemand. Auteur d'*Aesthetica* (1750)

entière. « Comme il existe une psychologie qui fournit des principes certains, je ne doute pas qu'il puisse exister aussi une science susceptible de guider la connaissance inférieure, en d'autres termes, une science de la connaissance sensible » (Baumgarten, 1750). L'article consacré à Baumgarten dans l'*Encyclopaedia Universalis* précise que ce dernier considère le beau comme « la perfection de la connaissance sensible en tant que telle ». Les sens et la connaissance qui en découlent permettent selon lui d'envisager une autre logique de la connaissance forgée par la raison : « le sensible n'est l'objet ni de l'entendement ni de la raison : connu dans la sensation et par l'entremise de l'imagination, il n'est ni un pur donné présent dans la chose elle-même, ni l'objet d'une pure création de l'homme, mais le résultat d'une synthèse particulière, harmonie des choses et des pensées » (Baumgarten cité par Julliard, s.d.)⁹. Emmanuel Kant¹⁰ publie en 1781 *Critique de la raison pure* où « s'inscrit pour la première fois dans l'histoire de la pensée, l'autonomie radicale du sensible par rapport à l'intelligible, ouvrant ainsi l'espace théorique de la *Critique de la faculté de juger* » (Ferry, 1998 : 32) qui fonde l'esthétique moderne, la science de tous les principes *a priori* de la sensibilité. D'autres grands philosophes comme Georg Wilhelm Friedrich Hegel ou Friedrich Wilhelm Nietzsche ont contribué à la construction de l'esthétique qui, « loin de suivre un processus linéaire mais selon des glissements progressifs de la subjectivité se trouvent engagés dans des moments où le retrait du monde du divin s'accompagne irrémédiablement d'un avènement de l'humain, pensé comme sujet » (Ferry, 1998 : 32).

Nous ne nous attarderons pas ici sur cette complexité historique mais nous proposons d'entrer dans la vision contemporaine, en nous rapprochant des travaux d'Etienne Souriau et de son ouvrage *Vocabulaire d'esthétique* car ce qui nous intéresse plus particulièrement dans l'esthétique philosophique, c'est qu'elle est une méthode réflexive, une « prise en charge des phénomènes et de leur dissection afin

⁹ Juilliard, O. 2016. Baumgarten Alexander Gottlieb (1714-1762) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7 juillet 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/alexander-gottlieb-baumgarten/>

¹⁰ Emmanuel Kant. 1724-1804. Philosophe allemand. Auteur de des trois critiques : Critique de la raison pure (1781), Critique de la raison pratique (1788), Critique de la faculté de juger (1790).

d'approfondir le vécu, pour trouver dans les faits des traces de leurs conditions, auxquelles on pourra ainsi remonter. La méthode philosophique peut ainsi s'appliquer à l'art comme activité créatrice de l'esprit humain, et la réflexion trouve dans l'art des cas typiques de ce que sont la création, la contemplation, les essences, les modes d'existence » (Souriau, 2004 : 689-694).

Des approches anthropologiques de l'esthétique s'intéressent plus particulièrement à l'esthétique « fonctionnelle » qui se fonde sur l'exécution et l'usage, car c'est dans ces domaines qu'on peut rassembler des convergences dans les jugements de goût de diverses civilisations en étudiant par exemple des éléments tels que la symétrie, le jeu entre la forme et le fond, la répétition rythmique, etc. On peut par exemple citer l'œuvre d'André Leroi-Gourhan, ethnologue, archéologue, historien qui a étudié la place accordée à la rythmicité et aux rythmes, sorte d'insertion affective dans l'existence, mettant ainsi au jour une esthétique sociale. Un exemple parmi d'autres qui montre que l'approche esthétique dans quelque domaine que ce soit, est une forme de construction de la connaissance, une manière d'interroger autrement les savoirs.

Dans les actes du cycle de conférences *Esthétique & société* parus chez l'Harmattan, certains auteurs se sont par exemple questionnés sur l'esthétique de la technique (Stiegler, 2009). Du grec *aesthesis*, qui signifie « sensibilité » ou « sensation », l'esthétique serait, non pas un supplément à la vie des sociétés, un luxe somptuaire ou un parement décoratif inutile, mais bien un élément intrinsèquement constitutif de l'être humain : ce par quoi il est au monde, l'expérience sensible, par laquelle s'organisent et s'ordonnent les représentations et les projections symboliques, individuelles et collectives (Tron, 2009). Une notice « esthétique de la communication » dans le *Dictionnaire de l'information et de la communication* précise qu'elle « organise les échanges entre partenaires et la circulation de l'information autour de la relation des sujets de la communication à l'idéal de la représentation et au plaisir de la perception des formes » (Lamizet, Silem, 1999).

Si ces approches sont éclairantes, appliquer à notre recherche des notions philosophiques pures nous est apparu inopérant ; c'est pourquoi nous avons cherché à préciser la notion d'esthétique en la « réduisant » à celle d'expérience esthétique.

2 - Expérience esthétique

Le philosophe de la réception esthétique, Jean-Marie Schaeffer (2016), a précisé la notion d'expérience. Il l'entend dans un premier sens comme l'ensemble de nos connaissances sensibles c'est à dire les connaissances accessibles par les organes des sens. Pour lui, elle relève du sensible à la fois par sa source et par son objet. Elle a pour deuxième sens l'ensemble de nos représentations. Elle trouve son troisième dans le caractère subjectivement vécu d'une situation. Dans un quatrième sens elle recouvre l'ensemble de nos interactions cognitives, affectives et volitives avec le monde. Enfin, elle désigne le lieu où se cristallisent des compétences acquises grâce à nos interactions avec le monde. Après ces différentes significations rassemblées, il propose de la définir comme « l'ensemble des processus interactionnels de nature cognitive, émotive et volitive qui constituent notre relation avec le monde et avec nous-mêmes, ainsi que l'ensemble des compétences acquises par la récurrence de ces processus » (Schaeffer, 2016 : 39).

Comme on l'a vu précédemment, le terme « esthétique » ne se limite pas au domaine artistique puisque tout peut être susceptible d'être appréhendé esthétiquement, en fonction de l'attention que l'on y porte. En effet, la relation esthétique est un processus attentionnel, alors que la relation artistique renvoie à un faire, au résultat de ce faire, l'œuvre d'art. L'expérience esthétique ne s'inscrit pas nécessairement dans la confrontation à l'œuvre d'art, elle est aussi dans l'expérience ordinaire. « Cette compréhension ne peut être atteinte que par un détour, par un retour à l'expérience que l'on a du cours ordinaire ou banal des choses, pour découvrir la qualité esthétique que possède une telle expérience... Même une expérience rudimentaire, si elle est une expérience authentique, sera plus en mesure de nous donner une indication sur la nature intrinsèque de l'expérience esthétique qu'un objet

déjà coupé de tout autre mode d'expérience » (Dewey, 1931 : 23). « L'expérience, lorsqu'elle atteint le degré auquel elle est véritablement expérience est une forme de vitalité plus intense. Au lieu de signifier l'enfermement dans nos propres sentiments et sensations, elle signifie un commerce actif et alerte avec le monde. [...] Parce que l'expérience est l'accomplissement d'un organisme dans ses luttes et ses réalisations dans un monde d'objets, elle est la forme embryonnaire de l'art. Même dans ses formes rudimentaires, elle contient la promesse de cette perception exquise qu'est l'expérience esthétique » (Dewey, 1931 : 34). On peut ainsi résumer l'approche de John Dewey : l'esthétique existe lorsqu'un sens de la totalité entre dans l'expérience. Une expérience doit se développer naturellement et avoir un point culminant, une fin mais également un milieu et un début. Mais lorsque l'expérience se joue dans son entier, cette expérience est alors une expérience esthétique.

Lorsqu'on parle d'expérience esthétique, on peut penser à des situations très diverses qu'un individu, selon des éléments qui le différencient (âge, histoire personnelle, milieu social et culturel, état physique et mental, métier, etc.), ne vivra pas de la même façon, ce qui rend difficile la compréhension partagée d'une telle notion. Cependant, selon Jean-Marie Schaeffer, on peut déterminer une chose commune, « une structure intentionnelle qui est la même dans toutes les situations [...], l'attention esthétique comme composante de base du profil mental humain » (Schaeffer, 2000 : 24). Il fait ainsi le lien entre la vie et l'art, la pratique quotidienne et l'émotion. Il s'agit « de restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience », de « rétablir la continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence ». Cette expérience esthétique banale, est reprise par Alain Kerlan dans un ouvrage où il interroge le peintre Gérard Garrouste : « Ce que l'artiste apporte d'abord ? Une nécessaire et salutaire déstabilisation [...]. Ce n'est pas l'absence de normes, mais la capacité à produire, travailler, déplacer la normativité qui importe : une présentation du monde. [...] Pour mettre la table dans un geste « esthétique » partagé. L'art commence là, dans l'esthétique du quotidien, dans cette attention à la

table « bien mise » ; plus encore, l'estime de soi passerait par cette estime esthétique du monde » (Kerlan, 2004).

La dimension esthétique ne relève pas d'une propriété qui serait intrinsèque aux artefacts mais est liée à l'activation mentale à propos de ces objets. Ainsi, le fait esthétique est relatif à leur observateur ou leur utilisateur. En s'y intéressant d'une certaine manière, il découvre certaines propriétés jusqu'ici appréhendées comme banales ou tout simplement qui n'avaient pas été vues. Ainsi, le caractère esthétique d'un objet est une caractérisation fonctionnelle, décrivant ainsi un certain usage de cet objet (Genette, 1997). Le terme esthétique se réfère donc à un type d'expérience et non à un type d'objet, il renvoie à une certaine forme de relation aux choses.

Selon Marianne Massin (2013), philosophe de l'art, l'expérience devient esthétique quand elle épure et porte à son intensification ce processus dynamique des expériences ordinaires. Citant John Dewey (Massin, 2013), « l'expérience esthétique intensifie les traits de nos existences ordinaires, elle est susceptible de vivifier en retour notre existence » (Dewey, 1931). Bien que désintéressée, cette expérience peut, selon elle, avoir une dimension méliorative et par là même devenir transformative. Elle peut être outil d'une quête heuristique pour appréhender d'autres possibles que ceux des habitudes et des contraintes ordinaires et conventionnelles, tout en s'inscrivant dans des interactions intersubjectives, des attentes culturelles, des sédimentations historiques qui informent nos perceptions » (Massin, 2013 : 57). Elle propose quatre caractères comme pouvant préciser ce qu'est l'expérience esthétique : « l'expérience esthétique est celle d'une singularité sensible, elle met en œuvre une qualité spécifique d'attention, elle oblige à une intelligence du sensible, elle engage un processus dynamique » (Massin, 2013 : 35). Cette attention spécifique et active « permet, grâce à un saisissement, de construire dans une quête heuristique qui procède par essai, cette expérience transforme et éprouve en retour dans un processus de remaniement et de reconfiguration » (Massin, 2013 : 58). On peut alors dire qu'elle offre en ce sens un moyen d'émancipation. L'expérience esthétique ne peut être réduite à une émotion pure mais peut se définir comme « un processus de suspension doublé d'une focalisation de l'attention [...] elle peut être informée par

des savoirs qui médiatisent notre appréhension ; elle peut s'affiner ou se prolonger de manière discursive ; enfin une telle expérience est dynamique et transformatrice » (Massin, 2013 : 59).

« L'expérience esthétique est une expérience humaine de base, et plus précisément une expérience attentionnelle exploitant nos ressources cognitives et émotives communes, mais les infléchissant d'une manière caractéristique, inflexion en laquelle réside sa spécificité « expérimentale » [...] elle se réalise toujours sous la forme d'un vécu cognitif et affectif et qu'en ce sens elle ne peut pas ne pas être une expérience vécue » (Schaeffer, 2016 : 45). Cette expérience esthétique peut se catégoriser selon trois éléments principaux que sont l'attention, la temporalité et l'exemplification. L'expérience esthétique se réfère à un processus attentionnel. « Lorsque nous sommes engagés dans un processus d'attention, nous adaptons nos représentations au monde alors que lorsque nous sommes engagés dans un faire nous essayons d'adapter le monde à nos représentations » (Schaeffer, 2016 : 316). Cette attention peut être soit focalisée, soit distribuée c'est à dire que le sujet balaie le champ perceptuel sans privilégier aucune zone, ainsi toute situation d'attente perceptive indéterminée est gérée selon le mode de l'attention distribuée. Ce qui caractérise l'inflexion esthétique de l'attention, c'est que les phases d'attention distribuée y ont un rôle plus important que dans l'attention standard. L'attention esthétique se caractérise par ailleurs par une orientation polyphonique de l'attention entre les différents éléments de l'objet potentiellement porteur d'information : elle traite tout élément et toutes les relations envisageables entre les éléments comme potentiellement pertinents (alors qu'à l'inverse l'attention monophonique est une attention sélective dans le but d'aboutir par le chemin rapide au résultat visé). Enfin, il existe deux stratégies attentionnelles : le mode de traitement de l'information sériel, adopté pour aboutir le plus rapidement possible à la fixation d'une croyance. Le mode de traitement parallèle est privilégié chaque fois que la richesse contextuelle est activement recherchée, ce qui est le cas dans l'attention esthétique (Schaeffer, 2016 : 317). Dans le cas d'expériences esthétiques relevant de la vie vécue, on peut ainsi voir que l'expérience esthétique se ressource, se re-dynamise et

prend un nouveau départ grâce à des phases d'attention distribuée. Cette attention infléchie esthétiquement met au jour un style attentionnel divergent que l'on peut « observer » dans la métaphore de l'expérience esthétique de lecture par laquelle d'après lui, Roland Barthes évoque l'expérience du promeneur à flanc d'oued : « ce qu'il perçoit est multiple, irréductible, provenant de substances et de plans hétérogènes, décrochés, le caractère radicalement singulier de l'expérience ne résidant pas dans ses ingrédients, qui tous proviennent de codes connus, mais de leur combinaison qui elle, est unique » (Schaeffer, 2016 : 112).

Cette expérience esthétique nous intéresse pour appréhender autrement les pratiques des professionnels de la documentation, quel que soit leur domaine d'intervention. Elle est aussi indirectement un moment de retour sur notre travail de chercheur en SIC et plus particulièrement en information-documentation.

Quels peuvent alors être les liens entre expérience esthétique et dispositifs inscrits dans un espace livré au public ?

3 - Expérience esthétique de l'espace

La géographe et artiste Nathalie Blanc propose dans son ouvrage *Vers une esthétique environnementale* de se saisir de l'esthétique pour penser notre relation à l'environnement. Elle conçoit cette notion comme un apprentissage pour habiter le monde urbain selon le mode sensible. En s'appuyant sur l'art contemporain, elle montre comment les questions esthétiques permettent de penser autrement les espaces publics et elle dégage des médiations autour du paysage, du récit et de l'ambiance, médiations pouvant concourir à donner une présence plus prégnante aux enjeux liés à l'environnement. Elle montre également en quoi l'imagination et la création constituent des dimensions structurantes du développement durable proposant une compréhension du monde grâce au prisme du sensible. Tout comme elle, nous pensons que la dimension esthétique s'inscrit dans la dimension sociale,

« qu'elle est le fruit d'un investissement esthétique qui touche à la relation individuelle, à l'aspect intime de la vie personnelle et qui est une composante du vécu » (Blanc, 2008). L'esthétique s'inscrit dans le registre de compréhension et d'inscription du monde sensible, selon un ensemble d'habitudes et de conceptions collectives, au-delà des discours, qui intègre et mobilise sensibilité et émotion : l'esthétique est alors pensée comme composante de l'intérêt général (Blanc, 2008 : 24).

Le terme environnement renvoie aux liens multiples et riches qu'établit un être vivant dans sa relation à l'environnement. Selon Nathalie Blanc, il s'ajuste au milieu dans lequel il se trouve en mettant en oeuvre des processus d'apprentissage et d'adaptation créative. Ces derniers mettent en jeu une saisie esthétique du monde impliquant de nombreuses connexions sensorielles et sensibles et la formulation de jugements de goût. Par « engagement esthétique on se situe donc dans un mode de connaissance active de son milieu ». Ce mode de connaissance active s'inscrit dans la lignée des réflexions d'un John Dewey (1931) ou, plus récemment, Arnold Berleant pour lequel l'expérience esthétique est une façon d'inscrire l'environnement à l'intérieur de soi et non plus d'en faire l'objet d'une contemplation passive et désengagée. « L'appréciation c'est cette entrée dans l'expérience comme connaissance directe, une connaissance engagée et totale. Par son esthétique elle donne vie à un site comme présence pour ceux qui y vivent, pour ceux qui y travaillent ou pour ceux qui le visitent » (Berleant, 2011). L'expérience esthétique est un mode d'apprentissage et un mode de connaissance qui met à l'épreuve, dans un même et unique mouvement, le corps et l'esprit » (Blanc, 2010). Il est intéressant, selon nous, d'essayer de dépasser la résistance vis à vis de l'émotion et de l'esthétisation au sein de l'espace public en ne les réduisant pas à un rôle supposé de médiation populiste ou de marketing (Lipovetsky, Serroy, 2013). Il s'agit en effet, pour Nathalie Blanc, de prendre au sérieux le rôle de l'esthétique dans l'appréhension de l'environnement dont les caractères sensibles et imaginatifs participent à sa saisie et à ses effets individuels et collectifs. « En sortant du cercle restreint d'amateurs d'œuvres présentées dans les galeries et dans les musées, les pratiques artistiques s'ouvrent sur un univers d'appréciation esthétique qui concerne

la qualité des lieux » (Blanc, Lolive, 2009). L'esthétique est alors considérée comme une catégorie de la connaissance, qui introduit une perspective portant bien sur un objet (l'environnement physique), mais qui part du sujet. L'expérience individuelle de ce dernier (son imagination, son émotion, sa connaissance) devient aussi importante que l'objet de l'attention esthétique. L'expérience esthétique est un processus d'apprentissage essentiel, d'adaptation créative à son environnement : c'est un processus d'« environnementalisation » (Blanc, Lolive, 2009 : 8). C'est à l'occasion de pratiques que se fabriquent de nouveaux référents de l'action. On n'est plus dans la contemplation désintéressée d'un tableau mais dans l'action constituée d'un ensemble de pratiques qui s'évaluent en termes esthétiques, c'est-à-dire d'un jugement de goût à l'égard de l'usage qui est fait des lieux. L'universalité de l'action résulte d'un « bricolage » constitué d'ajustements successifs ou d'une nouvelle prise en compte de l'environnement (Blanc, 2010 : 17).

Nous retiendrons plus précisément pour cette recherche que l'esthétique est « un vecteur de mobilisation du goût comme expression forte de la conscience de soi et de sa position au sein des choses » (Blanc, 2010 : 6). La perspective esthétique est un modèle différent d'appréhension du monde. Par l'importance qu'elle accorde à l'imaginaire, l'esthétique contribue à faire évoluer les formes de pensée convenues par des mises en scène, des récits, des ambiances, des dispositifs collectifs, valorise la force critique de la sensibilité concernant les aménagements qui considèrent trop souvent les lieux comme de simples supports d'opérations techniques (Blanc, 2010 : 16).

Synthèse chapitre 2

Pour éclairer la question, comment les dispositifs documentaires renforcent-ils l'expérience esthétique ?, une approche de la notion d'esthétique dans sa construction historique a rapidement été dessinée avant de développer plus particulièrement la notion d'expérience esthétique. Elle s'appuie sur la singularité et l'intelligence du sensible dans une expérience vécue. Elle requiert une qualité spécifique d'attention, laquelle permet de combiner les éléments selon une

combinaison singulière qui fait sens. L'expérience esthétique est un processus dynamique, où l'expérience méliorative et transformative offrent un moyen d'émancipation.

Plutôt qu'une contemplation passive et désengagée, l'expérience esthétique offre une manière d'inscrire l'espace environnant à l'intérieur de soi et en ce sens elle est un mode d'apprentissage et un mode de connaissance. L'esthétique est proposée comme catégorie de la connaissance, où l'expérience individuelle devient aussi importante que l'objet de l'attention esthétique. L'expérience esthétique est un processus d'apprentissage essentiel, d'adaptation créative à son environnement. L'esthétique contribue à penser des ambiances, des dispositifs collectifs, et valorise l'approche sensible des aménagements qui ne sont plus perçus comme simples supports d'opérations techniques.

Néanmoins, cette expérience esthétique se révèle de manière particulière face à une contemporanéité qui s'impose à ces espaces et ces dispositifs, nécessitant d'approfondir la notion elle-même de contemporain.

CHAPITRE 3 – Le contemporain

La notion de contemporain nous intéresse à plusieurs titres, d'une part parce que nos terrains d'étude s'inscrivent en partie dans le domaine de l'art contemporain mais surtout parce que, pour nous, la documentation et ses dispositifs participent d'une certaine vision et appréhension du contemporain. Nous proposons donc de préciser ce terme à partir à la fois d'éléments concernant la médiation de l'art contemporain, un des objets constitutifs de l'art contemporain, à la frontière entre l'art et la documentation, le livre d'artiste, pour terminer sur une proposition qui pose *le* contemporain non plus comme un adjectif mais bien comme un substantif, voire un concept heuristique.

1 - Médiation de l'art contemporain

Le musée a permis aux artistes d'accéder à la connaissance d'objets appartenant à des époques et à des civilisations éloignées et il leur a fait également prendre conscience de la pérennité du sentiment artistique et de la spécificité de leur pratique, traits qui caractérisent ce qu'on appelle le modernisme. Le modernisme est né en partie de la conscience d'appartenir à une communauté vaste et ancienne, qui s'étendait bien au-delà de l'enseignement artistique traditionnel. C'est le musée qui a rassemblé cette communauté. Mais, alors que l'art moderne était organiquement lié au musée, l'œuvre d'art contemporain se dérobe au musée (Millet, 2005). L'art contemporain est, selon Anne Moeglin-Delcroix, « un point de vue fondamentalement critique envers la tradition de l'art comme fabrique de beaux objets ou de belles formes pour eux-mêmes, dont l'idéologie moderniste représente le dernier avatar. L'art ainsi redéfini consiste avant tout, et par tous les moyens imaginables, à manifester une certaine attitude à l'égard du monde, de la société, de l'existence, de l'art lui-même. Sur fond d'une désaffection pour l'objet, il ambitionne de s'adresser à la capacité du spectateur à réfléchir et analyser, partager une expérience, voire agir, plutôt qu'à sa sensibilité et à son goût » (Moeglin-Delcroix,

2011 : X). Ainsi l'art contemporain emprunte au milieu du XX^e siècle des voies qui renvoient « à des pratiques originales, telles que la collection et l'archive, la sérialité et la narrativité » (Moeglin-Delcroix, 2011 : X).

Parallèlement, l'exposition temporaire est un événement qui rythme la vie du musée et modifie les pratiques du professionnel : de conservateur, il est devenu auteur d'exposition (Heinich, Pollak, 1989). Selon Daniel Jacobi, l'exposition est devenue une sorte de média, éphémère, toujours renouvelé et mobilisant la communication à seule fin d'étonner et d'attirer un public plus nombreux. On peut se demander alors, quelles pratiques professionnelles vont naître de ces différences ? Avec l'arrivée de l'exposition, les pratiques du conservateur de musée ont dû évoluer. De la même manière on peut poser que les pratiques du documentaliste, qui travaille au musée et est amené à concevoir au sein du macro-dispositif documentaire qu'il organise et anime, sont re-questionnées. Pour autant, la médiathèque ou le centre de documentation du musée peut-il être perçu comme un dispositif alliant documentation et esthétique dans une médiation du contemporain ?

2 - Documentation et art contemporain : exemple du livre d'artiste

La définition du livre d'artiste est plurielle, elle est sous-tendue par de nombreuses acceptions que nous rappelons ici avant de nous intéresser plus précisément à l'une d'entre elles. L'apparition de cette expression date en France du début du vingtième siècle et désignait alors un livre conçu par un artiste qui se substituait à l'éditeur pour construire entièrement l'objet et non plus « simplement » l'illustrer. Parallèlement, des collectionneurs d'art ont dénommé ainsi tout livre réalisé avec la collaboration de plusieurs peintres, ces volumes étant commandités par les grands marchands d'art de l'époque ; on parlait aussi de livres de peintres. Au début des années soixante aux Etats-Unis, l'*artist's book* émerge comme approche conceptuelle très différente, sous

l'impulsion d'Edward Ruscha¹¹. Le livre est alors une œuvre d'art à part entière que l'artiste conçoit et exécute, en le considérant et en l'exposant au même titre que ses autres œuvres. De ces trois grands courants, nous conserverons pour cette recherche le livre d'artiste comme conceptualisation du courant avant-gardiste américain des années soixante. Ces artistes utilisent alors le livre pour présenter de façon expérimentale texte et image, dans un grand nombre d'exemplaires sur des supports ordinaires pour briser les conventions du marché des livres d'art et détourner les dispositifs de production industrielle. C'est dans cet esprit que les livres d'artiste sont largement diffusés et l'ont souvent été via des dons ou des échanges, s'opposant ainsi au livre de luxe et à sa diffusion volontairement restreinte. L'objectif initial, à la création de ce media, était de s'insérer dans le circuit plus démocratique de la librairie et du projet d'un art à la portée de tous, défendu dans les années soixante dix par Baldessari¹² par exemple. En choisissant comme artefact le livre ordinaire, les pionniers du livre d'artiste recherchaient une autonomie, la maîtrise intellectuelle comme matérielle sur leur œuvre et par là même une indépendance intransigeante, revendication essentielle des années soixante-soixante dix, qu'une pénurie de moyens leur permettait paradoxalement de maintenir. Les lois du genre du livre d'artiste ont été établies par Edward Ruscha (Ruscha, 2011) qui précise que ses photos n'ont pas d'intérêt en elles-mêmes mais uniquement via le support livre pour lequel elles étaient faites ; par conséquent elles n'étaient pas destinées aux cimaises. Ainsi, concevoir la préparation d'un livre d'artiste (*editing*), correspondait au modèle du commissariat d'exposition (*curating a show*).

Les artistes utilisent alors des moyens de reproductibilité, se différenciant ainsi des livres d'artistes en nombre limité comme ceux réalisés par des peintres et des poètes, des galeristes, des acteurs du milieu de l'art. C'est pour eux une manière de redéfinir

¹¹ Edward Ruscha. Artiste américain, photographe, né en 1937. Ses photographies sont présentées dans les premiers livres d'artistes américains qui paraissent au début des années 1960. Revendiquant la banalité à la fois dans leur thématique et la technique utilisée, elles n'ont aucune prétention artistique, mais recherchent au contraire l'absence de style : instantanés de stations-services, d'immeubles, de palmiers californiens.

¹² John Baldessari. Artiste conceptuel américain, photographe, né en 1931. Dans des livres d'artistes il propose par exemple un assemblage de photographies en fragments qui interroge les modes de construction et de transmission de l'information (Parse, 2010).

le statut de l'artiste et la diffusion des œuvres en jouant sur la forme de « livres qui n'ont que l'air ordinaire ». Chaque livre engage la responsabilité de l'artiste en proposant la reproduction d'œuvres qui ne sont pas visibles ailleurs (sauf peut-être dans l'atelier de l'artiste qui conserve ses épreuves), à la différence d'un catalogue d'exposition. L'un des livres d'artistes les plus emblématiques, considéré comme le premier livre d'artiste contemporain, *Twentysix Gasoline Stations*, réalisé et publié en 1963 par Edward Ruscha, est ainsi une série de photos dont l'importance se lit dans l'unité. Chaque photographie, chaque reproduction est alors pensée comme un document, non comme une œuvre, mais c'est le fait de les rassembler qui fait œuvre. Elles n'existent que grâce au livre, grâce à cette œuvre constituée par le livre qui est aussi lieu d'exposition, un espace désacralisé qui rassemble différents lieux d'exposition en distribuant un même nombre de pages à un document pour une égalité de traitement sous la forme d'un récit. Le livre d'artiste comme support d'exposition propose une expérience car il « suscite l'activité interprétative du lecteur, c'est-à-dire son aptitude à bâtir des fables herméneutiques » ce qui permet ainsi de le qualifier de « fait artistique total » (Moeglin-Delcroix, 2011). Cette expérience questionne de manière forte la singularité et la collection, l'exemplaire et la série, dans leur rapport au temps et à l'espace.

Les artistes qui choisissent le livre d'artiste comme artefact portent souvent une attention quasi professionnelle aux aspects techniques de la fabrication de leur propre ouvrage. Leur connaissance approfondie de ce support permet qu'en le déconstruisant ils produisent un sens autre et en quelque sorte « réenchangent » le document. Cependant, « le livre en tant que support d'une mise en exposition, procure un flux continu de sens permis par la reliure des pages en un certain ordre. (Si elle est rompue, la continuité devient alors aléatoire, dans le cas d'une série de planches non reliées dans un emboîtement par exemple). De plus, les pages reliées d'un livre offrent un recto et un verso, qui permettent de jouer sur l'alternance du visible et de l'invisible, sur le mouvement d'apparition et de disparition, et quand on contemple la double page, sur le vis-à-vis » (Moeglin-Delcroix, 2011 : XVI).

En écho à la définition du livre d'artiste construite par Anne Moeglin-Delcroix dans son ouvrage somme cité précédemment, le livre d'artiste tel qu'analysé en SIC se différencie du livre sur la vie d'un artiste qui s'inscrit dans la typologie des documents sous la dénomination de biographie, et du livre sur un artiste par lui-même, l'autobiographie. Le livre d'artiste n'est pas non plus un document d'un artiste sur sa pratique ou son œuvre, ouvrage documentaire qui peut être soit un livre d'art, soit un essai. Ce n'est pas non plus l'ouvrage d'un artiste sur un autre artiste ou sur un groupe d'artistes. Le livre d'artiste est un substitut de l'exposition dans lequel l'artiste s'auto-expose en tant que curateur (ou commissaire d'exposition). L'auteur est à la fois l'auteur des œuvres rassemblées dans le dispositif documentaire qu'est le livre, à la fois commissaire d'exposition de ce dispositif exposition, double acteur de ce macro-dispositif info-communicationnel qui mêle micro-dispositif informationnel, micro-dispositif communicationnel et micro-dispositif sensible.

Par là même, le livre d'artiste, en tant que dispositif info-communicationnel, propose ainsi une construction de connaissances qui vise une indistinction et une déhiérarchisation en sortant de l'espace muséal pour proposer une médiation désacralisée et plus ordinaire dans sa forme. En ce sens, le livre d'artiste participe d'une esthétique du contemporain que nous allons tenter de préciser dans cette dernière partie.

3 - Définition du contemporain

L'adjectif *contemporain* provient du latin *contemporaneus*, formé de *cum*, avec, et *tempus*, temps, et qualifie ce qui existe ou a existé simultanément et surtout ce qui a son origine à la même époque ou qui florissait en même temps (Souriau, 2004 : 474). L'adjectif peut être aussi employé comme nom, « un contemporain », mais il désigne toujours une relation. Dans l'expression « art contemporain », cela signifie de manière implicite que les artistes ou œuvres qualifiés appartiennent à la même époque qui leur sert de référentiel. C'est donc en premier lieu une notion historique

cependant elle devient une notion esthétique car elle met en avant l'idée de simultanéité et de rencontre, de stimulation et d'enrichissement mutuel.

Pour préciser l'idée de contemporain, nous nous appuyerons principalement sur les travaux de Lionel Ruffel, professeur de littérature générale et comparée. L'adjectif contemporain a signifié, précise-t-il, à partir de la seconde guerre mondiale, le marqueur d'une époque, une forme d'actualité éphémère, un temps présent venant après le moderne. Ce n'est que depuis les années 2000 que le terme se substantive et se charge par là même de significations plurielles. Giorgio Agamben a le premier cherché à préciser cette notion (Agamben, 2000) et Lionel Ruffel a, lors d'un colloque intitulé *Qu'est-ce que le contemporain ?* proposé de le penser non comme une catégorie historique, mais comme une catégorie esthétique, ce qui, écrit-il, « revient à l'étudier dans ses relations à la modernité » (Ruffel, 2016). Le terme contemporain a envahi les discours en lieu et place de moderne et cela a correspondu à l'introduction des objets culturels contemporains dans la formation scolaire et universitaire, bousculant l'idée d'érudition en plaçant l'expérience et la pratique comme moyens de construction de connaissance et d'accès au savoir.

Le contemporain serait alors cette logique de compagnonnage, de mélange et de création d'un monde commun. « A l'imaginaire de la séparation, il impose l'imaginaire de la coexistence » proposant alors des superpositions et non des substitutions (Ruffel, 2016 : 29). Dans son ouvrage intitulé *Brouhaha : les mondes du contemporain*, Lionel Ruffel caractérise le contemporain, grâce à une enquête, au travers de plusieurs catégories. Nous mettons en dialogue ces catégories, l'indistinction, l'inséparation, la contemporanéité, la pluralisation des espaces publics, la déhiérarchisation, pour questionner la médiation documentaire et voir en quoi elle participe du contemporain. « Le contemporain est peut-être avant toute chose une question d'espace et de sphère publics [...] partager le même temps suppose d'habiter le même espace » (Ruffel, 2016 : 56). En ce sens, les bibliothèques ou les musées sont parmi les rares espaces publics qui organisent la co-présence, la contemporanéité, mais en maintenant et distinguant le dehors et le dedans, le sacré et le profane, les producteurs et les récepteurs. Or, bousculer la forme d'expérience

spécifiquement moderne en tant qu'elle est une expérience de la distinction, c'est ce que propose « l'expérience contemporaine de l'art [à savoir] une expérience de l'indistinction et la manifestation du contemporain comme indistinction. Habiter le monde ne consiste plus à passer d'une pièce à l'autre, du profane au sacré, mais à superposer les niveaux d'expérience » (Ruffel, 2016 : 57). C'est cette inséparation qu'il s'agit d'observer et qui propose ce que Ruffel nomme « brouhaha et multitude ».

Ruffel note également en résultat de son enquête que la création contemporaine s'appuie sur un tout, et concerne la pluridisciplinarité et l'interdisciplinarité. L'expérience de Beaubourg est, dans son projet, une expérience de l'espace pour faire communiquer les espaces, privilégier la modularité des espaces d'exposition en proposant une déambulation urbaine et hasardeuse, offrant une appréhension personnelle et erratique de l'espace » (Ruffel, 2016 : 46), l'expérience d'un espace multifonctionnel qui s'incarnait dans une horizontalité. Plus social, plus populaire, le contemporain est « une manière de voir [...] un processus de démocratisation de la culture » (Ruffel, 2016 : 40). Enfin, « documenter de multiples histoires ce n'est pas construire un récit, qui chercherait à produire une homogénéité d'époque mais plutôt au travers d'un dispositif il s'agit de constituer une archive dont l'objectif principal est de collecter, faire entendre et montrer ». Ainsi, pour Ruffel « le contemporain n'est ni un mot ni un concept mais un outil herméneutique qui permet de quitter le modèle linéaire et séquentialiste au profit d'un modèle archéologique et contemporanéiste, on renonce à ce qui faisait notre mode d'interprétation et d'exposition ; on renonce à la continuité pour privilégier la discontinuité, la superposition, le montage » (Ruffel, 2016 : 205). Nous nous proposons donc, en nous appuyant sur sa pensée, d'essayer de « penser le contemporain, [d'] en finir avec l'idée qu'il y a un objet à penser. Alors qu'il y a des réalités multiples à exposer. Cela suppose de se situer au cœur de la machine et non de l'observer de l'extérieur ; de l'expérimenter pour pouvoir la penser » (Ruffel, 2016 : 206).

Avant de préciser de quelle manière nous nous sommes immergée dans les dispositifs documentaires que nous avons choisi d'étudier, nous proposons une synthèse des différents concepts et catégories qui les définissent, sur lesquels nous nous appuierons lors de l'analyse et la discussion des résultats.

Synthèse chapitre 3

Cette partie théorique inédite a permis d'articuler les notions de dispositif info-communicationnel, d'expérience esthétique et de contemporain et propose ainsi un cadre pour analyser la manière dont les objets, les espaces et les pratiques documentaires s'énoncent et se reçoivent. La part subjective inhérente à l'énonciation et à la réception peuvent ainsi être captées au travers des expériences esthétiques des dispositifs dans leur contemporanéité.

L'art contemporain se dérobe au musée et ambitionne de s'adresser à la capacité du spectateur à réfléchir et analyser, partager une expérience. Il peut renvoyer pour ce faire à des pratiques originales sur lesquelles nous nous arrêterons, telles que la collection et l'archive et la sérialité pour offrir une médiation qui s'appuie sur des dispositifs visant une indistinction et une déhiérarchisation dans la médiation des savoirs. Le dispositif info-communicationnel particulier que représente le livre d'artiste nous a ensuite amenée à penser plus largement le contemporain comme forme de médiation mettant en jeu la co-existence des espaces, leur multifonctionnalité, la co-présence entre dedans et dehors et la superposition des niveaux d'expérience.

Après avoir rapproché les concepts de « dispositif », d' « expérience esthétique » et de « contemporain » dans cette partie théorique, nous proposons dans une seconde partie de préciser la méthode que nous avons choisie pour investiguer de nouveaux terrains et questionner les médiations que proposent les dispositifs documentaires observés.

DEUXIEME PARTIE :

APPROCHER L'EXPERIENCE ESTHETIQUE

La recherche présentée ici est l'occasion de mettre en résonance des notions et des éléments théoriques que nous souhaitons confronter aux objets que les SIC interrogent. Mais c'est aussi l'occasion de préciser des méthodes que nous tentons d'améliorer au fil de nos recherches. Il s'agit ici d'une étape préliminaire pour faire le point, soumettre au débat pour mieux envisager les pistes à suivre et orienter des travaux. Nous nous questionnons, à la suite de Joëlle Le Marec et de Pierre Molinier sur la difficulté « à entretenir l'ordinaire de la recherche comme tension entre élaborations toujours singulières de pratiques destinées à se rendre plus sensibles à un milieu, et partage critique de ces expériences et de leurs analyses dans une communauté empirique qui assume le projet d'intersubjectivité » (Le Marec, Molinier, 2014 : 4). Ainsi, si par exemple la manière dont nous interrogeons les pratiques professionnelles et les usages au travers de l'approche sensible de la représentation graphique est une de nos particularités, nous avons bien conscience que nous devons l'affiner dans la suite de nos travaux. Nous continuons par exemple de la questionner grâce aux travaux d'une doctorante que nous co-encadrons avec Viviane Couzinet et qui travaille sur la lecture à partir des portraits de lecteurs en faisant dessiner à des jeunes élèves leur image de lecteur lisant pour tenter de préciser leur posture, s'inspirant en cela des plans et des itinéraires dessinés par des jeunes afin de percevoir leurs usages de l'espace documentaire (Fabre, Veyrac, 2008). Nous avons donc privilégié ici une interrogation sur la posture sensible (Austry, Berger, 2009) du chercheur en SIC à la fois dans la manière dont nous observons nos terrains et dans la façon dont nous rassemblons des traces de cette exploration.

CHAPITRE 4 - Méthode de recueil de données

1- L'infra-ordinaire

En suivant Lionel Ruffel, ce travail d'immersion personnelle (Schültz, 2008), au sein de dispositifs documentaires dans lesquels nous avons déambulé, s'adosse sur l'observation des espaces et des pratiques professionnelles et sur le repérage des usages au sein de ces derniers. Nous nous inspirons également de la tentative d'épuisement d'un lieu proposé par Georges Perec pour nous approcher de sa démarche qu'il a intitulée *l'Infra-ordinaire* (Perec, 1989). Elle consiste à se donner un objet et à essayer de le parcourir dans sa totalité. Grande figure de la poésie de Georges Perec, cet infra-ordinaire était pour lui une manière de réduire son angoisse de la disparition des choses et de les nommer pour les faire revivre.

Cette approche du lieu est à la fois urbanistique, géographique et sociologique mais ce que nous retenons pour notre propre démarche de chercheur en SIC c'est la volonté qu'elle porte de conserver des traces et de voir les lieux comme on ne les voit jamais, selon la posture du pas de côté. Il s'agit de regarder un espace pour se l'approprier avec les dispositifs et les objets qui le peuplent. Il s'agit d'essayer de les regarder pour les comprendre, d'accéder à l'inconnu au travers de ce que l'on n'interroge jamais mais qui est de l'ordre du sens, du sensible, de ce qu'on essaie de retrouver et qui au départ n'est ni nommé ni même consciemment désigné. On peut se reporter pour percevoir ce travail d'exploration à l'extrait d'*Espèces d'espaces* (1974) intitulé « Saint Jérôme dans son cabinet de travail par Antonello de Messine (Londres, National Gallery) ». Il décrit à la fois la simplicité et la profondeur d'un espace (ici pictural) qu'on retrouve dans la mise en scène d'*Espèces d'espaces*. Cette démarche offre une manière de regarder nos lieux, de structurer notre temps quotidien, de pointer ce qui ne nous interroge plus. Georges Perec est d'ailleurs,

aujourd'hui, une entrée dans les dictionnaires de géographes¹³. Son apport se situe à deux niveaux complémentaires : d'une part, il donne à penser la dimension spatiale du vécu quotidien et d'autre part son œuvre fournit l'exemple de la portée analytique et cognitive d'une démarche descriptive (Lussault, 2013). Son regard sur l'espace, informé par la poésie, devient une sorte de poème, une expérience poétique des divers espaces qui, présentés du plus minimal (la page) au plus immense (l'univers) propose la création d'un ordre en même temps que la reconnaissance du désordre. Grâce à sa description infra-ordinaire, on perçoit qu'il n'y a pas d'espace inutile, mais forcément création et non pas dispersion ou disparition. Cette méthode s'appuie sur un souci d'exhaustivité et de réalisme, qui passe par « la description la plus fine possible pour saisir aussi complètement que possible les caractères de chaque espace, les modes d'usages possibles et l'interaction créatrice entre l'individu et ses espaces » (Lussault, 2013).

Certains auteurs en SIC se sont emparés de l'infra-ordinaire pour questionner plus particulièrement l'écriture : Emmanuel Souchier par exemple sur les pratiques de communication (Souchier, 2012) ou encore Muriel Lefebvre sur l'écriture scientifique (Lefebvre, 2013). Pour notre part, cette démarche est une manière de proposer une approche sensible des espaces et dispositifs documentaires. Alors que Georges Perec passait par l'écrit pour ses romans et essais, par l'oral pour les pièces radiophoniques qu'il a enregistrées (*Tentative de description des choses vues au carrefour de Mabillon le 19 mai 1978*) mais également par des images filmées qu'on peut voir dans *En remontant la rue Vilin*, film réalisé, dix ans après sa disparition par son ami le cinéaste Robert Bober, nous avons utilisé la photographie comme un outil de recueil de données, sorte de carnet de terrain des espaces rencontrés, autre manière d'éviter la disparition ... En ce qui nous concerne, nous l'utilisons pour tenter de garder trace de la documentation et de ses dispositifs qui ont tendance à jouer la transparence jusqu'à disparaître dans le processus de médiation et d'expérimentation de l'espace. Cet épuisement d'un lieu documentaire suppose ainsi

¹³ Par exemple, LUSSAULT, M. et LEVY, J., 2013. *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin. 1032 p.

l'analyse des dispositifs qui le constituent, à la fois matériels, humains et symboliques. Cet épuisement est à la fois outil exploratoire, aide à la construction d'hypothèses et accompagnement à la réflexion du chercheur, sorte de boucle itérative que cette analyse constitue avec les entretiens compréhensifs et au travers d'échanges de lecture, de demande de précisions et d'avancées parallèles de réflexions. Epuiser c'est aussi questionner la vision de ces lieux documentaires par d'autres acteurs qui, avec les praticiens de la documentation, participent de la création du lieu ou de sa mise en scène comme l'architecte, le commissaire d'exposition, l'artiste, le chercheur etc. L'observation par la forme de la visite, le recueil de visuels à la fois comme trace et comme support d'entretien, par la prise de photographies et l'entretien compréhensif pour recueillir des discours sont les différents éléments que nous avons déployés pour nous rapprocher de cette démarche d'épuisement des dispositifs info-communicationnels.

2 - La visite

Nous avons utilisé la visite à la fois comme moyen de connaissance pour le chercheur, en restituant l'épaisseur empirique de cet ordinaire de la découverte, et comme outil de dialogue avec les professionnels. Effectuée en préalable, elle nous a permis un échange de représentations sur nos expériences respectives du dispositif, et nous a offert la possibilité d'affiner lors des entretiens les éléments de cet espace parcouru, espace banalisé que, dans un quotidien, on ne perçoit plus. La visite est donc confrontation de deux représentations, manière de re-questionner les dispositifs et de s'appuyer sur l'étonnement qu'elles suscitent, état mis en évidence dans des travaux antérieurs (Fabre, Veyrac, 2008). La visite est alors proposée comme « une épreuve perceptive, un espace-temps d'activation perceptive, un dispositif de capture de l'attention, une fabrique d'interprétations » (Bassé, 2015) qui fait écho à l'expérience esthétique telle que nous l'avons définie précédemment. Nous avons donc expérimenté l'idée du parcours, de la déambulation comme outil de connaissance sensible, qui met en avant, dans la méthode de recueil de données, une

expérience sensible ou esthétique pour connaître, découvrir les médiations à l'œuvre proposées par les professionnels de la documentation. « L'espace de la visite se dérobe, nous interroge, s'offre comme prise dans l'intention ou comme résonance dans la présence, articulant émotions et perceptions. La spatialité implique d'engager plus loin la réflexion sur les intermédiations conscientes comme non conscientes de l'expérience sensible » (Colon, 2013 ; Bassé, 2015). Comme le souligne Anne Bassé, géographe, « si le visiteur est un personnage contemporain essentiel du fait des transformations de l'urbain, s'être fait chercheuse visiteuse lie les questionnements sur l'activité de recherche à ceux sur l'expérience » (Bassé, 2015). Les liens réflexifs entre la méthode, le chercheur-visiteur et son expérience spatiale se font écho dans l'expérience de la visite qui se singularise dans l'ordinaire et le quotidien des dispositifs documentaires.

Le chercheur s'interroge par exemple sur la manière de rendre compte de la visite. L'image peut alors être trace du vécu de l'expérience et de l'observation menée, recueil de traces et support d'analyse (Tardy, 2012) permettant d'accompagner la visite et, dans un second temps comme nous le verrons ensuite, l'analyse de contenus des discours récoltés.

La photographie que nous utilisons sur les terrains que nous visitons est prise par nos soins et ne cherche pas à restituer la réalité. Elle ne propose pas une simple reproduction brute de celle-ci mais se veut prise de note et déjà résultat d'une perception singulière, celui d'une expérience esthétique particulière. La difficulté réside dans sa matérialité. Elle nécessite une analyse en tant que telle et se doit d'être précisée par un texte explicatif. Comme le souligne Copans, « plusieurs problèmes sont posés par la reproduction photographique : la réalité est regardée de manière décalée et elle ne peut produire à elle seule une connaissance scientifique. L'image est un complément, un prolongement d'une perception et d'un processus d'observation. La pratique photographique participante : la prise de photo n'est qu'une étape de l'enquête qui se poursuit avec la discussion des photos avec les personnes concernées » (Copans, 2013). Ainsi c'est le retour vers l'autre, le commentaire croisé des images qui peut améliorer les connaissances de la réalité.

C'est aussi pour cette raison que certains clichés trouvent leur place, au même titre que des extraits de *verbatim*, représentations en dialogue pour construire une connaissance et une expérience partagées.

Il s'agit de veiller à contextualiser l'observation afin d'en relativiser la temporalité. L'observation est « un processus complexe de plusieurs modes successifs mais articulés d'observation. La reconstitution sous forme de récit des scènes signifiantes de l'observation est une synthèse réfléchie de plusieurs observations, d'entretiens pluriels ou de photographies variées. Il s'agit d'une reconstruction empiriste de la réalité, mélange de perceptions et d'informations du chercheur et de ses interlocuteurs. L'homogénéisation vraisemblable des données est donc un processus réflexif, récapitulatif et synthétique : sa qualité lui donne une force qui semble provenir de la qualité du coup d'œil ethnographique » (Copans, 2013, 84).

C'est cette complexité qui nous attire et sur laquelle nous cherchons à nous appuyer en croisant différents éléments, en effectuant des tris pour classer et catégoriser le monde, pour combler notre envie de comprendre et trouver une cohérence par fragments (Arborio, Fournier, 2014, 69). Cette posture s'inscrit dans une approche ethno-méthodologique selon laquelle les faits sociaux sont construits ou produits par les acteurs, et également par l'observateur avec les acteurs.

3 - L'entretien

Partant de la technique de l'entretien (Blanchet, Gotman, 1992), nous avons choisi de nous rapprocher de la méthode de l'entretien compréhensif (Kaufmann, 2001) pour avancer dans la compréhension des pratiques des professionnels de l'information et de la documentation. L'entretien compréhensif se situe dans le courant de l'ethnologie et des journaux de terrain. Nous nous appuyons sur la formalisation d'un savoir-faire réalisé par Jean-Claude Kaufmann (2001) qui a théorisé cette méthode dont nous tendons à nous rapprocher. Son objectif principal est la « production de théorie : une articulation aussi fine que possible entre données et hypothèses, une formulation d'hypothèses d'autant plus créatrice qu'elle est enracinée dans les faits » s'inscrivant en cela dans le courant ouvert par Norbert Elias (1993), pour lequel

l' « étiolement de l'imagination » serait dû à une technicisation outrancière, et qui se positionnait comme un « artisan intellectuel » mettant en avant l'imagination sociologique. Ce courant a fait écho en nous avec la lecture de l'ouvrage *le chercheur et le quotidien* (Schütz, 1987) ou encore avec la découverte des manières de faire de Barthes comme les décrit avec talent Tiphaine Samoyault (Samoyault, 2015). Nous cherchions auprès des récits de vie de figures intellectuelles, dans quels dispositifs matériels et symboliques pouvaient s'incarner, les bricolages de leur vie d'intellectuel au sens large, d'un chercheur au quotidien. C'est également la confrontation aux manières de faire des doctorants, lors des séminaires de méthode de l'équipe de recherche MICS¹⁴ ainsi que la confrontation aux chercheurs en sciences de l'éducation et à leurs méthodes au sein de l'UMR EFTS, qui ont peu à peu construit notre besoin de formaliser une pratique jusque là un peu trop vécue comme intuitive. Face à la technique et à la quantification, nous avons souhaité préciser des méthodes perçues comme artisanales (plans, dessins, photographies) pour être au plus près du vécu des acteurs. Ces méthodes sont encore peu utilisées en SIC.

Ce choix est aussi issu de rencontres. La découverte de la richesse d'un matériau a provoqué en retour l'engagement de l'enquêté. L'interprétation demeurant le moteur d'un dialogue consenti qui permet ainsi d'enrichir et de nourrir l'analyse. Car comme le souligne Kaufmann, « l'analyse de contenu est une réduction et une interprétation du contenu et non une restitution de son intégralité ou de sa vérité cachée » (Kaufmann, 2001 : 18).

Ainsi, de manière non conscientisée au départ, nous nous sommes trouvée dans la situation qui apparaît au cours de l'entretien compréhensif. Le terrain s'est rapidement imposé à nous comme le point de départ d'une partie de la construction de notre objet de recherche. Elle s'est construite sur la richesse informative du terrain choisi, mettant en jeu une complexité de dispositifs qui ont fait à leur tour émerger une esthétique documentaire. L'entretien compréhensif nous a ainsi offert une modalité intéressante de rupture non brutale d'avec le sens commun, « dans un aller

¹⁴ SAM – Séminaire annuel de méthode – Equipe MICS (Médiation information communication spécialisées)

retour permanent entre compréhension, écoute attentive, et prise de distance, analyse critique » (Kaufmann, 2001 : 22). Nous avons pu ainsi nous placer dans une forme d'apprentissage d'un savoir commun tout en produisant avec l'enquêté une avancée de l'analyse, basée sur une élaboration théorique qui se construisait à partir des hypothèses naissant des retours sur le terrain. Nous nous sommes ainsi trouvée dans la situation de faire émerger, y compris chez l'enquêté, un savoir incorporé que l'entretien, fait de curiosité et d'empathie, a interrogé. La méthode, comme la théorie est un instrument. Elle permet de confronter « théories et observations, mouvement pendulaire ininterrompu entre deux niveaux de savoir » (Elias, 1993 : 35). L'entretien compréhensif offre « une combinaison intime entre travail de terrain et fabrication concrète de la théorie » (Kaufmann, 2001 : 24). Les méthodes qualitatives ont pour fonction de décrire et de comprendre. « La cohérence de l'ensemble de la démarche de recherche » (Quivy, Campenhoudt, 1988 : 225) se trouve dans sa progression parfois entraînée par le terrain.

Synthèse chapitre 4

L'approche sensible voire l'expérience esthétique du chercheur porte sur l'observation et la compréhension de la « circulation des objets culturels » (Jeanneret, 2008) au sein des dispositifs documentaires grâce à la corrélation de plusieurs types de recueils de données. Nous retenons de l'approche des dispositifs de Brigitte Albero, les dimensions idéale, fonctionnelle et vécue qui peuvent servir à penser les dispositifs. L'entretien compréhensif, l'observation fixée par la photographie comme support de traces de l'ambiance perçue au sein des espaces et des dispositifs, les imaginaires construits par les arts se complètent et s'enrichissent l'un l'autre dans des croisements successifs. La documentation, en tant que dispositif de médiation, peut également servir d'outil épistémologique d'interrogation du monde et de construction de savoirs.

CHAPITRE 5 – Le terrain

La méthode s'inscrit dans une approche qualitative, qui mêle à la fois observation du chercheur lors de plusieurs immersions au sein du dispositif étudié, complétée par la prise d'information par la consultation de documents, par la rédaction de notes, par la prise de vue photographique, mais également des entretiens compréhensifs menés auprès des personnels travaillant sur les terrains concernés.

Pour cette recherche, nous avons investi deux ensembles de terrains principaux, les médiathèques de lecture publique et les centres de documentation et médiathèques de musées. Pour approcher ces différents terrains, nous n'avons pas procédé de la même manière, c'est pourquoi dans la façon d'analyser les résultats dans la discussion finale, une partie du recueil de données viendra éclairer les deux principaux terrains approfondis pour cette recherche. Il s'agit de la Médiathèque Grand M, partie du réseau des vingt bibliothèques de quartier de Toulouse et la médiathèque du musée des Abattoirs, musée d'art moderne et contemporain de Toulouse.

Nous avons mené, d'une part, une approche que nous qualifierons plutôt de longitudinale dans son inspiration. Nous avons en effet visité de façon régulière, tous les ans depuis 5 ans, la médiathèque centrale et une médiathèque municipale à vocation régionale (BMVR) programme initié par l'État pour financer la construction de bibliothèques centrales modernes dans douze grandes villes de France, et qui s'inscrit dans le réseau des dix neuf bibliothèques de quartier réparties dans toute la ville. La Médiathèque Cabanis¹⁵ s'étend sur cinq étages reliés entre eux par un escalier monumental de forme hélicoïdale, les parois en verre du bâtiment offrent une transparence et une vision transversale des différents niveaux. Le pôle Intermezzo, situé au deuxième étage, lieu intermédiaire qui s'adresse plutôt aux adolescents et aux adultes éloignés de la lecture a plus particulièrement retenu notre attention. Nous avons utilisé pour cela une visite que nous organisons systématiquement avec des professeurs-documentalistes dans nos formations, afin qu'ils découvrent des espaces

¹⁵ Médiathèque José Cabanis est un des éléments de La Bibliothèque de Toulouse, Bibliothèque Municipale à Vocation Régionale, composée de la Bibliothèque d'Etude et du Patrimoine et le réseau des 20 médiathèques de quartiers (dont Grand M).

de médiation en lecture publique consacrés aux adolescents. Ces visites se déroulent sur une durée de deux heures et sont organisées autour d'un parcours guidé de l'espace et d'un entretien avec la responsable du service et parfois ses collègues de travail. Nous avons ainsi pu observer l'évolution d'un lieu, la construction toujours ré-interrogée par les professionnels de l'information d'un dispositif de médiation. Nous avons ainsi récolté à la fois des enregistrements audio et des photographies de ces moments, traces qui, dans un second temps, s'enrichissaient des séances de travail qui suivaient, menées avec les professeurs-documentalistes en formation et qui se sont affinées d'année en année. Notre vécu d'observateur pouvait ainsi se rapprocher de celui du groupe de praticiens et de leur manière d'appréhender cet espace, non pas en tant qu'usagers lambda mais comme professionnels confrontés aux lieux et aux pratiques d'autres professionnels. A partir de prise de photographies, de préparation d'entretiens, de dessins de plans, autant d'éléments testés dans une sorte de travail exploratoire approfondi ici.

Nous avons, d'autre part, mené une approche plutôt transversale. Nous avons rencontré les professionnels et visité les espaces documentaires de plusieurs musées depuis 2013, des musées de différents types (musée des Beaux Arts, Musée d'archéologie, Musée des civilisations) tout en ayant déjà en tête de préciser notre recherche. Nous avons retenu les espaces documentaires des musées d'art contemporain, après une première recherche sur le centre de documentation du Musée d'art contemporain de Toulouse, Les Abattoirs, en 2012. Par la suite, les musées du MACVAL¹⁶, du FRAC PACA¹⁷, FRAC Aquitaine¹⁸, CAPC¹⁹ nous ont permis d'approfondir nos investigations à la médiathèque des Abattoirs, en multipliant les visites et les entretiens avec plusieurs acteurs.

Dans un premier temps nous avons exploré nos deux terrains principaux en nous inspirant de la « visite guidée » chère à Michèle Gellereau (Gellereau, 2005) et en

¹⁶ MAC VAL : Fonds départemental d'art contemporain créé en 1982. Le FDAC devient musée de France en 1999. Inauguration en 2005 du premier musée d'art contemporain de France en banlieue parisienne.

¹⁷ FRAC PACA: Fonds régional d'art contemporain de la région Provence Alpes Côte d'Azur, situé à Marseille.

¹⁸ FRAC Aquitaine : Fonds régional d'art contemporain de la région Aquitaine, situé à Bordeaux.

¹⁹ CAPC – centre d'arts plastiques contemporains créé en 1973, devient musée d'art contemporain de Bordeaux en 1984.

suivant l'idée du « petit tour de jardin » d'Anne Cauquelin (2003). Ces deux manières de faire permettent de repérer les caractères les plus insistants des deux dispositifs en procédant à l'énumération des éléments qui les composent. Nous tenterons de rendre compte du plaisir qu'on prend à la promenade, à la découverte tout en « nommant » les choses, car, la description les « augmente » (Cauquelin, 2003 ; Fabre, 2006). Il s'agit ainsi de penser les relations entre micro-dispositifs, puis plus largement, comment chaque micro-dispositif va apporter une signification à l'élément qui lui succède et plus largement faire macro-dispositif. Nous conserverons les éléments des autres terrains investigués pour enrichir, dans un second temps, cette analyse puis pour en élaborer la discussion.

Longtemps nous avons interrogé les centres de documentation et d'information de l'enseignement agricole qui reste notre terrain privilégié du fait de notre posture professionnelle ainsi que par les liens entre les formations que nous dispensons aux professeurs-documentalistes de l'enseignement agricole et celles que nous dispensons aux étudiants des ESPE qui préparent le CAPES de l'enseignement agricole ou le CAPES de l'Education nationale. Cependant, c'est toujours également avec d'autres espaces documentaires et les pratiques de professionnels issus d'autres cercles que nous avons mené nos recherches afin d'étoffer le questionnement et construire un regard enrichi de multiples observations et rencontres avec d'autres mondes.

1- *Grand M* : la médiathèque comme dispositif idéal et dispositif vécu

La Médiathèque *Grand M* a ouvert en 2012 à la place de deux petites bibliothèques de quartiers. Elle a été pensée pour être au carrefour de ces deux quartiers, pour faire le lien et s'inscrire dans un territoire un peu plus large. Elle s'inscrit dans le réseau des bibliothèques de secteur que nous avons évoqué, au côté des bibliothèques municipales de Toulouse et de la Médiathèque José Cabanis. Elle a été baptisée *Grand M*, précise le slogan, « pour Grande Médiathèque, *Grand M* pour *Grand*

Mirail, Grand M parce que ceux qui l'ont créée ont envie qu'on l'M ! ». Seize personnes y travaillent, l'équipe étant constituée d'une responsable en charge de la gestion de l'équipe composée de cinq assistants : un responsable secteur adulte, un responsable secteur jeunesse, un responsable audio-visuel chargé de réduire la « fracture numérique » par rapport à la population du quartier, ainsi que deux postes spécifiques, l'un de médiateur numérique et l'autre de médiateur socio-culturel chargé de faire le lien avec le tissu associatif et institutionnel du quartier, huit adjoints du patrimoine, deux agents de régulation. Des entretiens ont été menés avec sept membres de l'équipe, la responsable de la structure, l'assistante du secteur jeunesse, l'assistante audio-visuel, le médiateur culturel et social, un des deux agents de régulation, deux adjoints du patrimoine dont une spécialisée en littérature jeunesse. Les entretiens se sont appuyés sur des photographies prises par les professionnels des espaces jugés importants dans le cadre de leur travail de médiation, en leur demandant de préciser si c'était plutôt des dispositifs qu'ils appréciaient et qui les aidaient ou des dispositifs qui posaient problème et qui avaient tendance à leur compliquer la tâche. En amont et en aval de cette journée d'entretiens, glissée parmi le public, nous avons pu mener une série d'observation des publics présents. Nous avons alors amorcé quelques échanges de manière informelle avec certains d'entre eux mais, faute de temps, cette approche a finalement été abandonnée pour cette recherche. Une observation de la médiathèque très fine a été menée lors de sa fermeture au public en vue de l'accueil de groupes et de classes à partir d'une grille d'observation, de notes et de photographies des différents espaces, à l'intérieur mais aussi depuis l'extérieur.

Pour ce terrain, nous avons donc mené deux entretiens approfondis d'une heure et demie, l'un auprès de la responsable de la médiathèque et l'autre auprès de l'architecte ayant conçu le bâtiment. Les entretiens auprès des autres membres de l'équipe de la médiathèque n'ont pas excédé chacun une heure mais se sont systématiquement prolongés par une prise de vues des espaces par les interviewés. Nous avons également rencontré l'un des architectes qui a conçu et mené le projet de cette médiathèque, dont le cabinet est géographiquement installé sur Bordeaux. Cette méthode d'entretien devait permettre de proposer à l'architecte de revenir sur les

éléments pointés par les professionnels et, le cas échéant, d'apporter son regard sur des pratiques. Une première rencontre avec cet architecte a eu lieu lors d'une journée d'étude sur la médiation en bibliothèque à Bordeaux : nous avons partagé une session de communication et son discours nous avait semblé intéressant, puisque, travaillant sur les pratiques des documentalistes-bibliothécaires dans des espaces documentaires, il nous manquait le point de vue de l'architecte ayant conçu ces lieux. Il a accepté de se prêter à un entretien pour préciser quelles étaient les spécificités d'une bibliothèque par rapport à d'autres bâtiments publics, exercice qui devait également lui permettre d'avoir des retours sur l'espace vécu, à partir de l'espace qu'il avait imaginé et construit, « démarche qui n'est jamais envisagée » reconnaissait-il à regret.

2 - La médiathèque des Abattoirs, Musée d'art moderne et contemporain de Toulouse : macro-dispositif documentaire

Les recherches que nous avons menées auprès de certains musées d'art contemporain, étudiés au travers des services documentaires et des médiathèques (FRAC PACA²⁰, MAC VAL²¹, Musée des Abattoirs²²) se poursuivent d'une certaine manière ici avec cette étude liée à la médiathèque du Musée des Abattoirs de Toulouse dont nous nous étions déjà rapprochée en 2012 en travaillant sur son service documentaire (Fabre, 2012).

Pour cette nouvelle recherche, nous cherchions au départ à voir en quoi la médiathèque était complémentaire du centre de documentation de ce musée, et quel rôle jouaient les pratiques documentaires dans la médiation des œuvres. Nous avons alors découvert la présence d'un fonds spécifique attaché à la médiathèque, celui de livres d'artistes. Ce fonds est au départ constitué comme une base historique, les premières acquisitions étant des ouvrages réalisées dans les années soixante. Il s'ajoute aux fonds d'ouvrages monographiques sur les collections et les artistes du

²⁰ Fonds régional d'art contemporain de la région Provence Alpes Côte d'Azur.

²¹ Musée d'art contemporain du Val de Marne

²² Les Abattoirs – Frac Midi-Pyrénées. Musée d'art moderne et contemporain de Toulouse.

musée que nous nous attendions à découvrir. Nous avons alors dû nous documenter sur cet objet particulier car chemin faisant nous avons saisi sa force dans son lien avec la documentation et sa force dans son lien entre document et esthétique.

La médiathèque, qui est ouverte au public gratuitement pour consultation sur place, a ses locaux dans un bâtiment qui jouxte le musée, qu'elle partage avec le centre de documentation situé au rez-de-chaussée, et qui, lui, est uniquement accessible au public sur rendez-vous. Elle est composée de deux salles principales de consultation, d'une salle pour les ateliers jeunesse, d'un magasin en sous-sol pour les livres d'artistes et de bureaux administratifs au rez-de-chaussée. La médiathèque, et les divers dispositifs qui la constituent, est ici questionnée au travers de l'observation de son fonds, d'une exposition d'une sélection de livres d'artistes issus de la collection et de cinq entretiens menés auprès de sa directrice, du documentaliste gestionnaire du fonds documentaire et du fonds de livres d'artistes, qui se trouve également être le commissaire d'exposition de l'exposition observée, ainsi que les autres personnels, la responsable du département partie jeunesse et la photographe.

Le recueil de données s'est organisé autour de plusieurs moments d'immersion dans le dispositif. Un premier recueil de notes a été réalisé au cours d'une visite guidée publique. Nous sommes revenue pour observer seule la médiathèque, son fonds documentaire et l'exposition présentée, recueillant des éléments à la fois au sein de l'exposition et des œuvres exposées, et au sein des ouvrages constitutifs du fonds. Un deuxième recueil d'observations de l'exposition a été mené. Il est constitué de prises de notes et de photographies avant démontage. Nous avons été en particulier attentive à l'organisation de l'espace, sa scénographie, et à l'énonciation que nous avons captée. Des notes ont été également prises sur les documents, livres d'artistes exposés, ouvrages et revues mis en avant sur les présentoirs, ceux montrés dans les niches, ceux qui irriguent l'exposition et chaque vitrine. Les différents espaces ont été photographiés : salle, vitrines, et nous avons établi la liste des documents mis en avant, documents primaires exposés au-dessus des vitrines, c'est-à-dire les œuvres livres d'artistes. Nous avons également photographié les quatre œuvres qui étaient présentées en accrochage au mur.

Cette méthode a nécessité plusieurs retours sur le terrain durant un délai de plusieurs mois. L'exposition intitulée *Le livre dans le livre* (16 octobre 2015 – 16 janvier 2016) était alors en cours.

Ce n'est qu'après ce travail d'appropriation et de connaissance du dispositif, que nous sommes ensuite revenue à trois reprises interviewer le gestionnaire de la médiathèque sur son lieu de travail au sein de la médiathèque d'une part et au sein des magasins d'autre part, pour le questionner sur son travail de documentaliste, sur son travail de curateur et sur sa représentation des liens entre ses deux pratiques professionnelles. Puis nous avons groupé sur une journée les entretiens auprès des autres personnels, la responsable de la médiathèque, la photographe et la responsable du fonds jeunesse et des ateliers pour les scolaires. Chaque entretien était basé sur un guide, même si, avec le documentaliste-curateur, ils se sont peu à peu changés en entretiens plus approfondis, proches des entretiens compréhensifs développés par Kaufmann (2001). Une exposition-performance²³ organisée dans la médiathèque conjointement par le responsable de la structure, le documentaliste-curateur et un enseignant-chercheur des Beaux Arts²⁴, a été l'occasion de nouveaux échanges.

Synthèse chapitre 5

Nous avons choisi de croiser plusieurs formes de recueil de données, chaque étape étant une manière de confronter les impressions récoltées de manière sensible par une approche directe du chercheur via l'observation née de la visite. Le temps des entretiens est plus précisément le moment de confronter

²³ Performance : désigne un mode d'expression contemporain qui consiste à produire des gestes, des actes, au cours d'un événement dont le déroulement temporel constitue l'œuvre, et qui contient souvent une part d'improvisation (Wikipédia)

²⁴ Jérôme Dupeyrat, spécialiste du livre d'artiste collabore régulièrement avec la médiathèque dans le cadre d'expositions (Dupeyrat, 2013). Il participe par exemple à un projet annuel entre les murs de la médiathèque, à partir du fonds de livres d'artistes. Celui-ci devient un support de création pour les étudiants de 4^{ème} et 5^{ème} année des Beaux-Arts.

les photographies aux représentations des acteurs. L'immersion prolongée dans chacun des terrains, combinée au croisement de recueil des données, permet d'appréhender les contextes, les acteurs, l'organisation des espaces ainsi que les médiations et se rapproche d'une méthode ethnographique.

Tableau des codes des *verbatim*s

	Les terrains	Discours des acteurs	Les modes de recueils
Médiathèque publique de quartier	Médiathèque Grand M	Responsable médiathèque (MM resp.) Personnels de la médiathèque (MM doc.) Architecte (MM arch.)	Visite + observation + photographie + entretiens
Médiathèque centrale de Toulouse	Médiathèque Cabanis, pôle Intermezzo	Responsable pôle intermezzo (Intermezzo resp.)	Visite + observation + photographie + entretiens
Médiathèques ou centre de documentation de musées	Médiathèque du musée des Abattoirs	Responsable médiathèque (MA resp.) Documentaliste-curateur (MA doc.)	Visite + observation + photographie + entretiens
	CAPC Bordeaux	Documentaliste CAPC doc	Visite + observation + photographie + entretiens
	FRAC PACA (Marseille) Bdx Toulouse	Documentaliste (FRAC P doc.)	Visite + observation + photographie + entretiens
	FRAC AQUITAINE (Bordeaux)	Documentalistes (FRAC A doc)	Visite + observation + photographie + entretiens
	MUCEM (Marseille)	Documentaliste (MUCEM doc)	Visite + observation + photographie + entretiens
	MAC VAL (Vitry sur Seine)	Documentaliste (MACVAL doc)	Visite + observation + photographie + entretiens

TROISIEME PARTIE :
ANALYSE ET DISCUSSION : MEDIATION DU CONTEMPORAIN PAR
L'EXPERIENCE ESTHETIQUE DE LA DOCUMENTATION

Les résultats présentés sont organisés à partir d'une première analyse catégorielle. Créer des catégories pour comprendre le monde amorce des potentiels déjà là, mais définis avec des critères, pour rendre compte d'une réalité. Le principe de séparation permet d'articuler et de faire s'interroger les éléments de contenu ainsi prélevés et classifiés. Nous avons croisé les discours des acteurs, les observations du chercheur, guidés par les réalisations des professionnels pour entrer dans la complexité des dispositifs étudiés. Les observations sont celles du chercheur et sont matérialisées dans les résultats sous différentes formes. D'une part au travers de l'écrit qui vient compléter ou qui introduit les *verbatim* des acteurs et d'autre part sous forme de photographies qui viennent soit appuyer la parole des acteurs montrant ainsi la complémentarité entre la perception du chercheur et les représentations des acteurs, soit se proposer de signifier directement la parole du chercheur. Pour présenter l'analyse des différents dispositifs en présence, en ce qui concerne la médiathèque du musée des Abattoirs (symbolisée par MA dans les *verbatim*), c'est l'exposition et son observation qui est le point de départ de notre recueil de données. En ce qui concerne la médiathèque Grand M (symbolisée par MM dans les *verbatim*), c'est la rencontre entre l'espace pratiqué et l'espace conçu qui a guidé notre investigation. Dans les deux cas, pour approcher ces deux macro-dispositifs, nous avons travaillé à une clarification des différentes strates (micro-dispositifs) qui les composaient. Ce sont ces strates qui vont, d'une certaine manière selon une visite guidée, aider le lecteur à prendre connaissance des lieux, tout en éclairant l'analyse des

résultats. Outre l'observation de ces deux terrains, qui ne sont pas des études de cas mais un prétexte pour discuter l'approche sensible du dispositif documentaire et son expérience esthétique, nous nous appuyons dans la discussion sur d'autres recueils effectués auprès de la bibliothèque du CAPC de Bordeaux (symbolisé par CAPC doc), du centre de documentation du FRAC d'Aquitaine (FRAC A doc), du centre de documentation du FRAC PACA (FRAC P doc), du centre de documentation du MAC VAL (MAC VAL doc) en région parisienne. Nous intégrons également dans la discussion des éléments recueillis lors de différentes visites effectuées à la médiathèque José Cabanis et plus particulièrement sur des rencontres régulières de la responsable du pôle *Intermezzo*²⁵ qui nous permet de récolter annuellement le résultat de l'avancée des réflexions sur l'aménagement de son espace et les dispositifs de médiation qu'elle teste, sorte d'avant scène des médiathèques publiques de la ville de Toulouse. L'ensemble des résultats a fait l'objet d'une analyse de contenu que nous présentons à partir des catégories qui ont émergé et de sélection de *verbatim*. Les images présentées viennent appuyer cette analyse de contenu et nous précisons leur charge signifiante au regard des catégories et des *verbatim*.

²⁵ Intermezzo, pôle dédié aux adolescents et aux adultes éloignés de la lecture.

CHAPITRE 6 - Bienveillance du dispositif info-communicationnel

Nous avons défini dans la partie théorique le concept « dispositif » en nous appuyant plus précisément sur l'approche info-communicationnelle en mettant au jour des médiations technique, poétique et symbolique. Ainsi le dispositif info-communicationnel est décliné dans cette partie au travers du macro-dispositif architectural, du macro-dispositif documentaire, principalement l'exposition, pour finalement envisager le dispositif documentaire pour penser le contemporain au travers des approches sensibles opérationnalisées au travers de la notion de bienveillance du dispositif telle que pensée par Belin. Cet ensemble constitue à nos yeux une forme de dispositif info-communicationnel spécifique. Au sein de cet emboîtement, le dispositif sensible est également analysé principalement selon la médiation de l'exposition et selon la médiation de l'architecture.

1 - Le macro-dispositif architectural en dialogue

La médiathèque Grand M est un dispositif présenté dans un premier temps selon l'imbrication des différents espaces qui le constituent, puisque la démarche du chercheur était, pour ce terrain, de questionner les espaces pensés par l'architecte et les espaces pratiqués par les professionnels, prenant en compte le dispositif idéal d'une part et le dispositif fonctionnel et vécu d'autre part.

Les espaces extérieurs définissent en premier lieu la médiathèque Grand M lorsqu'on la découvre : le portail d'entrée, le parvis, les jardins, le patio, la terrasse de toit. On note qu'entre les personnes interrogées, l'architecte et la responsable actuelle de la médiathèque, il y a deux visions, lesquelles s'appuient sur deux récits différents du quartier du Mirail où est implantée la médiathèque. L'architecte pose en tout premier lieu la différence entre la très mauvaise image du quartier et la réalité à

laquelle il a été confronté en le découvrant et en venant sur les lieux où devait venir s'implanter la médiathèque :

« Au Mirail, si on prend le contexte au sens large, on s'est dit on est quand même dans un quartier assez particulier, quand on a été faire la visite, peut-être que les gens exagèrent aussi le Mirail, il y a beaucoup de fantasmes j'imagine autour, on nous a présenté ça comme le quartier où il ne fallait pas venir, j'ai fait tout mon chantier là-bas, je ne m'y suis pas baladé la nuit mais la journée ça va à peu près et comme un endroit où il fallait bien réfléchir à la position sociale, ce qui est normal il fallait bien réfléchir à tous les usages, comment ça allait se passer » (MM arch.)

Pour préciser ces usages, il fait ensuite référence au projet politique et aux observations de sociologues qui décrivent les conditions et les modes de vie des habitants du quartier :

« ça allait être un endroit important, pour ça ils ont investi sur une place, le parvis, qui est quand même intéressant dans la ville au moins de la cité proche, tout ça, on s'est inspiré de ce contexte, on s'est dit on va avoir des gens qui vont venir là, on nous disait il y a beaucoup de gens qui viennent, ils habitent dans des appartements qui ne sont pas forcément grands, il y a beaucoup de familles nombreuses, il y a beaucoup de bruit, il y en a beaucoup qui viennent pour être un peu au calme donc on a réfléchi avec ces éléments qu'on nous a donné » (MM arch.)

Pour penser cette médiathèque, il a donc privilégié l'idée d'un espace de vie public où l'on se retrouve avec d'autres, mais en dehors du cercle familial et de l'espace réduit des appartements, un lieu où le calme soit de mise (rôle inhérent à la bibliothèque) mais aussi où l'esprit puisse vagabonder, se projeter à partir d'éléments apaisants, dans un environnement qui offre au regard un horizon pour méditer, s'évader.

« On a essayé de faire un environnement assez enveloppant, ce n'est pas totalement ouvert, il y a de grandes fenêtres, il y a de la lumière mais on s'est dit on va au contraire, par opposition aux grands espaces du Mirail qui est quand même un ancien parc dans lequel au contraire on va faire quelque chose d'un peu plus renfermé pas pour

sanctuariser, c'était plus de se dire que quand les gens vont venir là ils vont trouver un peu de calme, on verra moins passer les voitures, les mobylettes » (MM arch.)

La manière dont le bâtiment a été pensé part de l'idée d'un lieu replié sur lui-même, qui offre un refuge. Mais cet abri, au lieu de se refermer sur lui-même propose un recadrage de la réalité extérieure, en ouvrant des perspectives sur le dehors via des points de vue, des échappées via des ouvertures sur la nature environnante ou le bâti proche. C'est alors le jeu des ouvertures qui permet, selon l'architecte, d'envisager une manière d'être au monde.

« D'ailleurs derrière on a fait des jardins qui sont volontairement inaccessibles qui sont des jardins de contemplations en se disant qu'il y a suffisamment d'espaces pour jouer dans le Mirail, il y a de quoi faire, des espaces verts il y en a plus qu'on en veut et on va au contraire faire des endroits un peu typés » (MM arch.)

On perçoit ici une vision du quartier qui ne transparaît pas à première vue car la médiathèque est aujourd'hui entourée de barres d'immeubles et de logements qui se sont construits après, tout proches d'elle. Le quartier du Mirail et son parc sont plus loin mais ce rappel géographique dans le discours de l'architecte permet de se projeter au-delà des simples alentours de la médiathèque et d'envisager qu'il y a d'autres endroits offerts aux habitants pour se promener et se détendre. Par contre, ce qu'il offre avec la médiathèque c'est un espace esthétique, construit, en opposition à l'espace naturel, qu'il va jusqu'à qualifier de grands espaces :

« A côté on proposait un jardin accessible, un jardin qui était plus de contemplation pour trouver plus d'intimité, un univers dans lequel on entrait pour deux heures et après quand on partait, on se retrouvait dans des grands horizons » (MM arch.)

L'architecte construit son offre comme un jeu de contraste, proposant un havre de calme et de tranquillité en réponse à la vision qu'il a du reste du quartier :

« C'est un peu comme ça qu'on l'a imaginé, c'est-à-dire en opposition » (MM arch.)

La responsable de la structure, pour parler du bâtiment extérieur et de son apparence ressentie comme close, comme barricadée, s'appuie sur des éléments du dispositif idéal, lequel semble s'être fondé sur le vécu des bibliothécaires précédents et les évènements auxquels ils ont dû faire face :

« Ce qui frappe c'est l'aspect extérieur qui est très fermé qui à mon avis a été pensé pour deux choses : d'abord c'est un bâtiment HQE (haute qualité environnementale) ce qui suppose d'être dans des normes très strictes d'isolation, d'économie d'énergie. Il y a une partie de cet aspect très fermé qui vient de là je pense. Et un deuxième aspect qui vient de l'historique du quartier, au fait que les petites bibliothèques qui préexistaient à Bellefontaine et à la Reynerie ont été plusieurs fois incendiées, vandalisées et qu'il y avait une volonté de protection vis à vis de l'extérieur, que le bâtiment n'est pas de prise à l'extérieur» (MM resp.).

La photographie 1 prise par le chercheur a été choisie car elle conforte les propos de la responsable de la médiathèque. La façade extérieure renvoie un aspect cadenassé et infranchissable.



photogr. 1 : Médiathèque Grand M : façade extérieure

La responsable de la médiathèque donne également des éléments du dispositif vécu qu'elle juge trop fermé et qui lui permet d'exprimer son regret face à la vision

technico-environnementale et à la vision plus sécuritaire fondée sur le passé des bibliothèques de quartiers :

« L'aspect extérieur ne me satisfait pas du tout, il n'y a pas d'ouverture. D'autres médiathèques qui ont été construites récemment sur Toulouse pour lesquelles, entre le dedans et le dehors, il y a beaucoup moins de barrières. » (MM resp.)

En effet, à la différence par exemple de la médiathèque d'Empalot, équivalent d'une médiathèque récemment construite dans un des quartiers « difficiles » de Toulouse, où les passants peuvent apercevoir derrière d'immenses baies vitrées les lecteurs installés à l'intérieur, un peu comme dans une vitrine, ici on n'a aucune visibilité sur ce qui se passe dans l'espace de la médiathèque.

La photographie 2 montre le parvis, immense place de béton non abritée. Elle illustre les propos de la responsable en ce sens où il ne semble pas être un lieu propice à la promenade ou à la réunion. Il crée davantage une distance supplémentaire et n'incite guère les passants à s'engager derrière le portail d'entrée monumental.



photogr. 2 : Médiathèque Grand M : parvis et entrée

La responsable met en avant une sorte de combat qui est important pour elle entre l'aspect contrasté que renvoie le bâtiment entre fermeture et ouverture, symbolique qui joue sur l'envie de l'utilisateur de passer la frontière de la façade :

« Oui, ça sur l'aspect extérieur toujours avec la réserve que de l'extérieur on voit pas trop ce que c'est, on voit pas l'intérieur » (MM resp.).

Elle renvoie fortement au travail d'approche qu'un tel bâtiment nécessite pour apprivoiser les habitants du quartier et faire en sorte qu'il n'y ait pas de hiérarchie entre leur quotidien et ce que peut représenter la bibliothèque :

« Pour ce quartier ce qui devait être au cœur du projet c'est que les gens se sentent chez eux que ce soit un lieu familier, qu'il n'y ait pas de barrières visuelles qui fassent référence à des choses et que les gens se disent c'est pas pour moi » (MM resp.).

Elle questionne ainsi le rôle que peuvent jouer les matériaux choisis pour rendre le bâtiment « quotidien » sans créer une barrière symbolique en préférant des matériaux banals à des matériaux trop impressionnants voire clivants :

« beaucoup de bâtiments sont comme ça, style pseudo industriel, des matériaux bruts, béton, fer, c'est pas des matériaux nobles donc y a peut-être le côté c'est accessible, c'est comme chez moi, c'est comme les blocs qu'il y a en face, c'est comme la dalle, ça se fond dans le décor » (MM resp.).

La place qui s'étend devant la façade participe de ce « décor », lieu qui s'apparente à une grande place publique, un lieu de rendez-vous dans l'espace extérieur, une transition, un sas, un passage de dehors au dedans avant d'entrer dans la médiathèque :

« Le fait que la bibliothèque soit dégagée sur ce grand espace ça la rend visible quand même de l'extérieur. Elle est là quoi. Elle est au milieu d'un truc... vide. Mais il est trop vide. » (MM resp.)

On a des projets, on voudrait y faire une fresque collaborative, faire une braderie et se mettre sur le parvis mais c'est compliqué au niveau de l'aménagement. Concert, chaque année on fait un concert pour Rio Loco²⁶, on rêverait de le faire dehors mais il n'y pas de branchement électrique sur le

²⁶ Evènement culturel toulousain annuel qui place la musique au centre de la vie urbaine dans divers lieux emblématiques de la ville, le temps d'un long week-end d'été.

parvis y a rien. Il a pas été pensé pour accueillir des évènements » (MM resp.)

« ce parvis on a pour objectif de l'investir, de sortir, mais il est compliqué parce que ce revêtement blanc quand il pleut ben t'y vas pas et quand il y a du soleil t'es aveuglé, tu peux pas y rester, y a pas d'ombre, le blanc ça te perce les yeux » (MM resp.)

On ressent ici la volonté de la part de la responsable de la médiathèque de répondre à la demande supposée d'investir le cœur de la ville, symbolisée ici par ce parvis, cette place qui tend les bras à la réunion, à la rencontre festive, sorte de point de ralliement supposé, pensé par les initiateurs du projet. Il ne faut pas oublier que dans l'esprit des protagonistes, cette médiathèque est la réunion de plusieurs petites bibliothèques, devant à la fois les remplacer et si possible créer la symbiose entre les deux quartiers (Bellevue et Le Mirail).

« Après il y a un truc sur le volume, sur les étages, c'est assez drôle aussi. Parce que de l'extérieur tu vois pratiquement que le bloc noir qui surgit où il y a marqué médiathèque, bibliothèque de Toulouse etc. Et du coup quand les gens rentrent ils cherchent l'étage. Ils s'attendent à monter, ils veulent monter » (MM resp.)

En ce qui concerne les espaces verts de la médiathèque, comme le décrypte la responsable de la médiathèque

« je vois un côté méditerranéen avec le côté patio au milieu, j'aime bien cette idée. L'extérieur qui rentre, là, par les puits de lumière, les galets, c'est quelque chose qui compense les liens avec l'extérieur qu'on n'a pas » (MM resp.)

Le patio, c'est par définition un jardin fermé, pensé pour préserver la fraîcheur grâce une source d'eau et de la verdure. On s'attend à y trouver une ambiance apaisante, dans un espace intérieur. Cependant, partant de cette esthétique liée à sa définition, le patio qui est accessible au public est jugé, par la responsable et son équipe,

« finalement peu convivial, très peu agréable. Je fais des demandes pour avoir une toile d'ombre, enlever les rochers mettre un peu de verdure. Je regrette ces jardins

minéraux, ça me parle pas, ça me plaît pas. Je trouve que dans un environnement comme le Mirail, qui a une image de cité bétonnée, il y avait un autre travail à faire sur la verdure. Le toit végétal il est hyper réussi mais le public ne le voit pas. Et le public il voit les gravillons blancs qui se salissent . Ils sont partie sur cette idée que ce serait facile à entretenir mais en fait non ». (MM resp.)

Du fait des minéraux blancs qui rendent le lieu aveuglant sous le soleil, qui se salit rapidement, du fait également du manque d'ombre, cet espace écrasé par le soleil se trouve finalement déserté, il n'est investi ni par le public, ni par l'équipe de la médiathèque. Les photographies 3 et 4 illustrent l'aspect abandonné des deux espaces extérieurs ainsi que le manque de lien avec l'intérieur de la structure.



photogr. 3 : Médiathèque Grand M : jardins depuis l'extérieur

photogr. 4 : Médiathèque Grand M : patio depuis l'extérieur

L'espace de la médiathèque se poursuit avec des espaces verts auxquels fait référence la responsable de la bibliothèque lorsqu'on évoque un entre-deux entre l'espace du dedans et l'espace du dehors :

« après il y a les jardins autour. Ca fait référence aux jardins japonais et j'ai lu dans la documentation l'idée des jardins de contemplation...Oui il y certainement l'idée qu'on s'assoie sur une chaise face à la vitre et on médite au cours de sa lecture (rires) oui il y a un petit côté comme ça. L'architecte les a pensés comme des jardins de contemplation mais qu'on ne peut pas contempler car il y a très peu d'ouvertures » (MM resp.).

Il y a une sorte de mélange des genres semble-t-il entre le patio et le jardin minéral, les deux puisant dans des contrées différentes et des philosophies liées à l'espace et à son utilisation comme à sa symbolique qui sont assez éloignées. On retrouve ici l'idée des jardins d'orient, une verdure sacralisée, visible mais inaccessible, sujet de contemplation. Mais est-ce le lieu pour un tel dispositif ? De plus, selon la responsable de la structure, ces jardins sont très peu visibles.

« Et je regrette qu'il n'y ait pas une ouverture qui permette d'aller faire des lectures à l'extérieur, d'investir ces espaces. J'aurais privilégié un jardin qui donne envie d'y rester, c'est aussi la problématique des groupes. L'idée d'avoir un extérieur où les gens puissent s'installer, discuter sans être obligé de tenir leur voix » (MM resp.).

Il semble y avoir distorsion entre une vision idéale (idyllique) du lieu et de sa fonction de lecture solitaire et la réalité de travail collectif qui s'y effectue, résultat d'une vision déformée de l'architecte. Depuis l'intérieur, comme le montrent les photographies 5 et 6, le jardin comme le patio apparaissent comme des espaces exposés au soleil tandis que le lecteur reste à l'abri derrière les persiennes verticales des façades. La vision qui en résulte n'est pas celle qui se prête à une posture contemplative. Elle semble plutôt renvoyer à une inaccessibilité, car elle ne fait correspondre à aucun ailleurs attirant, à aucun horizon d'attente, pourtant pensé via ce dispositif, par l'architecte selon ses dires.



photogr. 5 : MédiathèqueGrand M : jardins depuis l'intérieur



photogr. 6 : MédiathèqueGrand M : patio depuis l'intérieur

Cette évocation à deux voix du macro-dispositif architectural de notre premier terrain, la médiathèque Grand M, semble montrer une distorsion entre le dispositif pensé et conçu et le dispositif vécu, chacun pourtant mu par une volonté de bienveillance. Nous verrons dans la discussion de quelle manière l'équipe de la médiathèque tente de faire évoluer cette distance entre dispositif idéal, fonctionnel et vécu.

2 - L'exposition comme révélateur du macro-dispositif documentaire

Pour ce second terrain, afin de présenter l'analyse des différents dispositifs en présence, c'est l'exposition et son observation par le chercheur qui est le point de départ de notre recueil de données et qui a donné lieu peu à peu à une clarification des différentes strates du dispositif sur lequel elle s'appuie. Ces strates sont principalement toutes constituées des livres d'artistes et d'ouvrages documentant la propre recherche du curateur, tout comme les différentes œuvres d'artistes exposées au mur, les œuvres documentant d'autres œuvres dans une mise en abyme et un jeu de miroirs signifiants. La présentation de l'analyse de l'exposition comme macro-dispositif documentaire suit l'itinéraire du chercheur par une mise en récit de sa visite au regard photographique de sa perception.

L'exposition de livres d'artistes intitulée *Le livre dans le livre*, est composée principalement de dix « plateaux » matérialisés par dix vitrines contenant les livres d'artistes présentés. Sur le dessus de chaque vitrine, disponible pour un feuilletage, le texte initial, est posé comme élément déclencheur de la conception de la vitrine. Il symbolise le rapprochement d'un certain nombre de livres d'artistes selon une thématique, déclinée par une forme, un concept, une idée et un document. Une première vitrine est présente dans le hall du rez-de-chaussée, « rhizome introduction » de Guattari –Deleuze, dont l'idée de mille plateaux est issue, invitant à poursuivre la visite de l'exposition. Huit autres vitrines se trouvent dans la médiathèque et la dernière se situe au sein du musée et de l'exposition en cours. Le

rhizome, selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, est un modèle descriptif et épistémologique dans lequel l'organisation des éléments n'est pas hiérarchique mais où tout élément peut affecter ou influencer les autres. Nous proposons en termes de résultats de lister un exemple de chaque élément signifiant du dispositif.

Les supports d'exposition que nous avons relevés se composent de trois éléments principaux : les vitrines, les étagères et les niches nées des encadrements de fenêtres.



photogr. 7 : Médiathèque Abattoirs : vitrine présentant les livres d'artistes

Les vitrines sont des supports à la fois très classiques (anciennes bibliothèques, anciens musées), inamovibles et impossible à déplacer, vécus par les acteurs comme une contrainte forte qui impose une forme identique aux expositions, et empêche l'accès aux documents-œuvres exposés. Comme le montre la photographie 7, à la différence des ouvrages rangés et accessibles dans les rayonnages que l'on perçoit en second plan, les livres d'artistes sont en effet inaccessibles derrière les vitres, perdant en tant qu'œuvre d'art l'une de leur particularité, pourtant constitutive de leur identité, celle de pouvoir être feuilletés. Ce dispositif, derrière une transparence affichée, est un élément que le curateur doit contourner dans sa mise en scène.

Dans chaque vitrine, les livres d'artistes sont présentés soit à plat, montrant leur couverture, soit ouverts à une page représentative du livre. Ils sont complétés par une liste qui les référence. Cette dernière est à rapprocher à la fois d'une liste bibliographique et d'un cartel mais est-ce un entre-deux volontairement signifié ?

Des étagères sont disposées tout autour de l'espace, meubles fixes en bois sombre qui semble être du bois exotique et qui offre une atmosphère à la fois chaleureuse et luxueuse des lieux. Les encadrements de fenêtres offrent des « niches » aménagées entre les rayonnages, qui permettent de présenter des ouvrages.

Ces expositions « à la marge » accompagnent le cheminement du visiteur. Comme le montre la photographie 8, les ouvrages ont été sortis des rayonnages et prennent ainsi une dimension particulière dans leur mise en exposition, tel un micro-dispositif documentaire qui permet une médiation.



photogr. 8 : Médiathèque Abattoirs : étagères et niches accueillant les ouvrages documentaires

Au centre de l'espace dans la seconde pièce, des lutrins présentent les derniers numéros des revues auxquelles est abonnée la médiathèque. Là encore les vitrines se succèdent. Ainsi, les différents documents exposés sont les livres d'artistes, les œuvres d'art, les ouvrages documentaires, les documents secondaires et les revues, autant de micro-dispositifs présents dans la photographie 9. On distingue l'œuvre exposée au fond de la pièce, sorte d'écho au classement des ouvrages sur les rayonnages qui l'entourent ou aux exemplaires de revues qui se côtoient au premier plan, sur les lutrins.



photogr. 9 : Médiathèque Abattoirs : vue d'ensemble des différents micro-dispositifs

Les livres d'artistes présentés dans cette exposition jouent avec différentes figures ou s'inspirent d'artistes antérieurs, comme par exemple des jeux à partir des figures phares de la littérature et des bibliothèques, comme autour de l'œuvre de Jorge Luis Borges ou encore la bibliothèque de Walter Benjamin²⁷. De nombreux livres d'artistes s'inscrivent dans l'ordre des citations, à la suite des grands modèles de livres d'artistes (série à partir des *Twentysix Gasoline Stations*), dans une sorte d'hommage sans fin, de citations et de référencements. D'autres s'inspirent de modèles littéraires ou poétiques : à partir d'un poème de Mallarmé « un coup de dés jamais n'abolira le hasard », les artistes proposent des livres où le texte s'efface peu à peu, avec la disparition de page en page de certains mots, tirés aux dés, jusqu'à la page blanche. On trouve aussi des textes noircis et volontairement rendus illisibles, ou encore des mots découpés, comme brûlés, le texte apparaissant en creux, par les vides ainsi formés, le livre devient alors une sorte de sculpture. Enfin, on notera le jeu avec la question de l'exemplification (plusieurs exemples dont les différences sont notables et jouent sur trois niveaux : soit différent de l'exemplaire, soit tous semblables, la reprise jouant entre hommage et référence). Ainsi, selon le degré de présence ou d'absence de l'œuvre reprise, on note un travail selon trois entrées principales, soit sur une *omniprésence*, soit sur un *effacement*, soit sur sa disparition

²⁷ BENJAMIN, W. (2000). *Je déballe ma bibliothèque*. Rivages.

dans le *remake* (Reboul, 2013). Le lien avec le dispositif documentaire est perceptible, travaillant sur la profondeur par rapport à l'œuvre et sa capacité à être citée, exemplarisée ou encore reproduite (Benjamin, 1939).

Un livre d'artiste présenté s'intitule « *Construire une collection* » vol. 1. Il ne présente sur sa couverture qu'une liste de numéros d'inventaire construits en commençant par l'année de réception puis suivie de numéros d'ordre. Elle relève d'une norme documentaire et professionnelle. Le livre d'artiste joue à la fois sur l'esthétique de la liste et sur l'hermétisme des numéros d'inventaire qui cachent une œuvre dont on ne devine rien. La seule information qui transparaît ici est l'année d'acquisition. Les liens entre œuvre d'art et documentation sont ainsi identifiables.

L'exposition de livres d'artistes dans la médiathèque intègre également quatre œuvres d'art exposées sur les murs qui chacune questionne un aspect documentaire.

L'une d'entre elles, œuvre de l'artiste Benoît Sanfourche, accrochée dans l'espace de la médiathèque comme on l'a vu sur la photographie 9, s'intitule « *Chance Encounters on shelves* », que l'on peut traduire par « rencontres fortuites sur une étagère ». Il s'agit de deux grandes photographies côte à côte qui représentent le dos de plusieurs livres de poche agrandis, aux couleurs vives, sur lesquelles on distingue la collection « livre de poche », le numéro de la collection, le nom de l'auteur et le titre. Ces dos sont réunis par deux, trois ou quatre et les éléments lisibles mettent en lumière des correspondances, des classements *a priori* aléatoires. Le texte du cartel, rédigé par le curateur, précise le sens de l'œuvre en rapprochant la notion de *serendipité*, de hasard et de trouvaille : « Le format de poche induit chez les libraires et les bouquinistes des alignements massifs du dos des ouvrages sur leurs rayonnages, leurs tables ou dans des caisses. Que les livres soient ordonnés de façon alphabétique ou de manière aléatoire, l'alignement de leurs titres peut alors occasionner des rencontres fortuites. Telle une table des matières mouvante, ces dispositifs d'étalage invitent à lire et à produire de nouveaux intitulés : par rapprochement, hasard, montage ou selon un phrasé dissonant, accrocheur ou incongru ».

En voici un détail :



photogr. 10 : « Chance Encounters on shelves ». Sanfourche, Toulouse, 2014

Nous notons ici l'aspect didactique du cartel, éclairage de l'exposition du livre d'artistes par une œuvre d'art exposée, ce qui est plutôt inhabituel dans ce sens ; il précise le lien entre livre, organisation, classement, documentation et esthétique en mettant en avant le jeu des couleurs, de la série, de la collection et de la serendipité. Une autre œuvre est présentée dans l'exposition, celle de Buzz Spector, artiste connu pour ses installations mettant en scène le document.



photogr. 11 : Buzz Spector. Unpacking my library, 1995.

L'artiste a ici réuni tous les livres de sa bibliothèque (plus de 4000 titres) et les a présentés alignés sur une étagère, selon un classement par tailles. L'œuvre qui en résulte est une photographie panoramique de cette installation.

Dernière œuvre présentée dans l'exposition « *Le livre dans le livre* », « *Critique et utopie : livres d'artistes et autres publications d'artistes en France des années 60 à nos jours*. » est une série de 34 cartes postales parues à l'occasion de l'exposition du même nom. Moeglin-Delcroix, commissaire de l'exposition avait posé la question « *Dis moi ce que tu lis ?* » à différents artistes dont les réponses apparaissent au dos de chacune des cartes postales sous la forme de listes bibliographiques. Conservées sous un emboîtement en carton qui forme le livre d'artiste, elles sont ici présentées côte à côte sur le mur, chacune dans un cadre en plexiglass.

Une sélection d'ouvrages documentaires « classiques » est mise en avant dans les « niches » pour documenter l'exposition. Ils offrent une mise en abyme à différents niveaux : ouvrages qui documentent la thématique de l'exposition et les œuvres présentées, ouvrages dont le contenu ou la forme viennent alimenter la démarche du curateur. Nous avons pris une photographie de ces livres, sorte de trace de la réflexion du documentaliste-curateur, écho à notre propre recherche de liens. Nous avons également pris des notes permettant de confronter nos observations et le récit qui en découle au récit du commissaire d'exposition sur ces livres, expliquer son choix et le contenu qui éclaire la thématique de l'exposition. Nous donnons ici simplement quelques titres pour illustrer cette partie du dispositif, ces documents pouvant être rapprochés de monographies ou de livres d'artistes, la frontière dans cet espace étant floue au premier abord. Pour autant, chaque document possède une cote, à la différence des livres d'artistes, élément important du dispositif, incluant ces ouvrages au sein du classement global d'organisation des savoirs dans ce lieu.

Il y a à la fois des documents pour penser l'espace de l'exposition comme ce livre intitulé « *Salle d'attente* » dans lequel l'auteur propose de s'asseoir pour être face aux œuvres et les apprécier dans de bonnes conditions. Un autre ouvrage propose de penser un lieu a priori anodin « *Hôtel Carlton palace. Chambre 763* » que 70 artistes ont documenté au travers de plans, photos de la pièce, du bâtiment, évocation des personnes y ayant séjourné, notes, factures, fax, messages.

Il y a des documents dans lesquels on trouve des éléments documentaires utilisés selon différents motifs : dans un ouvrage sur Soulages, la serendipité est mise en avant comme un « objet » documentaire, un usage repéré, pensé par la recherche en esthétique comme par la recherche en SIC. D'autres ouvrages traitent de l'archive, de la contrainte, renvoient à Georges Perec et à Raymond Queneau, à L'Oulipo. Des ouvrages sur Edward Ruscha permettent de penser autrement la liste, tout comme *Penser/Classer* de Georges Perec. Les ouvrages de Bayard offrent une réflexion sur la méta-littérature qui n'est jamais très éloignée d'une méta-documentation²⁸ puisqu'elle permet de réfléchir au « plagiat par anticipation » ou encore à l'idée « Et si les œuvres changeaient d'auteurs », autant d'éléments de désordre qui permettent de penser autrement le document et l'organisation des savoirs. *Palimpsestes*, la littérature au second degré de Gérard Genette trouve bien évidemment sa place dans cette niche. D'autres ouvrages sont constitués de dessins ou de photos de textes, de lecteurs, ou encore montrent des photographies de notes, de fiches qui révèlent la part artistique de mises en pages, de brouillon ou d'annotation dans les marges, de pages de couverture dont la répétition crée une esthétique. On côtoie également des ouvrages sur les bibliothèques de certaines grandes figures comme *La bibliothèque fantastique* de Michel Foucault, ou la bibliothèque de Marcel Duchamp qui écrit « dire qu'une bibliothèque se fait et se défait, c'est apercevoir combien le temps entretient avec l'idée même de bibliothèque des rapports étroits » et où l'on trouve des chapitres intitulés « collection », « inventaire », « disparition » autant de termes liés à la documentation et qui irriguent la démarche des livres d'artistes et sont supports d'émotions. Que dire alors du livre de Walter Benjamin (2000) « *Je déballe ma bibliothèque* » où, par exemple, le poids physique et le poids subjectif d'un livre nous font réfléchir différemment à quel livre nous pourrions emporter ?

Des documents qui concernent le livre d'artistes, tel le livre d'Anne Moeglin-Delcroix (2011), ouvrage de référence sur cette thématique, en côtoient d'autres dont le projet s'approche de l'esprit du livre d'artiste comme par exemple « *Artistes sans œuvres. I would prefer not to* » qui propose une bibliothèque de livres avortés dans

²⁸ Au sens de métalittérature, discours sur la littérature, « entendu que la littérature a toujours déjà une dimension métalittéraire en son intérieur même » (Todorov, T. Jean-Marie Schaeffer, J.-M. *Encyclopædia Universalis*)

lesquels on trouve une entrée à Borges (p.72) ou Barthes (p. 52). Ce dernier est très à l'honneur puisqu'on trouve également un ouvrage qui répertorie les traces de l'œuvre de Roland Barthes dans les œuvres contemporaines.

Feuilleter ces ouvrages documentaires documentant l'exposition de livres d'artistes participe de notre acculturation, un pas au sein des œuvres jusqu'alors pensées comme inaccessibles, sorte de pont jeté entre l'exposition et le dispositif documentaire.

Enfin, les documents secondaires forment un dispositif secondaire de médiation, constitué par un travail intellectuel de traitement de l'information et par un travail matériel sur les documents. Nous les listons rapidement ici : au sein de l'exposition, chaque œuvre d'art est accompagnée d'un cartel, document que l'on trouve habituellement au musée, les livres d'artistes présentés sous vitrines sont accompagnés d'une liste bibliographique qui reprend l'ensemble des documents présents dans la vitrine, une forme qui oscille entre cartel et référence bibliographique, comme un indice supplémentaire de l'entre-deux du livre d'artiste, ni œuvre, ni monographie, ni présenté sur les murs, ni présenté sur les étagères. Un « quatre-page » est également proposé lors de l'exposition, document conçu et rédigé par le documentaliste-curateur, qui reprend pour chacune des vitrines les références des livres d'artistes qui y sont présentés, accompagnées d'un texte explicatif spécifique.

Outre le temps de l'exposition, d'autres éléments du dispositif secondaire sont visibles dans la médiathèque, le plan de classement présenté par un panneau didactique, le catalogue que l'on peut interroger par des bornes multimédia ou également via le site du musée, au sein du réseau des bibliothèques d'art de Toulouse mais également les deux visites guidées proposées par le documentaliste-curateur.

A partir de cette première analyse des observations, nous les confrontons aux discours des acteurs interrogés, à savoir la responsable de la médiathèque (MA resp.) et le documentaliste et curateur (MA doc.). Nous repérons dans leurs paroles leurs

représentations du dispositif idéal, fonctionnel et vécu que nous confrontons aux observations du chercheur pour tenter de préciser l'idée de macro-dispositif.

La lisibilité de la documentation au sein de la médiathèque s'inscrit dans différents éléments du macro-dispositif, comme le précise l'une des deux personnes interrogées,

« Au départ, c'était une évidence. ça faisait déjà partie du projet culturel de l'établissement que d'avoir une bibliothèque. Les deux entités, centre de documentation et bibliothèque ont toujours existé » (MA resp.).

Elle précise qu'il y a eu une première dynamique :

« Alors les premiers axes de travail sur les acquisitions oui, c'était effectivement centré autour de la collection, de l'identité de la collection, des artistes de la collection, des mouvements qui s'y rapportent etc. C'était vraiment là, l'idée c'était de coller au plus près de la collection pour être ensuite à même de pouvoir la documenter. Après on a dépassé cela même si ça reste toujours une priorité » (MA resp.).

Le traitement documentaire différencié du fonds, entre ouvrages documentaires et livres d'artistes, a agi comme une révélation :

« c'est quelque chose alors qui est arrivé un petit peu dans cette collection de manière un petit peu inattendue, je dirai. Et qui a surgi un petit peu à un moment donné, enfin qui s'est imposé de lui-même parce que l'idée au départ était pas de créer un fonds plus général sur l'histoire de l'art du 20^{ème} et à côté de créer un fonds de livres d'artistes. Il se trouve qu'on a découvert des documents qui nous intéressaient, qu'on a achetés parce qu'ils nous intéressaient. On en achetait de plus en plus. Et ça s'est fait naturellement ensuite » (MA resp.)

Alors que le gestionnaire de la médiathèque se définit comme « un bibliothécaire un peu désabusé », c'est cette interrogation sur le livre d'artiste et ses spécificités qui lui permet à un certain moment d'interroger ses propres pratiques documentaires et, dit-il,

« m'amène de nouveau à me plonger dans mon travail et d'une manière que je n'avais jamais faite. C'est une autre dimension du travail de bibliothécaire, du coup je me retrouve à élargir mon champ, à faire des recherches, je commence des acquisitions, je monte des expositions, je me déplace sur des lieux » (MA doc.).

En effet c'est en faisant peu à peu la distinction entre deux types de documents, les ouvrages documentaires et les livres d'artistes que le questionnement documentaire s'est fait jour, comme une strate supplémentaire de savoir. Questionner les documents dormants a ainsi permis aux acteurs de repenser la médiation documentaire en tant qu'organisation des savoirs sur l'histoire de l'art contemporain et le livre d'artiste.

Pour autant,

« le fonds de livre d'artistes est catalogué comme le reste. Il y a un statut particulier parce que les notices sont travaillées un peu plus finement peut-être mais elles sont traitées de la même façon » (MA doc.).

Cela correspond au projet qui est de

« garder en tant qu'œuvre de la bibliothèque en fait. On n'a pas envie que ça nous échappe. La question s'est posée, est-ce que ça part dans le musée par exemple ? mais vu le traitement des ouvrages et un fonds de 3000 ouvrages ... ça lui garde une spécificité. » (MA doc.).

De plus, comme le précise le gestionnaire de la médiathèque, conserver les livres d'artistes dans la médiathèque et les y exposer, c'est

« correspondre à l'idée initiale du livre d'artistes. Ce qui intéresse les artistes c'est de trouver d'autres moyens de les diffuser que les galeries et les musées. La bibliothèque devient un lieu où l'art est diffusé aussi » (MA doc.).

Ainsi, le livre d'artiste a été ré-interrogé et a, dans le même élan, permis au documentaliste de ré-interroger sa pratique et son métier

« Pour ces documents, on se posait des questions au moment de les traiter, de les classer. C'est-à-dire qu'est-ce qu'on en fait ? Oui c'est cette forme-là mais ce n'est pas tout à fait la même chose qu'un catalogue d'expo. C'est comme ça en fait que les questions se sont... qu'il y a eu ce surgissement un petit peu du fonds. D'ailleurs au départ, je dirais qu'on les a mal traités puisqu'on les a traités par défaut comme des documents, comme les monographies, comme des catalogues d'expo, comme des documents classiques. Et ensuite, on s'est rendu compte que ces documents-là ils nous intéressaient de plus en plus. On s'est dit mais voilà, c'est un autre genre et il faut en faire autre chose. Que c'était certainement intéressant pour notre lieu d'en faire quelque chose. Et puis aussi on a pris conscience qu'on ne pouvait pas, qu'il fallait aussi peut-être les mettre en valeur et ne plus les disséminer comme ça dans les fonds finalement » (MA resp.).

Le livre d'artiste leur a permis à la fois de se replonger dans le fonds, de révéler le sens des pratiques documentaires et en ré-interroger les documents dormants, de questionner autrement le dispositif de la médiathèque et ce au travers de l'esthétique de la documentation mise en avant par les artistes. Ils ont ainsi fait le choix d'isoler le livre d'artiste pour le comprendre, l'étudier en tant que document ayant une particularité, un document preuve de l'histoire de l'art contemporain en train de se faire. C'est ce qu'a fait le documentaliste-curateur au départ, en isolant les livres d'artistes du fonds documentaire classique. Cependant, certains ouvrages font partie de l'une et de l'autre partie du fonds et de la collection. Dans le macro-dispositif, ils sont alors le chaînon manquant pour peu qu'on les questionne différemment, du point de vue de l'art et de la collection de livres d'artistes, du point de vue de la documentation et du fonds documentaire, on trouve des informations selon les SIC ou selon les artistes, ou selon le bibliothécaire, ou selon le curateur. Le macro-dispositif est alors là pour permettre de penser à la fois cette séparation et cet enrichissement mutuel des ressources.

La part de la médiation documentaire dans l'exposition du livre d'artiste a ensuite été mise au jour dans les *verbatim* que nous rassemblons maintenant. On ressent une

envie de la part de l'équipe de diversifier le public au delà du public d'étudiants et de chercheurs avec la médiathèque, grâce à son fonds classique et ses espaces de consultation. Ainsi, le fait de mettre en avant le fonds de livres d'artistes :

« c'est un choix qui nous est apparu à un moment donné évident parce qu'on avait aussi envie de faire vivre ce lieu, de l'ouvrir à un autre public qu'à celui des chercheurs ou des étudiants. On avait envie de dynamiser tout simplement l'activité de la bibliothèque. Et on s'est dit que puisqu'on avait ce contenu-là, c'était celui-là qu'il fallait mettre en avant » (MA resp.)

puis, pour penser une exposition

« on s'est dit qu'on va les acheter, que ça revient pas forcément beaucoup plus cher que de les emprunter à Beaubourg, que c'est un moyen de commencer une collection historique. Et c'est ce qui va se passer » (MA doc.).

C'est la rencontre avec des enseignants et des chercheurs de l'Ecole des Beaux arts qui a conforté l'équipe dans son rôle de mise en visibilité de sa collection :

« La rencontre avec ce chercheur (auteur d'une thèse sur le livre d'artistes)²⁹ nous a aussi poussé à travailler dans ce sens là et ce depuis l'exposition « 69 année conceptuelle » [...] une exposition importante parce qu'elle nous positionnait un petit peu en tant que lieu qui avait une collection importante de cette période là » (MA resp.). « L'exposition va se faire à trois mains car nous on n'a pas de temps ni assez de recul car il fallait constituer la collection. Il y avait tout ce travail de recherche et JD accepte de faire la partie théorique » (MA doc.).

On voit ici la part documentaire s'enrichir des approches de la recherche en ce domaine. Depuis,

« on a envie de développer cette partie là de notre activité ; le documentaliste a quasiment une activité de chercheur là-dessus et ce malgré qu'il soit pris par des contingences très matérielles liées au

²⁹ DUPEYRAT, J. (2012). *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives de l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*. Thèse de doctorat. Université de Rennes 2.

fonctionnement d'un service, liées à des questions de traitement des documents, à du catalogage, à de la gestion, à des choses comme ça » (MA resp.).

Ainsi, cette partie du dispositif qu'ils développent ensemble permet de

« construire de plus en plus notre projet je trouve. De le professionnaliser aussi, il faut le dire, parce qu'au départ, on avait une approche complètement empirique » (MA resp.). « c'est une manière aussi d'asseoir nos propres travaux, ça nous donne une certaine consistance, une reconnaissance. On peut dire que là, c'est vraiment le point de départ » (MA doc.).

Les acteurs ont progressivement documenté la collection de livres d'artistes qui au départ avait intégré le fonds documentaire et à ce titre participait de la mission de documenter la collection du musée. Ils ont peu à peu acquis, comme document, une valeur d'œuvre d'art, capable à la fois d'exister pour elle-même, de constituer avec d'autres livres d'artistes une collection et par ricochet d'offrir un savoir construit sur l'art contemporain des années 60 et 70.

« Il y a une part d'intuition [...] à partir des livres historiques de cette période, Sol Lewitt, Richard Long [...] on a commencé à les mettre un peu de côté » (MA doc)

Ils viennent aussi en tant que nouveau type de document, enrichir et documenter les collections du musée. De document primaire, pas encore œuvre d'art, le livre d'artiste dans cette médiathèque a acquis le statut de document intermédiaire, de dispositif de connaissance au service de l'art contemporain.

Les acteurs travaillent également à documenter les expositions de livres d'artistes :

« il y a une trace sur le site de toutes les expositions, de tout le travail qu'on a fait. Il y a une trace documentaire de l'exposition à travers un texte, à travers quelques visuels mais il n'y a pas la totalité de l'exposition. Le travail le plus abouti en termes de ressources sur les livres d'artistes c'est les dossiers

*thématiques, avec un déroulé de notices et de visuels »
(MA resp.).*

Documenter l'exposition, c'est une tâche qui est assurée par la personne de l'équipe de la médiathèque qui assure aussi toute la couverture photographique du musée des Abattoirs :

« S, la photographe assure toute la couverture photographique des Abattoirs et donc des œuvres. Elle photographie chaque exposition du musée et de la médiathèque. Elle photographie aussi les œuvres de la collection selon les besoins. Ses photographies intègrent la photothèque du service documentaire du musée » (MA resp.).

Elle est en ce sens productrice d'un document particulier.

Enfin, le lien entre documentation et oeuvre d'art émerge dans les propos recueillis auprès des personnes interrogées. L'exposition est alors une mise en lumière de la collection, mais la collection fonctionne elle-même comme mise en lumière du fonds documentaire d'ouvrages censés documenter la collection du musée et offrir aux étudiants un lieu de travail sur l'art contemporain.

Si le livre d'artiste est ici vécu par les acteurs à la fois comme produit d'appel (plus fort que la documentation) et comme introduction à l'art contemporain (Moeglin Delcroix, 2011), il est aussi support de travaux d'étudiants des beaux arts, support à des recherches universitaires, et enfin support de performances des étudiants de 4^{ème} année des Beaux Arts de Toulouse, lors du « LabBook » annuel, événement coordonné par les enseignants de l'école et la médiathèque.

Historiquement c'est quand même le musée qui va permettre aux acteurs de prendre conscience de la place du livre d'artiste comme oeuvre, comme le raconte l'un d'entre eux :

« Alors ces livres d'artistes en fait, je trouve qu'ils ont eu un petit peu leur vraie place lors de l'exposition « La Vie des Formes » au musée des Abattoirs, c'était la première expo du nouveau directeur je crois, et il a décidé de consacrer une aile de l'étage à la collection des livres d'artistes. C'est-à-dire que là, ils avaient un

statut. Ils ont pris vraiment en tous cas un statut d'œuvres puisqu'ils étaient placés au même niveau que les autres œuvres de l'exposition. Cette partie-là de l'exposition n'était pas une partie documentaire. Ce n'était pas des ouvrages venant documenter les œuvres exposées. C'était des œuvres au même titre que les autres. Ça a été d'ailleurs un acte fort de sa part parce que c'était aussi donner vraiment une identité très forte, reconnaître l'identité de cette collection des livres d'artistes des Abattoirs. C'était posé là. À ce moment-là, ça a été posé » (MA doc.).

Le dispositif proposé par la médiathèque des Abattoirs, à la fois dans sa gestion parallèle d'un fonds documentaire, dit classique, et d'un fonds de livre d'artistes, mais également dans leur mise en exposition, participe de cet entrelacement entre documentation et œuvre d'art. Se produit alors une mise en abyme des éléments documentaires, une hybridation féconde qui met en lumière une médiation documentaire, support d'expérience esthétique documentaire.

Ainsi, on obtient un dispositif rhizomatique au sein duquel la documentation documente la collection de livres d'artistes mais inversement le livre d'artiste documente la bibliothèque et son fonds classique d'ouvrages puisque, comme l'on montré nos premiers résultats, des interrogations documentaires participent à la fois à la composition du fonds et à la créativité des artistes concepteurs de livres d'artistes, mettant ainsi en lumière une esthétique documentaire :

« Je cherche, dans les livres ou en me déplaçant dans les lieux d'exposition de livres d'artistes, des réponses aux questionnements que me posent ces livres. [...] mon rôle est double : à la fois pour le livre et pour montrer que la production d'un livre c'est quand même quelque-chose. C'est pas anecdotique pour les artistes. C'est aussi pour donner des clés pour l'art contemporain car le livre d'artiste est une bonne entrée dans l'art contemporain » (MA doc.).

Dans l'entretien, le documentaliste précise d'ailleurs qu'il a eu besoin dans un premier temps d'isoler le livre d'artiste en tant que support, l'isoler pour pouvoir l'étudier (de la même manière que Moeglin-Delcroix) et le traiter. Puis peu à peu, il s'est rendu compte lors de ce travail documentaire, que le livre d'artiste participait de

l'histoire de l'art contemporain et à ce titre il permettait de participer à ce qu'il poursuit vraiment, c'est à dire, « *l'unification de la bibliothèque* » (MA doc.).

Les premiers résultats recueillis font apparaître que la médiathèque propose divers dispositifs qui coexistent dans un même lieu, à savoir le fonds documentaire d'ouvrages primaires, la collection de livres d'artistes, l'exposition, qui sont à la fois accessibles, montrés dans leur matérialité, et relayés, via le numérique, sur le site du musée. La médiathèque est alors un entre-deux entre musée et bibliothèque, exposition (livres d'artistes) et documentation (livres), entre œuvre et document, entre pratiques documentaires et pratiques de curation, entre médiation documentaire et transposition muséale, entre esthétique et méta-documentation. C'est un dispositif hybride qui mêle les frontières entre pratiques de la documentation et exposition d'œuvres d'art et qui peut s'apparenter à un macro-dispositif rassemblant différents dispositifs qui semblent s'imbriquer selon des figures documentaires qui créent une énonciation particulière.

On retrouve, dans le discours des acteurs, des éléments du dispositif idéal, fonctionnel et vécu qui corroborent les observations du dispositif. Du point de vue du dispositif idéal, il semble important pour les acteurs de trouver des réponses sur leur pratique professionnelle dans l'art lui-même et grâce au support des livres d'artistes et de leur jeu sur les éléments documentaires. Pour le chercheur, et comme le montre la photographie n° 7, la mixité documentaire et artistique peut tendre à complexifier l'appréhension du dispositif. Au niveau du dispositif fonctionnel, la force de la réflexion des professionnels irrigue le travail documentaire sur ces différents supports dont le documentaliste a la charge. Le chercheur a repéré également cette forme d'irrigation du travail documentaire comme le montre le choix de la photographie n° 8. Au niveau du dispositif vécu enfin, on note une difficulté à mener de front la partie gestionnaire de fonds différents et à produire une médiation adaptée qui s'appuie sur des partenaires extérieurs liés au monde de la recherche en esthétique. Pour le chercheur, la perception de la médiation rend compte du travail documentaire qui met en valeur le dispositif et qui permet de le vivre de manière bienveillante comme le montre également la photographie n° 9.

Cependant, le dispositif documentaire, le dispositif sensible et le dispositif info-communicationnel *in fine* sont pensés au service de la construction de connaissances, dans l'esprit d'un macro-dispositif qui propose une ambiance et une expérience esthétique, inscrivant fortement au centre la documentation et les gestes professionnels qui y sont attachés.

Synthèse chapitre 6

L'analyse des résultats montre que l'approche documentaire, confrontée d'une part à la parole d'un architecte, concepteur d'une médiathèque, et d'autre part à la vision d'artistes, auteurs de livres d'artistes, offre un support de réflexion à l'expérience esthétique des espaces visités.

La mise en relation de la perception du chercheur et des représentations des acteurs a permis d'approcher de manière croisée le dispositif idéal, fonctionnel et vécu. Ce faisant, ce croisement donne des éléments révélateurs du macro-dispositif architectural et documentaire et permet de conforter l'idée d'une bienveillance du dispositif info-communicationnel.

Après cette première étape d'analyse des résultats nous prolongeons le dialogue avec d'autres structures et d'autres pratiques observées et questionnées qui ont été étudiées, certes de manière plus périphérique, mais qui permettent d'approfondir la question de l'expérience esthétique du dispositif documentaire.

CHAPITRE 7 - Expérience esthétique du dispositif documentaire

Nous avons défini l'expérience esthétique comme une expérience vécue qui convoque à la fois le cognitif et l'affectif, et qui peut être précisée selon différents éléments tels que la singularité et l'intelligence du sensible, une qualité spécifique d'attention qui combine les éléments en présence et enfin un processus dynamique qui entraîne une expérience méliorative et transformative, pouvant aller jusqu'à une quête heuristique comme moyen d'émancipation. Ce sont ces éléments que nous avons utilisés pour analyser les données recueillies et sur lesquels nous structurons la discussion sur l'expérience esthétique des dispositifs documentaires étudiés. Cette analyse croise les points de vue des acteurs avec la perception de l'observateur, notamment au travers du choix des prises de vue.

1 - Evocation via l'architecture et le design

L'organisation des espaces intérieurs de la médiathèque Grand M s'organise autour d'un « **carré central** ». C'est une expression reprise par tous les acteurs interrogés même si à première vue ce n'est pas un élément qui accroche le regard et qui apparaît comme un point névralgique du dispositif. Ce carré central est à la fois une réalisation architecturale forte du lieu et un symbole que le personnel s'est approprié pour ramener les publics dans une zone de confort et de reconnaissance puisque c'est ici que sont rassemblés les rayonnages d'ouvrages.

« Il y a ce qu'on appelle nous le carré central, le cœur. Alors là quand on en parle, c'est marrant, il y a deux façons de le voir. Y en a qui dise, oui mais ça reproduit le côté bibliothèque sanctuaire on a tout mis au milieu c'est caché, c'est secret » (MM Resp.).

On retrouve dans ce point de vue la bibliothèque cathédrale, la bibliothèque d'Umberto Eco.

« Et il y en a d'autres qui le voient et disent non au contraire on rentre et on voit ce qui est facile, les revues, les dvd, on a un espace ouvert, et après, petit à petit on passe des étapes et on arrive aux livres, c'est normal qu'il y ait un espace plus calme » (MM resp.)

Mais quel que soit le point, de vue, les personnels se servent de ce carré central comme d'un point de repère à la fois géographique et sonore pour guider le public vers une norme des usages en bibliothèque traditionnelle. Ce carré central c'est un peu le lieu de ralliement des usages avec la zone de silence qu'il représente et en même temps il est le lieu au centre du labyrinthe du savoir, comme un jeu de l'oie, un jeu de chevaux, l'espace qu'on veut atteindre quand on saura lire des « vrais » livres. Une sorte de Graal à gagner. On y entre par paliers d'espaces symbolisés par différents types d'objets. Pour cela il faut accéder dans un premier temps aux magazines (l'espace détente où la machine à café côtoie l'entrée et l'accueil, la presse), puis au second palier représenté par l'image avec les supports DVD ou encore la musique avec les bornes d'écoute et les supports CD. Le 3^{ème} et dernier palier ce sont les livres, l'objet sacré.

« On essaie de le travailler comme cela. Le carré central avec les tables qui sont au milieu, on essaye de faire en sorte que ce soit la zone silencieuse, la zone d'étude, de calme de la médiathèque » (MM resp.)

La responsable de la médiathèque se retrouve dans son élément, se référant à une vision traditionnelle de la bibliothèque, revenant à la fonction première du lieu.

Or, on s'aperçoit grâce au récit de l'architecte que ce « carré central », utilisé comme repère par l'équipe pour guider les usages du public, est issu de l'évolution du projet et de sa lente métamorphose au fil des discussions menées entre l'ancienne équipe de la future médiathèque et l'architecte :

« le projet au départ, avait encore un pied dans l'ancienne mode, ils voulaient encore une salle, ce qui a donné le plan où on a un grand carré au milieu, il y avait encore une salle où il fallait stocker des bouquins en libre accès mais il y

avait encore une salle et autour des salles de lecture, ce n'était pas encore très clair » (MM arch.)

Le « carré central », comme on peut le voir sur les photographies 12 et 13, conserve l'aspect d'un magasin³⁰ d'une bibliothèque, où les ouvrages sont classés sur de nombreux rayonnages, regroupés côte à côte de manière à pouvoir ranger le plus de documents possible. Pour autant ici, le « carré central » se joue de cet aspect professionnel grâce à ses façades transparentes qui rendent ce sous-espace accessible voire attirant. En effet, il est différent du reste des espaces de la médiathèque au sens où il symbolise le cœur de la médiathèque et de son savoir.



photogr. 12 : Médiathèque Grand M : le carré central (vue intérieure)

photogr. 13 : Médiathèque Grand M : le carré central matérialisé par ses parois

Dans l'esprit de l'architecte, il y a deux visions, deux époques qui se confrontent dans la manière dont sont pensées les bibliothèques et les médiathèques. Eux se situant dans la vision contemporaine où la lumière et la transparence sont préférées à l'ombre et au secret.

« Nous, on l'a fait mais on était déjà dans l'idée de faire une médiathèque d'aujourd'hui, c'est pour ça qu'on l'a entièrement vitrée autour, alors ça va être de la lumière et des puits de jour mais néanmoins on a fait ça en se disant ce n'est pas un coffre-fort, cette salle de bouquins, il faut qu'on la voit, il faut donner envie, donc on va la vitrer qu'on voit au moins les livres au travers, les rayonnages et les gens etc. et après

³⁰ Réserve de documents, traditionnellement placée dans les espaces professionnels d'une bibliothèque ou d'une médiathèque fermés au public, organisés selon l'ordre d'arrivée dans l'inventaire sans autre classement.

pendant les études on a même été plus loin en y mettant des tables pour dire qu'on a une salle de lecture mais au tout départ, ce n'était vraiment qu'un rayonnage » (MM arch.)

Lorsque nous précisons l'appellation qui a été donnée à ce sous-espace « carré central » l'architecte répond que selon lui,

« elle est issue de cette ambiguïté [...] c'était un rayonnage en libre accès mais il était considéré un peu comme séparé. Et après il y avait des salles de lecture avec des rayonnages avancés pour certains, ça c'est pour les bouquins, après ils prévoyaient les CD, les DVD, les mensuels, tout le reste était prévu dans les salles de lecture mais les bouquins, la littérature, tout ce qui était classique c'était vraiment prévu là dans ce « magasin » qui ne s'écrivait pas comme entièrement fermé mais qu'on a choisi de faire totalement vitré, totalement ouvert. Alors que dans d'autres bibliothèques, il n'y a plus cette séparation, c'est complètement intégré à l'espace » (MM arch.)

Cet espace est pensé comme ouvert par l'architecte, afin de contrebalancer la volonté de faire un bâtiment protégé mais cette ouverture sur l'extérieur est plus symbolique que réelle. Cette vision se heurte à la volonté des équipes de rendre le lieu plus lisible selon les besoins. Cela les oblige actuellement à penser l'espace de manière à guider les usages et à les circonscrire, en recréant des espaces particuliers correspondant à des usages particuliers. Les professionnels doivent travailler sur un espace qui semble difficile à franchir mais dans lequel, une fois le seuil passé, « ils se sentent chez eux ». Ils font avec un environnement, un bâti dont ils ont hérité avec ses contraintes sur lesquelles ils construisent à leur tour une médiation qui sera à son tour détournée par les usages. Cette double distorsion d'une idée première, qui permet de repenser la mission de leur métier via une expérience esthétique, leur offre *in fine* l'occasion de proposer une transformation et une amélioration des espaces pour les usagers.

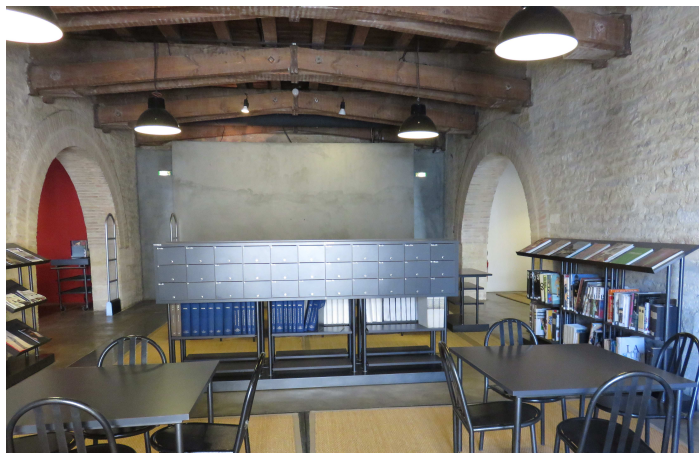
Ainsi, la signalétique est, dans Grand M, un élément esthétique proposé par l'architecte. Sur chaque poteau sont inscrits une lettre et un chiffre :

« l'idée de départ était de créer une espèce de bataille navale en grandeur nature » [...] « ça fait hall industriel, au début on a trouvé ça sympa, un petit côté industriel qui nous a donné envie de faire des sortes de chasses au trésor avec des

*classes, repérer « vous allez en A1 et vous cherchez tel livre »
sauf que c'est assez compliqué car il faut tourner dans la
médiathèque pour vérifier quelles sont les lettres, quels sont
les chiffres » (MM Doc.)*

La signalétique a été questionnée par l'équipe pour se saisir de cet aspect esthétique afin de créer, grâce à lui, une dynamique dans l'appréhension de l'espace. On voit ici que malgré les efforts pour s'appropriier cette dimension esthétique née de l'esprit du cabinet d'architecte, ces éléments de signalétique sont visibles dans l'espace mais non signifiants car non incorporés dans la signalétique des dispositifs documentaires. Celle-ci symbolise une sorte de frontière à la fois reconnue et matériellement inscrite entre le domaine des professionnels de l'information et l'architecte.

Le Musée d'Art Contemporain (CAPC) de Bordeaux offre quant à lui un certain design de la figure de la bibliothèque. En effet, on entre dans un univers auquel fait référence le mobilier réalisé par Andrée Putman entre 1983 à 1990 pour l'ensemble de l'aménagement intérieur et du mobilier de l'Entrepôt Lainé, cet ancien bâtiment industriel achevé en 1824. L'ambiance créée par ce lieu intemporel, pour lequel la *designer* rappelle que selon Baudelaire, la modernité : "ce n'est jamais nier le passé, mais c'est le revoir autrement" s'empare de l'idée de bibliothèque et l'ambiance crée des meubles inspirés de pratiques anciennes revisitées. La photographie 14 montre ainsi un meuble fichier à l'ancienne qui rendait le fonds documentaire, aujourd'hui informatisé, accessible par le biais de fiches papier.



photogr. 14 : CAPC : le mobilier design de la bibliothèque

Cette esthétique du design est sous-tendue par des gestes posés par le documentaliste, tels que le jeu sur les couleurs des documents présentés. On peut voir sur la photographie 15 la volonté du documentaliste d'habiter l'espace et le mobilier *design* en l'égayant par les aplats de couleurs proposés par les couvertures des revues exposées dont le rôle est principalement ici d'ordre esthétique comme le chercheur l'a relevé.



photogr. 15 : CAPC : présentoir design de revues colorées

Pour autant, à la différence de la vision du chercheur, le documentaliste interrogé ne semble pas repérer l'esthétique qui transparait pourtant dans la partie réservée au personnel, les magasins où sont classés l'ensemble des documents. Or, en parcourant la partie fermée au public de la bibliothèque, les archives et les bureaux, on rencontre une forme d'esthétique documentaire. Cette esthétique particulière qui se révèle dans cette partie professionnelle de l'espace de la bibliothèque et qui reste invisible aux lecteurs offre une image de la documentation assez terne, dans un camaïeu de gris qui renvoie certes aux mobilier Putman mais est surtout à l'image de l'esthétique bibliothéconomique si particulière, qui recouvre depuis longtemps de toile robuste et peu salissante les documents. Elle se perçoit dans ces couvertures faites pour rassembler plusieurs numéros d'un même titre de périodique afin à la fois de les classer pour les archiver mais aussi dans le but de les protéger. La photographie 16

montre cette esthétique de la neutralité, de l'effacement, une sorte de transparence et de mystère (seul le documentaliste peut repérer de quel document il s'agit puisque aucune mention n'apparaît) mais également une unité de ton, une sobriété, et donc un équilibre, un ordre (face au désordre auquel auraient renvoyé les périodiques multicolores apposés les uns aux autres sur l'étagère, sans colonne vertébrale pour les solidifier).



photogr. 16 : CAPC : esthétique des reliures de périodiques

Une autre pièce maîtresse de la documentation est le livre d'inventaire, dont une page est photographiée ci-dessous, que le bibliothécaire nous montre et lisse de la paume de la main, avec un plaisir non dissimulé face aux écritures manuscrites qui y sont apposées quotidiennement selon un rythme et une application proche d'une calligraphie reflétant le travail de référencement et d'inventaire. Cette pratique documentaire ordinaire bien réelle se pare aujourd'hui, par son incongruité, d'un motif d'esthétique car elle se situe totalement hors du temps actuel de la documentation puisque l'inventaire s'écrit plutôt aujourd'hui sur support numérique, dans un catalogue qui joue à la fois le rôle de traitement de l'information et agrège ainsi la collection en inventaire.

N° d'entrée	Date d'entrée	Description de l'ouvrage (Auteur, Titre et Édition)	Lieu et date d'Édition	État	Origine (Vendeur, Donateur, Échangeur)	Prix	Classe	Observations
33730	15/01/2005	La Botánica de la casa con L. Alejandra Jodanowich - Barcelona - Editorial B. Belloni	2004	1 B	Don.		173B	2005
33734		Bettine Prostody - Köln - Verlag de Buchhandlung Walter König	2003	1 B	Alexis Van Hant		173B	2005
33735		Banden Lata - office gang case - Bielefeld - Bielefeld Kunstverein	2003	1 B			173B	2005
33735	18/01/2005	Cabaret impérial / Alejandra Jodanowich - Paris - Albin Michel	2004	1 B	Don.		173B	2005
33736		Manuel de psychologie / Alejandra Jodanowich - Paris - Albin Michel	2005	1 B			173B	2005
3016								
33735	06/06/06	Claude Vallat - Vidéo, codes, photo, pebble... Musée du Beau-Arts, Nantes	2015	1 B	Echange		173B	
33736	"	Etienne Guillaud - La part du rêve Musée du Beau-Arts, Nantes	2015	1 B	"		173B	
33737	"	Claude Cahen et ses doubles Musée du Beau-Arts, Nantes	2015	1 B	"		173B	
33738	"	Jocelyn Robit, Intéférences Musée du Beau-Arts, Nantes	2015	1 B	"		173B	
33739	"	Pierre Saintenac - I want to believe Musée d'art moderne, St Etienne	2015	1 B	"		173B	
33800	"	Sigaret landan - la danger Penise de la aurore M AC, BA, Barcelona	2015	1 B	"		173B	
33801	"	Façon Verboom - Lector Musée de l'Abbaye St Croix, les Sablès	2015	1 B	"		173B	

photogr. 17 : CAPC : page du cahier d'inventaire

On retrouve l'expérience esthétique intrinsèque à l'organisation, au classement des documents avec le jeu de l'écrit de l'inventaire et du chiffrage qui l'accompagne. Nous faisons un court détour par un autre lieu visité où la photographie choisie pour « illustrer » la page *Rénovation* de la Galerie de Botanique et de son Herbarium national du Museum d'Histoire Naturelle de Paris est une vision documentaire de l'herbier qui ne montre aucune plante mais une série de dossiers desquels on voit dépasser des feuillets, chaque dossier étant étiqueté « 164 B », ... « 172 B »



photogr. 18 : Museum histoire naturelle : représentation de l'herbier

Cette accumulation matérialise une image d'abondance mais aussi de tri et de classement, même si ces derniers nous demeurent totalement inconnus et restent hermétiques à notre réception. De cette image naît une certaine esthétique venue de

la liste, de la classification, d'éléments documentaires mais également du *sabi* issu d'un concept, le *wabi-sabi* qui relie deux principes : le *wabi* (solitude, simplicité, mélancolie, nature, tristesse, dissymétrie...) et le *sabi* (l'altération par le temps, la décrépitude des choses vieillissantes, la patine des objets). Alors que le *wabi* fait référence à la plénitude et la modestie que l'on peut éprouver face aux phénomènes naturels, le *sabi* évoque la sensation face aux choses dans lesquelles on peut déceler le travail du temps ou des hommes (Tanizaki, 1993). Sur ce point là, on remarque donc que l'esthétique naît à la fois du travail documentaire (organisation, classement ...) et de la conservation et de l'histoire des objets.

Autre rapide détour par un centre d'archives, le Mundaneum³¹, au sein duquel l'esthétique du fichier est la pièce centrale du musée puisque cet élément documentaire monumental renvoie à la fois à l'esprit philosophique d'une organisation des informations et de leur communication et à l'aspect matériel des fiches qui y sont classées, le meuble en lui-même renvoyant à une esthétique de l'équilibre et du classement, sorte d'image de rassemblement des connaissances.

Pour rendre compte de l'immensité de ce fichier qui remplit l'ensemble des murs du Mundaneum et sert ainsi de façade, nous avons choisi de le capturer dans ses détails. L'esthétique de ce fichier monumental symbolise, au-delà du meuble, le colossal travail documentaire représenté par les milliers de fiches classées dans ces milliers de casiers qui se succèdent semble-t-il à l'infini. La réalité documentaire de Paul Otlet se rapproche ici de la fiction de Jorge Luis Borges.

³¹ Le Mundaneum est un centre d'archives de la Communauté française de situé, depuis 1992, à Mons, dans la province de Hainaut en Belgique. À l'origine, de 1920 à 1934, il était situé à Bruxelles sous le nom de Mundaneum Palais mondial. La pièce maîtresse de ce centre est un répertoire bibliographique comprenant douze millions de fiches dondé par Paul Otlet et Henri Lafontaine, identifiés comme les pionniers du web et de moteurs de recherche.



photogr. 19 : Mundaneum : fichier Otlet

photogr. 20 : Mundaneum : fichier monumental

Une esthétique de la documentation est également perceptible dans l'espace du FRAC Aquitaine où se côtoient œuvres d'art et documentation, comme le montre la photographie ci-dessous.



photogr. 21 : FRAC A : espace documentaire et magasins

On la retrouve également dans le discours de la documentaliste du FRAC Aquitaine, dans ses manières de faire et dans la façon dont est pensée l'organisation physique de la documentation consultable, visible et montrée à côté des œuvres exposées.

« L'espace documentaire est là. Chaque boîte noire c'est un dossier d'artiste. Dans ces boîtes noires est rangée la documentation des artistes de la collection. Dans le ou les classeurs noirs je compile articles de presse, communiqués de presse, des textes de catalogues, tout ce qui peut alimenter notre travail ou un travail de recherche pour quelqu'un d'extérieur. Ensuite je conserve les ouvrages dans la boîte ou les boîtes et dans cette enveloppe je conserve un extrait du classeur noir ou des classeurs noirs pour faire un petit classeur transparent qui va accompagner l'œuvre quand elle sort. » (FRAC A doc)

Des allers-retours sont prégnants dans les pratiques :

« Je fais une sélection de textes, sélection subjective, en pensant que c'est à la fois pour l'équipe qui reçoit les œuvres et aussi pour le public. Donc je choisis des articles pas trop longs, pas trop ardues, si il y a une illustration c'est bien ... Je mets ça dans un classeur transparent, je les mets dans des enveloppes pour gagner de la place tout simplement. Je tiens la circulation. Il y a un visuel, le nom de l'artiste, la notice dont je vous parlais, c'est complété par des éléments sur l'artiste, et le site de l'artiste quand il y en a un, quelques articles et une petite bio à la fin. » (FRAC A doc)

Nous avons mis au jour les premiers liens que nous avons tissés, grâce à la fois à nos observations et à l'analyse du discours des professionnels interrogés, entre documentation et expérience esthétique ordinaire. Mais alors qu'il semble que pour la plupart des lieux visités et des personnels interrogés ces liens ne soient pas clairement identifiés, l'équipe de la médiathèque des Abattoirs tente, elle, de les mettre au jour dans son travail de médiation documentaire.

2 - Le livre d'artiste et la documentation

A l'image d'un livre d'artiste déjà évoqué qui jouait, via l'hermétisme de numéros d'inventaire, l'esthétique de la liste ainsi formée, sert à désigner ou plutôt cacher des

œuvres derrière la seule information lisible, celles de la preuve d'acquisition et de l'année d'acquisition de l'œuvre. La liste d'inventaire offre un portrait de l'évolution de la collection en termes quantitatifs puisqu'ici ne sont pas reliées les œuvres correspondantes, il s'agit d'un jeu graphique à partir d'une liste de chiffres en partie signifiante. Nous avons déjà observé dans une précédente recherche (Fabre, Desmet, 2014) l'utilisation de la liste d'inventaire par une artiste-curateur, lors de l'exposition des FRAC, pour rendre compte d'une collection qui, ne pouvant être entièrement montrée, était simplement suggérée par les acquisitions de l'année 1983, exposée selon l'ordre imposé par l'inventaire. Un autre type d'expérience esthétique est visible au moyen de la documentation ; lors de l'exposition, l'utilisation des numéros d'inventaire permettait une expérience esthétique particulière, celle de voir défiler les premiers choix réalisés par une institution et de re-basculer le visiteur dans les balbutiements de la constitution d'une collection au gré des numéros d'entrée des œuvres, sans aucune autre forme de tri ou de choix. Un élément documentaire renvoie ainsi à une signifiante et à un historique de la collection mais également au mode d'organisation, de conservation et de diffusion de cette collection à savoir la part jusqu'alors transparente de l'inventaire, comme cela apparaît dans la photographie 22 où la seule indication est le numéro d'inventaire qu'on aperçoit en haut à gauche de l'image.



photogr. 22 : Musée Abattoirs : exposition collection par numéro d'inventaire

Certains livres d'artistes rendent hommage par exemple à l'œuvre de Rusha et au premier livre d'artiste contemporain reconnu comme tel, le mythique *Twentysix Gasoline Stations*, qui est présenté dans l'exposition de la médiathèque des Abattoirs « *Le livre dans le livre* ». Cette œuvre propose, comme le suggère son titre, vingt-six photographies de stations-service reproduites chacune à côté d'une légende qui précise la chaîne à laquelle elle appartient (Shell, Fina ...) et le lieu (California, Texas ...). Il s'agit d'une sorte de road-movie présenté par Rusha en ces termes : « C'était comme partir dans une certaine direction et ensuite revenir sur ses pas... Je voulais quelque chose qui apparaisse là un peu maladroit, presque comme une coda » (Rusha, 2011). Les livres d'artistes présentés à ses côtés dans la vitrine, comme en témoignent les photographies 23 et 24, sont autant de déclinaisons du même et du différent en jouant sur la figure de la série et de la collection, forme de filiation documentaire propre au vocabulaire d'indexation.



photogr. 23 : couverture livre d'artiste Rusha, 1969

photogr. 24 : couverture livre d'artiste Tabuchi, 2008

On trouve aussi à la source des livres d'artistes exposés des modèles littéraires ou poétiques. A partir d'un poème de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, les artistes proposent des livres où le texte s'efface peu à peu (comme nous l'avons déjà évoqué dans le chapitre 6), avec la disparition de page en page

de certains mots, tirés aux dés, jusqu'à la page blanche (Bennequin, 2013)³². Le texte du livret de médiation de l'exposition précise : « Se définissant lui-même comme un « artiste à la gomme », Jérémie Bennequin s'en prend cette fois-ci au chef d'œuvre de Mallarmé : jouant en un certain nombre de coups les syllabes du poème aux dés, l'artiste les supprime au hasard, jusqu'à la probabilité de la page blanche – excepté peut-être une constellation de cinq syllabes survivantes au maximum » (Raymond, 2016). D'autres livres d'artistes jouent sur la disparition, soit le texte est noirci, soit les mots sont découpés, comme brûlés, le texte apparaissant en creux, par les vides ainsi formés, le livre devenant alors une sorte de sculpture (Pichler, 2008)³³, comme le précise la notice du livret : « Le poème de Mallarmé via Marcel Broodthaers revisité par Pichler : ici les phrases sont découpées au laser. », faisant expressément le lien de parenté entre les œuvres qui se succèdent dans l'auto-citation, rappelant le principe d'hypertexte. Les livres d'artistes qui jouent sur l'effacement, mettent ainsi en lumière l'esthétique graphique de la liste et du noir et blanc de l'écriture. D'autres livres d'artistes offrent des jeux à partir des figures phares de la littérature et des bibliothèques, comme autour de l'œuvre de Jorge Luis Borges par exemple ou encore de la bibliothèque de Walter Benjamin.

Les questions du référencement, de la déclinaison se situent entre hommage référence, mais également entre déférence et révérence. Ainsi, selon le degré de présence ou d'absence de l'œuvre reprise on note un travail selon trois entrées principales, soit sur une *omniprésence*, soit sur un *effacement*, soit sur une disparition dans le *remake* (Reboul, 2013). Le lien avec le dispositif documentaire est perceptible, œuvrant sur la profondeur par rapport à l'œuvre et sa capacité à être citée, exemplarisée ou reproduite (Benjamin, 1939). De ce

³² Jérémie Bennequin. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* : Omage, [Rouen] : La Bibliothèque Fantastique, 2013

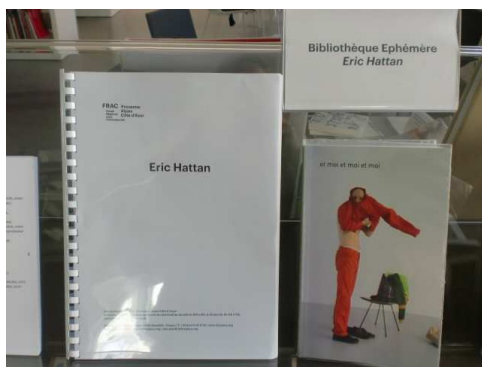
³³ Michalis Pichler. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* : Sculpture, Berlin : «Greatest Hits», 2008

patchwork ordonné, de cette construction par morceaux jaillit ainsi une œuvre plus vaste, constituée de documents sources sur lesquels s'appuie l'artiste.

3 - Mise en visibilité des pratiques documentaires des artistes

Le centre de documentation du FRAC PACA est intégré également, comme espace d'exposition, au sein du musée. Outre qu'il propose des ressources documentaires autour des expositions, il accueille une œuvre de l'artiste principal exposé, ce qui permet aux visiteurs de déambuler sur tous les plateaux d'exposition du musée puis ensuite, en terminant la visite, de venir consulter les dossiers d'artistes, les catalogues et les monographies des artistes exposés mais également, lorsqu'ils en ont réalisés, des livres d'artistes.

« On rassemble tout ce qui est ressources autour des expositions c'est à dire que les monographies, catalogues d'expositions, les artistes qui sont exposés, on fait aussi un dossier d'artistes, plus réduit que le principal, qui prend une forme reliée simple, ça permet aux gens d'en savoir plus après l'exposition surtout que les gens peuvent passer sur tous les plateaux et ensuite venir ici, les dossiers d'artistes, les artistes exposés, on achète les catalogues, les monographies et avec l'artiste principal on va dire, je n'aime pas dire ça mais la grosse exposition, on fait ce qu'on appelle la bibliothèque éphémère » (FRAC P doc).



photogr. 25 : FRAC P : bibliothèque éphémère d'Eric Hatlan

photogr. 26 : FRAC P : bibliothèque éphémère d'Eric Hatlan

La « bibliothèque éphémère » est un dispositif proposé systématiquement aux artistes pour accompagner l'exposition de leurs œuvres en proposant une médiation originale :

« On contacte l'artiste et on lui dit, voilà, est-ce que vous pouvez nous donner une liste d'ouvrages qui vous ont influencés ou pas, c'est assez ouvert. En général, ce sont les ouvrages qui les ont influencé. » (FRAC P doc)

Ainsi, dans la bibliothèque éphémère de l'artiste Eric Hatlan, photographiée ci-dessus (photogr. 25 et 26), on trouve par exemple deux ouvrages de Perec, *Les choses* et *Espèces d'espaces*, traces des réflexions de l'artiste, préalables à sa création qui permet au visiteur de pénétrer dans le travail de l'artiste et dans les auteurs qui le nourrissent.

« On retrouve des influences pour son travail sur cette exposition « Habiter l'espace » comme Georges PEREC d'habiter l'espace. A chaque fois, on a une proposition qui est différente. Ces bibliothèques ensuite rejoignent le fonds, on peut retrouver ici toutes les bibliothèques où on a tous les artistes qu'on a exposés. C'est quelque chose qui se fait depuis 2008. Elles restent rassemblées dans le fonds et rejoignent la base de données au sein de laquelle chaque document est indexé mais se retrouvent au sein d'une catégorie qu'on a créée « bibliothèque éphémère » (FRAC P doc).

La médiation documentaire offre ici un espace qui permet également à la part créatrice de l'artiste en amont de l'œuvre de perdurer au sein du musée pour la curiosité des visiteurs et plus tard pour les recherches qu'ils peuvent initier, puisqu'elle donne un temps de conservation et d'accessibilité. On voit ici s'inscrire un relais qui matérialise et valorise le document dans l'art. Au-delà de l'exposition, grâce à la documentation, le document est mis au jour comme participant à la construction du parcours de l'artiste et à la sauvegarde de sa trace.

On vit également un autre type d'expérience au sein de l'espace documentaire proposé par le FRAC PACA où des œuvres de l'exposition sont présentées, offrant au visiteur de poursuivre sa visite au sein du centre de documentation, où comme c'est le cas pour cette exposition, il peut se déchausser pour déambuler sur les tapis

(cf photographie 27) et ainsi « habiter » autrement « l'espace » comme le suggère le titre de l'exposition.



photogr. 27 : FRAC P : Œuvre au cœur de l'espace documentaire

Nous avons pu observer cette mise en visibilité du traitement documentaire des collections, à la fois comme une esthétique mais également comme une expérience esthétique de la documentation dans plusieurs des musées investigués.

En mettant en avant les processus intellectuels de traitement de l'information pour accompagner, médier ou devancer les œuvres, la curation permet de créer de nouvelles formes documentaires qui mettent en visibilité et esthétisent les œuvres au sein d'expositions hybrides relevant de dispositifs info-communicationnels au service de la circulation et de la transformation des objets culturels, ce que Jeanneret nomme « la trivialité » (Jeanneret, 2008).

Synthèse chapitre 7

L'expérience esthétique des dispositifs documentaires a été approchée au travers de la figure de la bibliothèque notamment dans ses strates historiques et architecturales telles qu'elles ont été progressivement conçues par les architectes et habitées, modifiées par les praticiens. L'expérience esthétique contribue à modifier l'image de la documentation dans son rapport à l'art, ce qui est particulièrement le cas pour l'expérience esthétique du livre d'artiste. La mise en visibilité des pratiques des artistes s'appuie sur la documentation et contribue à l'expérience esthétique des professionnels, la proposant comme médiation.

CHAPITRE 8 - Le dispositif documentaire pour penser le contemporain

La partie théorique essaye de dégager les éléments qui construisent ce que Lionel Ruffel dénomme contemporain. Ces éléments sont l'émancipation, l'indistinction, l'horizontalité. Au sein des dispositifs documentaires observés, on peut relever certains éléments qui correspondent à cette approche du contemporain et peuvent ainsi s'inscrire dans les dispositifs documentaires pour une médiation qui peut alors être qualifiée de contemporaine.

1 - L'émancipation

Le pôle « Intermezzo » dans la médiathèque José Cabanis évolue à la fois dans son propre dispositif et sa propre temporalité. Au lieu de rester « coincé » entre deux âges, celui de la jeunesse, celui de l'âge adulte, sorte de tremplin, symbole de passage, esprit dans lequel il a été créé, les professionnels de la documentation qui en ont la charge essaient de s'émanciper de cette place qu'on leur a attribuée au départ en construisant son hybridation. Ce pôle symbolise et s'inscrit davantage, année après année, dans une interdisciplinarité qui nourrit les personnes pour qui la lecture ne va pas de soi. Entouré de transparence, il est aussi symboliquement un lieu de passage entre les divers autres pôles avec lesquels il partage une partie du fonds. L'image ci-dessous place les usagers dans un dedans-dehors inspirant, dialogue entre dispositif architectural et dispositif documentaire sur lequel, comme nous l'avons vu précédemment (Chapitre 6), travaille l'équipe de la Médiathèque Grand M afin de proposer une expérience esthétique intégrant le dehors et les perspectives que pour l'instant il ne suggère.



photogr. 28 : Médiathèque Cabanis : façade persienne

On trouve un autre élément lié à la force créatrice de l'interdisciplinarité dans les liens qui s'établissent entre art et recherche. Cette dernière doit obéir à des règles d'investigation (la méthode scientifique) tandis que l'art est invité à dépasser les cadres conventionnels de l'action (et de la pensée). On rejoint d'une certaine manière le travail mené par l'artiste « *Documentation Céline Duval* »³⁴ qui a constitué un fonds d'images photographiques composé de ses propres clichés, de photographies amateurs, de cartes postales et d'illustrations de magazines, autant de documentation dont elle gomme toute inscription de référencement. Penser, classer lui permet à la fois de saisir la dimension esthétique de ces documents en s'attachant aux représentations que celles-ci peuvent véhiculer. Nous pensons qu'inversement, les SIC peuvent questionner cette vision documentaire et archivistique de l'artiste pour y puiser des éléments d'éclairage de la discipline information-documentation.

Au CAPC, un livre d'artiste est mis en valeur, au travers d'un exemplaire, choisi et déposé chaque mois sur le bureau de la direction par le documentaliste, comme œuvre d'art, mais également comme objet de décoration et de design. Pour autant, cette manière esthétique de revisiter les pratiques documentaires n'inscrit pas de lien avec la façon dont les livres d'artistes revisitent la documentation alors qu'à l'étage du dessous, des œuvres sont exposées qui justement font écho à des éléments

³⁴ Documentation Céline Duval : <http://www.lesallumeuses.net/>

documentaires. Nous allons voir ailleurs de quelle manière la mise en exposition peut correspondre à une expérience méliorative, support d'émancipation.

A la médiathèque du musée des Abattoirs, comme nous avons pu le voir en amont, cette médiation est vécue comme un développement de compétences acquises dans le domaine de l'art. Le travail sur les livres d'artistes permet un approfondissement des connaissances sur l'art et le documentaliste est alors reconnu à part égale dans son travail de médiation culturelle, dans la médiation documentaire qu'il met en place. Cette production documentaire spécifique offre une diversification face aux tâches habituelles.

De la même manière, le centre documentaire du MAC VAL développe un fonds important de livres d'artistes, essentiellement œuvres d'artistes de la collection du musée sauf pour le fonds jeunesse.

*« Oui on a un fonds spécialisé jeunesse là tout au fond. On essaye parce que c'est pas facile parce que qu'est-ce qu'un livre jeunesse, qu'est-ce qui différencie un livre d'artiste d'un livre d'illustration qu'on trouve en bibliothèque municipale. La frontière est très compliquée donc forcément on a des livres qu'on peut trouver en bibliothèque municipale mais on essaie de trouver des livres hors normes qu'on trouvera pas en BM. »
(MAC VAL doc)*

Cet aspect développé par les professionnels de la documentation s'appuie d'une part sur une réelle compétence pour différencier ce qui est du livre jeunesse et ce qui est du livre d'artiste mais s'inscrit également dans une volonté d'émancipation via une spécificité qui a été peu à peu reconnue par le musée lui-même puis par les autres institutions documentaires. Le fonds de livres d'artistes est alors une façon de créer une dynamique voire de dépasser le travail quotidien via une expérience méliorative et transformative.

« Ça marche bien, ça commence à se savoir que le centre de documentation du Mac Val a cette spécificité là. Du coup, comme ce fonds commence à être connu, on prête de plus en plus de ces livres à d'autres institutions culturelles qui n'ont pas forcément les moyens de s'offrir ... et puis surtout on a la connaissance des personnes à qui on peut acheter ce

genre de livres s'ils sortent du circuit du livre landa. (MAC VAL doc)

Le livre d'artiste permet alors au personnel du centre de documentation de travailler à un entre deux, une hybridation entre centre de documentation et espace d'exposition :

« Pour valoriser ce fonds de livres d'artistes, on organise des ateliers du livre d'artistes, on en a environ 4 à 5 par semestre, le samedi, on accueille un artiste qui présente son travail, et on imagine ensemble un petit atelier du livre d'artiste ce qui permet aux enfants de repartir avec un livre qu'ils auront fabriqué en deux heures de temps » (MAC VAL doc)

Des attentions esthétiques documentaires des professionnels s'inscrivent également dans la réalisation de documents secondaires comme le montrent les photographies 29 et 30 ci-dessous. Ces documents secondaires sous la forme de douze marque-pages différents proposent, au verso, des informations pratiques sur le centre de documentation du musée et au recto, la photographie d'un pan de rayonnage du centre de documentation. Si l'on a l'ensemble de la série, ce micro-dispositif de médiation offre au visiteur une partie cohérente d'un rayonnage qui propose des ouvrages sur des artistes contemporains, chaque ouvrage équipé de sa cote, adresse du livre dans le centre de documentation. A la demande des documentalistes, un photographe a ainsi saisi la documentation pour en réaliser une œuvre qui rappelle les œuvres présentées à la Médiathèque des Abattoirs (présentées dans le Chapitre 6). Ces documents secondaires offrent une expérience esthétique en faisant un zoom sur l'esthétique documentaire du fonds et du classement.



photogr. 29 : MACVAL frise de marque-pages



photogr. 30 : MACVAL détail de trois marque-pages accolés

2 - L'indistinction comme médiation du contemporain

Dans la médiathèque Grand M, au sein d'un espace intérieur très ouvert, les espaces sont configurés selon différentes zones plus ou moins reconnaissables à divers éléments de signalétique. D'un côté de l'entrée se trouve la zone d'accueil et de prêt, de l'autre, l'espace café et actualité où sont présentées la presse et les bandes dessinées ; au centre de l'espace est configuré un espace vitré derrière lequel on distingue des rayonnages de livres. Autour de lui s'articulent différentes zones qu'on découvre en suivant l'espace café : l'@telier, derrière une paroi de verre propose, avec un personnel dédié en appui, de se connecter sur les postes multimédia. Puis, en suivant, le visiteur rencontre la possibilité d'écouter de la musique dans un autre espace reconnaissable par ses supports CD exposés et les bornes d'écoute individuelle. Enfin, l'espace jeune public se distingue par un coin aménagé avec des divans, des sièges bas, des affiches colorées. On revient ensuite vers la banque d'accueil en passant devant une série de grands écrans plats pour consulter des vidéos ou jouer à des jeux vidéo. Enfin, on ne voit pas les autres niveaux mais un escalier et un ascenseur indiquent un étage auquel on n'accède que par un badge : là-haut se trouvent l'auditorium (accessible sur réservation et avec un personnel de la bibliothèque pour certaines activités) et les espaces professionnels (un bureau que la

responsable et le médiateur culturel partagent, un bureau pour les assistants et un bureau collectif pour les autres personnels, un espace pour les agents de nettoyage, une salle pour les pauses café ou déjeuner qui donne sur une terrasse de toit).

« Mais paradoxalement, quand on est dedans, quand on rentre après dans Grand M, et là je trouve que c'est une très grande réussite, on a la présence de l'extérieur quand même. Il y a la lumière extérieure qui rentre et finalement on oublie qu'il y a peu d'ouvertures... on le vit pas de la même façon quand on est dedans » (MM resp.)

Pour la responsable de la médiathèque, il y a une différence entre le vécu du dehors et le vécu du dedans. Elle souligne ainsi que quand on a fait l'effort de rentrer dans la bibliothèque, on ne le regrette pas. Elle pense alors qu'on accède à une vision apaisée et lumineuse d'un espace à l'abri. Ce vécu de l'espace intérieur vient en écho avec les propos tenus par l'architecte. Il travaille ces éléments pour arriver à un tel sentiment chez les usagers du lieu pensé et construit :

« Nous, quand on pense médiathèque on parle de l'espace du rez-de-chaussée, enfin du plain-pied etc. et après tout le reste pour nous, c'est vraiment une réflexion sur la lumière, sur la vue, des choses comme ça qui sont un peu commun à tous les projets d'architecture. Après on les adapte aux bibliothèques mais ce qui nous oriente, c'est vraiment ça » (MM arch.)

On perçoit dans les propos de l'architecte que le projet est pensé ainsi : s'il y a des éléments incontournables qui nécessitent de construire un extérieur qui donne un aspect fermé, pour autant son travail va consister à faire entrer la lumière par un moyen ou par un autre :

« Au Mirail c'est la lumière, comment faire rentrer la lumière, comme on avait un bâtiment assez compact, comment faire rentrer la lumière au milieu pour avoir un endroit agréable. On va plus vers du confort, du bien-être que vers des choses symboliques. Tout ça dépend de l'architecte » (MM arch.)

C'est comme si, quelle que soit la contrainte, le travail de l'architecte consistait à toujours réussir la gageure de faire qu'on soit bien à l'intérieur du bâtiment. De la contrainte, naît l'esthétique ...

« Pour nous c'est vraiment ça, le bien-être, c'est de se dire, quand les gens vont venir là, s'ils ont une belle vue, s'ils ont une lumière agréable, de manière à se dire on va s'asseoir, passer quelques heures, c'est vraiment l'idée de dire on va offrir un écrin le mieux possible, après pour le reste c'est totalement..., après le reste c'est l'idée du projet, il n'y a pas de choses particulières qu'on ferait pour une médiathèque et qu'on ne ferait pas pour quelque chose » (MM arch.)

C'est d'ailleurs ce à quoi on assiste au fil de l'entretien avec la responsable de la médiathèque qui reconnaît qu'une fois passé le portail, on intègre un espace où la cohérence s'installe et où l'espace potentiel s'ouvre au visiteur.

« Il faut rentrer. On a alors le sentiment d'ouverture et pas d'enfermement. La façon dont les espaces ont été pensés, notamment cette circulation, quand on rentre on a tous les possibles, on est à un espèce de carrefour, on peut aller où on veut » (MM resp.)

Dans le cas du musée du FRAC, le mélange des espaces est encore plus prégnant car le bâtiment s'insère au sein d'un quartier d'habitation. On aperçoit ainsi en vis-à-vis, tout proche, la façade des immeubles et les balcons où le linge sèche, les habitations s'invitant dans l'exposition et dans l'espace documentaire, offrant ici une mise en abyme vertigineuse à la thématique « *Habiter l'espace* ».



photogr. 31 : FRAC P : Habiter l'espace

photogr. 32 : FRAC P : Habiter l'espace

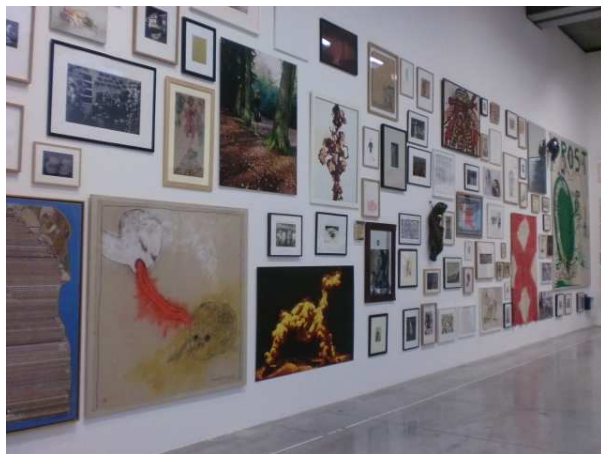
On rejoint ici l'importance des espaces extérieurs pour l'espace documentaire et des jeux que ces rapprochements induisent dans la compréhension de l'espace circonscrit et des artefacts qui le composent. La médiathèque Grand M offre une vision de ce qui a participé de la construction du bâtiment, puisque les jardins « zen » de contemplation ou le patio pensé comme un jardin minéral à la japonaise laissent entrevoir la pensée des architectes et paysagistes en mouvement lors de la conception des espaces et des usages rêvés. Et même si le dispositif fonctionnel est largement critiqué par les acteurs de la médiathèque, on repère l'importance que conserve le dispositif idéal et le rôle symbolique que continuent à jouer les jardins, le patio et le parvis, comme autant d'horizons d'attente d'une expérience esthétique à concrétiser. Ainsi, le dedans et le dehors, mais aussi le temps antérieur de la création mêlé au présent de l'usage, créent une interaction qui nourrit l'expérience esthétique des acteurs. La part symbolique de la médiation se confronte ici avec la part technique, l'expérience esthétique naissant de la bienveillance du dispositif ainsi créé. On peut rapprocher cette analyse de deux dispositifs repérés dans d'autres lieux lors de visites d'exposition.



photogr. 33 : Museum histoire naturelle : coulisses traitement documentaire

Dans le cadre de l'exposition intitulée *La rénovation de l'herbier* au Museum d'Histoire Naturelle de Paris, on retrouve cette percée, cette exploration à la fois dans l'espace et dans le temps. Au sein des vitrines, des fenêtres ont été percées qui permettent de voir le travail en cours mais en attente : traces de classement, piles de dossiers en cours de traitement, vision doublée de documents légendant la pratique scientifique et documentaire du travail de recherche. L'exposition initie le dévoilement des pratiques professionnelles, des acteurs au travail et leur travail de classement est ce qui semble le plus à même de faire ressentir une expérience esthétique de pensée.

Une autre manière d'exposer le contemporain a été portée par l'exposition « Le Mur » (2014), à la Maison Rouge, œuvres de la collection d'Antoine Galbert (son fondateur), qui présente de manière aléatoire 1000 œuvres de 500 artistes qui couvrent l'ensemble des murs disponibles de la fondation. Les œuvres sont traitées sur un pied d'égalité dans un accrochage qui court-circuite les classifications de l'histoire de l'art comme celles du marché. Le catalogue restitue cette conception inédite de l'exposition en proposant ce long mur sous la forme d'un dépliant de près de 20 mètres. Au verso de cette bande, un texte du collectionneur y décrit son rapport aux œuvres et sa pratique de collectionneur, questionnement entre collection et dispositif d'exposition, ordre et désordre comme esthétique d'un non-classement documentaire.



photogr. 34 : Maison Rouge : détail du « Mur »

Cette manière de montrer une collection lors d'une exposition est contemporaine dans le sens où elle offre au visiteur une mise en forme qui ne permet pas de distinguer les objets autrement que par leur co-présence. Ni cartel, ni hiérarchie ne sont visibles, offrant une médiation qui questionne ainsi à la fois la collection elle-même, la réception que l'on peut en faire et la médiation muséale classique. Trouve-t-on dans les dispositifs documentaires observés de telles pratiques du contemporain ?

Dans les espaces du FRAC Aquitaine, la documentation, l'exposition, les magasins se confondent et se nourrissent l'un l'autre. L'œuvre s'accroche à la bibliothèque, la bibliothèque entre dans l'exposition, les œuvres en dormance sont visibles dans leurs boîtes de conservation. Une manière de montrer – cacher l'ensemble du fonds, un dedans dehors qui rappelle aux professionnels le lien entre l'œuvre et son dossier documentaire. Elle offre aux visiteurs la vision globale du travail qui est mené et une entrée dans l'expérience muséale en mêlant sélection, monstration, mise en espace, organisation de sa réserve, conservation et travail de traitement documentaire.

Nous avons pris cette image qui conforte cette indistinction en montrant que le rayonnage, avec la documentation qui y est classée, sert d'écrin, de cadre, à l'œuvre exposée :



photogr. 35 : FRAC A : œuvre exposée sur les rayonnages de la documentation

Les œuvres exposées et les œuvres conservées cohabitent et dialoguent. L'exposition qui a lieu au moment de la visite en est, de plus, le symbole puisque le régisseur devient, le temps d'une exposition, le commissaire d'exposition. Un hommage au travail accompli qui offre de faire tomber une dernière frontière entre des métiers et des pratiques, qui montre ainsi que la connaissance de l'art, la connaissance de la collection est partagée par tous les acteurs du musée.



photogr. 36 : FRAC A : exposition, réserve et documentation cohabitent



photogr. 37 : FRAC A : œuvres classées sur rayonnages en réserve

Les photographies 36 et 37 mettent en lumière le rapprochement des différents espaces et la non hiérarchisation des métiers et des tâches qui permettent aux œuvres d'exister. Ici, on classe et conserve les œuvres à la manière des documents car il y a également indistinction dans la manière dont les supports de conservation s'inscrivent dans l'espace. Boîtes noires pour les documents, caisses en bois pour les œuvres, dans une esthétique forte où l'on veille à l'équilibre des couleurs et des formes des outils de conditionnement. Les rayonnages sont semblables, c'est simplement la taille et l'espacement qui diffèrent créant une harmonie au sein de cet espace documentaire et muséal. Les moyens de repérer les œuvres s'apparentent également au classement alphabétique choisi pour organiser leur documentation.



photogr. 38 : FRAC A : indistinction de l'exposition, de la réserve, de la documentation

Comme on peut le voir sur la photographie 38, dans les pratiques professionnelles que l'espace du FRAC mêle, on choisit de nous montrer une déhiérarchisation et un emboîtement dont la philosophie est précisée dans les discours des acteurs interrogés. Le FRAC offre

« une mixité souhaitée par le directeur précédent, c'est bien pour le public car ça donne de la visibilité de ce que l'on fait ici » (FRAC A. doc).

La manière dont est défini le poste de la documentaliste interviewée est significative de ce mélange : la « chargée de recherche et de transmission » précise :

« je suis à la fois sur la documentation et sur la médiation. La documentation c'est la base du travail de médiation. La documentation réunie vise à permettre une meilleure compréhension des œuvres et la transmission d'un contenu » (FRAC A. doc).

Son parcours, comme pour l'ensemble des acteurs interrogés, est mixte :

« j'ai fait la fac d'art plastique, c'est pas vraiment histoire de l'art, (non je ne suis pas artiste, c'était mon pb j'aurais dû faire histoire de l'art je pense), donc j'ai enseigné pendant un certain temps, en tant que maître auxiliaire, je faisais des remplacements de profs d'art plastique voire d'instits pendant pas mal d'années, puis j'ai travaillé au CAPC au service des publics puis au FRAC » (Frac Aqu. doc).

Cette inséparation des espaces d'exposition et des espaces documentaires professionnels se retrouve dans la mixité des missions au Centre de conservation et de ressources (CCR) qui abrite l'ensemble des collections et fonds conservés par le MuCEM, accessibles aux spécialistes comme au grand public. Alors que le bâtiment conçu par Corinne Vezzoni évoque le mystère et l'opacité, il se caractérise en contrepoint par une politique de transparence et d'ouverture puisque au-delà de sa fonction de conservation il joue un rôle de valorisation selon des modalités originales. Outre le travail d'étude des collections par les équipes scientifiques du MuCEM, l'accueil de chercheurs, d'étudiants ou du grand public se fait dans des espaces de consultation et de recherche, où se trouvent également les activités de restauration des collections ainsi qu'un espace particulier de valorisation et de diffusion des collections. L'intégralité de ces collections (objets et fonds documentaires) peut en effet être consultable, sur simple demande, dans l'une des salles conçues à cet effet. Le CCR comprend aussi deux espaces plus particulièrement liés à son objectif de communication des collections et des fonds :

- une petite salle d'expositions temporaires (110 m²) permet de donner carte blanche à des commissaires extérieurs pour une lecture inédite des collections ;
- une sorte de réserve nommée « l'appartement témoin » (800 m²), a été spécialement conçue pour accueillir le public et ainsi témoigner de la variété des collections et des techniques mises en œuvre pour les conserver.

On se trouve dans un espace assez proche de l'entrepôt de la scène finale du film *Citizen Kane* où se côtoient toutes sortes d'objets et de documents dans des meubles spécifiquement adaptés à différentes formes d'objets. On voit aussi les préparatifs des expositions en cours, on y croise les conservateurs qui viennent à la recherche de documents en vue de la préparation de futures expositions ou publications. Là encore le public est confronté à une expérience esthétique particulière qui offre l'accès à un univers jusqu'alors fermé. La mise en visibilité des pratiques professionnelles offre le partage d'une expérience au travers du mélange des espaces et d'un regard sur les pratiques permettant d'accéder à un savoir des objets conservés avant exposition.

On retrouve cet esprit dans le projet de Musée régional de la Narbonne antique (MuRéNa) qui ouvrira en 2019. Le concepteur du musée, l'architecte britannique Norman Foster, « a imaginé un bâtiment simple et épuré, rectangulaire, d'un seul niveau. Le futur musée s'inspirera des constructions romaines, avec sa grande toiture débordante créant des espaces extérieurs abrités » comme l'indique le texte de présentation du projet. Cependant, comme pour accompagner cette idée d'accessibilité de la culture, « la riche collection de blocs lapidaires sera exposée sur un grand présentoir vertical qui traversera le bâtiment de part en part, séparant les espaces publics et les espaces professionnels » (Ibid.). Les rayonnages, les magasins ne sont plus cachés mais au contraire montrés dans leur symbolique jusque là rattachée aux pratiques professionnelles et à la partie cachée du musée qui désormais s'expose dans son travail de classement, de tri, de liste figurée.



photogr. 39 : MURENA : maquette du projet de musée

D'un côté de la galerie seront rassemblés les espaces publics (hall d'accueil, exposition permanente et temporaire, boutique-restaurant, auditorium, ateliers pédagogiques), de l'autre se trouveront tous les espaces professionnels (bureaux, ateliers, réserves, locaux techniques). La frontière entre les deux espaces sera matérialisée par le « mur lapidaire », structure qui s'annonce spectaculaire et vivante dans le sens où sa disposition pourra être renouvelée régulièrement grâce à un outil de manipulation des blocs de pierre, comme le résultat immédiat du travail produit par la base arrière sans qu'une frontière vienne occulter le travail préalable à l'exposition.

3 - L'Horizontalité

En ce qui concerne la Médiathèque Grand M, il y a également une inséparation entre dehors et dedans, symbolisée par les liens que tissent les médiateurs culturels et les agents avec les institutions et de manière hebdomadaire avec les collégiens qu'ils retrouvent à la sortie du collège pour discuter de la médiathèque, faire de la médiation. L'un des personnels interrogés précise son rôle :

« comme on a beaucoup de jeunes et parfois ils viennent et comme ils ne savent pas quoi faire alors ils viennent faire n'importe quoi. Du coup, on a trouvé une idée d'aller devant les collèges et du coup tous les jeudis après-midi, moi et mon ami, agent de régulation, on va dans les collèges pour faire de la médiation, on discute avec eux, on leur montre qu'on n'est pas que dans la médiathèque, qu'on peut sortir, en fait on a plusieurs réseaux, on travaille avec plusieurs associations, qu'on n'est pas isolés, en fait on leur fait comprendre qu'on est normaux parce qu'il y en a qui disent qu'on est fonctionnaires et en fait il y a une barrière et on essaie de casser cette barrière et de leur montrer qu'ils peuvent venir parler avec nous » (MM resp).

Les personnels de la médiathèque s'appuient sur la co-habitation de certains de leurs personnels avec les élèves, qu'ils côtoient puisqu'ils habitent le quartier, pour réguler les usages au sein de la médiathèque :

« Après parfois on a des soucis le week-end, ils viennent en groupe, on essaie d'aller les choper devant le collège pour leur parler. Après, leur attitude par rapport à la médiathèque change. Ils ne sont pas très à l'aise quand on les chope devant le collège. ... ce n'est pas que dans ces murs-là que ça se passe, on les suit à l'extérieur.

Au début c'était dur, on a fait un grand travail avec mon collègue à l'extérieur et comme ici on habite dans un quartier même quand vous faites de la médiation, il faut faire attention à l'image de la médiathèque comme on travaille ici et avec les jeunes du quartier » (MM médiateur).

Cette médiation entre l'intérieur de la médiathèque et l'extérieur se déroule le jeudi, lors des récréations et des sorties des élèves :

« Ils viennent nous voir et maintenant comme on connaît tout le monde, à force ils viennent, se posent avec nous, discutent. En fait, comme il y a beaucoup de règlements dans la médiathèque, il faut qu'ils suivent, dehors ils sont plus durs alors ils peuvent faire ce qu'ils veulent, on peut se poser avec eux, on discute avec eux tranquillement, il y a plus de liens à l'extérieur avec eux, c'est normal » (MM médiateur).

Cette façon de traiter horizontalement les espaces publics et de faire des liens entre la médiathèque et les espaces où ils peuvent rencontrer autrement les jeunes permet de déhiérarchiser les relations et de préciser le rôle que peut jouer la médiathèque au travers des activités qu'elle propose :

« On leur explique les animations, comme là on va faire un tournoi, devant le collège on a commencé à en parler, il y en a plein qui étaient contents et on a réussi à inscrire d'autres personnes qui ne connaissaient pas la médiathèque grâce à des tournois, des animations » (MM médiateur).

Les amener à jouer par exemple est un moyen de les amener à découvrir d'autres activités :

« D'abord, ils étaient concentrés aux ordinateurs, accros aux jeux, et si on fait des animations, parfois ils viennent aux animations et il y en a plein qui les découvrent quand ils viennent à la médiathèque ils ont droit à 1 h 30 de connexion. Du coup, moi et mon collègue, on les incite à faire autre chose, soit à lire, des mangas, des BD, soit à regarder des films, faire une autre activité, du coup ils prennent des livres, des BD » (MM médiateur).

Nous nous apercevons également que cette horizontalité fonctionne pour le travail au sein de l'équipe puisque le médiateur nous précise qu'

« Avec un collègue qui s'occupe de l'espace jeunesse, on a essayé de déplacer les rayons pour essayer d'avoir un peu plus de calme, on est en train de réfléchir pour déplacer les CD, comme il y a 4 tables. Parfois le week-end on a beaucoup de jeunes ensemble, ils

font des exposés et là on est en train de réfléchir entre les rayons, d'essayer de bouger pour séparer les tables. On fera un test cette année, voir comment ça se passe et si ça se passe bien on va laisser comme ça » (MM doc.)

Pour réfléchir au réaménagement de l'espace, des réunions régulières sont organisées tous les vendredis matin « *ou alors on fait aussi des petites réunions où on peut parler spécialement de ça* ».

La médiathèque Grand M permet de superposer les niveaux d'expériences et de mêler les pratiques et les usages. Ainsi, par la force des choses et de l'architecture du bâtiment, les personnels de l'équipe, avec la nouvelle direction, se fondent sur ce modèle contemporain de déhiérarchisation en se relayant sur les tâches et en s'impliquant sur des domaines dans lesquels ils se sentent légitimes.

Cependant, de l'extérieur le bâtiment laisse supposer qu'il y a un deuxième étage au sein duquel les usagers espèrent pouvoir s'isoler et travailler :

« Il y en a plein qui croient qu'il y a 2 étages avec des salles en haut, après on leur dit qu'il n'y a pas de salle en haut, il y a les bureaux du personnel et un auditorium, le seul espace où vous pouvez accéder, c'est l'auditorium et quand c'est ouvert, après ils comprennent » (MM médiateur).

En effet, les bibliothèques universitaires sont fermées le dimanche et seule la médiathèque centrale Cabanis et Grand M sont ouvertes ce jour là. Les étudiants tentent alors leur chance :

« Il y en a qui sont déçus, ils croyaient que c'était plus grand, comme ils ont l'habitude de Cabanis, ils croient qu'elle est grande et qu'elle a plusieurs étages quand ils voient le bâtiment. La plupart sont contents de cette médiathèque, c'est juste les ados quand ils veulent travailler tranquillement, ils n'ont pas d'espace disponible et je sais qu'il y en a plein de l'université qui viennent ici » (MM resp.)

Comme le reconnaissent les personnels, la médiathèque est alors surinvestie :

« comme les autres bibliothèques sont fermées, ici il y a beaucoup de bruit, alors ils viennent me voir pour dire que c'est dommage qu'il n'y a pas de pièce isolée sinon ils seraient venus ici et comme ils n'arrivent pas à se concentrer ils sont obligés de chercher ailleurs, d'aller voir dans d'autres médiathèques et ils préfèrent aller ailleurs plutôt que de rester ici et c'est dommage. [...] Si on avait d'autres espaces, on aurait d'autres usagers comme on a l'université juste à côté, il y en a plein qui ne viennent plus à cause du bruit » (MM doc.)

Le patio, les jardins, le parvis ou l'esplanade, les espaces de circulation, le café sont synonymes de démocratisation de la culture permise par un « être chez soi » qui s'est instauré et ce malgré un édifice impressionnant au dehors mais véritable cocon de lumière et de protection au dedans.

« les jeunes de moins de douze ans, quand ils accèdent au patio, ils aiment bien s'amuser. Comme il y a des rochers, ils veulent sauter, grimper, escalader, c'est normal mais du coup c'est dangereux » (MM doc.)

Les moments de lecture proposés toute l'année par « les soirées pyjama » sont une autre manière de travailler sur le lien avec la maison.

« C'est un moment familial, la veille de chaque vacance scolaire, un moment où les petits et les parents viennent passer un moment ici autour des livres, on sort de la médiathèque le vendredi soir vers dix-neuf heures et on prolonge un petit peu, ça a un bon succès » (MM doc.)

On rejoint ici l'un des éléments du contemporain, le lien questionné entre un dedans et un dehors comme support d'expérience esthétique et émancipatrice. Alors qu'à la médiathèque Grand M ce mélange entre lieu public et lieu privé est questionné dans un cadre donné par une animation « soirée pyjama » qui s'inspire d'une pratique privée habituellement dévolue aux anniversaires des jeunes dans les familles, on peut voir à la médiathèque Cabanis une autre forme de rapprochement des deux espaces, celui de la maison, celui de la médiathèque. Cette indifférenciation est visible dans les pratiques de certains usagers qui font « comme à la maison » et s'approprient une part de l'espace public de la médiathèque de la même manière qu'ils le feraient de l'espace de leur chambre en y s'installant par terre, au pied du siège et créant autour

leur propre désordre, comme délimitation d'un territoire : un nouvel élément de mesure de la bienveillance dispositif proposée aux usagers ?



photogr. 40 : Médiathèque Cabanis : appropriation de l'espace par le désordre



photogr. 41 : Médiathèque Cabanis : le temps de la sieste

Synthèse chapitre 8

A l'issue de l'analyse des résultats, nous pouvons dire que l'esthétique de la documentation devient un objet éclairant d'un acte de communication, que celui-ci se déroule dans un musée, une bibliothèque, un centre de documentation ou dans le quotidien d'un chercheur. Tout comme le regard que posent les autres disciplines et/ou professions sur la documentation (architecte, artistes ...) elle permet de mettre en dialogue un projet, alliant la vision de l'architecte aux pratiques des professionnels, questionnant de manière plus riche les usages qui y prennent forme. Ce lien entre les disciplines permet de penser la documentation comme moyen partagé de penser le contemporain dans une temporalité non linéaire, une indistinction des pratiques professionnelles qui sert une démarche d'horizontalité et de bienveillance.

ELEMENTS DE CONCLUSION

L'analyse des résultats permet d'avancer les contours de dispositifs info-communicationnels autour du dialogue entre architecture, documentation et expérience esthétique. Cette recherche apporte un regard scientifique multiple qui, à partir des sciences de l'information et de la communication, enchevêtre un regard philosophique et sensible pour penser les dispositifs dans leur complexité. Cette approche théorique originale a permis d'analyser des données à partir d'une proposition de méthode reliant l'infra-ordinaire du chercheur à la parole des professionnels en mobilisant l'expérience esthétique de ces deux types d'acteurs. Cette expérience esthétique a pu être mise au service de l'appréhension d'une médiation singulière, celle du contemporain. Cette dernière propose une forme de bienveillance et de médiation entre énonciation artistique, professionnelle et usages basés sur l'expérience esthétique.

Cette recherche présente quelques limites liées à la prise de risque annoncée. L'analyse des résultats basée sur la focale d'observation sensible du chercheur n'autorise pas la généralisation, ce qui implique, pour la suite des travaux, une mise à l'épreuve des données au regard d'autres démarches méthodologiques et notamment une opérationnalisation de cette démarche infra-ordinaire par des approches d'auto-confrontations croisées. Il s'agirait de travailler plus précisément les confrontations des images recueillies par le chercheur à celles des professionnels ou encore d'interroger de la même manière les usagers pour confronter les représentations des différents acteurs en présence.

Ces limites interrogent la posture du chercheur. Ici la culture scientifique du chercheur s'est construite par les fragments qu'il récolte et qui s'enrichissent du discours des acteurs. La notion d'intuition a été pour nous un déclencheur, même si comme le rappelle Kerlan (2007), la faculté d'intuition est souvent considérée

comme une forme inférieure mais une forme tout de même, c'est à dire un pouvoir d'accès spécifique à la connaissance.

Au cours de nos recherches, nous avons longuement questionné l'espace documentaire comme dispositif complexe et comme lieu d'expérience, pourtant il nous paraissait que nous étions loin d'avoir épuisé tout ce qu'implique la notion de documentation. Il nous paraissait en effet qu'il était possible de penser son épaisseur, sa portée, sa richesse heuristique qui semble s'estomper au profit de termes plus récents comme « médiation ». Nous avons choisi de penser la documentation, dans la partie inédite de cette synthèse, de manière à la fois ascendante et descendante en d'autres termes, partir d'une part de la documentation ordinaire, la vie quotidienne avec la documentation, la banalité des pratiques professionnelles et, d'autre part de son esthétique structurelle et de l'expérience esthétique qu'elle contient. Nous avons tenté de regarder autrement la documentation, selon une inclinaison du regard qui nous a permis de la voir comme source d'attention au monde, outil d'expérience esthétique. L'approche du livre d'artiste, à la fois dans la visite et dans une appréhension sensible de chercheur, mais aussi plus avant lorsqu'il s'est agi de l'interroger, concentre une mise en présence d'éléments de la documentation et de l'art contemporain dans une esthétique documentaire particulière.

Ces éléments de conclusion ont pu émerger grâce au travail documentaire questionné au sein de différents musées, montrant ainsi les pratiques documentaires au service de l'œuvre, allant jusqu'à qualifier de compagnon le dossier d'œuvre réalisé par les professionnels de la documentation au sein des musées (Fabre, Couzinet, à paraître). Nous avons par exemple montré comment une œuvre éphémère était traitée par la documentation qui la décrivait grâce aux éléments d'information reprenant à la fois la démarche, le montage de son exposition, et représentant ainsi la trace de son existence (Fabre, 2012). La documentation, constituée, organisée et conservée par des professionnels de la documentation et alimentée tout au long de sa vie par les différents acteurs du musée (régie des œuvres, conservateurs ...) était alors à côté de l'œuvre, comme dispositif de médiation au service des chercheurs et des historiens

de l'art, document en attente d'une interrogation par un usager qui y rechercherait de l'information. Ainsi, nous avons montré que documentation et œuvre sont intrinsèquement liées mais physiquement séparées.

Dans l'art contemporain, la documentation dépasse cette première posture de compagnonnage pour intégrer l'œuvre et prendre une part entière dans la démarche de l'artiste (Benichou, 2010). De preuve de l'existence de l'œuvre, elle devient preuve de sa construction, l'artiste s'appuyant sur des archives pour donner à sa démarche une valeur supplémentaire ou pour la documenter. La documentation utilisée par l'artiste est alors soit présente à côté de l'œuvre, soit constituée par ce dernier à la demande du curateur. Elle est également, comme nous l'avons montré (Fabre, Desmet, 2016) l'œuvre à part entière, l'artiste mettant en lumière l'esthétique de certains éléments documentaires.

Le livre d'artiste a en ce sens une spécificité, à la fois support d'exposition et artefact matérialisant l'avancée de l'art contemporain, il offre ainsi un support de médiation pour le bibliothécaire-curateur. Les dispositifs proposent une médiation complexe de ces différentes œuvres au sein d'un fonds documentaire plus classique, deux fonds qui se complètent à la fois dans leur matérialité, dans leur symbolique et parfois s'opposent dans le travail documentaire que les acteurs vont effectuer sur ces divers documents aux statuts différents.

On retrouve dans le discours des acteurs ainsi que dans l'observation du chercheur, des éléments du dispositif idéal, fonctionnel et vécu. Comme nous l'avons montré, du point de vue du dispositif idéal, il semble pour les acteurs important de trouver des réponses à leur pratique professionnelle dans l'art lui-même et grâce au support des livres d'artistes et de leur jeu sur les éléments documentaires. Au niveau du dispositif fonctionnel, nous avons noté l'importance de la réflexion qui irrigue le travail documentaire sur ces différents supports dont ils ont la charge. Au niveau du dispositif vécu enfin, la difficulté à mener de front la gestion de fonds différents et

une médiation adaptée qu'ils appuient sur des partenaires extérieurs liés au milieu de la recherche en esthétique se fait jour.

Les dispositifs se définissent alors comme des entre-deux entre musée et bibliothèque, exposition (livres d'artistes) et documentation (autres livres). Entre œuvre et document, entre pratiques documentaires et pratiques de curation, entre médiation documentaire et transposition muséale, dispositifs hybrides qui mêlent ou effacent les frontières entre pratiques de la documentation et exposition d'œuvres d'art. Nous les avons qualifiés de macro-dispositif rassemblant différents dispositifs qui semblent s'imbriquer selon des figures documentaires qui créent une énonciation particulière, faite de mise en abyme du document et de l'archive : palimpseste (Genette), *hupomnemata* (Foucault), fragments (Barthes), classement (Perec), mais aussi de la bibliothèque (Borges) autant d'éléments qu'il nous paraît possible de désigner par esthétique de la documentation, sorte de méta-documentation.

Au terme du bilan de nos recherches et de la partie inédite de cette synthèse, la documentation apparaît comme outil de questionnement de l'art contemporain et du dispositif d'exposition. Elle est ce qui relie et cimente ce macro-dispositif fait de technique documentaire, de documents aux différents statuts, de compétences professionnelles de personnes engagées à la fois dans de la gestion et de la recherche, de l'exposition et de la médiation. Le macro-dispositif est un outil de connivence, entendue comme complicité, entente spontanée, intelligence. La documentation connivente pourrait ainsi rapprocher, former des replis qui « serrent en rapprochant » les différents dispositifs en présence, permettant une expérience esthétique pluridisciplinaire à la fois pour le visiteur et lecteur et également pour les professionnels de la documentation en charge de la construction et de la valorisation du fonds et des collections. Plutôt qu'un brouillage des rôles entre les différents professionnels, il semble au contraire que le mixage entre exposition d'œuvres, exposition de livres, fonds de livres d'artistes, fonds d'autres documents offre une indistinction qui nous permet ici de penser la documentation comme un macro-dispositif documentaire et une expérience esthétique, élément constitutif du contemporain.

La mise en dialogue des approches scientifiques, celle de l'information-documentation, celle de l'esthétique et celle du contemporain ont permis de mettre au jour une forme de bienveillance dispositive. Au travers du recueil de données et de l'analyse des résultats prélevés sur différents terrains, nous avons pu voir que les dispositifs documentaires renforcent l'expérience esthétique des professionnels et permettent une forme d'émancipation des carcans liés aux normes professionnelles de la documentation. Les dispositifs documentaires tels que notre analyse a pu les décrire et les mettre en perspective sont synonymes d'une médiation du contemporain pensée par les professionnels.

L'approche esthétique philosophique, retour de la pensée sur ses intuitions spontanées, a renvoyé à notre propre vécu de chercheur. Méthode réflexive et analytique, elle nous a permis de questionner des phénomènes de l'information-documentation et leur dissection, soit pour approfondir le vécu des acteurs, soit pour trouver, dans les lieux, des traces de leurs conditions, auxquelles nous pourrions ainsi remonter. Comprendre l'esthétique de la documentation pourrait être cette méthode d'analyse des objets de la documentation pour épuiser les éléments de l'espace documentaire.

A partir de ces éléments de conclusion et en prolongement de ce travail, dans la perspective de recherches futures, la réflexion sur les apports de cette note de synthèse et de ses limites devrait permettre de dégager des axes de recherche et des pistes d'encadrement.

Le premier axe concerne l'esthétique de la documentation. D'un point de vue théorique, et à partir des éléments déjà posés dans cette synthèse, il s'agira de convoquer et développer les liens entre espace documentaire, dispositif documentaire et document en prenant en compte la pluralité des esthétiques dans leur énonciation. Du point de vue méthodologique, dans cet axe liant esthétique et documentation, nous proposons de continuer la piste ouverte par l'usage de l'infra-ordinaire

confronté aux perceptions, représentations, paroles des différents acteurs à partir de confrontations croisées à des images créées ou prélevées. L'analyse de ce type de données utilisera à la fois l'analyse de contenu et l'analyse signifiante de l'image. Les terrains investigués se centreront à la fois sur des espaces strictement documentaires et des espaces culturels.

Le deuxième axe se centrera sur le développement des modes de connaissance et d'apprentissage à partir de l'hybridation des espaces culturels et documentaires. D'un point de vue théorique, cet axe convoquera des éléments liés à la documentation autour de l'organisation des connaissances et des éléments liés à l'esthétique du point de vue de l'engagement et du vécu dans la construction des connaissances des différents acteurs. Du point de vue méthodologique ce deuxième axe s'attachera à la fois à l'appréhension des éléments composant les artefacts documentaires et les œuvres et questionnera plus particulièrement les usages des espaces pour appréhender leur fonction d'apprentissage. L'analyse de ce type de données convoquera principalement l'analyse de contenu et l'analyse des représentations graphiques. Les terrains investigués porteront sur l'évolution des espaces documentaires et notamment sur les *learning centre*.

Le troisième axe développera les processus de médiation et d'hybridation entre documentation, art et contemporain. D'un point de vue théorique, cet axe convoquera les notions de médiation et d'hybridation telles que développées en SIC mais également la notion de contemporain pour appréhender à la fois l'énonciation et les usages des dispositifs info-communicationnels au travers des approches sensibles. D'un point de vue méthodologique, ce troisième axe mobilisera l'appréhension et l'analyse de récits d'expérience ainsi que les imaginaires déployés en conception et en réception. Les espaces investigués seront à la fois des espaces documentaires et des espaces d'exposition d'art contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN, G., 2008. *Qu'est-ce que le contemporain*. Paris : Rivages. 43 p.

ALBERO, B., 2010. La formation en tant que dispositif : du terme au concept. In : B. Charlier B. et F. Henri (dir.), *La technologie de l'éducation : recherches, pratiques et perspectives*. Paris : Presses universitaires de France. P. 47-59.

ARBORIO, A.M. et FOURNIER, P., 2014. *L'observation directe*. Paris : Armand Colin. 128 p.

AUSTRY, D. et BERGER, E., 2009. Le chercheur du Sensible : sa posture entre implication et distanciation. In : *Recherches qualitatives : enjeux et stratégies. Actes du 2e colloque international francophone sur les méthodes qualitatives, (25-26 juin 2009 ; Université de Lille 3)*.

BASSE, A., 2015. *La visite : une expérience spatiale*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. 189 p.

BELIN, E., 2001. *Une sociologie des espaces potentiels : logique dispositifiv e et expérience ordinaire*. Louvain-la-Neuve : De Boeck. 291 p.

BENICHO, A. (éd.), 2010. *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Les presses du réel. 447 p.

BENICHO, A., 2013. *Un imaginaire institutionnel : musées, collections et archives d'artistes*. Paris : L'Harmattan. 328 p.

- BENJAMIN, W., 1939. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Trad. de l'allemand, de Lionel Duvoy, de la 4^e version de l'essai. Paris : Allia, 2011. 96 p.
- BERLEANT, A. et DELBAERE-GARNAT, J., 2011. L'art de connaître un paysage. *Diogène*, n° 233-234, p. 74-90.
- BERTEN, A., 1999. Dispositif, médiation, créativité : petite généalogie. *Hermès*, n° 25, p. 33-47.
- BLANC, N., 2008. *Vers une esthétique environnementale*. Paris : Éd. Quae. 225 p.
- BLANC, N., 2010. Vers une esthétique environnementale ? Regards sur un colloque. *RACAR*, vol. 35, n° 1. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : http://nathalieblanc.free.fr/documents/03_Blanc_RAC35.pdf
- BLANC, N. et LOLIVE, J., 2009. Vers une esthétique environnementale : le tournant pragmatiste. *Natures Sciences Sociétés*, vol. 17, n° 3, p. 285-292. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-natures-sciences-societes-2009-3-page-285.htm>
- BLANCHET, A. et GOTMAN, A., 1992. *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : Nathan. 128 p.
- BOUGNOUX, D., 2001. *Introduction aux Sciences de l'information et de la communication*. Paris : La Découverte. 128 p.
- CHANTE, A., 2013. La notion de catalogue : de l'imprimé au numérique. *Culture et musées*, n° 21, p. 131-152.
- COLON, P.-L. (dir.), 2013. *Ethnographier les sens*. Paris : Petra. 337 p.

COPANS, J., 2013. *L'enquête ethnologique de terrain*. 3^e éd. Paris : Armand Colin. 128 p.

COUZINET, V., 2008. Vers une « société du savoir » : approche ethno-informationnelle de la « culture de l'information ». *Analele stiintifice ale universitatii Alexandru Ioan Cuza din Iasi* [Annales scientifiques de l' Université de Iasi, Roumanie] [en ligne], vol. 1, n^o 1, p. 83-98. [Consulté le 29 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <http://pr.uaic.ro/index.php/stiintealecomunicarii/article/view/280>

COUZINET, V. (dir.), 2009. *Dispositifs info-communicationnels : questions de médiations documentaires*. Cachan : Lavoisier-Hermès. 263 p.

COUZINET, V., 2011a. Les dispositifs : question documentaire. In : C. Gardiès (dir.), *Approche de l'information-documentation : concepts fondateurs*, Toulouse : Cépaduès. P. 117-130.

COUZINET, V., 2011b. Janus ou le langage documentaire : union des deux faces d'un métier. In : I. Fabre (dir.), *Professeur-documentaliste : un tiers métier*. Dijon : Educagri. P. 173-190.

COUZINET, V., 2015. A Documentologic Approach of Herbarium: Documentary Anabiosis and Philogenetic Classification. *Proceedings from the Annual Meeting of the Document Academy* [en ligne], vol. 2, n^o 1, article 16. [Consulté le 29 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <http://ideaexchange.uakron.edu/docam/vol2/iss1/16>

COUZINET, V., 2017. Du micro au macrodispositif documentaire : partage des savoirs et mémoire du monde. In : I. Fabre et C. Aït-Ali (dir.), *Dispositifs en questions : émergence du macro-dispositif*. Dijon : Educagri. [A paraître]

DEOTTE, J.L., 1993. *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris : L'Harmattan. 439 p.

DEWEY, J., 1931. *L'art comme expérience*. Paris : Gallimard. 2010. 596 p.

DUBOIS, C., 1989. L'œuvre collection : de la taxinomie du visible à l'utopie. *Parachute*, n° 54, p. 47-51.

ELIAS, N., 1993. *Engagement et distanciation*. Paris : Fayard. 272 p.

FERRY, L. 1998. *Le sens du beau : aux origines de la culture contemporaine*. Paris : Cercle d'art. 237 p.

FOUCAULT, M., 1977. Le jeu de Michel Foucault (entretien). In : M. Foucault, *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris : Gallimard, 1994.

GENETTE, G., 1997. *L'œuvre de l'art. Tome 2 : La relation esthétique*. Paris : Seuil. 297 p.

HEINICH, N. et POLLAK, N., 1989. Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière. *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, p. 29-49.

HERT, P., 1999. Internet comme dispositif hétérotopique. *Hermès*, n° 25, p. 93-107. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/14977>

JACOBI, D., 2013. Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? *La Lettre de l'OCIM* [En ligne], novembre-décembre, n° 150. [Consulté le 29 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <http://ocim.revues.org/1295>

JACQUINOT-DELAUNAY, G. et MONNOYER, L., 1999. Le dispositif : entre usage et concept. *Hermès*, n° 25, 297 p. [Consulté le 29 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/14700>

JEANNERET, Y., 2008. *Penser la trivialité. Vol. 1 : La vie triviale des êtres culturels*. Cachan : Lavoisier-Hermès. 267 p.

KAHN, L.I., 1996. *Silence et lumière*. Paris : Ed. du Linteau. 299 p.

KAUFMANN, J.C., 2001. *L'entretien compréhensif*. Paris : Nathan. 128 p.

KERLAN, A., 2004. *L'art pour éduquer ? La tentation esthétique : contribution philosophique à l'étude d'un paradigme*. Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université Laval. 231 p.

KERLAN, A., 2007. L'art pour éduquer : la dimension esthétique dans le projet de formation postmoderne. *Education et sociétés*, n° 19, p. 83-97. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-education-et-societes-2007-1-page-83.htm>

KOMERDANT, A.E., 2006. *Dix-huit années avec Louis Kahn*. Paris : Ed. du Linteau. P. 71-102.

LAMIZET, B. et SILEM, A. (dir.), 1997. *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*. Paris : Ellipses. 590 p.

LEFEBVRE, M., 2013. L'infra-ordinaire de la recherche : écritures scientifiques personnelles, archives et mémoire de la recherche. *Sciences de la société*, n° 89, p. 3-17.

LE MAREC, J. et MOLINIER, P. (coord.), 2014. Introduction : les communications dans la recherche au miroir de l'enquête. *Sciences de la société*, n° 92, p. 3-13.

LIMIDO-HEULOT, P., 2015. *Les arts de l'expérience de l'espace*. Rennes : Ed. Apogée. 76 p.

LINARD, M., 1990. *Des machines et des hommes : apprendre avec les nouvelles technologies*. Paris : Ed. Universitaires. 240 p.

LIPOVETSKY, G. et SERROY, J., 2013. *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris : Gallimard. 493 p.

LUSSAULT, M. et LEVY, J., 2013. *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin. 1032 p.

MASSIN, M., 2013. *Expérience esthétique et art contemporain*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. 170 p.

METZGER, J.P., 2002. Les trois pôles de la science de l'information. In : V. Couzinet et G. Régimbeau (dir.), *Recherches récentes en sciences de l'information : convergences et dynamiques. Actes du colloque international MICS-LERASS (21-22 mars ; Toulouse)*. Paris : ADBS. P. 17-28.

MEUNIER, J. -P., 1999. Dispositif et théories de la communication : deux concepts en rapport de codétermination. *Hermès*, n° 25, p. 83-92. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/14976>

MEYRIAT, J., 1981. Document, documentation, documentologie. *Schéma et schématisation*, n° 14, p. 51-63.

MEYRIAT, J., 1983. De la science de l'information aux métiers de l'information. *Schéma et schématisation*, n° 19, p. 65-74.

MEYRIAT, J., 1985. Information vs communication ? In : A.-M. Laulan (dir.), *L'espace social de la communication : concepts et théories*. Paris : Retz-CNRS. P. 63-89.

MILLET, C., 2005. *L'art contemporain en France*. 3^e éd. rev. et augm. Paris : Flammarion. 383 p.

MOEGLIN-DELCROIX, A., 2011. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980 : une introduction à l'art contemporain*. Nouv. éd. rev. et augm. Marseille : Le Mot et le reste ; Paris : Bibliothèque nationale de France. 443 p.

OLIVESI, S., 2007. À propos de l'institutionnalisation des SIC. Pour une histoire « localisée ». *Questions de communication*, n° 12, p. 203-225.

PEETERS, B. et CHARLIER, P., 1999. Introduction. Contributions à une théorie du dispositif. *Hermès*, n° 25, p. 15-23. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/14969>

PEREC, G., 1974. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée. 185 p.

PEREC, G., 1989. *L'infra-ordinaire*. Paris : Seuil. 128 p.

QUIVY, R. et VAN CAMPENHOUDT, L., 1988. *Manuel de recherche en sciences sociales*. Paris : Dunod. 271 p.

REBOUL, S., 2013. Typologie pragmatique de la reprise des livres d'artiste d'Ed Ruscha. *Marges* [en ligne], n° 17, P. 21-35. [Consulté le 29 juin 2017]. Disponible à l'adresse : <https://marges.revues.org/115>

REGIMBEAU, G., 2009. L'information et la documentation en art contemporain dans ses dispositifs : cadre théorique et études de cas. In : V. Couzinet (dir), *Dispositifs info-communicationnels : questions de médiations documentaires*. Cachan : Lavoisier-Hermès. P. 229-263.

RUFFEL, L. (dir.), 2010. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Nantes : Ed. nouvelles Cécile Defaut. 240 p.

RUFFEL, L., 2016. *Brouhaha : les mondes du contemporain*. Lagrasse : Verdier. 217 p.

RUSCHA, E., 2011. *Huit textes, vingt-trois entretiens, 1965-2009*. Zürich, Suisse : JRP-Ringier. 240 p.

SCHAEFFER, J.-M., 2000. *Adieu à l'esthétique*. Paris : Presses universitaires de France. 80 p.

SCHAEFFER, J.-M., 2004. Objets esthétiques? *L'Homme* [en ligne], n° 170, p. 25-45. [Consulté le 28 juin 2017]. Disponible à l'adresse : www.cairn.info/revue-l-homme-2004-2-page-25.htm.

SCHAEFFER, J.-M., 2016. *L'expérience esthétique*. Paris : Gallimard. 366 p.

SCHUTZ, A., 2008. *Le chercheur et le quotidien : phénoménologie des sciences sociales*. Paris : Klincksieck. 296 p.

SOUCHIER, E., 2012. La mémoire de l'oubli : éloge de l'aliénation. Pour une poétique de « l'infra-ordinaire ». *Communication et langages*, n° 172, p 3-19.

SOURIAU, E., 2004. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Presses universitaires de France. 1415 p.

STIEGLER, B., 2009. *Repenser l'esthétique, pour une nouvelle époque du sensible*. In : C. Tron (dir.), *Esthétique et société*. Paris : L'Harmattan. P. ?

TANIZAKI, J., 1993. *Eloge de l'ombre*. Aurillac : Publications orientalistes de France. 111 p.

TARDY, C., 2012. *Représentations documentaires de l'exposition*. Paris : Hermann. 280 p.

TETU, J.F., 2002. Sur les origines littéraires des sciences de l'information et de la communication. In : R. Boure (dir.), *Les origines des sciences de l'information et de la communication : regards croisés*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. P. 71-93.

TRON, C. (dir.), 2009. *Esthétique et société*. Paris : L'Harmattan. 153 p.

TABLE DES MATIERES DU TOME 2

INTRODUCTION	5
PREMIERE PARTIE :	13
PENSER LES DISPOSITIFS ET LEURS MEDIATIONS	13
CHAPITRE 1 – LE DISPOSITIF	13
1 - DISPOSITIF INFO-COMMUNICATIONNEL	15
2 - APPROCHE SENSIBLE DE DEUX DISPOSITIFS PARTICULIERS	17
3 - BIENVEILLANCE DISPOSITIVE	21
Synthèse chapitre 1	24
CHAPITRE 2 – L’ESTHETIQUE	25
1- UNE APPROCHE DE L’ESTHETIQUE	25
2 - EXPERIENCE ESTHETIQUE	28
3 - EXPERIENCE ESTHETIQUE DE L’ESPACE	32
Synthèse chapitre 2	34
CHAPITRE 3 – LE CONTEMPORAIN	37
1 - MEDIATION DE L’ART CONTEMPORAIN	37
2 - DOCUMENTATION ET ART CONTEMPORAIN : EXEMPLE DU LIVRE D’ARTISTE	38
3 - DEFINITION DU CONTEMPORAIN	41
Synthèse chapitre 3	44
DEUXIEME PARTIE :	45
APPROCHER L’EXPERIENCE ESTHETIQUE	45
CHAPITRE 4 - METHODE DE RECUEIL DE DONNEES	46
1- L’INFRA-ORDINAIRE	46
2 - LA VISITE	48
3 - L’ENTRETIEN	50
Synthèse chapitre 4	52

CHAPITRE 5 – LE TERRAIN	53
1- <i>GRAND M</i> : LA MEDIATHEQUE COMME DISPOSITIF IDEEL ET DISPOSITIF VECU	55
2 - LA MEDIATHEQUE DES ABATTOIRS, MUSEE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN DE TOULOUSE : MACRO-DISPOSITIF DOCUMENTAIRE	57
Synthèse chapitre 5	59
<u>TROISIEME PARTIE :</u>	61
<u>ANALYSE ET DISCUSSION : MEDIATION DU CONTEMPORAIN PAR L'EXPERIENCE ESTHETIQUE DE LA DOCUMENTATION</u>	61
CHAPITRE 6 - BIENVEILLANCE DU DISPOSITIF INFO-COMMUNICATIONNEL	63
1 - LE MACRO-DISPOSITIF ARCHITECTURAL EN DIALOGUE	63
2 - L'EXPOSITION COMME REVELATEUR DU MACRO-DISPOSITIF DOCUMENTAIRE	72
Synthèse chapitre 6	89
CHAPITRE 7 - EXPERIENCE ESTHETIQUE DU DISPOSITIF DOCUMENTAIRE	90
1 - EVOCATION VIA L'ARCHITECTURE ET LE DESIGN	90
2 - LE LIVRE D'ARTISTE ET LA DOCUMENTATION	100
3 - MISE EN VISIBILITE DES PRATIQUES DOCUMENTAIRES DES ARTISTES	104
Synthèse chapitre 7	106
CHAPITRE 8 - LE DISPOSITIF DOCUMENTAIRE POUR PENSER LE CONTEMPORAIN	107
1 - L'EMANCIPATION	107
2 - L'INDISTINCTION COMME MEDIATION DU CONTEMPORAIN	111
3 - L'HORIZONTALITE	122
Synthèse chapitre 8	126
<u>ELEMENTS DE CONCLUSION</u>	127
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	133
<u>TABLE DES MATIERES DU TOME 2</u>	143
<u>TABLE DES ILLUSTRATIONS</u>	145
<u>TABLE DES ANNEXES</u>	147

TABLE DES ILLUSTRATIONS

<i>photogr. 1 : Médiathèque Grand M : façade extérieure</i>	66
<i>photogr. 2 : Médiathèque Grand M : parvis et entrée</i>	67
<i>photogr. 3 : Médiathèque Grand M : jardins depuis l'extérieur</i>	70
<i>photogr. 4 : Médiathèque Grand M : patio depuis l'extérieur</i>	70
<i>photogr. 5 : Médiathèque Grand M : jardins depuis l'intérieur</i>	71
<i>photogr. 6 : Médiathèque Grand M : patio depuis l'intérieur</i>	71
<i>photogr. 7 : Médiathèque Abattoirs : vitrine présentant les livres d'artistes</i>	73
<i>photogr. 8 : Médiathèque Abattoirs : étagères et niches accueillant les ouvrages documentaires</i>	74
<i>photogr. 9 : Médiathèque Abattoirs : vue d'ensemble des différents micro-dispositifs</i>	75
<i>photogr. 10 : « Chance Encounters on shelves ». Sanfourche, Toulouse, 2014</i>	77
<i>photogr. 11 : Buzz Spector. Unpacking my library, 1995</i>	77
<i>photogr. 12 : Médiathèque Grand M : le carré central (vue intérieure)</i>	92
<i>photogr. 13 : Médiathèque Grand M : le carré central matérialisé par ses parois</i> ..	92
<i>photogr. 14 : CAPC : le mobilier design de la bibliothèque</i>	94
<i>photogr. 15 : CAPC : présentoir design de revues colorées</i>	95
<i>photogr. 16 : CAPC : esthétique des reliures de périodiques</i>	96
<i>photogr. 17 : CAPC : page du cahier d'inventaire</i>	97
<i>photogr. 18 : Museum histoire naturelle : représentation de l'herbier</i>	97
<i>photogr. 19 : Mundaneum : fichier Otlet</i>	99
<i>photogr. 20 : Mundaneum : fichier monumental</i>	99
<i>photogr. 21 : FRAC A : espace documentaire et magasins</i>	99
<i>photogr. 22 : Musée Abattoirs : exposition collection par numéro d'inventaire</i>	101
<i>photogr. 23 : couverture livre d'artiste Rusha, 1969</i>	102
<i>photogr. 24 : couverture livre d'artiste Tabuchi, 2008</i>	102
<i>photogr. 25 : FRAC P : bibliothèque éphémère d'Eric Hatlan</i>	104
<i>photogr. 26 : FRAC P : bibliothèque éphémère d'Eric Hatlan</i>	104
<i>photogr. 27 : FRAC P : Œuvre au cœur de l'espace documentaire</i>	106
<i>photogr. 28 : Médiathèque Cabanis : façade persienne</i>	108
<i>photogr. 29 : MACVAL frise de marque-pages</i>	110
<i>photogr. 30 : MACVAL détail de trois marque-pages accolés</i>	111
<i>photogr. 31 : FRAC P : Habiter l'espace</i>	114
<i>photogr. 32 : FRAC P : Habiter l'espace</i>	114
<i>photogr. 33 : Museum histoire naturelle : coulisses traitement documentaire</i>	115
<i>photogr. 34 : Maison Rouge : détail du « Mur »</i>	116
<i>photogr. 35 : FRAC A : œuvre exposée sur les rayonnages de la documentation</i> ...	117
<i>photogr. 36 : FRAC A : exposition, réserve et documentation cohabitent</i>	117
<i>photogr. 37 : FRAC A : œuvres classées sur rayonnages en réserve</i>	118
<i>photogr. 38 : FRAC A : indistinction de l'exposition, de la réserve, de la documentation</i>	119
<i>photogr. 39 : MURENA : maquette du projet de musée</i>	121
<i>photogr. 40 : Médiathèque Cabanis : appropriation de l'espace par le désordre</i> ..	126
<i>photogr. 41 : Médiathèque Cabanis : le temps de la sieste</i>	126

TABLE DES ANNEXES

*Les annexes se trouvent sur la clé USB attachée au volume 1.
Nous avons choisi de les organiser selon les terrains investigués ; pour chacun d'eux on trouvera les retranscriptions des entretiens et les photographies prises lors des observations.*

- 1- Médiathèque des Abattoirs, Musée d'art moderne et contemporain, Toulouse**
- 2- Médiathèque Grand M, Toulouse**
- 3- Centre de documentation du Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) PACA, Marseille**
- 4- Centre de documentation du Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) Aquitaine, Bordeaux**
- 5- Centre de documentation du Musée d'Art Contemporain du val de Marne (MAC VAL), Vitry-sur-Seine**
- 6- Centre de documentation du Musée d'Art Contemporain (CAPC), Bordeaux**
- 7- Centre de ressources du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM), Marseille**
- 8- Médiathèque Cabanis, Toulouse**