Marc Senet

Master 2 professionnel
Sciences humaines et sociales Information et communication
Mention Métiers du livre et de l'édition
Spécialité Bibliothèque

LES EXPOSITIONS EN BIBLIOTHEQUE

quand l'action culturelle repense l'image de la bibliothèque, ses espaces et leurs usages

Mémoire sous la direction de Marie-Christine Jacquinet et Sylvie Ducas
Soutenu en septembre 2016

L'universite de Paris Ouest Nanterre La Défense n'entend donner aucune approbation ou improbation aux opinions émises dans le mémoire. Ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

Fait à Paris, le 10/08/2016.

Les annexes ainsi que certaines illustrations ont été retirées en vue de la publication en ligne.

REMERCIEMENTS

J'adresse mes remerciements à Mme Sylvie Ducas et Mme Marie-Christine Jacquinet, mes directrices de recherche, pour leurs suggestions, leurs conseils et leurs recommandations.

Je remercie également Mme Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, et Mme Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la Bibliothèque Publique d'Information, d'avoir bien voulu m'accorder un entretien, de l'avoir mené avec passion et intelligence, et d'avoir enrichi mes réflexions en me transmettant les leurs.

Je remercie la bibliothèque du pôle Métiers du Livre de l'université Paris 10, le Centre des métiers du Livre de la Ville de Paris à la bibliothèque Buffon et la Bibliothèque Publique d'Information, pour leurs ressources documentaires.

Enfin, je remercie Mlle Edwige Eichenlaub pour sa relecture attentive.

SOMMAIRE

Introduction.....p. 5

I – Avant l'exposition

La communication: développer une stratégie, susciter l'envie.....p. 28

II – Dans l'expositon

La scénographie: exposer des images, susciter des idées.....p. 50

III – Après l'exposition

L'action culturelle: articuler les espaces et les usages.....p.73

Conclusion.....p. 95

Bibliographie.....p. 98

Annexes.....p. I

INTRODUCTION

I – L'exposition, un dispositif de présentation classique en bibliothèques ?

I – 1 Bref historique

Dès la première moitié du XIX^{ème} siècle, le Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale présente ses objets rares et précieux dans des expositions. Il s'agit de médailles, de manuscrits et autres curiosités comme les cartes et plans ou les minéraux. A la fin du siècle, les expositions patrimoniales se multiplient dans les bibliothèques municipales classées, détentrices des trésors acquis lors des saisies révolutionnaires. Elles prennent la forme de cabinets de curiosités, comme cela se faisait chez les particuliers depuis l'Ancien-Régime, et se destinent aux publics d'amateurs érudits qui fréquentent ces bibliothèques[1].

Il faut attendre les années 1960, qui marquent le renouveau de la bibliothèque publique comme centre de vie sociale et culturelle, pour que l'exposition prenne une forme plus actuelle, celle d'une présentation qui véhicule un message, fait découvrir le patrimoine et transmet des connaissances. L'ouverture du Centre Georges Pompidou et de la Bibliothèque Publique d'Information (BPI) en 1977 soutient cette évolution. La BPI est conçue comme le modèle des nouvelles bibliothèques: ouverte à tous, elle présente ses collections en libre accès. Elle a la particularité de ne pas posséder de collections patrimoniales. Chef de file des bibliothèques municipales de France, elle organise néanmoins des expositions en son sein qui leur sont ensuite proposées clefs en main via le service des expositions itinérantes. A cette époque se développe l'action culturelle en bibliothèque qui vise à la démocratisation culturelle dans la lignée des préceptes d'André Malraux, premier ministre de la culture français entre

[1] GADALA Clarisse, *Pourquoi exposer: les enjeux de l'exposition en bibliothèque*, mémoire sous la direction d'Agnès Marcetteau, diplôme de conservateur des bibliothèques, ENSSIB, 2008, Villeurbanne.

1959 et 1969.

Les expositions deviennent une action culturelle traditionnelle des bibliothèques, si bien qu'en 2008, Delphine Côme réaffirme toujours le constat de leur prééminence dans l'offre de médiation et ajoute que les compétences adéquates à la réalisation d'une exposition sont acquises par les bibliothécaires, bien que « 84% des bibliothèques interrogées achètent ou présentent des animations qu'elles n'ont pas conçues elles-mêmes[2] ». En constatant « qu'une simple requête effectuée sur la liste de diffusion "Biblio-fr" indique, sur la seule année scolaire 2007-2008, entre 600 et 700 annonces relatives à l'ouverture d'une exposition dans l'une des bibliothèques abonnées (...) dans des établissements aussi divers que le réseau des bibliothèques d'Aulnay sous Bois, la bibliothèque de Reims ou la Bibliothèque nationale de France[3]», Clarisse Gadala soutient que « l'exposition reste, en volume, la plus importante activité d'animation » en 2008. Elle ajoute que les chiffres du nombre d'exposition proposé en bibliothèque ont presque doublé entre 1975 et 1985. Enfin, le succès auprès du public est au rendez-vous bien que souvent il reste inférieur aux attentes des bibliothécaires. Cette affirmation se base sur une étude de 2007 de Bruno Maresca, Christophe Evans et Françoise Gaudet sur les bibliothèques municipales qui affirme que 30 % des inscrits, et 20 % des non-inscrits qui fréquentent la bibliothèque y ont déjà vu une exposition[4].

I – 2 – Une activité encore relativement impensée par les professionnels

Le problème principal de ces résultats réside évidemment dans la définition que l'on fait de l'exposition. Paradoxalement, Clarisse Gadala, après avoir étayé ces chiffres, tente de dresser une typologie des expositions à la fois selon leur présentation formelle et leur nature (monographique, historique, etc.)[5]. Cela donne une longue liste, sans accroche tangible, et dans laquelle apparaît en dernière instance tous les dispositifs, même informels, de mise en vitrine du patrimoine. L'exposition est l'action culturelle la plus utilisée en bibliothèque, c'est

---

2 COME Delphine, "Etat des lieux", in HUCHET Bernard, PAYEN Emmanuèle [dir.], *L'action culturelle en bibliothèque*, éditions du cercle de la librairie, collection "bibliothèques", 2008, Paris, p. 44-45. D'après une enquête effectuée en 2005 sur un échantillon représentatif de 239 bibliothèques dans COME Depline, *La médiation culturelle en bibliothèque aujourd'hui: légitimité, missions et perspectives* (mémoire d'étude, diplôme de conservateur de bibliothèque), Villeurbanne, Enssib, 2005.

3 GADALA Clarisse, *Pourquoi exposer: les enjeux de l'exposition en bibliothèque*, mémoire sous la direction d'Agnès Marcetteau, diplôme de conservateur des bibliothèques, ENSSIB, 2008, Villeurbanne.

4 MARESCA Bruno, EVANS Christophe et GAUDET Françoise. *Les bibliothèques municipales en France après le tournant Internet [Texte imprimé] : attractivité, fréquentation et devenir*, Paris, Bibliothèque publique d'information - Centre Pompidou, 2007, p. 68.

5 GADALA Clarisse, *Pourquoi exposer: les enjeux de l'exposition en bibliothèque*, op. cit.

aussi la moins bien définie et la plus diluée dans l'espace de la bibliothèque.

Clarisse Gadala montre ensuite, à juste titre, la difficulté des études sociologiques car chaque exposition pose un cas différent[6]. En effet, de nombreux critères entrent en jeu desquels dépendent le public qui fréquente l'exposition. Selon la bibliothèque, sa situation géographique, la taille de l'espace de l'exposition, sa place dans l'imaginaire des usagers ou des non-usagers, la qualité de la scénographie, la thématique de l'exposition et la fascination que son sujet exerce sur le grand public, les résultats de l'enquête seront très différents. Les chiffres nationaux, régionaux, globaux sont inadéquats. Les expositions obligent à préférer une approche qualitative à une approche quantitative.

En muséographie, la démarche employée pour analyser les effets d'une exposition consiste à étudier qualitativement la scénographie – mise en espace et mise en scène des objets – et à observer la manière dont le public y répond en étudiant son comportement et son langage corporel. Pourtant, les ouvrages consacrés aux expositions en bibliothèque n'abordent jamais le problème de cette façon. Il existe soit des études très générales, soit des manuels comme *l'action culturelle en bibliothèque* qui rappelle les étapes de l'élaboration d'une exposition, la manière de gérer son budget, etc. Enfin, certaines études spécifiques aux grands établissements comme celles de la Bibliothèque Nationale de France (BnF) et de la Bibliothèque Publique d'Information (BPI) s'intéressent à des cas précis d'exposition et fournissent des résultats exploitables.

Cette carence en études expographiques[7] propre aux bibliothèques est symptomatique des conditions dans lesquelles a été acquise cette compétence par les professionnels des bibliothèques. L'exposition reste souvent un enjeu secondaire qui ne dispose pas d'un budget propre ou conséquent, encore moins d'un service technique dédié capable de la monter dans les meilleures conditions. Les bibliothécaires se voient contraints d'assumer le commissariat scientifique, le montage, la communication, etc. Dans son *Manuel du patrimoine en bibliothèque*, Raphaële Mouren insiste sur le fait qu'« organiser une exposition dans une salle prévue à cet effet demande un important investissement, en temps et en argent » bien que ces événements soient « bien entendu indispensables dans les grandes bibliothèques régionales ».

6 *Ibid*, pp. 33-34

7 En muséologie, pour parler de l'étude des dispositifs d'exposition et de leurs effets, le terme courant est "études muséographiques". Dans la mesure où nous étudions ici l'exposition en bibliothèque, on lui préférera le terme "études expographiques". Le mot « expographie » est le terme le plus précis pour désigner l'art d'exposer, d'après DROUET Noémie, GOB André, *La muséologie, histoire, développements, enjeux actuels*, Armand Colin, collection U, Paris, 2010. En effet, le terme « muséographie » désigne à la fois l'art d'exposer et « la muséographie de l'exposition ».

Au moment d'en esquisser les missions, elle prend d'abord le point de vue des bibliothécaires : « les expositions nous permettent de mieux connaître nos fonds, d'approfondir nos connaissances dans le domaine choisi », avant de signaler l'intérêt communicationnel « de rendre visibles les collections et même l'établissement lui-même » et social « elles sont aussi un outil pédagogique. » Face au poids administratif, scientifique et budgétaire, elle conseille finalement le recours à des expositions clefs en main, prêtées par la BPI – dont le service dédié est désormais supprimé –, la BnF, l'Institut du Monde Arabe et autres institutions culturelles ou encore des concepteurs privés[8].

L'exposition est une pratique classique et évidente, si bien qu'elle n'a été que très légèrement questionnée. Il s'agit plus d'une compétence à acquérir que d'une interrogation à mettre en place. Peut-être cela provient-il de sa nature événementielle ? Chaque exposition est éphémère et unique. L'exposition demande d'envisager qualitativement l'espace de la bibliothèque et les comportements des usagers et rompt avec la tradition d'une sociologie statistique fortement ancrée dans le milieu professionnel. Ou peut-être est-ce tout simplement que si le recours à l'exposition est fréquent, il ne s'agit que d'un recours fait à contre-cœur et avec amateurisme dans des espaces non adaptés, des lieux éparpillés dans la bibliothèque ?

Pourtant, de nombreuses bibliothèques disposent d'un espace spécifique bien délimité et y produisent des expositions qui non seulement obtiennent des succès dignes des musées mais s'en approprient les codes scénographiques. On peut penser que ces pratiques, de plus en plus fructueuses, amèneront le discours professionnel sur les expositions à changer.

I – 3 – Un contexte favorable au développement des expositions

Bertrand Calenge prend note d'un retour en force de l'intérêt pour le patrimoine. Dans ce cadre, les expositions attirent des publics de plus en plus nombreux, aussi bien dans les musées que dans les bibliothèques[9]. Le succès des grandes expositions a récemment atteint un sommet avec la rétrospective *Claude Monet* au Grand Palais en 2010-2011. Après le mécénat, elles apportent aujourd'hui une des principales ressources propres pour les grandes institutions

[8] MOUREN Raphaële, *Manuel du patrimoine en bibliothèque*, Paris, éditions du Cercle de la Librairie, coll. Bibliothèques, 2007, pp. 271.

[9] "Les expositions connaissent également un succès sans égal: en 2012, la BnF a compté 280 300 visiteurs de ses expositions (Rapport d'activité 2012), pendant que l'exposition de photographies James Nachtwey en 2010 à la BM de Lyon a représenté à elle seule plus de 50% des entrées de l'ensemble des manifestations de l'événement Lyon, septembre de la photographie." CALENGE Bertrand, *Les bibliothèques et la médiation des connaissances*, Paris, éditions du Cercle de la Librairie, coll. Bibliothèques, 2015, p. 114.

comme la Réunion des musées nationaux, à travers la vente de billets, de catalogues d'exposition ou de souvenirs. Ce phénomène, concomitant à la baisse des budgets dévolus à la culture, amène les musées à élaborer de nouveaux positionnements stratégiques dans leurs politiques d'exposition, d'accueil des touristes et de médiation.

A cela, s'ajoute une prise de conscience plus générale du rôle de l'image dans la société contemporaine. Sous la forme de l'éducation artistique et culturelle, l'histoire de l'art a pris place dans les programmes de l'Éducation Nationale. L'exposition apparaissait comme un outil évident et indispensable dans les bibliothèques patrimoniales parce qu'il permet de montrer et d'étudier les collections en réserve. Désormais, il semblerait que l'évidence se soit déplacée dans le discours professionnel. Interrogée sur le rôle des expositions en bibliothèque, Viviane Ezratty, directrice de la bibliothèque Françoise Sagan à Paris, qui conserve le fonds d'illustrations pour la jeunesse de l'Heure Joyeuse, n'évoque pas d'emblée la mission patrimoniale dévolue à son établissement mais répond que les expositions sont « une activité naturelle dès lors que l'iconographie existe en bibliothèque[10] ». Par « iconographie », elle entend aussi bien le fonds courant des bandes dessinées ou des livres d'art que les fonds patrimoniaux. L'apparition des médiathèques dans les années 70, qui ouvrent les collections sur des moyens d'expression moins traditionnels et multimédias comme les bandes dessinées, le cinéma ou les jeux-vidéo, a eu son rôle à jouer. On remarque aussi que Viviane Ezratty associe l'exposition à la présentation d'images. Le problème persistant de l'exposition de l'écrit et de la littérature à travers les manuscrits originaux semble temporairement évincé.

Le développement du numérique a beaucoup contribué à cette prise de conscience de la place des images en bibliothèques. En effet, sur les bases patrimoniales comme Gallica, la politique de numérisation a d'abord favorisé la diffusion des images extraites de livres illustrés, comme les enluminures des manuscrits anciens. Cette offre était la plus à même d'attirer la curiosité des internautes car les images sont plus attrayantes que le texte. Comme le dit Viviane Ezratty, les images sont « un bon moyen pour attirer l'attention, surtout sur des choses [que l'œil] n'a peut-être pas l'habitude de voir. » La préférence pour l'image s'explique aussi pour des raisons techniques : avant la possibilité de l'océrisation – c'est-à-dire de la numérisation des documents en mode texte, permettant la recherche plein texte –, la numérisation se faisait en mode image, d'abord en noir et blanc puis en couleurs. En ligne comme sur place, les images servent la vitrine de la bibliothèque. Elles permettent de

[10] Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. X.

renforcer leur communication et d'ajouter à leur image le prestige patrimonial[11]. L'iconographie a toujours existé en bibliothèques mais la mise à disposition des images, documents volants, anciens, rares ou précieux, a été facilitée par le numérique qui a permis de repenser le rapport du texte à l'image.

L'exposition est un dispositif visuel qui se caractérise aussi par son caractère éphémère. Cette dimension événementielle participe du regain d'intérêt qu'on lui porte. Dans son dernier ouvrage consacré à l'essor des expositions de maîtres anciens, l'historien d'art Francis Haskell critique la mise en danger des œuvres dans leurs transports aux quatre coins du globe ainsi que l'engouement pour l'exceptionnel que véhicule ces événements:

> « L'impermanence de l'exposition suscite une excitation particulière, qui tient dans la conviction qu'il ne sera sans doute plus jamais possible de revoir ce qu'elle offre aux regards: une pièce venue des antipodes, une œuvre d'une impénétrable collection privée, une comparaison entre tableaux ou la réunion de diverses œuvres[12]. »

Les expositions relèvent autant de l'intérêt scientifique que d'une démarche communicationnelle qui apporte un éclairage nouveau sur le musée et cherche à faire revenir les visiteurs au musée. Les expositions permettent de rompre avec le caractère figé du musée que l'on ne visite qu'une fois et de fidéliser les visiteurs.

II – Le renouveau du discours professionnels sur la médiation et l'hypothèse de l'exposition comme média symbolique

II – 1 La médiation : réponse au libre accès et à l'arbitraire de la classification?

Le renouveau des bibliothèques dans les années 70 et 80, sous l'égide de la BPI, consacre l'avènement et la généralisation de la présentation des collections en libre accès. Tant que les documents se trouvaient en magasin, leur répartition pouvait suivre la logique des numéros d'inventaire qui permettaient au bibliothécaire de retrouver rapidement l'ouvrage demandé. Leur classement ne revêtait une dimension intellectuelle que dans les catalogues papiers et fiches cartonnées à l'intention des usagers. Le libre accès oblige à penser la

[11] COLLARD Claude, MELOT Michel, *Images et bibliothèques*, Paris, éditions du Cercle de la Librairie, coll. Bibliothèques, 2011.

[12] HASKELL Francis, *Le musée éphémère, Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 2000, p. 212.

présentation des documents dans l'espace[13]. Le système de classement le plus généralement utilisé se base sur la classification Dewey qui répartit les documents selon dix grandes classes du savoir. Mise à jour régulièrement pour inclure des domaines nouveaux, elle permet de donner une place à chaque ouvrage dans les rayons de la bibliothèque. La Classification Décimale Universelle, utilisée par la BPI, comporte l'avantage d'être moins la traduction d'un regard américain sur le monde, – la Dewey est souvent critiquée pour donner la part belle à la littérature anglo-saxonne ou aux différents cultes issus du christianisme –, et d'être plus dynamique car elle met en place des passerelles entre les catégories du savoir, ce qui la complexifie d'autant. Le caractère peu intuitif de ses classifications a amené certaines bibliothèques municipales à s'en départir et à préférer une présentation par grands thèmes, inspirés des pratiques des grandes surfaces spécialisées dans la vente de produits culturels. Quelque soit le système utilisé, le libre accès aux collections signifie d'instaurer une logique dans leur répartition spatiale.

Il ne suffit pas que le classement fasse sens, il doit faire sens dans l'espace. Eliséo Véron, dans son étude des comportements des usagers de bibliothèques municipales parmi les collections en libre accès, note la difficulté d'analyser les comportements, les gestes et les langages corporels à l'œuvre. Puisqu'elle tire très certainement sa méthodologie de l'étude du corps dans l'espace de ce qui se fait à la même période dans le domaine de la muséographie, elle évoque logiquement les expositions. Elle affirme que s'il est possible d'étudier les comportements des visiteurs d'exposition qui « consomme l'espace », cela n'est pas facile en bibliothèque et ce pour trois raisons. D'abord, l'espace est familier à l'usager qui y a ses propres repères ; alors que, on le verra, l'une des particularités de l'exposition selon Jean Davallon est d'être neuve aux yeux du visiteur. De plus, l'espace de la bibliothèque est neutre et n'est pas porteur de message ; là aussi, l'exposition se démarque en tant qu'ensemble signifiant. Enfin, contrairement à l'exposition, la bibliothèque se présente comme un simple dépôt de documents auquel l'usager ne répond pas de la même manière: « Ce que nous sommes en train de dire c'est qu'une exposition a, en quelque sorte, les caractéristiques d'une mise en scène, alors qu'une bibliothèque ne possède pas un tel statut[14]. »

La bibliothèque, comme le musée traditionnel, organise les connaissances et donne un lieu au document. Cette présentation figée des connaissances est arbitraire et contrainte par la

[13] VERON Eliséo, *Espaces du livre, perception et usages de la classification et du classement en bibliothèque*, coll. Études et recherche, Bibliothèque Publique d'information, Centre Georges Pompidou, 1989.
[14] VERON Eliséo, *Espaces du livre*, op. cit., p.46.

surface au sol disponible propre à chaque bibliothèque. Cette mise en espace est forcément rigide. Un des enjeux majeurs d'internet et du numérique aujourd'hui consiste à en faire un espace sémantique où les connaissances se répondent les unes aux autres et se lient pour créer du sens[15]. N'est-ce pas déjà ce qui a lieu à travers l'exposition, mise en espace intellectuelle des textes et des images ? **Notre hypothèse est que le développement de l'action culturelle et de la médiation des années 70 jusqu'à aujourd'hui est une réponse à la crise du sens issu du rapport désincarné de l'usager aux connaissances qu'instaure le libre accès aux collections.**

Les tables de valorisation, qui donnent la possibilité aux livres de n'être plus réduits à leurs dos, leurs titres, leurs auteurs et leurs côtes mais de séduire le lecteur par leurs couvertures, contredisent la classification et instaurent un discours différent, pour peu que leur rassemblement fasse sens. Elles contredisent aussi les habitudes des lecteurs qui sont distraits dans leur parcours automatisé au travers des collections et dont l'œil aiguise la curiosité. Avec ces procédés de médiation, la bibliothèque en libre accès s'expose aux regards et emprunte des procédés à l'exposition commerciale ou muséologique : vitrines, promontoires, cartels explicatifs, notes de lecture. Chaque section de la BPI dispose de sa table de valorisation qui réagit à l'Actualité en lien avec les temps forts de la vie culturelle, comme peut le faire une librairie, en rassemblant par exemple la documentation disponible sur une thématique abordée par une exposition au musée national d'art moderne et contemporain. L'exposition gagne peu à peu du terrain et se dilue dans l'espace de la bibliothèque.

II – 2 – La médiation des connaissances

La volonté de susciter un rapport curieux à la bibliothèque provient d'un nouveau discours porté sur la médiation. Bertrand Calenge affirme que « la mise en forme de l'information n'est pas seulement un enjeu documentaire, c'est devenu un enjeu cognitif pour le lecteur.[16] » La médiation se joue dans la mise en forme, la mise en espace de l'information. Pour prendre acte de ce changement, il « propose d'abandonner la priorité donnée à la mise à disposition de l'information documentaire, pour se centrer plutôt sur le soutien au partage des

[15] JACOB Christian [dir.], *Des Alexandries II. Métamorphoses du lecteur*, Paris, BnF, 2003.

[16] CALENGE Bertrand, *Les bibliothèques et la médiation des connaissances*, Paris, éditions du Cercle de la Librairie, coll. Bibliothèques, 2015, p. 22.

savoirs ou des connaissances[17]». Le rôle du bibliothécaire n'est plus de mettre à disposition l'information mais d'aider le lecteur à se l'approprier pour en faire de la connaissance. Selon lui :

> « La bibliothèque aurait ainsi pour fonction d'accroître les connaissances d'une population en fonction de ses besoins, de ses pratiques, de son niveau d'expertise. Et c'est ce que j'appelle la médiation des connaissances. Des connaissances vivantes, et non des stocks d'informations[18]. »

Plus loin, il ajoute : « Outre l'éventuelle mobilité des collections, l'espace doit être lieu de vie. De plus en plus se multiplient les "expositions sauvages" dans des espaces non dévolus à cet effet (...)[19] ». On touche ici à l'une des caractéristiques de l'exposition en bibliothèques : sa dilution dans les espaces documentaires. Aucune exposition ne se ressemble et il est difficile, voire dénué d'intérêt, d'en entreprendre une typologie comme s'y essaye Clarisse Gadala tant leurs formes et leurs sujets sont variés. Elle pointe ce phénomène en esquissant une dernière catégorie qu'elle propose d'appeler « les expositions de service ». Elle désigne ainsi toutes les présentations pensées et argumentées des collections propre à chaque section d'une bibliothèque dans les vitrines dont elle dispose.

Toutes les offres de médiation, de la table de suggestions à la galerie d'exposition, ouvre la classification rigide à de nouvelles approches :

> « Il devient alors possible de prendre des chemins de traverse, d'imaginer d'autres regards et points de vue qui embrassent de larges tableaux ou tracent une venelle hors des routes balisées des classifications[20]. »

L'exposition consiste justement à introduire dans l'espace familier de la bibliothèque un chemin de traverse.

Dans son « avant-propos » au manuel pratique et théorique sur l'action culturelle en bibliothèque, Michel Melot écrit:

> « Généralement une salle d'exposition est intégrée dans la bibliothèque, mais la bibliothèque n'est pas un musée et peut mieux faire: l'exposition des documents à voir peut se faire dans le flux même de ses lecteurs, dans les halls d'accès, les lieux de passage, voire, si elle ne les perturbe pas, dans les salles de lecture. Comme elle se distingue de l'école, la bibliothèque publique doit se démarquer du musée, et s'ouvrir plus largement tant par le choix des thèmes que par la mise en évidence des objets. Au-delà de ces différences qu'il faut

17 *Ibid*. p. 23.
18 *Ibid*. p. 41
19 *Ibid*. p. 124.
20 AUBIN Yves, "Espace et collections: les espaces documentaires: une nouvelle approche", BBF, n°6, 2000.

> cultiver, on doit admettre que presque toutes les bibliothèques ont une part de musée, des réserves précieuses, des images originales, parfois même des objets d'art comme le révèle l'inventaire du patrimoine des bibliothèques. De l'autre côté presque tous les musées ont des bibliothèques et conservent des œuvres graphiques. Le rapprochement des uns vers les autres est inéluctable, aujourd'hui que l'art est dans la rue, dans les livres et sur les écrans. L'organisation de manifestations avec l'interrogation sur les voies esthétiques de la connaissance, devant laquelle l'école, lieu d'apprentissage des codes obligés du raisonnement, du langage et de l'écriture, résiste et se trouve moins bien placée comme le montre le long débat sur les enseignements artistiques en son sein[21]. »

Selon lui, la spécificité et l'avantage de la bibliothèque sur le musée résiderait dans la possibilité d'exposer au milieu des collections. Les bibliothèques que nous aborderons ici, la Bibliothèque Nationale de France, la Bibliothèque Publique d'information et la Bibliothèque Françoise Sagan, disposent de vitrines dans chacune des sections. Par exemple, en lien avec l'exposition du Centre Pompidou[22], la BPI expose en vitrine des livres sur l'œuvre du designer Pierre Paulin. Pourtant, la stratégie de ces dernières et de beaucoup d'autres bibliothèques, consiste à combiner cette offre « sauvage » avec des expositions aux dimensions plus importantes, placées dans des espaces délimités et scénographiés. Pourquoi disposer d'un espace spécifique d'exposition en bibliothèque ? La scénographie est un premier élément de réponse. L'exposition de type muséale offre une « mise-en-scène » qui confère à l'espace un sens et une symbolique. En pénétrant dans cet espace, le lecteur quitte le lieu de ses habitudes pour pénétrer dans un univers où tout fait sens et le pousse à une attitude curieuse faite de doutes et de questionnements.

Michel Melot essaye de définir la bibliothèque contre le musée. Malgré tout, il note un rapprochement « inéluctable » des bibliothèques et des musées dû à l'interdisciplinarité qui agite le monde de l'art et de la connaissance.

III – Bibliothèques et musées: nouveaux usages pluridisciplinaires et porosité des frontières entre institutions culturelles

III – 1 Vers des bibliothèques scénographiées?

L'exposition n'est pas le seul dispositif possible pour sortir des routes balisées des classifications. Bertrand Calenge évoque de nouveaux moyens de rompre la classification

[21] MELOT Michel, "Avant-propos", in HUCHET Bernard, PAYEN Emmanuèle, *L'action culturelle en bibliothèque*, éditions du cercle de la librairie, collection "bibliothèques", 2008, Paris, p. 16.

[22] « Pierre Paulin », du 11 mai au 22 août 2016, galerie 3, Centre Georges Pompidou, Paris.

comme les « fouillothèques » qui permettent de mettre en valeur les collections en présentant dans des bacs en désordre un mélange de nouveautés et de livres peu empruntés valorisés par les bibliothécaires[23]. C'est un moyen de favoriser le butinage libre qui s'inspire du constat que les lecteurs prennent souvent le temps de chercher des suggestions dans les chariots de retour plutôt que sur les rayons chargés de livres anonymes, perdus dans l'ordre alphabétique. Néanmoins, l'exposition, média sémantique par excellence, offre le plus grand potentiel de création de sens.

C'est la raison pour laquelle germe peu à peu l'idée de scénographier l'espace de la bibliothèque. Lorsque Bruno Dartiguenave milite pour « une médiathèque de l'imaginaire »[24], il part du constat de la prédominance actuelle de la « culture-monde » sur la culture classique. Il s'inspire des travaux du sociologue Bernard Lahire sur les pratiques culturelles des individus qui ont fait éclater par leurs diversités les distinctions entre culture élitiste et populaire. L'intrusion de la télévision, l'allongement de la scolarité et l'avènement des mathématiques comme instrument de sélection scolaire au détriment des langues anciennes ont entraîné le développement considérable de la classe moyenne. En s'inspirant de Gilles Lipovetsky, l'auteur définit la « culture-monde » entre autres par la prédominance de l'image sur le texte, l'instantanéité et l'abondance des informations, la volonté de divertir et de s'évader, la recherche d'expériences émotionnelles concrètes et immédiates (contre l'initiation et l'élévation spirituelle), la concentration du succès sur un nombre réduit d'ouvrages (contre l'encyclopédisme). Hors la prédominance de l'image sur le texte et la recherche de divertissement, d'évasion et d'expériences émotionnelles sont au cœur du dispositif d'exposition (bien que l'initiation et l'élévation spirituelle y joue aussi un rôle, nous le verrons).

Il y a, selon Dartiguenave, deux attitudes possibles : être conservateur et établir des méthodes d'éducation contraignantes ou être progressiste et satisfaire le consommateur dans ses penchants hédonistes et narcissiques. L'exposition, à des fins éducatives, s'approprie ces penchants. Il cite alors Lipovetsky : « Tandis que monte le sentiment du vide, se multiplient les procédés d'enivrement pour échapper à la nuit d'un monde sans valeur, à l'abîme du manque de but et de sens. » Pour résoudre ce problème, Dartiguenave propose « de reconnaître le symbole comme fondement imaginal », c'est-à-dire « de comprendre les images

[23] CALENGE Bernard, *Les bibliothèques et la médiation des connaissances*, op. cit. p. 125.

[24] DARTIGUENAVE Bruno, *Pour une médiathèque de l'imaginaire, une alternative à l'utopie gestionnaire*, Paris, éditions du Cercle de la librairie, coll. Bibliothèques, 2012.

et les textes différemment que dans la société classique iconoclaste du texte et de la haute culture ».

Pour cela, Dartiguenave reconnaît le rôle de l'action culturelle lorsqu'il affirme que les bibliothèques doivent être « des lieux d'expression culturelle ». Il conclut en dressant une longue liste d'activités culturelles pluridisciplinaires possibles faisant se rencontrer le public et les artistes, et le roman et les autres domaines artistiques (théâtre, cinéma, lecture, adaptation radiophonique, roman-photo, etc), parmi lesquels il évoque en bonne place les expositions temporaires autour d'artistes amateurs ou professionnels. Les nouvelles bibliothèques, qui se pensent souvent comme des « troisièmes lieux », essaye de combiner toutes la diversité de ces pratiques. À Thionville, un espace culturel appelé le « troisième-lieu » est en train de sortir de terre. Ce n'est pas une bibliothèque mais une « machine culturelle » à la manière du Centre Pompidou. On y trouve à la fois une médiathèque, une salle de spectacles, une salle d'exposition, des studios de création, un office de tourisme et un café[25].

Mais avant tout, Dartiguenave défend une présentation des ouvrages en bibliothèque mettant en avant l'image et à travers elle le symbole, s'inspirant des librairies, avec des supports publicitaires (présentoirs illustrés, figurines, présentation par collections, « fouillothèque », présentation en épis, etc.). L'image doit aussi avoir un véritable statut : « Il pourrait être envisagé, à l'instar des musées, une véritable scénographie qui constitue un produit d'appel pour inciter à la lecture mais aussi pour la visualisation des symboles (...). » Il ne s'agit pas tant de proposer un nombre important d'ouvrages que d'assurer la promotion de titres ou de genres.

Force est de constater que cet appel pour ce que Bertrand Calenge nomme la « curation[26]» en bibliothèque a été entendu. Lors de la préfiguration d'une « bibliothèque troisième lieu », le geste architectural est sollicité et mis en avant. Dans la documentation professionnelle, l'exemple le plus célèbre est peut-être celui de la bibliothèque de Hjoerring au Danemark où un « fil rouge » parcourt toute la bibliothèque et son mobilier pour en structurer et unifier les collections et les services. La nouvelle bibliothèque d'Angoulême, inaugurée en décembre 2015, est l'exemple le plus récent d'une bibliothèque cherchant à scénographier l'espace des collections pour lui donner une dimension imaginale et symbolique.

25 TERRIER Sylvie, "Le troisième lieu" in JACQUET Amandine [dir.], *Bibliothèques troisième lieu*, Paris, Association des bibliothécaires de France, coll. Médiathèmes, 2015.

26 CALENGE Bernard, *Les bibliothèques et la médiation des connaissances*, op. cit. p. 125.

Architecturalement très proche du Centre Georges Pompidou Metz (fig.1), elle comporte trois grandes galeries (fig. 2) : « imaginer », « créer » et « comprendre », chacune associée à une couleur symbolique, auxquelles s'ajoutent l'espace d'accueil et le dernier étage, avec un café, l'espace Actualités et l'espace d'exposition. Le site internet de la bibliothèque présente les différents espaces grâce à des vues 3D émises par les architectes[27]. Les collections de l'espace « Imaginer », la fiction jeunesse et adulte, se présentent sous la forme de deux soleils rayonnants. Le monde « Imaginer » donne accès aux mondes « Comprendre » et « Créer ». Dans cette bibliothèque, l'espace, entièrement conçu avec les architectes, est scénographié jusque dans ses moindres détails, notamment avec un jeu de lumière différent à chaque étage[28]. L'espace et le parcours proposés à l'usager se trouvent investis de sens et véhiculent une ambiance, une attitude, un message. Un autre enjeu de ces grandes institutions culturelles à l'architecture marquante est l'image de la ville. Comme au Centre Pompidou Metz, les galeries sont tournées vers les monuments historiques emblématiques qu'elles encadrent et mettent en valeur. La ville elle-même est mise en scène.

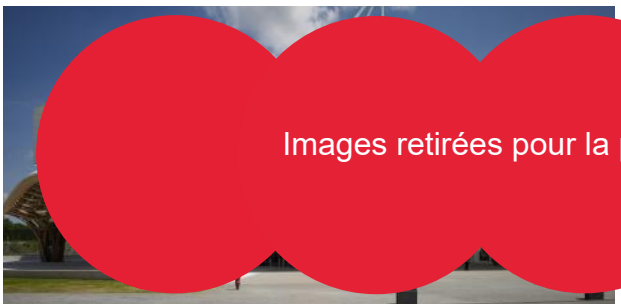


fig. 1 – Le Centre Georges Pompidou à Metz



fig. 2 – L'alpha, médiathèque d'Angoulême

III – 2 – Vers des musées forum, espace de rencontres et d'échanges ?

La muséologie s'est beaucoup développée aux États-Unis au cours du vingtième siècle[29]. Parmi les premiers à s'y intéresser, Paul Marshall Rea (1878-1948) estime que le musée est plus proche des masses que l'université et qu'il peut contribuer au développement de l'esprit critique des citoyens à la façon des bibliothèques publiques. Marshall McLuhan (1911-1980) met en place la muséographie sociale des années 60, selon laquelle le musée est

27 http://www.lalpha.org/node/1649#.V5jFaKNQCRw, consulté le 27/07/2016

28 Article sur le fil du Bulletin des Bibliothèques de France, consulté le 27 juillet 2016: http://bbf.enssib.fr/le-fil-du-bbf/une-mediatheque-nouvelle-generation-a-angouleme-14-01-2016

29 DUBE Philippe, "Du sacral au social. A propos du musée de société en Amérique du Nord" *in* CHEVALLIER Denis [dir.], *Métamorphoses des musées de société*, La Documentation Française, coll. "Musées-Mondes", 2013, Paris.

un lieu d'expériences avant tout sensibles, qui s'ouvre sur des possibilités heuristiques extraordinaires. Trop souvent, son espace est compris selon la linéarité du livre alors que les objets demandent d'autres approches, multisensorielles[30]. C'est ce courant de pensée qui va permettre la généralisation des expositions temporaires scénographiées, où l'espace est pensé pour créer une expérience différente de celle de la collection permanente. C'est aussi la porte ouverte au décloisonnement du musée qui aboutira au Centre Pompidou.

Envisager le musée comme un livre, selon Marshall McLuhan, c'est avoir une conception linéaire de l'espace et de l'histoire, car le musée, comme la bibliothèque, découpe l'espace intellectuellement – par période, pas style, par nature des objets (Beaux-arts, arts décoratifs, etc.) ou par auteur – et confère à chaque œuvre une place fixe. Isabella Pezzini invoque à ce propos le concept d'« hétérotopie » issu de Foucauld :

> « Hétérotopie se comprend aujourd'hui essentiellement comme une "altérité spatiale, temporelle, relationnelle" eu égard aux dimensions, à l'équipement et aux fonctions, l'objectif étant de créer une discontinuité, une ambiance sémiotique distincte. Dans ce sens, visiter un musée, c'est également traverser un seuil invisible, expérimenter un espace – non seulement physique, mais aussi de communication – qui a la capacité d'intercéder, et d'établir des contacts avec d'autres espaces, d'autres temporalités, d'autres cultures, d'autres perceptions de la réalité.
>
> Pour Foucault, les hétérotopies par excellence étaient les espaces appelés disciplinaires, les institutions ayant historiquement pour objet de discipliner les masses (la prison, l'hôpital, le couvent, la caserne, l'école, l'asile, mais aussi, dans la ville moderne, la rue et le parc...). Mais ce vocable peut s'appliquer d'une manière plus générale à la relation entre la forme d'organisation de l'espace et celle de la société et du savoir, ou pour parler en termes sémiotiques, entre une forme du signifiant et une forme du signifié. (...). L'hétérotopie est donc une forme déterminée par cet art authentique qu'est le partage de l'espace, que ce soit en termes d'isolement et de discontinuité par rapport à l'espace continu quotidien, ou en termes d'articulation en série qui assigne à chaque individu ou entité un espace pertinent. Les relations "disciplinaires" s'appliqueraient également aux édifices assignés à l'organisation du savoir; les archives, les bibliothèques, et – précisément – les musées[31]."

L'espace du musée porte une signification. Tout comme la mission première du musée n'est pas seulement d'éduquer les masses, mais aussi de délecter et de divertir, on ne peut pas dire que cette signification soit unique. Le musée a été utilisé comme un exemple de l'hétérogénéité constitutive de la culture par Youri Lotman dans son essai *La Sémiosphère*[32]. Le musée organise et stratifie des discours variés à travers l'architecture, les œuvres, les dispositifs de leur exposition, la signalétique, les textes explicatifs, mais aussi le

[30] McLUHAN Marshall [dir.], *Le musée non linéaire: exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, Lyon, Aléas, 2008, p. 76.

[31] PEZZINI Isabelle, "Sémiotique du nouveau musée", in ECO Umberto, PEZZINI Isabella, *Le musée, demain*, trad. Ben Ayoun Jean-Luc, Casimiro Livres, Paris, 2015, p. 48.

[32] LOTMAN Youri, *La sémiosphère*, 1985, trad. Anka Ledenko, PULIM, coll. « nouveaux actes sémiotiques », Limoges, 1999.

comportement des employés, des guides, des médiateurs, des gardiens et des visiteurs. Dans cet espace, de nombreuses manifestations de subjectivités indépendantes entrent en contact, établissent des relations, se traduisent les unes les autres, entrent en conflit, coexistent, et créent un ensemble dynamique.

Après avoir souligné le rapport discursif du musée à l'espace, Isabelle Pezzini en établit l'histoire[33]. Les premiers musées se présentaient sous forme de galerie ou de rotonde, selon une présentation réfléchie en terme d'esthétique et de hiérarchie des valeurs accordées aux œuvres (peinture d'histoire, nature morte, etc.). C'est dans le *Précis des leçons d'architecture* (1817-1821) de Nicolas Louis Durand qu'apparaît un musée dont l'espace est découpé selon une construction intellectuelle: les arts y sont séparés, les époques, et les chefs d'œuvres des œuvres mineures, etc. Avec l'architecture moderne apparaissent de nouvelles propositions. Dans le *Mundaneum* de 1929, projet de cité culturelle internationale qui se présentait en une spirale descendante, Le Corbusier envisage l'Histoire comme un cycle progressif toujours incomplet. Frank Llyod Wright en reprend la forme pour le musée Salomon R. Guggenheim à New-York en 1959.

Il faut attendre les années 70 pour que s'opère une réelle rupture. Isabella Pezzini reprend le terme de Baudrillard en 1977 et parle de « l'effet Beaubourg » qui présente des étages décloisonnés, où l'espace, privé de cloisons, ne raconte plus une seule Histoire mais déconstruit les discours et ouvre la discussion. Le musée s'est finalement doté de cloisons pour des raisons de conservation, les œuvres ne pouvant pas supporter une trop forte exposition à la lumière du jour. Néanmoins, les cloisons et l'accrochage évoluent en permanence et avec eux le discours qu'ils établissent.

Dans les années 70, les musées ont connu, comme les bibliothèques, l'apparition et le développement de la médiation culturelle. Comme l'écrit Pam Locker dans son manuel de conception d'exposition qui lie design, architecture et muséographie:

> « Au cours du XX° siècle, le concept du musée moderne comme "machine à enseigner", qui se développe dans les années 1970, survient avec la prise de conscience que les musées doivent être plus attrayants. Cette approche conduit à un apprentissage plus interactif, à mesure que de nouvelles idées émergent sur la manière dont le musée peut communiquer par le dialogue et l'élaboration de récits. [34]»

[33] PEZZINI Isabelle, "Sémiotique du nouveau musée", *op. cit.,* pp. 49-51.

[34] LOCKER Pam, *Conception d'exposition*, trad. Laurence Richard, éditions PYRAMIDES NTCV, coll. Les essentiels – Design d'intérieur, 2011, p. 22.

Le terme « machine à enseigner » fait référence à la « machine-culturelle » que se propose d'être le Centre Georges Pompidou, caractéristique de cette nouvelle approche éducative et interactive, qui ajoute au musée d'art moderne et contemporain – deux étages d'exposition permanente –, un étage réservé aux expositions temporaires, une bibliothèque, deux salles de cinéma et un établissement de recherche en acoustique, l'IRCAM. Isabella Pezzini conclut :

> « Le musée est désormais un espace polyfonctionnel qui ne respecte pas les typologies préfixées, mais qui cherche sa propre unicité, et qui comprend des éléments architecturaux des bibliothèques, du spectacle, de l'administration, des bâtiments destinés au commerce et à la restauration. [35]»

Comme Bertrand Calenge pour les bibliothèques, Camille Mazé évoque le « musée comme lieu de savoirs » en insistant sur l'importance de l'approche interdisciplinaire où ethnologie, sociologie, histoire de l'art, linguistique, musicologie et géographie organisent le discours sur les cultures[36]. Selon elle, les musées articulent conservation et dialogue des cultures et des savoirs. Elle prend l'exemple emblématique de la Bibliotheca Alexandrina ouverte en 2000[37]. Le développement de la médiation ajoute à cet polyvalence de l'espace un polymorphisme des discours énoncés. Duncan F. Cameron (1930-2006) dans l'article « The Museum, a Temple or a Forum », en 1971[38], présente deux visions complémentaires du musée : un temple qui conserve le patrimoine et un forum où vivent les idées. Aujourd'hui, les musées insistent de plus en plus sur la dimension « forum », lieu de vie et d'échange.

Cela implique de s'intéresser à l'environnement et aux publics auxquels se destinent le musée, considérations qui intéressent les bibliothèques territoriales depuis plus longtemps. Le Louvre Abou Dabi et le Louvre Lens sont deux projets pensés en fonction des territoires et des populations locales, qui mettent le visiteur au centre du programme. Dans les musées, cela se traduit à travers la médiation. Pour ces projets, les conservateurs travaillent avec des médiateurs culturels[39].

Cécile Dumoulin parle du MuCEM, nouveau musée d'anthropologie marseillais,

---

35 PEZZINI Isabelle, "Sémiotique du nouveau musée", *op. cit.,* pp. 61-62.

36 MAZE Camille, « Le musée comme lieu de savoirs » in CHEVALLIER Denis [dir.], *Métamorphoses des musées de société*, op. cit., p. 84.

37 *Ibid*. pp. 92-94

38 Cité par DUBE Philippe, « Du sacral au social. A propos du musée de société en Amérique... », *in* CHEVALLIER Denis [dir.]*, Métamorphoses des musées de société,* op. cit.

39 GUILLON Catherine, « Capter et gérer les publics: les nouveaux projets du Louvre » *in* CHEVALLIER Denis [dir.]*, Métamorphoses des musées de société,* op. cit., pp. 139-142.

comme d'une « agora du XXI° siècle »[40]. Elle énumère tout ce qui fait la diversité de son offre culturelle. Elle insiste d'abord sur le fait qu'il est à la fois monument historique et architecture contemporaine – comme Viviane Ezratty à propos de la médiathèque Françoise Sagan[41]. Puis, elle détaille la manière dont les collections d'art populaire seront mêlées à une action culturelle riche : expositions aux tonalités différentes (historiques, ethnologiques, artistiques…), programmation de spectacles, de rencontres, de films, divertissements pour les jeunes, conférences avec les meilleurs spécialistes, etc. Il s'agit de mettre en place différentes approches et de toucher différents publics. Cela nécessite d'introduire une grande souplesse dans la médiation : celle-ci se fera « à la carte » grâce à des médiateurs postés dans les salles et des informations sur papier ou sur *smartphone*. Des lieux et des moments seront aménagés pour animer le débat à travers des rencontres à l'auditorium mais aussi au sein même des lieux de vie du musée avec des visites, des ateliers, permettant de créer une émulation constante dans le forum de la galerie de la Méditerranée. Le musée abordera par exemple la citoyenneté, l'écologie et le rapport à la nature, les religions ou l'altérité. Ce sont autant de thèmes d'Actualités centraux pour les bibliothèques et qui s'invitent aujourd'hui au musée. Michel Côté, directeur du musée des confluences de Lyon, insiste sur le rôle social et politique des expositions et du musée, entre connaissances et création[42]. Selon lui, la pluridisciplinarité doit être un moyen pour rendre la complexité du monde dans la simplicité d'une exposition. Comme dans le cas des bibliothèques, le numérique permet l'évolution du musée vers un forum d'échanges des connaissances, une plateforme de partage[43].

Bibliothèques et musées convergent aujourd'hui de manière significative pour devenir des espaces signifiants qui cherchent à réinstaurer un récit dans les pratiques culturelles et à s'ouvrir à la diversité des pratiques culturelles pour renouer le lien social dans leurs échanges et leurs confrontations. Gilles Suzanne résume bien la situation à propos du musée :

> « C'est un tel musée qui s'invente aujourd'hui sous la forme de "cités culturelles" – le terme s'impose progressivement pour le qualifier – qui cherchent à prendre place sur le territoire et dans ses populations en se proposant comme une réponse inédite au besoin de la modernité de réfléchir sur elle-même. Pour ce faire, elles proposent des formes

40 DUMOULIN Cécile, « La politique des publics au MuCEM: une agora du XXI° siècle", *n* CHEVALLIER Denis [dir.]*, Métamorphoses des musées de société,* op. cit.

41 Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. XII.

42 COTE Michel, « Exposer le paradoxe », in COTE Michel [dir.], *La fabrique du musée de sciences et de sociétés,* La Documentation française, coll. Musées-Mondes, Paris, 2008, pp. 7-8.

43 JUANALS Brigitte, MINEL Jean-Luc, « Stratégies de communication et dispositifs de médiation à l'ère numérique: vers des "musées ouverts"? » *in* MAIRESSE François [dir.], *Nouvelles tendances de la muséologie*, La Documentation française, coll. Musées-Mondes, Paris, 2016, pp. 159-185.

d'expérimentations plurisensorielles (expositions, muséographies argumentées, débats, programmations artistiques, rencontres, éditions, etc.) pour plonger les phénomènes culturels dans ce cercle énigmatique de faits et de techniques, d'artefacts et d'imaginaires, de points de vue scientifiques et de représentations sociales, qui leur rend toute leur virtualité[44]. »

On retrouve l'idée d'une action culturelle variée proposant des « expérimentations plurisensorielles » et l'importance de mélanger différents types de discours (scientifiques, sociologiques ou fictionnelles...). L'institution culturelle se propose de répondre « au besoin de la modernité de réfléchir sur elle-même. » Elle doit être un repère et un espace social où partager ses questionnements et s'interroger sur soi en se confrontant aux idées et aux œuvres des autres. Gilles Suzanne parle de « cités culturelles » pour désigner ces nouvelles institutions hybrides.

IV – Problématique: questionner l'espace d'exposition

Lors d'une exposition temporaire, la bibliothèque se rapproche-t-elle du musée ou propose t-elle une autre approche du même médium ? Dans ce dernier cas, quelle est la spécificité de l'exposition en bibliothèque ? C'est l'interrogation à laquelle notre étude expographique en bibliothèques cherche à répondre.

Nous avons posé la question à Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan et conservatrice du fonds patrimonial pour la jeunesse, et à Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la Bibliothèque Publique d'Information et commissaire de l'exposition Claire Bretécher. La première nous a répondu sans hésiter qu'elle était persuadée de l'existence d'une approche bibliothécaire. La seconde, qui s'était visiblement déjà posée la question, a pesé ses mots et finalement affirmé : « Je pense qu'une grande différence réside dans le fait que ça se situe dans un établissement qui est une bibliothèque.»[45] avant de faire de ce questionnement le fil rouge de notre entretien.

Cette réponse, en apparence des plus simples, est particulièrement pertinente. La spécificité de l'exposition en bibliothèque se situe-t-elle au seuil de l'espace d'exposition, dans son intégration avec les autres espaces de la bibliothèque ?

[44] SUZANNE Gilles, « L'espace du musée » in CHEVALLIER Denis [dir.], *Métamorphoses des musées de société*,op. cit. p. 47

[45] Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. III.

Il nous faut commencer par préciser la définition de l'« espace d'exposition ». Il ne s'agit pas de tous les dispositifs d'exposition du mur à la vitrine. D'abord, si le mot exposition au sens large désigne l'action de montrer, c'est au sens restreint que nous l'entendons ici : « un dispositif reconnu comme une exposition par le visiteur grâce à une série de codes »[46]. Nous étudierons quels sont les codes de l'exposition que l'on retrouve aussi bien dans les musées que dans les bibliothèques. Nous parlerons plus précisément d'expositions temporaires, c'est-à-dire d'événements consacrés à un sujet précisément énoncé et qui entendent le traiter en articulant un discours par des moyens écrits et visuels. Enfin, par « espace d'exposition » nous désignons l'espace scénographié qui les accueille dans lequel le public peut circuler. Cette circulation est le tout premier code qui permet de parler d'« une exposition ». « Faire une exposition », tout comme aller à la bibliothèque, lire ou jouer, est une pratique culturelle bien précise dans l'imaginaire commun.

Nous avons déjà distingués plusieurs caractéristiques de l'exposition temporaire : d'abord, elle est une opération de **communication**. A ce titre, elle fait la promotion de la bibliothèque et de son action culturelle. En quoi l'espace d'exposition engage-t-il l'image de la bibliothèque ? Un part de l'attrait qu'elle suscite provient de son caractère **événementiel**. Elle donne une occasion unique de voir des œuvres sous un nouvel angle. En quoi permet-elle de renouveler le regard de l'usager ?

L'angle choisi est mis en avant par le commissaire d'exposition dans les choix de scénographies. L'exposition est avant tout **signifiante**. L'espace y est mis au service d'un discours que le visiteur interprète. Comment s'articule cette situation de communication ? Pourquoi intégrer un espace signifiant au sein de la bibliothèque ? Pourquoi a-t-on besoin de recourir au récit ? Pourquoi l'élaboration spatiale de la signification est-elle préférée au texte, au livre et aux collections ?

Le dispositif d'exposition organise une circulation entre différents objets, textuels, iconographiques, sonores, filmiques ou **multimédias**. Dans une médiathèque, chaque support possède un espace dédié. S'agit-il d'introduire un espace de convergence ?

Enfin, l'attitude **interprétative** que suscite l'exposition, outil de médiation, est différente de celle adoptée par l'usager dans les espaces neutres de la bibliothèque. Que signifie l'introduction de ce nouveau comportement et de ce nouvel usage du lieu?

---

[46] DAVALLON Jean, *L'exposition à l'oeuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique*, "Communication", L'harmattan, Paris, 1999, p. 31.

Ces questions nous amènent à formuler la problématique suivante :

Dans quelle mesure les expositions scénographiées modifient-elles le rapport de l'usager à la bibliothèque en s'intégrant dans les espaces de la bibliothèque et dans son action culturelle ?

V – Terrain d'étude et méthodologie

Dans cette étude, nous envisageons l'exposition comme « média », c'est-à-dire comme « objet culturel » considéré en tant que « dispositif communicationnel ». Nous empruntons ce postulat à Jean Davallon. A une simple « mise en exposition », degré zéro de l'exposition qui sépare l'espace et l'exposé, il oppose l'« exposition média » qui intègre l'un et l'autre et où : « l'espace (lieu, enveloppe et décor) participe aux effets produits par l'exposition au même titre que les objets exposés »[47].

Notre terrain d'étude est constitué d'expositions qui répondent à cette définition. Elles s'inscrivent dans des espaces différents : séparé ou intégré aux collections, permanent ou temporaire, etc. C'est l'occasion de faire un panorama des stratégies d'exposition en bibliothèque.

La Bibliothèque Nationale de France est coutumière des grandes expositions. Elles lui permettent de présenter ses collections au grand public et d'émettre un discours scientifique. Elle dispose pour les accueillir d'espaces dédiés, séparés des collections. Depuis peu, elle expose aussi de l'art contemporain. Ces expositions sont moins didactiques qu'esthétiques. Cela implique une nouvelle forme de discours, de présentation scénique et, pour les visiteurs, un nouveau rapport à l'objet présenté. Qu'apporte l'art contemporain à l'image de la bibliothèque et à ses usages?

C'est la question qui animera notre réflexion autour de l'exposition : **« Anselm Kiefer, l'alchimie du Livre »**, présentée du 20 octobre 2015 au 7 février 2016 sur le site François Mitterrand.

Contrairement à la BnF, la Bibliothèque Publique d'Information ne possède pas de collections patrimoniales. Pourtant, elle organise des expositions depuis sa création.

[47] DAVALLON Jean, *L'exposition à l'oeuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique,* op. cit., p. 68.

L'aménagement actuel est flexible : un espace bien délimité et signalé est installé temporairement dans les salles d'Actualités, au milieu des collections, au moment de l'exposition annuelle. Quel est le rôle de l'exposition dans une grande bibliothèque dédiée à l'Actualité ?

L'exposition « **Claire Bretécher** », présentée du 18 novembre 2015 au 8 février 2016, nous en apprendra plus sur la stratégie de médiation développée par l'établissement.

La nouvelle médiathèque Françoise Sagan de la Ville de Paris met à nouveau à disposition du public le fonds patrimonial de l'ancienne bibliothèque jeunesse de l'Heure Joyeuse après dix ans de fermeture. Elle dispose d'un espace dédié aux expositions où elle organise trois ou quatre événements par an, dont au moins un concerne la valorisation de son fonds. Comment faire connaître ou redécouvrir son fonds aux publics ?

Les choix faits lors de l'exposition anniversaire du CRILJ (Centre de Recherche pour l'Illustration et la Littérature Jeunesse), « **Dans les coulisses de l'album, 50 ans d'illustrations jeunesse** », présentée du 12 novembre 2015 au 31 janvier 2016, nous renseignerons à ce sujet.

Enfin, l'association Paris-Bibliothèques, en contrat avec la Ville de Paris, s'occupe d'organiser la communication et la médiation des bibliothèques parisiennes. Elle organise des expositions qui présentent les collections patrimoniales des différents établissements au sein de la Galerie des Bibliothèques, située dans le quartier central et touristique du Marais. Cet espace ne dépend pas d'une bibliothèque. Il se présente comme un établissement à part entière, dédié aux expositions temporaires, et présentant le patrimoine de différentes bibliothèques et musées parisiens. Contrairement à beaucoup d'autres réseaux de bibliothèques municipales en France, le réseau de la Ville de Paris couvre tout son territoire sans qu'un établissement ne se démarque comme tête de réseau et bibliothèque centrale qui pourrait assumer de grandes expositions. Que permet la mise en commun et l'association Paris-Bibliothèques pour la politique d'exposition du patrimoine parisien ?

L'exposition « ***Bons baisers de Paris, 500 ans de tourisme dans la capitale*** », présentée du 13 novembre 2015 au 31 mars 2016, nous apprendra quelle stratégie a été mise en place, comment et pour quels résultats.

L'espace de l'exposition déborde de la bibliothèque à travers la communication, des affiches aux articles de presse, mais aussi à travers les traces, les documents que les visiteurs

ramènent chez eux, du dépliant au catalogue d'exposition. Toutes ces manifestations de l'exposition à l'extérieur de la bibliothèque sont prises en considération dans notre étude et font partie de notre terrain en ce qu'elles nous renseignent sur les intentions et stratégies des bibliothèques.

Selon Jean Davallon, concevoir l'exposition comme média :

> « (…) demande que l'on étudie à la fois comment l'exposition **affiche une visée sociale et des objectifs déclarés** (faire voir ou découvrir, expliquer ou convaincre, faire vendre, détendre ou délecter); comment elle traite l'information; comment le mélange d'éléments de nature sémiotique variée (images, textes, objets, etc.) qui la compose amène le visiteur à **produire du sens**; comment elle présuppose toujours la participation – ou du moins la présence – d'un destinataire; mais aussi quelles relations s'établissent entre elle et les visiteurs; comment enfin ces derniers sont à la fois objets des stratégie menées par l'instance de production et sujets de **stratégies d'appropriation**[48].»

Cela l'amène à distinguer trois logiques de langage qui scandent la vie de l'exposition de son élaboration à son appropriation par les visiteurs : logique du discours, logique du visuel et du spatial et logique de la gestuelle[49]. Notre méthode suivra son approche.

Dans la première partie, nous étudierons les traces du discours émis par les bibliothèques, qui nous renseignent sur la « **visée sociale** et [les] **objectifs déclarés** » poursuivis à travers l'exposition. S'agit-il de faire venir en bibliothèque les publics des musées ou d'offrir des expositions à des publics qui n'en sont pas coutumier ? Si c'est la première proposition qui s'avère juste, nous connaissons les attentes des utilisateurs du musée qui l'envisagent soit comme un lieu de loisir et de plaisir, un lieu découverte, un lieu de mémoire, un marqueur culturel (visiter un musée est une activité valorisante), une activité touristique, ou un rituel[50]. La ou lesquelles de ces attentes intéressent les bibliothèques? S'agit-il de faire de la bibliothèque un lieu de loisir ou un lieu de culte?

Dans la seconde partie, nous étudierons comment la scénographie de l'exposition amène le visiteur à « **produire du sens »** grâce à une logique non plus textuelle mais spatiale et visuelle, selon les règles de ce que Davallon nomme la « figurabilité » :

> « (…) la transformation du discours scientifique en exposition fait fonds de la figurabilité. A strictement parler, elle n'est pas un "transcodage", pas plus que l'exposition n'est un "texte". Il s'agit plutôt de l'instauration d'une aire sociale (relationnelle et publique) qui crée la condition de possibilité d'une énonciation. Un art de la représentation. (…). Ce

48 DAVALLON Jean, *L'exposition à l'oeuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique,* op. cit., pp. 44-45.

49 *Ibid*, p. 92.

50 « Les attentes des utilisateurs du musée », in DROUET Noémie, GOB André, *La muséologie, histoire, développements, enjeux actuels*, Armand Colin, collection U, Paris, 2010, pp. 66-67.

fonctionnement sémiotique est spatial, pragmatique et informationnel plus que linguistique, codique et communicationnel[51]. »

Il détaille ensuite différents rapports spatiaux signifiants entre les objets : rapports de séparation (un objet isolé de son usage ou retenu parmi une série), de juxtaposition (un objet à côté d'un autre), de substitution (par exemple, un schéma à la place d'un processus), d'emboîtement (un objet et un cartel dans une vitrine, elle-même dans une salle avec des visiteurs), de centralité ou de succession (avec cet absolu: le déroulement de la visite qui va successivement d'un point à l'autre), etc. Nous analyserons les dispositifs d'exposition et la manière dont ils traduisent le discours scientifique. Soutiennent-ils ou travestissent-ils le discours de l'exposition ?

Enfin, dans la troisième partie, nous étudierons les réactions des visiteurs. La scénographie implique la participation du visiteur qui produit le sens. L'étude qualitative, à partir des observations de terrain, des « **stratégies d'appropriation »** sera au cœur de cette troisième partie. Les dispositifs scénographiques sont-ils efficaces ? Quelle place donnent-ils à l'usager ? Toujours selon Davallon :

> « Le corps du visiteur participe à la production du sens et l'exposition est un média du contact. (…). D'où une possible typologie des comportements (des types de visite) renvoyant à des modes de négociation, eux-mêmes en rapport avec l'incorporation d'un rapport à la culture; incorporation qui fait du corps du visiteur un *corps socialisé*, ou ce qui revient au même: un "corps signifiant (…). Rattacher la production du sens au rapport entre mise en espace et corps signifiant, c'est faire entrer la figurabilité au cœur même de la production du sens. [52]»

Mais dans l'espace de la bibliothèque, l'enjeu est différent. Il s'agit d'analyser l'intégration des comportements de visite dans les usages traditionnels de l'établissement. Comment s'intègre l'espace d'exposition dans la bibliothèque ? Quels rapports entretient-il avec les collections ? Comment la visite s'articule-t-elle avec les autres actions culturelles ?

---

[51] DAVALLON Jean, *L'exposition à l'oeuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique,* op. cit., pp. 86-89

[52] *Ibid*, pp. 78-79

I - AVANT L'EXPOSITION.

La communication: développer une stratégie, susciter l'envie

I – 1 – Les politiques d'exposition et leurs publics

I – 1 – 1 Rhétorique de l'exposition

Une exposition temporaire est un événement qui implique de mettre en place une communication importante pour assurer sa visibilité et susciter la curiosité. La comparaison de toutes les manifestations extérieures de l'exposition (affiches, dossiers de presse, prospectus, tracts et catalogues d'exposition) déployées par les bibliothèques instruit sur leurs visées. Il apparaît que les bibliothèques d'état, la BPI et la BnF, s'approprient la rhétorique des grands musées qui valorisent leurs expositions en jouant sur leur caractère éphémère et événementiel. Ils les présentent comme des événements incontournables, une chance unique de voir les œuvres qu'elles présentent et leurs scénographies. Comme le dit, Viviane Ezratty, exposer, c'est « montrer quelque chose de nouveau »[53].

Ainsi le dossier de presse de l'exposition « Anselm Kiefer, l'Alchimie du livre » à la BnF stipule : « dans une scénographie inédite (...) l'exposition *dévoilera* plus d'une centaine de livre » (nous soulignons) « une occasion unique de découvrir l'aspect le plus intime du travail de cet artiste (…) ses livres qui fondent l'œuvre et représentent soixante pour cent de son travail, n'ont, paradoxalement, jamais fait l'objet d'une rétrospective en France. [54]»

De même, le *teaser* de l'exposition Bretécher s'ouvre sur l'information: « La première exposition monographique consacrée à Claire Bretécher »[55]. Le dossier de presse insiste : « La Bibliothèque Publique d'Information réalise la première exposition monographique d'envergure consacrée à cette artiste[56]. » Le texte de la commissaire d'exposition intitulé « Pourquoi on aime Bretécher » explique la genèse du projet en ces termes : « Cette plongée dans les archives laisse apparaître les manques : aucune exposition d'envergure, aucune monographie ne lui ont été consacrées[57]. »

Il existe d'autres stratégies d'accroche. La médiathèque Françoise Sagan, une

53 Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. X.
54 Cf. Annexes. Extrait du dossier de presse de l'exposition « Anselm Kiefer », p. XVII.
55 Consulté sur https://vimeo.com/146243392 le 01/08/2016
56 Cf. Annexes. Extrait du dossier de presse de l'exposition « Claire Bretécher », p. XVIII.
57 Cf. Annexes. Extrait du dossier de presse de l'exposition « Claire Bretécher », p. XIX.

bibliothèque municipale de quartier, profite de l'occasion d'un anniversaire lorsqu'elle présente : « Dans les coulisses de l'album : 50 ans d'illustrations pour la jeunesse ». L'anniversaire du CRILJ (centre de recherche pour l'illustration et la littérature jeunesse) ne représente pas forcément une date incontournable pour les visiteurs mais l'appellation intrigue (Pourquoi « 50 ans» ?). Actuellement, la médiathèque accueille du 1er juin au 18 septembre 2016 l'exposition « Le Brady : 60 ans de projections ». Le chiffre cherche aussi à impressionner et à prévenir le visiteur que l'exposition raconte une longue histoire. A la galerie des bibliothèques de la Ville de Paris, l'exposition « Bons baisers de Paris » porte le sous-titre « 300 ans de tourisme dans la capitale ». Il ne s'agit pas d'une date anniversaire mais d'une première indication sur le grand panorama historique qui attend les visiteurs.

A l'attrait pour l'exceptionnel, les grandes bibliothèques ajoutent une seconde dimension : l'intime. C'est une accroche très pertinente. En effet, elle joue sur la fascination qu'exerce la personnalité exposée. Anselm Kiefer « artiste contemporain majeur », consacré au même moment par une rétrospective au Centre Pompidou, expose à la BnF « l'aspect le plus intime », « le plus personnel et le moins exposé » de son œuvre[58]. Claire Bretécher est une personnalité populaire qui a été très médiatique, mais aussi très mystérieuse. Le premier axe de l'exposition tente de nous faire entrer dans son intimité :

> « Claire Bretécher n'aime pas parler d'elle-même. Pour entrevoir la personne privée, il faut passer par l'intermédiaire de photographies d'époque. Mais ce sont aussi ses peintures qui permettent d'accéder au plus près de son intimité : elle prend pour modèle ses proches, et elle-même, réalisant des autoportraits peu flatteurs. La pratique de la peinture de Claire Bretécher, très confidentielle par rapport à son activité de dessinatrice, dévoile une facette de l'artiste méconnue du grand public. [59]»

Aborder l'intimité d'un artiste, c'est promettre au spectateur que l'exposition va changer son regard sur celui ou celle qu'il croit connaître si bien. Cette stratégie est très pertinente quand il s'agit de Claire Bretécher car beaucoup de gens ont l'impression qu'elle fait déjà partie de leur vie à travers les dessins qu'elle publiait dans la presse et dans le Nouvel Obs en particulier. L'image retenue par la graphiste parmi les planches de Bretécher pour l'affiche[60] et tous les documents relatifs à l'exposition présente Agrippine, personnage emblématique, en train de courir, sa jupe se soulevant au passage. On la voit qui grogne après quelqu'un,

58 Cf. Annexes. Extrait du dossier de presse de l'exposition « Anselm Kiefer », p. XVII.
59 Cf. Annexes. Extrait du dossier de presse de l'exposition « Claire Bretécher », p. XX.
60 Cf. Annexes. Affiche de l'exposition « Claire Bretécher », p. XXI.

sûrement un garçon qui s'est permis de la siffler. C'est aussi une manière de dire, sur le ton de l'humour : Bretécher vous dévoile son intimité malgré elle.

Dans le cas d'Anselm Kiefer, « alchimiste » génial, c'est l'ouverture de son laboratoire personnel qui fascine :

> « Dans une mise en espace conçue par Anselm Kiefer pour la BnF, l'exposition recrée tour à tour l'atelier, la bibliothèque de l'artiste, projetant le visiteur dans son univers le plus intime, inaccessible habituellement au public. [61]»

La scénographie signée par l'artiste amplifie cette promesse. L'exposition est l'unique opportunité de pénétrer dans l'atelier-bibliothèque personnelle d'un artiste contemporain.

Les dessous de la création sont une source d'intérêt impérissable. Viviane Ezratty en a bien conscience[62]. L'exposition « Les Coulisses de l'album » :

> « se propose de vous faire entrer dans l'illustration par la petite porte de l'atelier des artistes (...). Les documents périphériques de la création tels que les travaux préparatoires, croquis, images inabouties ou refusées, estampes dérivées, correspondances et dédicaces sortent donc du mystère des tables de travail et de l'intimité de collections privées pour mieux donner à voir le cheminement d'artistes ayant créé pendant toute la période ou démarré durant ce cinquantenaire[63]. »

L'affiche originale créée par Jean Claverie (présentée dans le catalogue d'exposition avec les déclinaisons du travail de l'artiste : dessin, aquarelle, retouches informatiques) met en valeur cette dimension[64]. Elle évoque la curiosité naturelle des enfants pour le livre à l'ombre duquel s'agite l'imagination à l'œuvre.

1 – 1 – 2 Les publics ciblés et les publics réels

L'ambition de toute exposition est de toucher le « grand public ». Néanmoins, selon la thématique abordée, chaque exposition rencontre un public différent. L'exposition « Piaf » a attiré un public beaucoup plus féminin que le reste des expositions de la BNF[65]. Les photographies de Françoise Sagan exposées pour l'ouverture de la médiathèque du même nom ont attiré un grand nombre de *fans* de l'auteure parmi lesquels, en bonne place, se trouvaient

---

61 Cf. Annexes. Extrait du dossier de presse de l'exposition « Anselm Kiefer », p. XVII.

62 Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan,p. XIII

63 Sur le site du CRILJ, http://www.crilj.org/dans-les-coulisses-de-lalbum/ consulté le 01/08/2016.

64 Cf. Annexes. Affiche de l'exposition « Les Coulisses de l'album », p. XXII.

65 ROULLAUD Elisabeth, *Exposition Piaf: rapport d'enquête 2015*, délégation à la stratégie et à la recherche, BNF, Paris**,** p. 5

les touristes japonais[66].

Ce phénomène était particulièrement visible lors de l'exposition « Claire Bretécher » à la BPI (*fig. 3*). Aux lecteurs curieux et aux visiteurs du Centre Pompidou munis d'un billet du jour et venus pour d'autres expositions du Centre, s'ajoutaient un très grand nombre de personnes venues spécialement pour Bretécher, véritable « génération Bretécher », composée majoritairement de femmes d'entre quarante et soixante ans, amatrices de ses dessins, qu'ils avaient fréquentés quotidiennement à travers la presse. Le livre d'or, rempli de témoignages personnels, en témoigne[67].



fig. 3 – Les publics de l'exposition à la BPI : une « génération Bretécher »?

Comme le note Agnès Camus-Vigué à propos de la BPI :

> « La thématique de l'exposition détermine très largement le public cible (résultat déjà observé dans l'enquête sur les manifestations orales). Les quatre expositions ont en conséquence attiré des publics très différents, quantitativement (plus ou moins nombreux) et qualitativement (professionnels pour Éditeurs, amateurs de BD pour Spiegelman, simples curieux…) [68]»

Proposer des expositions pour le « grand public » signifie varier l'offre de manière à ce que des publics quantitativement et qualitativement différents puissent en profiter.

Dans ces expositions, la BnF élargit parfois les approches possibles d'un sujet. L'étude qualitative par entretiens semi-directifs menée sur les publics des expositions de la BnF en 2000 met en avant la satisfaction des visiteurs extérieurs à cet égard. Selon eux, la Bibliothèque Nationale de France est le lieu adéquat pour permettre la confrontation de

66 Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. X.
67 Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. IV.
68 CAMUS-VIGUE Agnès, *Des expositions dans la bibliothèque,* service Etudes et Recherche, BPI, Paris, 2012, p. 2

différentes disciplines et de différentes approches[69]. De même, d'une exposition à l'autre, elle propose des thématiques très différentes. Comme beaucoup de grand musée aujourd'hui, la politique d'exposition consiste à alterner les succès populaires (« Astérix » en 2013, « Piaf » en 2015), et les expositions plus confidentielles[70], comme « Images du Grand Siècle, l'estampe française au temps de Louis XIV » présentée dans la Galerie 1 au moment où les livres d'Anselm Kiefer l'étaient en Galerie 2.

Alors que les estampes du XVII° siècle français attiraient des publics spécialistes, notamment parmi les chercheurs du rez-de-jardin (*fig. 4*), l'exposition « Anselm Kiefer » s'adressait d'abord aux visiteurs extérieurs.



fig. 4 – « Images du grand siècle », une exposition destinée aux spécialistes ? (Les visiteurs, peu nombreux, portent parfois en bandoulière la sacoche transparente qui permet d'accéder au rez-de-jardin).

La Bibliothèque Nationale de France connaît de mieux en mieux les publics de ses expositions. L'étude qualitative de 2000 relève une faible participation des lecteurs fréquentant la bibliothèque qui s'explique avant tout par l'image qu'ils se font de la BnF[71]. En effet, ils l'associent d'abord à leur espace de travail et ne souhaitent pas intégrer à leur pratique du lieu un moment de loisir ou de détente. De plus, sans n'être jamais allés dans les espaces d'exposition, ils estiment que la BnF n'a ni la légitimité ni les compétences nécessaires pour organiser ces événements. Cela est surtout vrai des lecteurs du haut-de-jardin dont les pratiques culturelles n'incluent pas l'exposition.

Cette même étude montre que les visiteurs des expositions ne fréquentent pas la bibliothèque. C'est au contraire un public d' « *afficionados* » des expositions temporaires[72].

[69] SCP Communications, *études des publics des expositions à la BNF*, 2000, p. 33. Consultable sur : http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/1066-etude-des-publics-des-expositions-de-la-bnf.pdf, consulté le 03/08/2016.

[70] Voir à ce sujet le documentaire de Fredeick Wiseman, *National Gallery* (2014) où le directeur de la grande institution londonienne justifie l'exposition « Léonard de Vinci, peintre à la cour de Milan » de 2011.

[71] SCP Communications, *études des publics des expositions à la BNF*, 2000, pp. 3-9.

[72] SCP Communications, *études des publics des expositions à la BNF*, 2000, pp. 13-23.

Leur riche pratique dans le domaine leur permet de comparer avec d'autres institutions muséales. La comparaison avec les galeries du Centre Pompidou revient fréquemment. Selon eux, la BnF est légitime dans son offre et propose des expositions de qualité, dont ils apprécient la diversité des approches et la taille idéale du parcours. Comment des publics du même établissement peuvent-ils porter sur celui-ci des discours si différents ?

A la BnF, il faut distinguer parmi les fréquentants les usagers du haut-de-jardin et ceux du rez-de-jardin. Si les uns comme les autres ont fait de la BnF un espace de travail plutôt que de loisir, les usagers du haut-de-jardin se distinguent par le reproche fait à l'institution d'élitisme[73]. Cette conclusion de l'étude de 2000 n'est peut-être plus d'Actualités. Depuis, la BnF a organisé des expositions dont les succès ont touché un plus fort pourcentage de lecteurs. Le maximum a été atteint par l'exposition « Astérix » en 2013 dont 40% des visiteurs avaient déjà été dans une salle de lecture, contre 18 % pour l'exposition « Piaf » en (2015)[74]. La méthodologie n'étant pas la même pour cette enquête, il ne s'agit pas forcément de fréquentants assidus mais peut-être essentiellement de visiteurs occasionnels qui profitent de la gratuité donnée aux expositions. Aucune étude qualitative ne nous permet d'affirmer que ces succès ont contribué à modifier l'image de la politique d'exposition de la Bibliothèque Nationale de France auprès des lecteurs. En moyenne, ces résultats restent exceptionnels. Ils tendent néanmoins à confirmer l'intérêt du public fréquentant le haut-de-jardin pour une offre plus « populaire ».

On pourrait s'attendre à ce que la même opposition entre fréquentants et extérieurs se manifeste à la Bibliothèque Publique d'Information. A l'époque de son ouverture, la visite curieuse, sans objectif pré-défini, avec pour finalité de se cultiver, d'apprendre ou de se divertir était fréquente. Aujourd'hui, elle est largement minoritaire et l'on vient majoritairement pour travailler sur des sujets prédéfinis à partir de ses propres ressources, plutôt que des collections de la bibliothèque[75]. Ce rapport à l'espace de travail de la BPI induit un comportement similaire à ce qui peut s'observer à la BnF. On y recherche le calme et la concentration. Toute distraction est malvenue.

Entre 2000 et 2010, les expositions étaient présentées à l'extérieur de la bibliothèque

---

73 SCP Communications, *études des publics des expositions à la BNF*, op. cit. p. 13.

74 ROULLAUD Elisabeth, *Exposition Piaf: rapport d'enquête 2015*, délégation à la stratégie et à la recherche, BNF, Paris, p. 35.

75 Présentation de l'enquête de fréquentation 2015 par Christophe Evans, service Etudes et recherche, de la BPI, consulté sur: http://pro.bpi.fr/files/live/sites/Professionnels/files/Pdf/Etudes/Observation%20des%20publics%20de%20la%20Bpi/Barom%c3%a8tres/2016-FreqPrezEvans.pdf le 03/08/2016.

sur la mezzanine du Centre Pompidou[76]. Depuis 2010, elles sont installées temporairement une fois par an au milieu des collections de l'espace Actualités. Le reste de l'année, cet espace est occupé par des tables de travail. D'après Agnès Camus-Vigué:

> « Cela correspond à un pari. Ces manifestations attireront-elles de nouveaux publics ? Les usagers de la bibliothèque consentiront-ils à diversifier leurs activités au sein de la Bpi, en se saisissant de cette nouvelle offre de divertissement et de découvertes ? [77]»

Les premières expositions dans cet aménagement ont perturbé les lecteurs. L'exposition « Presse-Citron » (2011) était la première à introduire une offre de loisir au milieu des collections de la BPI[78]. Comme à la BNF, les publics extérieurs se montrent très satisfaits alors que les fréquentants sont plus mitigés. Néanmoins : « l'exposition bénéficie (…) des qualités qui sont celles de la BPI, accessibilité et gratuité, ce qui n'est pas le cas dans l'ensemble de l'Établissement »[79]. De plus en plus de lecteurs s'aventurent dans l'espace d'exposition par curiosité, à l'image du « premier visiteur » de l'exposition Claire Bretécher, un étudiant que les travaux d'installation avaient surpris[80].

Contrairement à la majorité des visiteurs extérieurs, les fréquentants n'ont pas toujours les codes nécessaires pour comprendre les expositions[81]. On sait, en effet, qu'ils ne visitent pas le reste du Centre Pompidou, face aux collections et expositions duquel ils se sentent désarmés[82]. Dans ce cas, la BPI met une exposition à leur portée. Cela est rendu possible par l'image de la bibliothèque : alors que la BNF, sanctuaire d'étude, est vue comme « élitiste » quand elle propose un événement, cette offre est mieux reçue par les lecteurs à la BPI.

I – 2 – L'image de la bibliothèque en jeu

I – 2 – 1 S'ouvrir à d'autres regards : l'exemple de l'art contemporain à la BnF

L'étude qualitative des publics des expositions de 2000 a permis de mieux comprendre les attentes des publics extérieurs. Elle révèle d'abord que ces publics fréquentent d'autres instituons muséales et comparent naturellement l'offre de la BnF aux expositions du Centre

76 Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. V et VI.
77 CAMUS-VIGUE Agnès, *Des expositions dans la bibliothèque*, op. cit, p. 5.
78 CAMUS-VIGUE Agnès, *Se distraire à la bibliothèque, enquête sur l'exposition Presse-Citron*, service Etudes et Recherche, BPI, Paris, 2011.
79 CAMUS-VIGUE Agnès, *Des expositions dans la bibliothèque*, op. cit. p. 20.
80 cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. IV.
81 CAMUS-VIGUE Agnès, *Des expositions dans la bibliothèque*, op. cit. pp. 15-17.
82 *Ibid*. p. 6.

Pompidou[83]. L'exposition « Anselm Kiefer, l'alchimie du Livre » est pensée comme un pendant à la grande rétrospective organisée par ce musée du 16 décembre 2015 au 18 avril 2016. Elle se présente non comme une simple annexe ou un complément, mais comme un autre éclairage, plus intime et personnel, sur une partie de l'œuvre de l'artiste rarement exposée alors qu'elle « fonde son œuvre ». Avant toute chose, l'artiste a commencé par créer des livres d'art et, tout au long de sa carrière, il a continué à en produire, et plutôt que de les exposer ou de les vendre, il les a conservés dans sa « bibliothèque personnelle ». C'est aux mêmes publics que ceux du Centre Pompidou que s'adresse cette exposition, faites pour ceux qui veulent approfondir ou découvrir son œuvre autrement.

De plus, l'étude de 2000 a aussi révélé la demande de ces publics pour une « plus grande représentation des arts. [84]» Une des qualités de la Bibliothèque Nationale de France est d'offrir des expositions variées qui abordent leurs sujets selon des angles d'approche multiples. « Certaines personnes souhaiteraient que cette diversité des éclairages sur un sujet choisi soit étendue aux arts en général, et à la peinture en particulier. » Cette exposition semble faite pour répondre aux attentes des visiteurs extérieurs.

Enfin, l'étude montre la manière dont l'image de la BnF est double chez ces publics. Elle incarne « la mémoire collective » et « la place du livre [85]» dans notre société, mais aussi la variété des pratiques culturelles et artistiques. Cette exposition en fait la synthèse puisqu'elle montre comment un artiste contemporain s'approprie la mémoire collective, incarnée dans l'image symbolique du livre, pour alimenter ses réflexions plastiques. L'affiche de l'exposition, contre toute attente, présente non pas des livres de l'artiste mais une sculpture[86]. Cette sculpture est une pile de livres en plomb, emblématiques de l'œuvre d'Anselm Kiefer, et de chaises de jardin rouillées, mystérieusement surplombée par une balance en fils de fer qui contient deux matériaux difficilement identifiables : des plantes et de la craie. La BnF présente une exposition d'art contemporain qui nous interroge sur le livre et le poids de la mémoire collective. Cette exposition d'art contemporain a donc toute sa place au sein de la BnF, entre les quatre tours en forme de livres de Dominique Perrault qui enferment la quasi-totalité de ce que la France a édité ou imprimé depuis la création du dépôt légal en 1537.

---

83 SCP Communications, Études *des publics des expositions à la BNF*, op. cit. p. 16.
84 *Ibid.* p. 48.
85 *Ibid.*, p. 24.
86 Cf. Annexes. Affiche de l'exposition « Anselm Kiefer », p. XXIII.

On peut tout de même s'interroger sur les raisons qui amènent la BnF a intégré l'art contemporain à sa politique d'exposition. Le dossier de presse de l'exposition nous apprend que :

> « Le Champagne Louis Roederer s'est engagé auprès de la BnF depuis douze ans dans le soutien à la photographie. Depuis, à travers sa Fondation, il accompagne également la bibliothèque dans une démarche nouvelle et originale. En effet, l'institution invite de grands artistes contemporains – plasticiens, performers, vidéastes etc - à venir s'emparer et interpréter librement les lieux et les collections. (…). La maison Louis Roederer s'est mobilisée pour introduire l'art le plus contemporain dans le temple du patrimoine[87].»

Le mécénat de la Fondation Louis Roederer a notamment permis à la BnF d'exposer Richard Prince en 2011 et Mathew Barney en 2012. Cette politique vise à « introduire l'art le plus contemporain dans le temple du patrimoine ». Pour comprendre ce qui motive la BnF à aller dans ce sens, on ne peut pas se contenter de relever la demande des visiteurs pour l'intégration de l'art et de la peinture dans les expositions. Il nous faut regarder du côté d'autres institutions muséales qui ont confronté leur patrimoine à l'art actuel.

Depuis 2008, le Château de Versailles s'est ouvert à l'art contemporain. Des artistes contemporains parmi les plus célèbres ont installé leurs sculptures dans ses salles et ses jardins, de Jeff Koons en 2008 à Olafur Eliasson en 2016, en passant par Takashi Murakami (2010), Giuseppe Penone (2013) ou encore Anish Kapoor (2015). « Des rencontres parfois contrastées, parfois fusionnelles, qui inscrivent Versailles comme un lieu vivant toujours ouvert à la création » affirme le site internet de l'établissement[88]. Le musée du Louvre a suivi la même évolution en accueillant des expositions monographiques d'artistes contemporains au sein de ses collections : Jan Fabre en 2008 ou Wim Delvoye en 2012. La politique du Louvre se distingue en cela qu'elle ne consiste pas seulement en des expositions temporaires mais qu'elle a toujours fait une place permanente aux artistes contemporains: Georges Braques (1953) ou Cy Twombly (2010) y ont signé des plafonds, François Morellet (2009) ou Wim Delvoye (2012) des verrières. Anselm Kiefer a conçu pour le musée du Louvre une peinture monumentale fixée sur la paroi d'un grand escalier, *Athanor*, en 2007. Au moment de son inauguration, une exposition présentait les œuvres de l'artiste face aux dessins du Louvre. Anselm Kiefer est donc habitué à travailler au sein d'institutions patrimoniales.

Les artistes contemporains, et le peintre allemand en particulier, s'intéressent au patrimoine et s'engagent de plus en plus dans ce type de démarche. Mais le phénomène est

87 Dossier de presse de l'exposition « Anselm Kiefer », p. 18 [non-reproduite en annexes].

88 http://www.chateauversailles-spectacles.fr/spectacles/2016/art-contemporain consulté le 01/08/2016

aussi impulsé par les musées eux-mêmes qui comptent sur ces expositions pour valoriser leurs collections. Traditionnellement, on ne visite un musée qu'une seule fois. Un événement unique et temporaire est une bonne raison de le visiter une seconde fois. L'art contemporain est extrêmement médiatique. Il amuse, intrigue et surprend. Il est souvent sensationnel. L'accueillir en ses murs est un bon moyen d'attirer les foules tout en affirmant son image de mécène généreux attentif à la création contemporaine. Est-ce une stratégie à la mode qui va finir par s'essouffler ? Est-ce déjà une « recette trop exploitée [89]» ? Est-ce au contraire le moyen d'expression d'une génération qui s'interroge plus que jamais sur elle-même, ses origines et son avenir ?

Mettre l'art contemporain face au patrimoine permet en tout cas de créer une dissonance, un décalage qui perturbe et interroge le regard. Notre étude scénographique de l'exposition « Anselm Kiefer » cherchera à comprendre comment. C'est aussi un moyen, pour la BnF, de se faire une place sur la scène culturelle des grandes institutions patrimoniales parisiennes. Cela lui permet de modifier son image de temple du patrimoine, inaccessible austère et poussiéreux pour devenir un acteur du monde actuel où l'image semble dominer et où l'art contemporain, comme l'architecture, prend de plus en plus l'allure d'un « star-système » centré autour de quelques grands noms. Mais cela lui permet surtout de s'inscrire dans le plus haut environnement culturel en matière d'exposition, dans le cercle des institutions qui soutiennent l'art contemporain pour inciter naturellement le grand public à la comparer avec le Louvre, Versailles ou le Grand Palais.

I – 2 – 2 S'inscrire dans un environnement culturel

Dans le rapport des publics fréquentants et des publics extérieurs à l'offre d'exposition de la bibliothèque se fait jour l'importance que revêt l'image de la bibliothèque dans l'organisation de ces événements. Cette image dépend des comparaisons que peuvent en faire les usagers avec d'autres institutions culturelles. Une exposition ne s'inscrit pas seulement dans la vie de la bibliothèque mais dans la vie culturelle de son quartier, de sa ville, ou d'un territoire encore plus vaste.

La BPI est un bon exemple de cette intégration nécessaire car elle est une composante du Centre Pompidou, « machine culturelle ». Dans le dossier de presse de l'exposition

[89] Expression employée sur France Culture dans l'émission « Du grain à moudre » du 13.06.2011 consacrée à cette problématique: http://www.franceculture.fr/emissions/du-grain-moudre/patrimoine-art-contemporain-une-recette-trop-exploitee page consultée le 01/08/16.

Bretécher, on peut lire :

> « Bien que [la BPI] n'est pas de mission patrimoniale et soit particulièrement orientée vers l'Actualité, elle s'efforce de mobiliser des ressources documentaires suffisamment riches pour permettre une bonne appréhension et une mise en perspective du monde qui nous entoure. (…). Partie prenante de la dynamique culturelle du Centre Pompidou, elle apporte à celui-ci une contribution essentielle sous l'angle de ses propres domaines d'expertise : la création littéraire, les questions internationales et de société, la culture numérique, les pratiques culturelles « Nouvelle génération », le cinéma documentaire (…). [90]»

Revendiquer un domaine d'expertise est essentiel pour légitimer une offre d'exposition. La BnF bénéficie de sa grande notoriété internationale et de son image de « temple du savoir ». Une structure plus petite comme l'association Paris-Bibliothèques, qui gère la galerie des bibliothèques, associe l'expertise des conservateurs à celles du Comité d'Histoire de la Ville de Paris et du commissaire d'exposition Sylvain Pattieu, maître de conférences à l'université Paris 8 Vincennes Saint-Denis. De même, un des enjeux pour la médiathèque Françoise Sagan, détentrice du fonds patrimonial de l'Heure Joyeuse, est d'affirmer son image d'experte dans la littérature jeunesse. Au moment d'exposer pour la première fois depuis dix ans les œuvres de son fonds, elle a profité des collections du CRILJ et de la commissaire d'exposition, Janine Kotwica, pour montrer la richesse de ses possibilités.

La BPI, quant à elle, contribue à l'activité du Centre Pompidou, dans le domaine de l'Actualité dans le but d'y apporter « une mise en perspective du monde qui nous entoure ». Pour s'y intégrer, elle en utilise la charte graphique dans ses prospectus ou ses *teasers*. Elle profite des affichages : kakemono le long du centre Pompidou (*fig. 5*), écrans et panneaux dans les espaces d'accueil du centre, etc. Comme le dit Isabelle Bastian-Dupleix : « au Centre Pompidou il y a un niveau d'exposition qu'on se doit d'égaler [91]».

fig. 5 – Les kakemono, rue Beaubourg.



90 Dossier de presse de l'exposition « Claire Bretécher », p. 18 [non-reproduite en annexes]

91 Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. IX.

La politique d'exposition de la BPI a évolué ces dernières années. On peut lire dans le dossier de presse que depuis 2012, les expositions ont lieu « directement dans les espaces de la bibliothèque » et ont pour axes thématiques principaux « la création littéraire et les arts graphiques [92]» à travers les événements « Art Spiegelman », « Claude Simon » et « Duras Song ». Les trois expositions précédentes, données dans le même espace, ne sont pas évoquées : « Presse-Citron », consacrée aux dessins de presse, « Editeurs, les lois du métiers » consacrée au monde de l'édition française et « Archipel », un exposition originale et inhabituelle pour découvrir la musique contemporaine. Il semble que la politique d'exposition favorise désormais les approches monographiques. Comme nous l'avons expliqué, contrairement au regard thématique ou panoramique, l'angle monographique permet de jouer sur la fascination pour la personnalité des artistes et les coulisses de la création. C'est aussi un moyen d'augmenter sa visibilité dans l'offre muséale et celle du Centre Pompidou en particulier dont les succès se font souvent autour d'un nom.

L'expertise de la BPI dans le domaine de l'actualité se traduit dans ses expositions :

> « La bibliothèque publique d'information apporte ainsi une dimension supplémentaire au Centre Pompidou, lieu d'exposition de la création contemporaine sous toutes ses formes. Son ambition est de faire découvrir à un public divers et nombreux l'aventure d'une écriture dans toutes ses étapes et dans tous ses états. Dans toute sa modernité aussi : c'est pourquoi notre regard porté sur Claire Bretécher fait naturellement le lien avec des questions de société plus que jamais d'actualité. [93]»

L'exposition Bretécher s'inscrit dans la programmation d'expositions monographiques de la BPI qui explore littérature et arts graphiques mais aussi dans son objectif général qui consiste à apporter au Centre Pompidou une réflexion sur la société et l'actualité. C'est cette double dimension de l'exposition que nous interrogerons dans notre étude de la scénographie.

Selon Jean Davallon, toute exposition oscille entre trois pôles par rapport auxquels elle se positionne selon trois stratégies : une stratégie communicationnelle qui vise la compréhension d'un savoir entre culture et interactivité, une stratégie esthétique qui vise à faire de l'objet exposé un objet qui apparaît au public, entre culture et fiction, et une stratégie ludique, qui vise au « transport du public », à une sollicitation physique qui est déplacement et dépaysement, entre fiction et interactivité[94]. La BnF, en exposant de l'art contemporain, s'oriente vers la seconde stratégie, esthétique, entre culture et fiction. La BPI aborderait plutôt Bretécher sous l'angle de la première stratégie, communicationnelle, qui vise à faire réagir le

92 Cf. Annexes. Dossier de presse de l'exposition « Claire Bretécher », p. XXIV.
93 Cf. Annexes. Dossier de presse de l'exposition « Claire Bretécher », p. XXIV.
94 DAVALLON Jean, *L'exposition à l'oeuvre*, op. cit. p. 103.

public pour lui transmettre une attitude réflexive ancrée dans l'actualité. On le verra, la médiathèque Françoise Sagan, pour faire connaître son patrimoine, a plutôt choisi la troisième stratégie, celle qui favorise un rapport ludique avec les œuvres.

A son échelle, la Galerie des bibliothèques s'intègre elle aussi à son territoire et à son environnement culturel. En théorie, elle présente le patrimoine de l'ensemble des bibliothèques municipales dans des expositions scénographiées. Dans les faits, sa politique d'exposition est majoritairement dédiée à l'Histoire de Paris. A l'exception de l'exposition « Paris Champ et Hors Champ » (2015), qui présentait des photographies et vidéos d'artistes contemporains parisiens issues des collections des musées, bibliothèques et autres institutions culturelles parisiennes (la maison européenne de la photographie, le Cent-Quatre ou le fonds municipal d'art contemporain), toutes sont dédiées à l'histoire de Paris : « Voyages à vélo : du vélocipède au vélib' » (2011), « Paris en chansons » (2012), « Paris 1914-1918, la guerre au quotidien » (2014). Si les expositions sont la vitrine des bibliothèques, qui peuvent y valoriser leur patrimoine et leur expertise scientifique, celles de la Galerie des bibliothèques sont la vitrine de la Ville de Paris. L'exposition sur le vélo, qui aboutit sur la révolution du vélib', en est caractéristique. Ces expositions ont donc un double discours : un discours scientifique et historique et un discours promotionnelle et politique.

Comme le montre l'exemple de la BnF, il faut varier le plus possible ses approches pour attirer le grand public car, d'une exposition à l'autre, la thématique, le sujet et la manière dont il est présenté font varier qualitativement et quantitativement les publics. A la galerie des bibliothèques, la stratégie mise en place est différente : il s'agit plutôt de garder une ligne directrice forte – Paris et l'Histoire – pour fidéliser les mêmes publics d'exposition en exposition.

Cette stratégie s'explique par la manière dont cet espace d'exposition s'est intégré à son environnement : la vie culturelle du quartier historique du Marais, IV° arrondissement de Paris. Ces expositions sont souvent à l'initiative du Comité d'histoire de la Ville de Paris. Ce n'est donc pas un hasard si les collections présentées ne proviennent pas de l'ensemble des bibliothèques, mais en priorité de la bibliothèque historique (BHVP), de la bibliothèque Forney – spécialisées dans les arts graphiques et qui détient un fonds de documents iconographiques historiques très importants (affiches, cartes postales, prospectus,...), du musée d'histoire de la Ville de Paris Carnavalet, ou de la bibliothèque de l'Hôtel de Ville. Ces quatre établissements se trouvent dans le même quartier, le Marais, et tout autour de la Galerie

des bibliothèques qui se trouve à quelques pas de la BHVP. Devant la bibliothèque historique, on trouve donc logiquement une grande affiche signalant la présence de l'exposition dans la rue voisine (*fig. 6*).



fig. 6 – Une affiche pour l'exposition « Bons baisers de Paris » devant la Bibliothèque Historique.

La politique d'exposition de la Galerie des bibliothèques s'intègre dans l'offre culturelle de son quartier. De la même manière, quand la médiathèque Françoise Sagan n'expose pas son fonds prestigieux d'illustration pour la jeunesse, elle cherche à s'inscrire dans la vie de son quartier, en accueillant les rencontres photographiques du X° arrondissement ou une exposition pour célébrer les soixante ans d'un cinéma local, Le Brady[95].

I – 3 – Signalétique de l'espace d'exposition

I – 3 – 1 L'architecture du lieu :

L'image que le public se fait de la bibliothèque et de son offre culturelle n'est pas seulement déterminée par sa prise de position dans le paysage des expositions et son intégration à un environnement culturel. Elle dépend aussi de la manière dont se présente l'espace d'exposition au visiteur.

Cette présentation est forcément contrainte par l'architecture dans laquelle il s'inscrit. Comme le note l'étude de 2000 sur les publics des expositions de la BnF, pour les lecteurs, les espaces d'exposition sont « petits » et apparaissent comme une simple « annexe » à l'offre de

[95] Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. X.

la bibliothèque tant les espaces de travail sont grands[96]. Au contraire, pour les visiteurs extérieurs, les espaces d'exposition sont ressentis comme grands et les parcours d'exposition de taille adaptée[97]. Alors que les fréquentants se souviennent des expositions sur le site Richelieu comme d'une offre intéressante car intégrée aux espaces de travail, facile d'accès et confidentielle, les visiteurs extérieurs évoquent des espaces non-adaptés pour des expositions scénographiées[98].

Une des raisons de la relative absence des lecteurs habitués de la BnF dans les espaces d'exposition tient en l'image qu'ils s'en font en raison de l'emplacement qui leur est dévolu. Bien que l'accès à ces espaces soit pour eux gratuit et accessible sans temps d'attente, les règles d'utilisation de la bibliothèque les contraignent. Les usagers de la bibliothèque ne peuvent pas quitter leur place en salle de lecture plus d'une heure et demie sous peine de se la voir retirer. A cela s'ajoute que, contrairement aux présentations ouvertes du site Richelieu, entrer dans une exposition signifie en suivre tout le parcours jusqu'à la sortie. L'exposition scénographiée implique de délimiter un espace spécifique pour y créer une ambiance particulier et y articuler un discours dans l'espace. S'engager dans cet espace signifie changer d'attitude. On ne peut se contenter d'y passer, il faut s'y impliquer. Comme nous l'avons déjà noté dans le cas de la BPI, cette implication suppose d'avoir acquis des codes que les lecteurs du haut-de-jardin, dans leur faible pratique du média, n'ont pas acquis. A la BnF, l'entrée des galeries d'exposition, qui nécessite de montrer sa carte ou de valider son ticket, est austère. Certains lecteur passent devant sans s'arrêter, d'autres n'ont même pas besoin de faire le détour par ce couloir dédié. La gestion actuelle des espaces fait en effet de cette aile un espace dédié aux visiteurs extérieurs. Après le hall d'accueil, on trouve directement la librairie et les deux galeries d'exposition, très bien indiquées pour qui les cherchent mais peu accueillantes pour qui ne fait que passer (*fig. 7*).



fig. 7 – Les kakemono dans les couloirs de la BnF, à l'entrée des espaces d'exposition.

96 SCP Communications, *études des publics des expositions à la BNF*, op. cit. p. 12.
97 *Ibid.,* p. 19.
98 *Ibid*. p. 18.

Nous avons abordé la particularité de la Galerie des bibliothèques qui est de présenter les fonds patrimoniaux de chacune des bibliothèques de la Ville de Paris dans un espace dédié indépendant d'une bibliothèque. En terme d'image, cela permet d'avoir un lieu spécifique qui puisse être identifié par les visiteurs comme un espace d'exposition, au même titre qu'un musée ou qu'une galerie d'art. Les questions de légitimité ne se posent plus comme pour une bibliothèque. D'ailleurs, aux conservateurs des bibliothèques sont associés des spécialistes du comité Historique et des universités. Comme s'il s'agissait pour Paris-Bibliothèque d'emprunter uniquement des œuvres et non une connaissance de ces œuvres aux bibliothèques afin de les mettre à disposition d'institutions plus à même de formuler un discours historique.

Les défauts inhérents à l'espace – sa petite taille, son aménagement contraint (exposition au sous-sol, accès par un escalier, sans ascenseur) – font qu'une stratégie d'exposition en réseau à grande échelle est impossible. En théorie, elle aurait pu être très efficace pour plusieurs raisons. L'espace d'exposition aurait pu jouir d'une image de référence grâce à la mise en commun des œuvres et de leurs approches intellectuelles, mais aussi de l'effort budgétaire, technique et communicationnel. En réalité, nous avons observé la dépendance de lieu à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (BHVP) qui le jouxte et aux autres établissements culturels du quartier. Il s'agit certainement d'une stratégie adaptée dans la configuration actuelle de ce lieu car elle prend en compte l'environnement et en profite pour s'y faire une place.

La médiathèque Françoise Sagan offre un très bon exemple de l'intégration réussie d'un espace d'exposition dans un bâti contraint. Comme nous l'a expliqué Viviane Ezratty[99], au moment de la préfiguration de la bibliothèque, elle et son équipe avaient émis le vœu de disposer d'un espace important pour faire des animations et organiser des expositions sans savoir comment ils interagiraient. L'idée que ces activités puissent partager le même espace a immédiatement été rejetée par les architectes, pointant leur incompatibilité. L'exposition a beau être temporaire, elle accapare plusieurs mois la surface dédiée alors que les activités ont besoin d'un espace libre, prêts à accueillir le mobilier adéquat à chaque événement. Il a donc été décidé qu'un grand espace d'animation ferait face à l'accueil et qu'au même étage, on trouverait l'espace « Actualité » et l'espace dédié aux expositions temporaires. Cela permet de regrouper tous les espaces dévolus à l'action culturelle et aussi, d'un point de vue pratique, de fermer une partie de la bibliothèque lors des vernissages et événements hors des horaires

[99] Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. XI.

d’ouverture.

Comme le note Viviane Ezratty, cet espace est très difficile à scénographier. Il est très étroit, très haut de plafonds et la surface d’accrochage est réduite par une succession de baies vitrées. Cela est dû à l’implantation de la bibliothèque dans un ancien hôpital, monument historique dont les façades sont classées. Malgré tout, la directrice se félicite de cet emplacement à l’image de la bibliothèque :

> « [L'intéraction entre patrimoine et Actualités] est déjà tout(e) inscrite dans le lieu lui-même puisque c'est un site qui est classé en ce qui concerne les façades et qu'à l'intérieur on trouve une bibliothèque neuve, avec des collections patrimoniales et des collections contemporaines en prêt[100].»

I – 3 – 2 Un espace attractif

L’agencement actuel de la bibliothèque Françoise Sagan comporte un autre avantage : l’espace d’exposition apparaît immédiatement aux visiteurs, même les moins familiers de l’établissement. Après avoir trouvé la rue, un peu labyrinthique, qui permet d’accéder à la bibliothèque, on arrive devant le mur blanc de l’entrée et on pénètre dans un cloître. Sans qu'il soit nécessaire d'ajouter aucun affichage, on repère très vite l'exposition. De là, toutes les baies vitrées donnent sur des couloirs, sauf le long du mur d’en face où on aperçoit d’emblée une série de vitrines et l’accrochage sur le mur du fond (*fig. 8*).



fig. 8 – L'espace d'exposition donne sur le cloître, à l'entrée de la bibliothèque

A la Galerie des bibliothèques, l’agencement interdit une reconnaissance aussi facile du lieu et le signalement naturel de l’espace d’exposition. L’entrée se fait par le rez-de-chaussée où l’on trouve la banque d’accueil et une introduction à l’exposition qui se prolonge

[100] Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. XII.

au sous-sol. Les baies vitrées donneraient sur l'escalier. On pourrait éventuellement deviner l'usage du lieu en apercevant tout au fond le début de l'exposition. La stratégie de communication mise en place consiste à profiter de la surface des vitrines pour étendre de grandes affiches autocollantes aux couleurs de l'exposition. On y retrouve l'affiche décomposée : le titre manuscrit sur fond orange d'un côté et la photographie en noir et blanc légèrement sépia de l'autre, qui présente dans une tonalité nostalgique deux femmes mangeant une glace dans Paris et levant les yeux vers ce qu'on imagine être la tour Eiffel.



fig. 9 – L'affichage à l'entrée de la galerie des bibliothèques

A la BPI, le problème réside dans l'accès. En général, l'entrée se fait rue Beaubourg, où se trouve la longue file d'attente des lecteurs. Pendant les expositions, un autre accès est aménagé au niveau 2 du Centre Pompidou par la coursive pour les visiteurs du Centre Pompidou muni d'un *pass* ou d'un billet du jour. Pour l'exposition Bretécher, qui a ouvert cinq jours après les attentats du 13 novembre 2015, l'accès était modifié[101]. La queue de la BPI se trouvait sur la Piazza, à côté des queues donnant accès au musée. La signalétique a été adaptée à cette nouvelle configuration en toute dernière instance.

Depuis 2010, les expositions ont lieu au cœur de la bibliothèque, au premier étage au milieu de l'espace Actualités. La signalétique permet d'accéder à l'exposition soit par l'entrée principale soit par la coursive. Quand on arrive par la coursive, un agent accueille le public et contrôle les billets. Il indique le chemin à suivre. Il est aussi formé pour faire de la médiation, résumer le contenu de l'exposition et évoquer Claire Bretécher au curieux de passage. Lorsque l'on arrive dans l'espace Actualités, par l'escalator ou la cafétéria : l'exposition est très vite identifiable (*fig. 10*).

101 Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. III.



fig. 10 - L'exposition Claire Bretécher au milieu de l'espace Actualités

Contrairement aux autres bibliothèques, la BPI est avantagée par l'architecture du Centre Pompidou. Au moment d'inventer leur « machine culturelle », Renzo Piano et Richard Rogers ont décidé de libérer les cloisons de leur rôle porteur grâce à une structure métallique externe à l'intérieur de laquelle des plateaux libres se succèdent. A chaque étage, l'espace peut être modelé à la convenance des institutions culturelles qui l'habitent. La surface où sont disposées des tables de lecture le reste de l'année se libère pour accueillir temporairement les cimaises, l'éclairage et le matériel audiovisuel adapté à l'exposition. Cela nécessite évidemment un budget de conception relativement important. Au fur et à mesure, l'équipe technique a acquis les compétences nécessaires à l'installation des expositions[102].

La première exposition à avoir pris place au milieu des collections était consacrée aux dessins de presse en partenariat avec l'école Estienne qui décerne le trophée « Presse-Citron » (DATE). L'idée des commissaires de l'exposition était de faire en sorte que les tables-vitrines s'intègrent dans l'espace de la salle de lecture (*fig. 11*). Quand bien même de grands panneaux avaient été installés tout autour, l'exposition s'avéra « invisible » pour les visiteurs. De plus, la circulation des ceux-ci au milieu de la salle de lecture posait problème. Enfin, la cohabitation des activités de loisir et de travail fut mal reçue par certains lecteurs[103].

D'exposition en exposition, l'espace fut de mieux en mieux délimité. Lors de l'exposition Claude Simon (2013-2014) de grands panneaux au bord de l'allée principale alpaguaient les usagers pour les inciter à rentrer dans un espace plus confiné mais ouvert et permettant une circulation libre, attentive ou transversale (*fig. 12*). En 2014-2015, l'exposition

102 Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. IX.

103 CAMUS-VIGUE Agnès, *Se distraire à la bibliothèque, enquête sur l'exposition Presse-Citron*, service Etudes et Recherche, BPI, Paris, 2011.

Duras Song comporte deux parties : à l'extérieur, elle propose une déambulation au milieu des espaces de la BPI (*fig. 13*) ; à l'intérieur, dans une salle close, détachée du reste de la bibliothèque, on trouve des tables lumineuses[104] parmi lesquelles, comme dans les rayons de livres en libre accès, on circule au gré de ses intérêts ou scrupuleusement selon le plan proposé.



fig. 11 - « Presse-Citron », des vitrines intégrées dans la salle de lecture



fig. 12 - « Claude Simon », des panneaux intégrés dans le flux des usagers



fig. 13 - « Duras Song », un parcours extérieur et intérieur



fig. 14 - « Claire Brétecher », un espace mieux délimité mais attractif

La scénographie de l'exposition Bretécher, signée par Marie Corbin du cabinet d'Architecte Ker-Xavier[105], se déploie dans un espace bien délimité : la moquette devient plus sombre et les murs qui organisent la circulation délimitent chacun des angles du rectangle dédié. Cet espace reste pourtant très attractif et accueillant (*fig. 14*). D'abord, il fait face au flux des arrivants. Ensuite, il se distingue par des couleurs criardes, tirées de l'univers de Bretécher[106]. Le nom de l'artiste et de l'exposition « Claire Bretécher » apparaît en grandes lettres capitales sur un fond lumineux, visibles de loin. Il surplombe le rose, superficiel et frontal, associé aux femmes qui cache l'orange, plus chaleureux de la partie dédiée à l'intimité

104 Cf. Annexes. Dossier de presse de l'exposition « Duras Song », p. XXV.
105 Cf. Annexes. Dossier de presse de l'exposition « Claire Bretécher », p. XXVI.
106 Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. VII

de l'artiste, qui s'annonce par son titre « Elle » mis en lumière. Comme l'explique la commissaire de l'exposition[107], le travail de la graphiste a été essentiel : dès que l'on s'approche de l'exposition, on tombe sur une reproduction taille réelle d'Agrippine, vue sur les affiches, qui nous entraîne dans sa course. Le décalage entre ces deux parois est l'entrée de l'exposition. On peut parler d'entrée « *in medias res* » car, du premier regard, le visiteur est introduit par la scénographie dans le sens de l'exposition à travers la juxtaposition des couleurs et des mots « Claire Bretécher » et « Elle », invitation à découvrir l'artiste. Dans son étude qualitative des publics des expositions de la BPI, inspirée dans sa méthodologie des travaux de Jean Davallon et Eliséo Véron, Agnès Camus-Vigué note l'importance de « l'accroche »[108]. On sent la volonté de la commissaire d'exposition, de la scénographe et de la graphiste de répondre à cette attente.

Le seuil de l'exposition est aussi le lieu où se mettent en place différents codes que repèrent le visiteur et qui lui permettent non seulement de reconnaître cet espace comme l'entrée d'une exposition temporaire mais de vivre cette entrée selon les habitudes qu'il tire de sa pratique. Le franchissement de ce seuil est d'autant plus important qu'il marque un changement d'attitude : le visiteur entre dans un espace sémantique où différents éléments vont l'interpeller et attendre de lui un comportement actif et réflexif. On entre dans « l'aire sociale » de l'exposition. Le principal de ces codes récurrents, que le visiteur assidu d'expositions temporaires s'approprie immédiatement, et certainement le plus *ritualisé* d'entre eux est l'acquisition d'un petit dépliant qui servira de guide pendant l'exposition et de trace de l'événement après l'exposition. Il contient généralement les principales étapes du parcours et un plan. Il s'offre au visiteur sous la forme de piles disposées à l'entrée de l'exposition (*fig. 15*).

A la BnF, comme dans toutes les grandes institutions muséales, on trouve ces prospectus à l'entrée de l'exposition « Anselm Kiefer ». Significativement, on n'en trouve ni à la Galerie des bibliothèques ni à la médiathèque Françoise Sagan. Est-ce parce que leur mise en page et leur impression impliquent un coût supplémentaire en temps et en argent que ces petits établissements ne peuvent s'offrir le luxe de fournir ? Ou est-ce parce qu'ils ne le jugent pas nécessaire ? Est-ce parce qu'il risquerait de concurrencer le catalogue de l'exposition ? Quoi qu'il en soit, on trouve dans le livre d'or de l'exposition « Bons baisers de Paris »

107 Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. VI.
108 CAMUS-VIGUE Agnès, *Des expositions dans la bibliothèque*, op. cit. p. 7

plusieurs commentaires de visiteurs qui regrettent cette absence. Cela montre bien l'importance pour les habitués des expositions de ce rituel d'introduction, ainsi que leur volonté de garder une trace de l'événement en sortant. Néanmoins, on le verra, la médiathèque Françoise Sagan a tenu à placer sur un banc au milieu de l'exposition « Les Coulisses de l'album » une pile de dépliants intitulés « Livret jeu » qui nous apprend tout de suite beaucoup plus sur l'approche privilégiée qui donne à « l'aire sociale » de l'exposition une dimension ludique.



fig. 15 – les dépliants en anglais et en français à l'entrée de l'exposition Bretécher

II – DANS L'EXPOSITION.

La scénographie: exposer des images, susciter des idées

II – 1 – La scénographie: traduire une idée dans l'espace

II – 1 – 1 Le parcours de l'exposition: un cheminement intellectuel

En entrant dans l'espace d'exposition, on quitte la logique du discours pour basculer dans celle du visuel et du spatial[109]. Les logiques de ce nouveau champ sémantique sont différentes. Jean Davallon évoque deux procédures qui contribuent à la mise en place d'une stratégie communicationnelle[110]. L '« ostention » consiste à attirer l'attention du visiteur sur les éléments porteurs de sens: plans, schémas, titres, textes, et les œuvres, prises dans cet ensemble signifiant. L'« inférence » consiste à prendre en compte l'attitude interprétative du visiteur et à l'anticiper. Jean Davallon s'inspire d'Umberto Eco et compare l'exposition au roman, « construction métasémiotique transitoire » où le sens est construit autant par l'auteur que le lecteur qui l'interprète. L'exposition doit prendre en compte cette situation de communication interactive et ménager des espaces pour cette libre interprétation du visiteur. Dans la pensée visuelle et dans l'espace, ces inférences ont une place encore plus grande que dans le texte littéraire linéaire. Il faut donc créer chez le spectateur le désir et le plaisir de s'impliquer dans sa relation à l'exposition.

Comme nous l'avons montré en introduction, les bibliothèques organisent spatialement le savoir selon une classification. L'exposition permet de réorganiser la présentation spatiale d'objets choisis pour lui insuffler du sens. Florence Schreiber insiste sur le comportement actif du visiteur qui échange ses impressions, anime son corps et répond aux œuvres face à lui plus que le lecteur seul et concentré en salle de lecture[111]. Il est donc possible d'analyser, à partir de nos observations, à la fois la stratégie des concepteurs de l'exposition et la manière dont les visiteurs y répondent. C'est la scénographie qui permet d'animer le corps du visiteur et de le faire passer dans une attitude adaptée à la co-création du sens.

La conception d'une exposition passe par plusieurs étapes[112]. Alors qu'est établie la

109 DAVALLON Jean, *L'exposition à l'oeuvre*, op. cit. p. 97.
110 *Ibid.* pp. 127-131.
111 SCHREIBER Florence, « Exposer le patrimoine », in HUCHET Bernard, PAYEN Emmanuèle [dir.], *L'action culturelle en bibliothèque*, op. cit. p. 89
112 Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. VI.

liste des œuvres et des documents audiovisuels, le commissaire d'exposition rédige un scénario qui détaille non seulement le discours de l'exposition et ses articulations en parties ou sous-parties mais aussi les éléments à mettre en avant, l'ambiance, le sentiment et la sensation que l'on veut transmettre au visiteur. Enfin, le scénographe, en lien étroit avec le commissaire de l'exposition, établit la mise en espace du scénario. Cette traduction spatiale fait passer dans le domaine de la « figurabilité » le discours initialement émis. Emmanuèle Payen, dans son article pratique, insiste sur le rôle du scénographe, qui consiste aussi à remettre le commissaire emporté par son discours dans le droit chemin : le mode de communication de l'exposition est d'abord spatial et non langagier :

> « C'est lui qui proposera donc parfois au commissaire d'élaguer son discours pour en souligner la clarté, de privilégier des œuvres emblématiques pour que puissent s'élaborer des parallélismes et des convergences entre des objets auparavant étrangers et qui se trouvent intentionnellement rassemblés dans le même espace. [113]»

Cette traduction dans l'espace demande des compétences spécifiques que les bibliothécaires sont en droit d'ignorer bien que ceux-ci, on le verra avec les efforts faits à la médiathèque Françoise Sagan, apprennent à se les approprier. A la BnF et à la BPI, elles sont intégrées par les équipes scientifiques et techniques qui travaillent avec des scénographes. A la galerie des bibliothèques, l'agence La Fabrique Créative s'occupe de la scénographie.

Pour l'élaboration du discours, le commissaire d'exposition effectue des recherches et demande l'appui de conseillers scientifiques, le comité d'Histoire de la Ville de Paris pour la Galerie des bibliothèques ou le CRILJ à Françoise Sagan. Isabelle Bastian-Dupleix évoque la première source de connaissances : les collections de la bibliothèque[114]. Emmanuèle Payen va dans le même sens : il est intéressant de puiser dans les collections et d'établir une bibliographie qui permettra aux visiteurs d'approfondir leur visite[115]. Cette bibliographie peut servir aux collègues pour ajuster les tables de valorisation au thème de l'exposition. Pour l'exposition « Bretécher », elles ne lui ont pas été d'une grande aide: il n'existe sur elle que des notices dispersées dans des ouvrages généraux. Cela explique pourquoi il était nécessaire de s'entourer de Jean-Pierre Mercier, de la cité internationale de la bande dessinée d'Angoulême, pour aborder la technique de l'artiste, et de Pascal Ory, historien, pour le contexte historique et les rapports de Bretécher à la presse[116].

---

113 PAYEN Emmanuèle, "La bibliothèque s'expose: concevoir et réaliser une exposition" in HUCHET Bernard, PAYEN Emmanuèle, *L'action culturelle en bibliothèque*, op. cit., p. 197.

114 Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. IV.

115 PAYEN Emmanuèle, "La bibliothèque s'expose", op. cit. p. 184.

116 Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. V.

En général, le parcours est détaillé dans les dossiers de presse ainsi que dans le prospectus à l'entrée qui, l'un comme l'autre, servent de guide pour bien saisir le propos de l'exposition. On distingue immédiatement des parcours fléchés, comme celui de l'exposition « Bons baisers de Paris » et celui de l'exposition « Claire Bretécher » et des parcours plus libres comme ceux des expositions « Anselm Kiefer » et « Dans les coulisses de l'album ».

Dans un réseau où le budget est ventilé entre 75 bibliothèques, la médiathèque Françoise Sagan ne peut pas s'offrir une scénographie immersive comme on en trouve dans les autres lieux étudiés ici et, à la Galerie des bibliothèques de la Ville de Paris en particulier. Néanmoins, la présentation des œuvres et des textes qui les accompagne est soignée. Le propos s'articule, comme le signale l'introduction, en trois parties principales qui abordent : « les techniques », « la fabrication du livre » et la « communication ». Les vitrines présentent des œuvres et les outils utilisés par les artistes pour les réaliser. La « fabrication du livre » et la « communication » se partagent les murs, les « plots » et les cloisons installées pour l'occasion (*fig. 16*). Le reste de l'exposition est dispersée dans d'autres espaces de la bibliothèque : au-dessus des bacs de l'espace BD, dans les vitrines patrimoniales de la salle des albums jeunesse et dans la salle de lecture dédiée au patrimoine.



fig. 16 – scénographie de l'exposition « Dans les coulisses de l'album »

Le propos n'est pas le fil rouge de l'exposition. Le visiteur ne chemine pas à travers une réflexion construite sur l'illustration jeunesse. Les textes se contentent de présenter les différentes étapes de la construction d'un album, de l'esquisse à sa promotion. Ils sont ludiques et didactiques mais n'entretiennent pas un lien intellectuel avec les œuvres. Le discours est au second plan. Ce sont les œuvres qui focalisent l'attention. Les visiteurs passent d'un panneau à l'autre sans suivre un ordre logique mais au fur et à mesure de leur découverte des œuvres. Ils s'arrêtent sur telles ou telles images, reconnaissent un artiste, s'interrogent sur un autre et expriment leur surprise et leur admiration. Au passage, ils découvrent la linogravure, une

affiche promotionnelle, un dessin préparatoire. Ils prennent les œuvres qui retiennent leur attention en photographie : parce qu'ils les reconnaissent ou parce qu'elles leur plaisent.

A la Bnf, l'exposition « Anselm Kiefer » développe une logique semblable. Alors qu'on pourrait s'attendre à un parcours chronologique et thématique semblable à celui de la grande rétrospective au Centre Pompidou, où l'on passe, d'une salle à l'autre, à travers la carrière et les grands thèmes abordés par le peintre[117], la présentation des livres à la BnF se démarque d'abord en ce qu'elle s'étale dans une grande salle unique. Cette salle reprend le plan d'une « basilique [118]». Les textes y occupent une place minimale. Présentés dans le dépliant, ils sont inscrits en petits caractères au bout des cloisons des différentes « chapelles ». A cela s'ajoute des cartels au contenu énigmatique. La peinture monumentale qui ouvre l'exposition (*fig. 17*) est décrite en ces termes :

> « (…). Le philosophe [Heidegger] inspire ainsi à l'artiste quelques œuvres dès 1975 jusqu'à ce tableau inédit de 2015 qui illustre la notion de *Lichtung* ou Clairière, soit l'ouverture ou l'éclosion de l'être dans sa vérité originaire. L'ambivalence de Heidegger est aussi évoquée par l'amas de livres brûlés accrochés au tableau, en référence aux autodafés nazis. Mais le motif récurrent du feu chez Kiefer renvoie aussi à l'idée de purification, au feu alchimique qui transforme les métaux vils en or. Cette œuvre qui présente littéralement une clairière – soit une éclaircie dans une forêt touffue, symbole traditionnel de l'identité allemande –, laisse peut-être entrevoir la possibilité d'un renouveau spirituel en Allemagne après les catastrophes du XX° siècle. »



fig. 17 – Anselm Kiefer, Clairière-Lichtung*, 2015, huile, émulsion, acrylique, shellac, feuilles d'argent, fils de fer et livres brûlés.*

Le texte laisse ouvertes toutes les interprétations possibles de l'image. On peut y voir tour à tour une réflexion sur la philosophie de Heidegger, une dénonciation du nazisme, une référence à l'alchimie ou une réflexion sur l'histoire contemporaine. Le discours est

117 Cf. Annexes. Dossier de presse de l'exposition « Anselm Kiefer » au Centre Pompidou, p. XXVII.
118 Cf Annexes. Dossier de presse de l'exposition « Anselm Kiefer, l'alchimie du livre », p. XXVIII.

volontairement prudent : « l'ouverture *ou* l'éclosion », « ambivalence », « Mais », « peut-être ». Dans cette exposition, les textes ont une fonction « ostensive » : ils suscitent des réflexions et posent un regard sensible sur les œuvres qu'ils invitent à regarder et à interpréter.

Quand le visiteur pénètre dans la salle, il se retrouve d'emblée devant la première et la dernière œuvres : des peintures monumentales, dédiées aux livres, qui se font face, d'un bout à l'autre de l'exposition. Tout au long de son parcours, le visiteur s'arrête pour les observer de différentes distances. Il circule le long de longues tables de vitrines alignées en rang. Les livres qui y sont présentés suivent bien un ordre chronologique et thématique. Cependant, ce parcours n'est pas fléché. Les visiteurs le font dans un sens puis dans l'autre, reviennent en arrière sur les œuvres qui ont retenu leur attention, s'arrêtent dans une « chapelle », passent rapidement devant une autre. Ils ne prennent que rarement le temps de lire les textes. La scénographie les y invite. Ce sont les œuvres qui priment et tout incite le visiteur à entretenir avec elles un rapport esthétique plutôt que didactique. Les visiteurs les prennent en photographie (*fig. 18*) et manifestent leur admiration pour le travail de l'artiste, s'interrogent sur les techniques employées.



fig. 18 – l'exposition suscite un regard esthétique : les visiteurs prennent les œuvres en photo

Au contraire, dans l'exposition « Bons baisers de Paris », les différentes étapes du parcours, chronologique et thématique, sont bien délimitées. Après l'introduction au rez-de-chaussée, l'exposition est circulaire. On part de l'escalier pour y revenir en fin de parcours. Le long du ruban coloré des cartels, quatre parties se déroulent successivement différenciées par un code couleur : en bleu, « la révolution du tourisme à Paris » – ; en rouge, « Paris Spectacle » ; en brun sur beige, « L'esprit de Paris entre luxe et bohème » ; et en vert sur beige, « Paris et la mondialisation du tourisme » (*fig. 19*). Elles sont divisées en sous-parties qui sont numérotées (*fig. 20*). On trouve de temps en temps des « focus » où un point historique précis est étudié plus en détail (*fig. 21*). Le discours, très dense, est hiérarchisé pour permettre au visiteur de s'engager plus ou moins dans les contenus qui lui sont offerts. De

plus, aux textes explicatifs s'ajoutent des sources historiques : articles de journaux (*fig. 21*), guides anciens ouverts, etc. Enfin, l'exposition ajoute aux textes d'autres moyens pour figurer un propos à l'image de la cartographie de l'Île de France selon le pourcentage de commentaires postés par des étrangers sur Tripadvisor exposée en fin de parcours. A cela s'ajoute la présence d'un double discours historique et politique. La dernière partie présente les nouvelles pratiques touristiques et montrent comment la Ville fait le maximum pour les encourager et les développer. On peut lire dans la sous-partie « 4.3 – Paris, une image éternelle à la portée du plus grand nombre » : «Les pouvoirs publics ont remodelé le paysage architectural de Paris (…). les pouvoirs publics et les professionnels du tourisme encouragent aussi la création d'événements culturels, festivals ou lieux dédiés à la jeunesse. » Parmi les projets municipaux présentés, la Halle Pajol, dans le 18° arrondissement, regroupe une médiathèque et une auberge de jeunesse dans un bâtiment éco-responsable.



fig. 19 – Partie 2 : « Paris Spectacle »



fig. 20 – La sous-partie « 4.3 ».



fig. 21 – Un focus dans la Partie 1. Le texte est complété par des reproductions d'articles de journaux.



fig. 22 – les visiteurs prennent les textes en photogtaphie

La complexité de cette hiérarchie et la densité des textes sur les murs de l'exposition impliquent une attitude relativement statique et studieuse de la part du visiteur, sans tenir compte d'un conseil répété dans le domaine muséographique :

> « La présentation [des textes d'exposition] s'avère délicate, parce que l'on met en présence deux rythmes différents de découverte: la présence visuelle des objets saisit par son immédiateté, forme un spectacle qui réjouit l'œil et propose, entre les œuvres, des liens qui s'organisent selon leur propre système. En revanche, la lecture des textes suppose de la part du

> visiteur un effort de déchiffrage, impose le stationnement dans un espace qui n'est guère propice à cet exercice. Aussi faut-il concevoir précisément la place et le rôle des outils didactiques, afin de faire converger ces deux supports. [119]»

Dans cette exposition, il semble que la notion de mise-en-espace du discours se limite à sa retranscription au mur selon un parcours aux étapes marquées. Les liens entre les documents consistent à assembler tous les objets qui convergent dans le même sens, sans faire de rapprochements visuels. Si la vue est le sens le plus sollicité, il l'est essentiellement par le texte, qui est l'élément mis en valeur par la scénographie : encadrés aux couleurs contrastés, mise en valeur sur fond de photographie. Le ruban continu des cartels est le fil d'Ariane du parcours. Cette prédominance du texte implique un comportement de visite particulier : les visiteurs prennent en photographie les textes plutôt que les œuvres (*fig. 22*).

Cela confirme l'idée que l'exposition s'adresse à un public féru d'histoire, comme son affiche, son dossier de presse[120] et son intégration dans le paysage culturel du quartier le laissaient penser. La prédominance du texte signifie-t-elle que les œuvres sont considérées comme des documents illustratifs plutôt que pour leur nature propre ? Néanmoins, nous le verrons, cette démarche est associée à une autre approche, tournée vers les touristes étrangers, qui explique que tous les textes soient bilingues. Là encore deux discours, pensés pour deux publics cibles peu solubles se mélangent et créent des interférences.

On se souvient de la satisfaction que formulaient les usagers de la BnF en 2000 sur la variété des approches d'un même sujet. Ici, histoire et géographie se répondent pour étudier sous des angles variés le tourisme à Paris. Est-ce la spécificité des expositions en bibliothèque que de mettre en avant le discours avant l'image ? De préférer l'approche didactique et heuristique plutôt qu'esthétique ? Isabelle Bastian-Dupleix soutient cette idée quand elle explique que dans la troisième partie elle voulait :

> « mettre en valeur le discours qu'on a construit, ce qu'on voulait dire d'elle, de son travail et de sa personnalité et ce en quoi ça nous concerne aujourd'hui. C'est peut-être là encore une spécificité de l'approche bibliothécaire. On avait le souci d'inscrire les œuvres dans leur contexte, de leur donner du sens et de les ouvrir sur l'actualité[121].»

L'exposition « Claire Bretécher » met elle aussi son propos en avant, mais d'une manière très différente. On suit un couloir unique où se succèdent des parties identifiables,

119 PAYEN Emmanuèle, "La bibliothèque s'expose", op. cit. p. 207.

120 Cf. Dossier de Presse de l'exposition "Bons baisers de Paris", dont la présentation en première page [non-reproduite en annexes] se concult sur cette phrase: "Cette exposition montre ainsi comment le tourisme à Paris se nourrit d'aspirations, de pratiques et de discours différents, voire contradictoires, tout en évoluant dans le temps".

121 Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. VIII.

que l'on retrouve sur le plan du prospectus[122]. La taille de la police permet d'identifier les parties et les sous-parties. Au moment de passer de la partie « Elle » à la partie « Claire Bretécher et la presse », un point de vue permet au regard d'anticiper le parcours et de connaître d'avance le nom de la troisième partie « Époque » (*fig. 23*). Quand Davallon compare l'exposition au roman selon Umberto Eco, il note qu'il est difficile pour le commissaire et le scénographe de créer du suspense car le visiteur avance à l'aveuglette, sans pouvoir inférer ce qui va suivre[123]. Dans les scénographies actuelles, on trouve de plus en plus ces fenêtres qui permettent d'anticiper la suite. Elles guident le visiteur et lui permettent d'estimer le temps de l'exposition – pour qu'il puisse adapter son rythme à la taille de l'exposition, au nombre d'œuvre et à la densité des textes en fonction du temps qu'il s'est donné. Cela permet aussi de créer du suspens : alors que le visiteur passe d'une partie sur l'intimité de Claire Bretécher à une partie sur la presse, il est prévenu qu'il verra tout de même de nombreuses planches des bandes dessinées qu'il connaît ou souhaite découvrir.



fig. 23 – Juste avant d'entrer dans la seconde partie « Claire Bretécher et la presse », on découvre la troisième partie : « Epoque ».

Cette fenêtre sur la troisième partie est avant tout un moyen de la valoriser. En effet, d'après le dossier de presse de l'exposition, c'est le « cœur même de l'exposition »[124]. Le couloir des parties 1 et 2 débouche dans la grande salle « Époque » qui est le point d'orgue et la fin de l'exposition. La taille de la salle la distingue immédiatement du reste de l'exposition. A cela s'ajoute le grand mur jaune qui met en valeur les planches exposées. Dans cette partie les textes restent équilibrés. Ils offrent une présentation générale du propos. Des titres suffisent à attirer l'attention du visiteur sur le sens. La parole est laissée aux planches de Claire

122 Cf. Annexes. Dépliant de l'exposition « Claire Bretécher », p. XXIX.
123 DAVALLON Jean, *L'exposition à l'oeuvre*, op. cit. pp. 127-131.
124 Cf. Annexes. Dossier de presse de l'exposition « Claire Bretécher », p. XVIII.

Bretécher. Leur regroupement est thématique. La dernière vitrine, qui se lit naturellement de gauche à droite, est consacrée à Agrippine et à l'adolescence. Au dessus des planches, on peut lire « Le corps », « les copains », « le lycée », etc. Ces titres évoquent les sujets abordés mais le sens apparaît quand on passe d'un thème à l'autre et qu'on prend conscience de la manière dont Claire Bretécher a traité toutes les facettes de l'adolescence.

Isabelle Bastian-Dupleix insiste sur un autre outil qui permet à la bibliothèque de sous-entendre le lien entre Bretécher et les questions d'actualité : la chronologie[125]. La première maquette de la scénographie lui donnait une place trop importante. Elle s'imposait sur un grand mur noir entre la première et la deuxième partie. Finalement, il a été décidé de l'intégrer au grand pan de mur jaune. On en trouve au début de beaucoup d'expositions monographiques pour mettre en place quelques repères. La particularité de cette chronologie est qu'elle se trouve au cœur de l'exposition et qu'elle mêle trois temporalités : 1 – Claire Bretécher – éléments biographiques et bibliographiques, 2 – Quelques grandes dates de la presse BD en France, 3 – quelques évolutions de la société française au cours des 60 dernières années, en écho à l'œuvre de Claire Bretécher. Elle reprend ainsi chacune des parties de l'exposition et permet non seulement de situer l'artiste et son travail dans le temps mais de faire sentir le lien entre les deux, la manière dont Claire Bretécher réagit aux évolutions de la société, les dépeint et les interroge.

II – 1 – 2 L'ambiance perceptible : immersion dans un univers symbolique

L'exposition présente les objets « comme dans un musée ». Le simple fait de placer des illustrations pour la jeunesse dans des cadres et sur des murs dans une scénographie qui reprend les codes muséaux, avec des cartels et des textes explicatifs, suffit à en faire des « œuvres d'art ». Viviane Ezratty évoque la surprise de certains visiteurs qui comprennent, grâce à ce dispositif, que les albums qu'ils ont chez eux sont des œuvres à part entière[126] qui méritent d'être considérées comme telles.

La puissance symbolique de l'exposition vient de l'imaginaire commun et d'une construction sociétale qui assimile les musées à la culture la plus haute. Une bibliothèque qui reprend ce procédé introduit dans son offre culturelle tournée vers le grand public une offre plus « élitiste ». Grâce à son approche ludique et didactique, la médiathèque Françoise Sagan

125 Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. VII.
126 Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. XIV.

intègre l'exposition à la bibliothèque. En effet, les œuvres ne sont pas présentées seules mais avec des travaux préparatoires liés à toutes les étapes de la création du livre. Certains artistes ne comprennent pas ce lien avec l'objet livre et voudraient que leurs œuvres soient présentées indépendamment, comme dans une galerie d'art[127]. Le lien avec l'album, dont les lecteurs et les visiteurs possèdent chez eux des exemplaires, permet de mettre l'exposition à leur portée, tout en présentant les illustrations comme un patrimoine vivant.

Bien que les textes permettent de reconnaître qu'il s'agit d'une exposition, leur ton rompt avec l'image sérieuse de ce média érudit. Ainsi, l'introduction est rebaptisée « Entrée des artistes ». De plus, la présentation d'une partie de l'exposition au sein des autres espaces de la bibliothèque permet de se démarquer de la pratique traditionnelle de ce média, avec laquelle tous les lecteurs et visiteurs ne sont pas forcément familiarisés. Le discours en retrait, les œuvres dispersées, et leur présentation induisent d'autres attitudes que celle de l'habitué du média.

Le « sens » de l'exposition passe aussi par l'atmosphère qui s'en dégage. A la BPI, l'humour de Bretécher est suggéré par les couleurs criardes et les reproductions de ses personnages qui animent les cloisons. Les dispositifs audiovisuels rajoutent de l'animation. Une exposition ne fait pas uniquement appel à l'œil mais sollicite d'autres sens. La « fenêtre sur la suite de l'exposition » a aussi permis d'aménager un dispositif tactile pour les non-voyants, signalée aux voyants par l'inscription « toucher pour voir ». Tous les publics se la sont appropriés. Cela prouve que les spectateurs recherchent une expérience plurisensorielle. L'exposition fait appel à la vue, à l'ouïe mais aussi au toucher, trop peu souvent sollicité. Dans ce mémoire, nous n'aborderons pas le problème de l'accessibilité, qui fait défaut à la Galerie des bibliothèques – privée d'ascenseur – mais qui est une des forces de la BPI. Le service Accessibilité apporte son soutien à la création d'exposition. On trouve par exemple des plaquettes en braille disponibles à l'entrée de l'exposition et toutes les vidéos sont sous-titrées.

Comme pour les œuvres tactiles reproduites en relief, les publics non-handicapés s'approprient l'outil : alors que les casques audio sont libres, les visiteurs préfèrent observer l'image et lire les sous-titres. Mettre le casque voudrait dire marquer une pause dans son parcours et s'engager à prendre le temps de regarder l'entretien ou le reportage. Cela veut aussi dire se concentrer sur l'ouïe et non plus sur la vue. Significativement, les visiteurs préfèrent garder le même comportement et se poster devant la télévision comme devant une œuvre,

[127] Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. XII.

quitte à passer beaucoup de temps à lire un texte qu'ils pourraient entendre (*fig. 24*).



fig. 24 – les visiteurs lisent les sous-titres plutôt que d'écouter un reportage sur Bretécher

Ces dispositifs qui demandent à sortir de la marche de l'exposition et de s'isoler dans une autre forme d'activité sont utilisés autrement. Par contre, la projection du reportage en grand format retient les foules. Le banc est plein et les gens stationnent tout autour pour voir et entendre. Cette fois le son provient d'une douche sonore qui permet de le diffuser très localement. On en trouve deux autres plus loin qui émettent des extraits d'entretiens radiophoniques. Les visiteurs se tiennent en-dessous un moment. Certains y restent longtemps d'autres en captent l'ambiance au passage et s'imprègnent d'une sensation.

L'intégration de deux régimes différents, celui du texte et celui de l'image, est facilitée par les dispositifs audiovisuels qui permettent de transmettre une idée à travers une expérience sensorielle. En muséologie, on nomme cette nouvelle approche de l'exposition par le terme anglo-saxon de « *curation* ». En maîtrisant l'art de la mise en espace des œuvres, le commissaire d'exposition se fait artiste. Hans Ulrich Obrist explique que :

> « l'espace prend en compte le contenu et le contenu tient compte, d'une certaine façon, de l'espace. C'est une sorte de nouvelle expérience, holistique. Pour moi, l'architecture est liée à l'exposition. Cela a toujours été notre approche lorsqu'on a demandé à des artistes et à des architectes de concevoir des architectures d'exposition. (…). C'est une expérience différente de construire des structures, même temporaires, avec des architectes. [128]»

Le travail de la commissaire d'exposition avec l'architecte scénographe et la graphiste, à la BPI, cherche à faire de l'exposition plus qu'une découverte didactique d'une dessinatrice et de ses thèmes de prédilection mais une expérience immersive qui suscite des idées et des envies. A la Bibliothèque Nationale de France, l'exposition a été faite avec un artiste. Lorsque l'artiste exposé est aussi le scénographe, l'expérience est encore plus holistique. La promesse

[128] DURING Elie, GONZALEZ-FOERSTER Dominique, GRAU Dominique OBRIST Hans Ulrich, *Qu'est-ce que le curating?* Manuella Editions, Paris, 2011, p. 25.

d'entrer dans l'intimité de l'artiste et les coulisses de la création formulée par l'appareil promotionnel déployé autour de l'exposition tient dans ce que l'artiste lui-même est intervenu directement dans la création de l'exposition, qu'il faut désormais compter parmi ses œuvres.

L'immersion a lieu dès l'entrée dans la salle d'exposition qui place le visiteur entre deux peintures monumentales. Elle se poursuit au moment où il découvre la bibliothèque où les « livres-sculptures » d'Anselm Kiefer sont empilés sur de solides étagères métalliques. Il comprend immédiatement qu'il s'agit moins «de la bibliothèque personnelle de l'artiste » ou de son « atelier » que d'une mise en scène. Certains livres sont ouverts pour offrir à la vue le travail plastique de l'artiste où des reproductions photographiques sont couvertes de matières diverses. D'autres exposent leurs couvertures, leurs dos ou leurs tranches. De grandes boîtes métalliques dissimulent leur contenu. On le verra, le mystère crée une frustration. Le visiteur sent qu'une partie de l'œuvre lui restera impénétrable. Enfin, le visiteur déambule dans la nef de la basilique, entre les rangs de livres, attiré inexorablement par la grande peinture au bout de la pièce *Le livre*, 2007, où un livre ouvert, planté en haut de la toile, s'y tient comme les tables de la loi dans une synagogue ou le Christ dans le cœur d'une église (*fig. 25*).



fig. 25 – les visiteurs au milieu des rangées de vitrines, au fond la dernière toile monumentale

La sacralisation du livre mise en scène par l'artiste justifie la présence de cette exposition à la Bibliothèque Nationale de France. Consciemment, l'établissement joue sur son image de « temple du savoir ». En tant que dispositif communicationnel, l'exposition met en jeu son image. En tant que dispositif symbolique, elle permet de faire tenir dans une scénographie le lien spirituel qui unie la mémoire collective, la religion et le livre, trois matériaux chers à Anselm Kiefer. Le visiteur fait l'expérience directe des valeurs et des concepts qu'incarnent la BnF. L'introduction de l'art contemporain à la BnF répond à une volonté stratégique de s'inscrire dans le cercle des institutions patrimoniales attentives à la

création actuelle. Elle répond aussi au besoin des visiteurs d'une approche artistique et esthétique, trop peu développée par les expositions précédentes. Enfin, elle a un rôle symbolique.

Avec Hans Belting[129], l'histoire de l'art a pris conscience de l'existence d'autres approches possibles des œuvres. Au musée, toute œuvre se trouve privée de son contexte et de sa mise-en-scène originels pour devenir un témoignage du travail de l'homme au même titre que d'autres objets et productions artistiques. Avant l'avènement de la renaissance humaniste qui a fait de l'art une création intellectuelle et qui a rendu possible le dispositif muséal d'exposition, les icônes étaient des images qu'on croyait tracées par la main de Dieu. Leur mise-en-scène dans le chœur des basiliques, à contre-jour et dans la brume des encens, contribuait à cette incarnation. Avec l'art contemporain, la « curation » permet de jouer sur la manière dont l'œuvre s'offre au public, ce qui implique une conception phénoménologique de l'art qui se donne à nous à travers une expérience sensible. L'exposition devient un moyen de varier les approches sensibles de l'œuvre. La manière dont va être reçue une œuvre dépend de son dispositif de présentation :

> « Des liens étroits se nouent entre l'œuvre et son exposition. Souvent, dans le souvenir que l'on en garde, les œuvres restent attachées à l'espace où on les a vues pour la première fois. C'est sans doute pourquoi certains tableaux que l'on ne connaît qu'à travers leur reproduction nous surprennent au musée (…). Les artistes ne l'ignorent pas, l'exposition est un moment décisif de la vie des œuvres(...). S'il arrive que les commissaires se définissent comme auteurs, il n'est pas rare de voir des artistes assumer eux mêmes la fonction de commissaire (…). Voir des œuvres, c'est les voir interprétées, jouées dans un espace donné au risque de les surexposer ou de les sous-exposer, comme on dit en photographie. Le travail de l'exposition ne manque pas d'affinités avec cette pratique quand on y songe: le cadrage d'un moment de l'œuvre ou de l'art, la mise en lumière, l'éclairage sont de mise. Pour filer la métaphore en l'étendant au cinéma, on pourrait parler de scénario, d'une écriture dans l'espace qui articule des séquences visuelles et fait récit en conjuguant du sensible et de l'intelligible[130].»

Dans le cas d'Anselm Kiefer cela implique aussi une approche mystique de la création. Jean Davallon compare le visiteur d'une exposition à un pèlerin[131]. On va voir des expositions régulièrement, les dimanches, comme on allait à l'église. On vient de loin pour voir une exposition spécifique. La déambulation du visiteur dans l'espace d'exposition est un hommage fait aux œuvres et à l'artiste. A l'exposition « Claire Bretécher », les publics viennent pour elle, pour sa personnalité et le rapport intime qu'ils ont entretenu avec elle à travers ses publications. L'attraction symbolique de l'exposition est indéniable et la BnF s'y affirme

129 BELTING Hans, *Images et culte*, *une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, trad. Frank Muller, Cerf, Paris, 2007.
130 ABENSOUR Dominique, *L'art et son exposition*, MAC/VAL, Grenier, 2012, pp. 7-26.
131 DAVALLON Jean, *L'exposition à l'oeuvre*, op. cit. p. 145.

comme nouveau lieu de culte.

Une des critiques faites à l'art contemporain par ses détracteurs réside dans son caractère « expérentiel » :

> « L'expérentiel est devenu le credo et la tarte à la crème de tout le milieu culturel, remplaçant souvent tout autre objectif. Il convient que le spectateur, le visiteur, l'interlocuteur, parfois le client, fasse une expérience. Tout est dit, on vend désormais de l'expérience, dans les parcs comme dans les centres de sciences ou les galeries et musées d'art contemporain[132] .»

En s'appropriant les salles et les œuvres des institutions patrimoniales, il les transforme en parc d'attraction où l'on ne vient plus pour découvrir, apprendre et comprendre un contexte historique mais pour être surpris et ressentir des sensations fortes. Serge Chaumier se réfère à Jérémy Rifkin qui étudie le « capitalisme expérentiel » actuel dans lequel la culture tient un rôle central[133]. La scénographie cherche de plus en plus à provoquer des émotions, à lier son discours intellectuel à une sensation de dépaysement :

> « Proches du *storytelling* et de la métaphore du voyage dans le temps et l'espace, ces dispositifs [les "expositions-spectacles"] invitent le visiteur à vivre une expérience et à déambuler parmi les sections scénarisées, guidé par des procédés interactifs, multimédias ou mécaniques, au cœur d'une ambiance musicale agrémentée d'effets lumineux. Cette nouvelle manière d'exposer, particulièrement narrative et esthétisante, cherche à dépayser et enchanter littéralement le public[134]. »

L'exposition « Bons baisers de Paris » est une « exposition-spectacle » où le visiteur est invité à voyager dans le temps par la scénographie. C'est une autre des ambiguïtés de cette exposition : bien que le discours historique domine, il est pris dans un ensemble de dispositifs d'évocation qui filent la métaphore du voyage. Le visiteur, qu'il soit féru d'histoire ou touriste de passage dans le quartier historique du marais, est immergé dans le contexte par une mise-en-scène scénarisée.

Dès l'entrée, il se retrouve face à un mur de valises anciennes empilées de manière esthétisante. Au moment de descendre au sous-sol, où commence l'exposition en tant que telle, il passe dans un décor de verrière en structure métallique évoquant une gare et sous un écran qui reprend le procédé mécanique de l'affichage ferroviaire (*fig. 26*). Le visiteur embarque pour un voyage dans le temps. Tout au long de l'exposition, des cafés, des restaurants et des bals parisiens sont recréés dans l'espace desquels il peut entrer et s'asseoir (*fig. 27*). Au moment de pénétrer dans la salle « Paris Spectacle », il franchit la porte d'une

132 CHAUMIER Serge « introduction », in CHAUMIER Serge, *Expoland, ce que le parc fait au musée: ambivalence des formes de l'exposition*, coll. "muséo-expographie", éditions complicités, Paris, 2011, p. 21.

133 RIFKIN Jérémy, *L'âge de l'accès, la révolution de la nouvelle économie,* La Découverte, 2000.

134 CASEDAS Claire, "La Disneylandisation des musées: expression en vogue ou concept muséologique?", in CHAUMIER Serge, *Expoland*, op. cit. p. 60.

salle de spectacle (*fig. 28*). Les livres anciens sont présentés dans des vitrines en forme de valises ouvertes (*fig. 29*).



fig. 26 – affichage ferroviaire



fig. 27 – music-hall



fig. 28 – le passage vers la seconde partie



fig. 29 – une vitrine en forme de valise ouverte

Cette exposition traduit l'ambivalence du média où se répondent le régime de la « dénotation », pris en charge par le texte qui montre et informe, et le régime de la « connotation », pris en charge par l'image et la scénographie[135]. La mise-en-scène qui se veut dépaysante cherche à contrebalancer la domination du texte qu'elle scénarise. Pourtant, les visiteurs trahissent par leur comportement l'échec du dispositif : ils prennent en photographie le texte et non sa mise-en-scène, ils s'attardent peu sur les dispositifs multimédias et les reconstitutions de café sont désertées (*fig. 27*). Pour bien expliquer le problème de l'articulation du texte et de l'image, Jean Davallon cite Roland Barthes :

> « Le texte est vraiment le droit de regard du créateur (et donc de la société) sur l'image: l'ancrage est un contrôle, il détient une responsabilité face à la puissance projective

135 DAVALLON Jean, *L'exposition à l'oeuvre*, op. cit. p. 51.

> des figures sur l'usage du message; par rapport à la liberté des signifiés de l'image, le texte a une valeur répressive et l'on comprend que ce soit à son niveau que s'investissent surtout la morale et l'idéologie d'une société. [136]»

Dans cette exposition, la domination du texte sur l'image se traduit aussi par la manière dont celle-ci est considérée. La scénographie en fait une illustration du texte. Est-ce le seul statut possible pour les œuvres en bibliothèque [137]?

II – 2 – Valoriser les œuvres: statut de l'objet en bibliothèque

II – 2 – 1 Originaux ou fac-similés

Le simple fait de placer un objet dans un musée le prive de son contexte originel. Arraché à sa réalité première, il devient un témoignage auquel on donne une portée symbolique et qui suppose une attitude particulière face à lui. C'est parce qu'il est issu d'une autre réalité qu'il n'est pas réductible à l'approche intellectuelle du musée. C'est le concept de « vraie chose » défini par Duncan Cameron et développé par Zbyněk Stránský[138]. L'exposition scénographie ce rapport à l'objet. Jean Davallon parle d'un « archéo-média » :

> « C'est le fait que la technologie utilise l'espace même où le visiteur est en contact physique avec des témoins (en l'occurrence, des choses appartenant effectivement au monde représenté) qui m'incite à parler d'archéo-média, par comparaison avec les autres médias qui ont recours à des techniques de représentation qui maintiennent le récepteur hors de tout contact avec l'événement originaire. Mais, nous allons le voir, c'est aussi ce fait qui donne à la visite son caractère événementiel, sa puissance symbolique; et pour tout dire sa dimension rituelle.[139] »

Pourtant, cette dimension spirituelle et symbolique induite par ce que Walter Benjamin nomme « l'aura » des œuvres, leur présence ici et maintenant[140], peut-être niée par la scénographie. Il n'est pas surprenant que dans une exposition d'histoire, les œuvres servent d'illustration au discours. Elles sont placées sans distinction aux côtés de reproductions. Les fac-similés sont plus nombreux que les œuvres originales. Leur caractère de « vraie chose » est nié. Elles sont asservies au discours. Une photographie, une affiche, un livre et un article

---

136 BARTHES Roland, "Rhétorique de l'image", in *L'Obvie et l'obtus,* 1964, *cité par* Jean DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre,* op. cit. p.60.

137 Voir par exemple: GADALA Clarisse, *Pourquoi exposer: les enjeux de l'exposition en bibliothèque*, op. cit., p. 68, où l'auteure appelle à dépasser l'idée reçue selon laquelle l'exposition en bibliothèque doit porter un discours et l'exposition muséale être dédiée à la contemplation.

138 DROUET Noémie, GOB André, *La muséologie, histoire, développements, enjeux actuels*, Armand Colin, collection U, Paris, 2010.

139 DAVALLON Jean, *L'exposition à l'oeuvre*, op. cit. p. 37.

140 BENJAMIN Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1936, trad. Lionel Duvoy, éditions Allia, Paris, 2003.

de journal servent indifféremment le même propos : planter le décor et le contexte d'une époque. Elles servent par exemple à montrer l'importance des bals au début du vingtième siècle. Des tableaux du musée Carnavalet, sur lesquels on pourrait porter un regard artistique et admirer les techniques des peintres néo-impressionnistes, sont accumulés sur un mur comme autant de preuves de la réalité du discours historique (*fig. 30*).



fig. 30 – les fac-similés comme les peintures illustrent le discours de l'exposition

Une autre exposition met en avant le discours portée sur les œuvres, bien que de manière spatiale et visuelle : l'exposition « Claire Bretécher ». On n'est donc pas surpris de constater la présence de fac-similés au milieu des nombreuses planches originales. Isabelle Bastian-Dupleix explique que dans la troisième partie, ce qui importe c'est le « sens ». C'est pour cette raison qu'on y trouve des fac-similés[141]. Avec son équipe, la commissaire d'exposition a sélectionné des pages des bande dessinées de Claire Bretécher qui abordaient les différents problèmes de société qui font encore écho à l'actualité. Ensuite, ils ont essayé de les retrouver dans les archives personnelles de l'artiste. Comme beaucoup de dessinateurs, elle a perdu beaucoup d'originaux. Des fac-similés, de « très bonne qualité », permettent de les remplacer et de conserver l'intégrité et la cohérence des choix des concepteurs de l'exposition.

Dans la troisième partie, le recours au fac-similé est justifié. Dans les deux parties précédentes, on ne trouve que des originaux. L'exposition s'ouvre sur une présentation des peintures de Claire Bretécher, une activité inconnue du grand public. C'est une des révélations de la partie qui nous fait entrer dans son intimité. Les peintures sont mises en valeur par l'accrochage qui les présente en petit nombre dans une grande niche blanche qui se détache du

141 Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. VIII.

mur orange (*fig. 31*). Il ne s'agit pas de justifier la présence de cette exposition dans le Centre Pompidou en présentant des peintures, seul art légitime ; il s'agit plutôt de montrer une facette méconnue du travail de l'artiste[142].

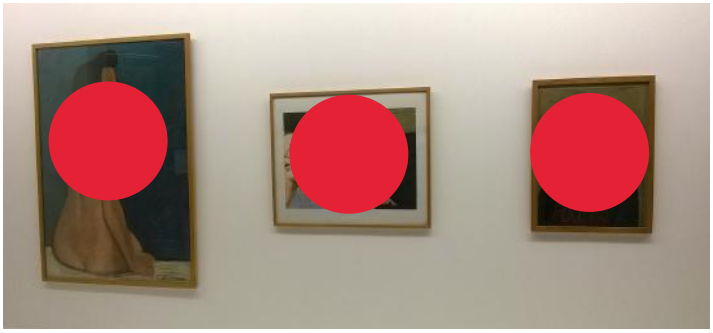


fig. 31 – les peintures de Claire Bretécher mise en valeur dans une niche

La « vraie chose » revêt ici tout son sens symbolique et rituel. Les peintures exercent la fascination des originaux qui grâce à l'exposition quittent leur collection privée pour être révélés au public pour la première fois. Elles changent de statut : elles ne sont plus des objets intimes et personnels mais deviennent des réceptacles pour la contemplation et l'admiration des visiteurs. Elles sont présentées en premier, avant que le discours n'engage le regard dans l'interprétation, ce qui permet d'induire une approche esthétique, celle que favorisait la présentation muséale, avant que la médiation s'y impose, et qu'on assimile encore traditionnellement aux musées ou aux galeries d'art.

Le débat lancé par Walter Benjamin sur la substitution de l'œuvre par sa reproduction, se pose différemment quand il s'agit d'œuvres faites pour être reproduites dans un livre : une bande dessinée ou un album jeunesse. L'exposition « Dans les coulisses de l'album » présente beaucoup d'originaux parmi lesquels on trouve aussi bien des œuvres finies que des dessins préparatoires. Significativement, les textes abordent la création du livre et invitent le visiteur à les comparer avec les albums. Les visiteurs peuvent faire des comparaisons et voir en quoi la reproduction a trahi ou sublimé l'original[143]. Néanmoins, ce discours se tient en retrait. C'est d'abord le fonds d'œuvres originales qui est mis en valeur.

L'exposition aborde les techniques de création. Seuls les originaux non retouchés peuvent montrer cet aspect du travail de l'artiste. En bas d'une vitrine, on peut voir à côté d'un dessin, des mines de graphite et de fusain avec lesquelles des traits ont été tracés sur une feuille témoin pour montrer les possibilités graphiques de ce médium (*fig. 32*). Au bas d'une

142 Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. VI.
143 Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. XIII.

autre, une plaque de lino gravée par May Angeli présente le négatif d'une illustration accrochée au mur (*fig. 33*). La présentation des outils employés au bas des vitrines suggère qu'elle est moins importante que le reste de l'exposition et qu'elle s'adresse aux curieux qui voudraient en savoir plus.





fig. 32 – 33 – au bas des vitrines, les outils des artistes : graphite et fusain, linogravure.

II – 2 – 2 Les dispositifs d'exposition des objets: entre fascination et frustration

Comme le déclare Viviane Ezratty, « il n'y a rien de plus difficile que de montrer un livre en vitrine [144]». Néanmoins, l'exposition est le seul moyen de mettre à disposition des ouvrages patrimoniaux au plus grand nombre sans en compromettre la conservation. En vitrine, le livre, tout comme une cuillère dans un musée d'anthropologie, est privée de son utilité primordiale : on ne peut plus le lire. Il devient une « vraie chose » témoin symbolique d'un regard de l'homme sur l'homme. Exposer un livre revient à changer le rapport qu'on entretien avec lui : d'un rapport d'utilité, on passe à un rapport de contemplation méditative.

Le travail du commissaire d'exposition consiste alors à choisir l'angle sous lequel le livre présenté aura le plus grand potentiel de suggestion. Il peut se servir de « l'énonciation éditoriale »[145] qui se manifeste dans la couverture, la quatrième de couverture ou dans la mise en page du texte. Il peut mettre en avant une illustration ou une écriture manuscrite. L'exposition permet de prendre conscience de la manifestation matérielle et formelle du livre. C'est justement sur l'aspect esthétique du livre que travaille Anselm Kiefer.

L'art contemporain renouvelle le regard que portent les visiteurs sur les collections

144 Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. XIII.

145 SOUCHIER Emmanuël, « L'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale », in *Les Cahiers de Médiologie n°6*, 1998, Paris.

patrimoniales. Il est d'autant plus dissonant en bibliothèque qu'il implique un nouvel usage, un nouveau comportement. En effet, dans l'imaginaire commun et celui des visiteurs extérieurs de la BnF, l'établissement présente des expositions érudites qui mettent en avant le livre et les idées et où, de toutes les approches qu'elle combine intelligemment (historique, philosophique, anthropologique), il manque un regard artistique[146]. Une exposition d'art contemporain demande d'établir un rapport non plus didactique mais esthétique avec les œuvres.

En dehors de leur exposition, les livres d'Anselm Kiefer peuvent être feuilletés et lus, mais, en tant qu'œuvre d'art contemporain, ils sont aussi des sculptures dont la présentation matérielle suffit à valoriser le travail de l'artiste. La place de l'écrit y est essentielle. Il trace sur son travail plastique des mots évocateurs : grands personnages de l'histoire mythologique ou réelle auxquels il se réfère, bribes de phrase, citations de poèmes, etc. Son écriture manuscrite est caractéristique de son œuvre. On la retrouve aussi bien dans les peintures monumentales, les sculptures placées dans les niches, dans les livres que sur les cimaises de l'exposition où il a inscrit le nom des œuvres (*fig. 34*). Elle fait partie de la scénographie. Dans la « bibliothèque », les visiteurs la déchiffrent sur les livres ouverts, sur les couvertures, les dos et les tranches des livres fermés et sur les boîtes métalliques (*fig. 35*).

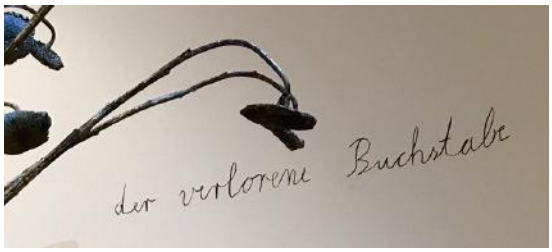


fig. 34 – le nom d'une œuvre tracée par la main de l'artiste au mur



fig. 35 – la bibliothèque

Le marquage au sol rappelle l'interdiction de toucher. Les visiteurs manifestent leur frustration, d'autant plus que les matériaux utilisés intriguent et que les bribes lisibles ainsi que les cartels suggèrent que le livre est un objet cohérent et que chacune des doubles pages y ont la même intensité. Alors que la promotion autour de l'exposition promet au visiteur d'entrer dans l'atelier de l'artiste et de pénétrer le secret de la création, celui-ci tombe sur des livres et des boîtes fermés. Mais Baudelaire n'a-t-il pas écrit que : « celui qui regarde du

146 SCP Communications, *études des publics des expositions à la BNF*, op. cit. p. 48.

dehors à travers une fenêtre ouverte ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée [147]» ? Anselm Kiefer joue de la frustration qu'implique pour les livres la pétrification muséale et, alchimiste, il la transforme en une puissance évocatrice et méditative.

A la sortie de l'exposition, un écriteau indique : « La projection audiovisuelle Les livres d'Anselm Kiefer se situe à côté de l'accueil de l'exposition ». Nous quittons donc la scénographie basilicale de l'artiste et retournons dans les couloirs de la BnF. Un long, étroit et obscur couloir (*fig. 36*) débouche sur une salle où huit bancs vides font face à un écran sur lequel un diaporama défile silencieusement (*fig. 37*) : les doubles pages d'un livre se succèdent, puis apparaît le titre du prochain ouvrage et la succession des images reprend. Aucune explication audio n'accompagne le dispositif. Les nombreux visiteurs enthousiastes qui nous ont côtoyé dans l'espace d'exposition n'ont-ils pas osé franchir le pas ? Le dispositif est-il invisible ? Des visiteurs entrent finalement et ressortent très vites. D'autres, plus rares, s'installent sur un banc et regardent le lent défilement des images.



fig. 36 – l'accès à la salle de projection



fig. 37 – la salle de projection

La numérisation des livres et sa mise à disposition à l'aide des outils audiovisuels s'intègrent-elles difficilement dans une exposition ? L'étude des publics de la BnF de 2000 pointait déjà la frustration des visiteurs devant les livres anciens dont ils voulaient découvrir le contenu. Par ailleurs, elle constatait que les dispositifs numériques étaient sous-utilisés: il s'agissait de postes informatiques mal intégrés dans le parcours de l'exposition et dont l'utilisation ne rentrait pas dans l'optimisation du temps recherchée par les visiteurs. Le même problème se posait avec les entretiens audiovisuels à la fin de l'exposition. L'étude notait qu'après une exposition ne faisant appel qu'à un sens, la vue, les visiteurs n'avaient pas la patience d'écouter parler les interviewés. Enfin, les « feuilletoires », tablette tactile où les visiteurs sont invités à découvrir des manuscrits numérisés s'intégraient mal avec les documents réels[148].

147 BAUDELAIRE Charles, "Les fenêtres", in *Petits poèmes en prose*, 1869, Pocket, Paris, 1997.

148 SCP Communications, *études des publics des expositions à la BNF*, op. cit. pp. 40-49.

Depuis les outils multimédias se sont généralisés. Ils font désormais partie des éléments indispensables dans une exposition. L'exposition « Images du grand siècle » montre les efforts qui ont été faits pour les intégrer au parcours. Les écrans sont disposés au moment où le visiteur change de salle et que son attention est disponible. Ils présentent des animations qui analysent les œuvres qu'il vient de voir à travers des zooms successifs sur des détails, qu'il a pu observer par lui-même à l'aide des loupes disponibles, indispensables à l'étude des gravures. Les « feuilletoires » permettent de tourner les pages des livres présentés à côté (*fig. 38*).



fig. 38 – les « feuilletoires » dans l'exposition « Images du grand siècle ».

Pourquoi l'exposition « Anselm Kiefer » emploie-t-elle à la place de ces procédés un diaporama lent, silencieux et désincarné, placé en accès libre hors de l'exposition ? La scénographie de l'artiste allemand joue avec l'image de « temple du savoir », austère et élitiste associée à la BnF. Les livres sont présentés sur des tables vitrines alignées comme les tables d'une salle de lecture. Les visiteurs se penchent et les examinent, malgré l'inconfort de l'exercice. C'était un des défauts majeurs de l'exposition « Presse-Citron » qui voulait s'intégrer dans l'espace de la BPI en s'alignant sur les rangées de table de la salle de lecture. Anselm Kiefer associe cet inconfort à la frustration de ne pas pouvoir lire les livres, de ne pas pouvoir les toucher. Seule la vue est sollicitée et à travers elle l'esprit qui se voit forcé d'imaginer l'invisible.

A la fin du parcours, le diaporama rappelle les anciens diapositifs qui défilent sous le bourdonnement du projecteur. Les livres évoquent la mémoire et appellent au recueillement. La salle de projection est une autre chapelle, plus intime, plus secrète. Si un feuilletoire peut donner l'illusion de retrouver la matérialité du livre et de la lecture, le diaporama en détache les pages, en brise la reliure pour n'en laisser voir que des lambeaux. Le livre dans l'œuvre de Kiefer subit toutes les tortures. Il ne reste plus que l'idée du livre et la symbolique que nous lui conférons. Le numérique n'est pas capable d'en restituer la matérialité.

La frustration du visiteur face aux livres exposés vient de ce qu'il est contredit dans

son envie de les toucher, de les sentir et de les feuilleter. Viviane Ezratty rappelle que le livre sollicite différents sens[149]. Pour contourner la frustration induite par le dispositif d'exposition, la médiathèque Françoise Sagan propose pendant « les heures de la découverte » de pouvoir les approcher de plus près et les manipuler. En petit comité et en prenant les précautions nécessaires, la bibliothèque peut redonner vie au document patrimonial.

[149] Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. XIII.

III - APRÈS L'EXPOSITION.

L'action culturelle: articuler les espaces et les usages

III – 1 – Médiations : s'approprier autrement l'exposition

III – 1 – 1 Le « point lecture », une transition vers la bibliothèque ?

Un des atouts de la bibliothèque, qui selon Viviane Ezratty tient sa spécificité de son approche plurisensorielle[150], réside donc dans l'action culturelle qui permet aux visiteurs de s'approprier différemment les livres exposés. Pendant l'« heure de la découverte », les visiteurs deviennent lecteurs. Le rapport au livre est essentiel pour Viviane Ezratty et dès l'exception des albums étaient consultables dans la salle dédiée et des livres patrimoniaux dans la salle du fonds de l'Heure Joyeuse.

Une des particularités de l'exposition « Dans les coulisses de l'album », créée par le CRILJ pour tourner dans de nombreuses bibliothèques et institutions culturelles, est de comporter 600 œuvres, parce que le premier lieu où elle était présentée, l'église Saint-Étienne de Beaugency offrait une grande surface d'accrochage[151]. Après cela, chaque institution était libre d'en sélectionner le nombre adéquat à son espace et à la présentation qu'elle souhaitait lui donner. La médiathèque Françoise Sagan dispose d'un espace d'exposition mais aussi de vitrines dans chacune des salles collections. A la fin de l'exposition, le visiteur peut lire :

> « le parcours se poursuit au premier étage, dans les vitrines de l'aile des albums, dans le coin BD en section jeunesse et dans la salle de lecture du fonds patrimonial, avec d'autres œuvres originales mais aussi des livres à emprunter ou à découvrir sur place ».

Dans le « coin BD », ce sont des œuvres de « *mail-art* » qui sont exposées : des enveloppes décorées par des illustrateurs reçues par la commissaire d'exposition Janine Kotwica (*fig. 39*). Dans la salle des albums, on trouve par exemple une esquisse à la plume d'Anne Buguet, *L'attente de Pénélope* de 2007, accompagnée d'un crayon, une plume et un pot d'encre de Chine. L'exposition se prolonge au sein des espaces de lecture. Le visiteur curieux est donc contraint d'entrer dans des endroits réservés à d'autres usages et de se pencher au-dessus des bacs à bande dessinées pour contempler les œuvres les plus intimes et

150 Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. XIII.
151 Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. XIV.

surprenantes de l'exposition. Il s'y prête volontiers.



fig. 39 – l'exposition se prolonge dans les autres espaces de la bibliothèque : le « coin BD ».

C'est un moyen pour la bibliothèque d'amener les visiteurs à découvrir ses services[152]. Et puisqu'il est entendu que beaucoup d'entre eux sont des amateurs d'illustrations jeunesse, éventuellement des étudiants, des chercheurs et des spécialistes, c'est aussi l'occasion de leur faire redécouvrir le Fonds patrimonial de l'Heure Joyeuse, qui était inaccessible pendant dix ans et s'offre à nouveau aux curieux dans une salle de consultation. Alors que les usages sont différenciés au quotidien et que c'est un public différent qui fréquente l'espace patrimonial et le reste de la bibliothèque de quartier, cette fois les uns comme les autres circulent dans l'ensemble à la recherche des morceaux d'exposition dispersés ci et là.

Dans la salle de lecture, des albums sont mis à disposition du public pour permettre d'ajouter à l'exposition des illustrations un lien tactile avec le livre. Cela permet d'approfondir son approche, de chercher les choses vues dans les livres et aussi de satisfaire à l'envie de lire que communique l'exposition et de se débarrasser de la frustration inhérente au média.

La Bibliothèque Publique d'Information installe systématiquement à chaque exposition un « Point Lecture », qui apparaît sur le plan de l'exposition[153]. A la fin du parcours, un petit écriteau le rappelle : « retrouvez les albums de Claire Bretécher en consultation dans le Salon de lecture ». Entre une table tactile et deux étagères qui présentent les albums à plat, couvertures en avant, on trouve des fauteuils et des tabourets installés autour de plusieurs tables basses. Derrière des vitrines présentent les produits dérivés : affiches, cartes postales et sacs en toile imprimés, que l'on retrouvera à la librairie.

152 Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. XII.

153 Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. VIII.
Cf. Annexes. Dépliant de l'exposition « Claire Bretécher », p. XXIX.

Le salon de lecture est très fréquenté, par les visiteurs extérieurs de passage, qui ne prennent pas le temps d'enlever leurs manteaux, alors qu'ils restent encore un moment pour lire les albums sur lesquels l'exposition a attiré leur attention (*fig. 40*). On y trouve tous les albums disponibles à la BPI, mais aussi des ouvrages critiques qui abordent Bretécher. Ils portent l'étiquette « Claire Bretécher Salon de lecture ». Un ouvrage se démarque : *Claire Bretécher, Morceaux choisis*, aux éditions Dargaud, qui porte un autocollant orange « Le livre événement ». C'est la publication qui sert de catalogue d'exposition.



fig. 40 – Le Salon de lecture de l'exposition « Claire Bretécher »

Selon Isabelle Bastian-Dupleix, les espaces de lecture au milieu ou à la fin des expositions sont fréquents dans les musées anglo-saxons, elle cite par exemple la Tate Modern à Londres. En France, ils sont plus rares. Dans les grandes expositions, on trouve très fréquemment des catalogues d'exposition attachés aux bancs et consultables. Ils permettent de valoriser la publication que l'on retrouvera en librairie. L'exposition consacrée à l'architecte Renzo Piano à la Cité de l'architecture et du patrimoine allait plus loin. Elle avait une forme particulière (*fig. 41*) : une succession de tables entourées de chaises, où étaient présentées des maquettes, des plans, des photographies des projets, mais aussi des livres, consultables : albums de photographies, ouvrages théoriques ou monographiques. Ce sont autant d'initiatives qui combinent deux pratiques culturelles traditionnellement dissociées : faire une exposition et lire. Les visiteurs restaient peu nombreux à oser s'asseoir et prendre le temps d'explorer plus à fond un projet en particulier, au détriment des autres, mais beaucoup prenaient un livre au passage et le feuilletaient. Les « points lecture » ne vont pas amener les visiteurs extérieurs à s'inscrire à la médiathèque ou à devenir des usagers réguliers de la BPI, mais ils permettent de passer d'une pratique à une autre et d'accompagner les publics dans un approfondissement

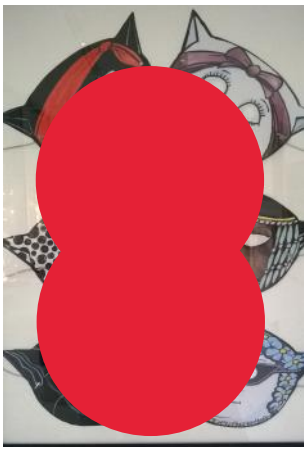
personnel de l'exposition.



fig. 41 – La « méthode Piano », exposition du 11 novembre 2015 au 29 février 2016.

III – 1 – 2 Visites et médiation

L'introduction de l'exposition « Dans les coulisses de l'album », qui se fait par « l'entrée des artistes », présente des « dessins originaux qui marquent quelques jalons importants dans l'histoire de l'album pour enfants. Saurez-vous identifier leurs illustrateurs et quelques héros qui ont traversé ses cinquante ans ? Saurez-vous à quel moment sont nées ces maisons d'édition ou ces collections ?» D'emblée l'aspect ludique et didactique de l'exposition est revendiquée. Sous chacune des œuvres, des questions sont posées aux visiteurs (*fig. 42 et 43*) qui peuvent regarder la solution en soulevant le papier qui dissimule le cartel (*fig. 44*). Très souvent, on y trouve des jeux de mots : « Quel illustrateur se cache derrière ses masques ? » ou encore « Quel est l'âge de petit ours brun ? », on demande en fait sa date de création.



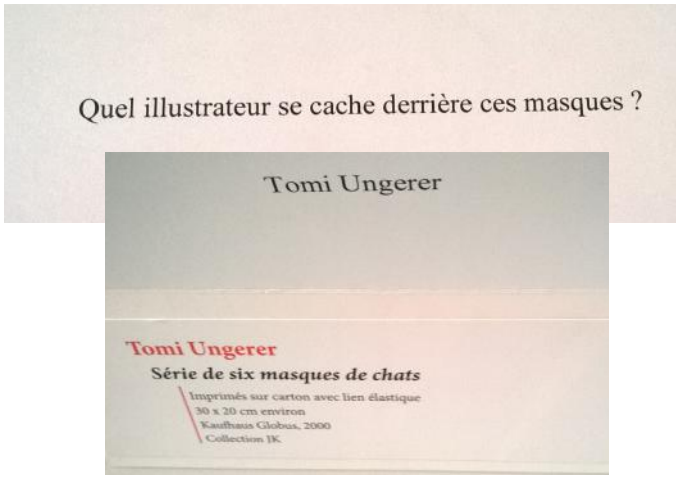


Fig. 42 à 44 – l'œuvre « six masques *de Tomi Ungerer » et son cartel*

Le procédé est d'autant plus ingénieux qu'il anticipe les réactions des visiteurs. En effet, le jeu principal auxquels ils s'adonnent par eux-mêmes consiste à deviner qui est le dessinateur et de quel album est tirée l'image. Leur approche est naturellement nostalgique et ludique. Le livret jeu, que le visiteur trouve sur un banc au milieu de l'espace d'exposition, l'invite à poursuivre l'exposition sur le même ton. Sur la première page, le jeu « As-tu vu ? » propose de chercher dans les œuvres exposées des personnages célèbres et moins célèbres, et des détails spécifiques[154]. C'est un moyen amusant d'attirer l'attention du spectateur sur certains éléments signifiants et symboliques.

L'exposition prend en compte la relation que les visiteurs entretiennent avec elle et entre eux. Elle est une « aire sociale » où ils communiquent et partagent leurs émotions. A ce titre, elle s'intègre logiquement dans la bibliothèque. Il ne s'agit pas d'une exposition où la concentration, le silence et le sérieux sont de mises mais d'un moment de détente ludique offert aux lecteurs et aux visiteurs.

La présence d'un médiateur est un autre moyen de susciter les réactions des visiteurs et de faire de l'espace d'exposition une aire sociale. A la BPI, outre l'agent d'accueil placé à l'entrée qui relie le musée à la bibliothèque par la coursive, d'autres personnes sont à l'écoute des usagers. Tous les jours, à 18h, une visite guidée gratuite est organisée (*fig. 45*). Le groupe circule rapidement dans l'exposition. Les explications données incitent les visiteurs à regarder les œuvres et, après un tour d'une demi-heure, à reprendre librement les éléments qui les ont le plus intéressés. Le guide reste à leur disposition à l'entrée de l'espace. Il est accompagné d'un autre médiateur qui se tient au milieu du parcours, identifié par un badge, et que les gens sont libres de solliciter.



fig. 45 – une médiatrice pendant la visite guidée de 18h.

Cette offre répond aux observations faites au fur et à mesure des expositions dans cette configuration qui avaient conclu que les visites guidées complètes étaient trop

154 Cf. Annexes. Livret-jeu de l'exposition « Dans les coulisses de l'album », p. XXX.

contraignantes[155]. Le jeudi entre 19h et 21h la visite de l'exposition « Bons baisers de Paris » est gratuite. La visite guidée de 19h30 attire un public nombreux : 27 personnes sont venues. Nos observations nous amènent aux mêmes conclusions. Les visites guidées obligent le visiteur à être ponctuel, à suivre le groupe pendant tout le parcours de l'exposition et à se focaliser sur le discours du guide et les œuvres dont elle parle s'il ne veut pas en perdre le fil. Souvent le propos du guide est concurrencé par les textes explicatifs : les visiteurs décrochent et se consacrent à leur lecture. On peut avancer deux raisons à cette attitude. D'abord, l'exposition sollicite la vue plutôt que l'ouïe et le regard est amené par la scénographie à se poser sur les textes explicatifs. De plus, ils ressentent le besoin de confirmer les propos du guide par une preuve écrite. L'écrit a une valeur scientifique et indiscutable que l'oral n'a pas. Après tout, le guide pourrait mal connaître son texte et se tromper. Bien sûr, ce détachement par rapport à la visite guidée est aussi lié à la gratuité de la visite, qui n'engage pas le visiteur.

Dans une visite guidée, le discours oral guide le visiteur dans l'exposition. Il est intéressant de constater le décrochement de ce discours d'avec les œuvres. Le guide prend des exemples dans les documents présentés, qu'ils soient des originaux ou des fac-similés, pour illustrer son propos historique. Il n'invite pas à regarder en détail la manière dont fonctionne l'œuvre mais reste au niveau de ce qu'elle représente. On retrouve ici le contrôle du texte sur l'image observé avec Roland Barthes.

La médiation culturelle mise en place à la BPI cherche à éviter cette emprise de la visite orale sur le contenu de l'exposition. La visite est pensée comme une introduction qui permet de mieux aborder la cohérence spatiale du parcours. Elle n'évoque pas uniquement le contenu, mais aussi les œuvres et la scénographie dans laquelle elles s'inscrivent. Elle permet aussi de signaler que les employés présents dans l'exposition sont des médiateurs qui peuvent répondre aux questions des plus curieux. Pendant leur découverte libre de l'exposition, ils pourront en apprendre plus sur tel ou tel point au gré de leurs envies. Il ne s'agit pas d'une conférence où les visiteurs gardent le silence mais d'une communication à double sens.

A la Médiathèque Françoise Sagan, les visites guidées s'intéressent à un point précis de l'exposition ce qui permet de varier les approches :

> « Pour les groupes, on axait souvent les visites sur un aspect: soit la technique, soit un auteur, etc. Du coup on a fait vivre cette exposition pour des âges et des intérêts très différents. Et ça c'était formidable[156]. »

155 CAMUS-VIGUE Agnès, *Des expositions dans la bibliothèque*, op. cit. p. 18.

156 Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. XIV.

Agnés Camus-Vigué a étudié comment dans l'espace d'exposition certains publics de la BPI ne disposent pas des codes culturels nécessaires pour en analyser le contenu. En théorie, la présence des médiateurs doit permettre à ses publics de s'éveiller à d'autres interprétations. Leur but est d'élargir « l'espace de perception et de représentation de chacun [157]». Elle montre par exemple que lors de l'exposition « Editeurs, les lois du métier », le public a retenu la partie consacrée à la « censure » au détriment des autres facettes du métier qui étaient présentées :

> « Les visiteurs ont donc réduit le message initial, le dépouillant d'une partie de sa richesse, afin de s'y retrouver, d'y installer leurs propres repères. C'est le propre de la pensée quotidienne appelée aussi pensée sociale, qui est celle d'un sujet ordinaire – tout un chacun – de se saisir des informations disponibles et de les intégrer dans un réseau de catégories familières. Ce faisant, ces éléments sont agrégés autour d'un noyau central, élément fondamental qui détermine l'organisation d'une représentation sociale[158].»

Dans l'exposition « Claire Bretécher », on observe un phénomène semblable. Alors que le « point à haut potentiel de signification [159]» devrait être situé dans la troisième partie, mise en valeur par l'appareil promotionnel et par la scénographie, on constate que rares sont les visiteurs à s'attarder dans la grande salle pour lire les planches accrochées sur les cimaises. Par contre, les espaces consacrés à l'intimité de Claire Bretécher et à sa personnalité médiatique retiennent l'attention. On peut y voir une expression de la « pensée sociale [160]». Les visiteurs retiendront d'abord l'éclairage apporté sur la personnalité de Bretécher, pour laquelle ils se sont déplacés, au détriment des sujets de société auxquels elle s'est confrontée et qui sont encore d'actualité.

A l'approche interactive mise en place par la médiation, s'ajoute une dimension ludique. A la fin de l'exposition, le visiteur découvre le coin lecture. S'il est disposé à rester plus longtemps pour approfondir le sujet, il découvre une table tactile qui complète l'exposition. On y trouve différents onglets. Les premiers consacrés aux « personnages », à un entretien « Claire Bretécher interprète son époque », et au « lexique d'Agrippine », sont informatifs. Le dernier onglet « portraits intimes » présente d'autres toiles de Bretécher qui n'ont pas pu être présentées dans l'exposition. L'onglet « Claire Bretécher prédit votre avenir » présente le jeu de tarot dessiné par Claire Bretécher de manière ludique. En appuyant sur « Nouveau tirage », les cartes se retournent et on y découvre l'humour grinçant de l'auteure

157 CAMUS-VIGUE Agnès, *Des expositions dans la bibliothèque*, op. cit., 2012, p. 19.
158 CAMUS-VIGUE Agnès*, Des expositions dans la bibliothèque,* op.cit., p. 20
159 DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre,* op. cit. p. 81.
160 ROUQUETTE, Michel-Louis, "introduction, qu'est ce que la pensée sociale?" in *La pensée sociale*, ères, "hors collection", Paris, 2009, p. 5-10.

avec d'autant plus d'amusement que le procédé met en jeu notre avenir.

III – 1 – 3 L'exposition dans l'action culturelle

Parmi les différents événements qui animent la vie culturelle d'une bibliothèque, l'exposition se démarque d'abord, du côté des professionnels, par son poids en termes de charge de travail[161]. Elle demande des recherches scientifiques poussées pour l'élaboration du discours, une démarche administrative complexe qui inclut le prêt des œuvres, leur transport et leur assurance, des compétences scénographiques et techniques pour le montage et éditoriales pour la publication d'un catalogue.

L'intérêt du média justifie ces efforts. Il permet de présenter les collections patrimoniales sous un nouvel angle et de produire sur elle un autre discours. L'événement est aussi promotionnel : il attire les regards sur la bibliothèque et met en jeu son image. Par sa dimension « événementielle », l'exposition fait l'actualité. Elle est mentionnée dans la presse professionnelle, spécialisée ou généraliste. La bibliothèque profite de cet éclairage pour faire valoir son offre culturelle. Viviane Ezratty précise que cet éclairage peut être à double sens :

> « Autour on va faire une programmation et c'est ce qui va être le plus visible, c'est ce qui va donner lieu à davantage de publicités, par exemple dans le magazine *En Vue* qui fait la publicité pour les activités des bibliothèques. Donc ça permet de structurer et de proposer un ancrage visuel autour d'une activité un peu plus importante et qui va être déclinée sous différentes formes: des ateliers, des conférences, des visites de groupes ou des formations[162].»

Toutes les déclinaisons de l'exposition permettent aussi de valoriser l'événement lui-même. On se déplace pour tel ou tel intervenant et on découvre l'exposition du même coup. A la BnF, Anselm Kiefer a participé à deux entretiens, l'un spécialisé, avec le directeur de la diffusion culturelle de la BnF Thierry Grillet, sur la présence du livre de Michelet *Les femmes de la révolution* dans l'œuvre de l'artiste, et l'autre, plus artistique : « dialogue et lectures avec Anselm Kiefer, Heinz Bachmann et Isabelle Huppert ».

Pendant la durée de sa présentation, l'exposition est l'action culturelle qui structure l'animation de la bibliothèque. A la BPI, cela se traduit de deux manières. D'abord, chaque section de la bibliothèque va valoriser ses collections en lien avec les thèmes abordés dans l'exposition sur les tables de présentation. C'est le rôle du service Lire le monde, en charge de l'exposition, que de motiver les différents départements à aller dans le même sens et à faire de l'événement un fil rouge pour la bibliothèque pendant le temps de sa présentation. Isabelle

161 Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. XI.
162 *Ibidem.*

Bastian-Dupleix affirme que : « l'exposition est vraiment l'action culturelle la plus propice pour faire participer un grand nombre de services[163]». Le même phénomène a lieu à la médiathèque Françoise Sagan. La dispersion de l'exposition dans les autres espaces de la bibliothèque implique aussi que toutes les équipes de la médiathèque s'investissent dans la médiation. Chacun cherche à aligner ses espaces d'exposition du livre sur le thème de l'exposition. Les 60 ans du Brady entraînent des variations autour des films d'horreurs, des cauchemars et des rêves[164].

Elle tient cette qualité d'au moins deux de ses caractéristiques. D'abord, elle crée l'événement et, à ce titre, fait venir de nombreux publics extérieurs pour lesquels la bibliothèque est un lieu de loisir plutôt que de travail et qui sont plus susceptibles de se rendre aux rencontres organisées, dans le cas de la BPI, à l'extérieur de la bibliothèque, dans la petite salle et la salle de cinéma du Centre. Enfin, elle est multimédia et interdisciplinaire par essence et suscite donc de nombreuses possibilités d'approches et de rencontres.

Là encore, le lieu est important. A la médiathèque Françoise Sagan, la conférence de Michel Defourny, spécialiste de la littérature jeunesse de « renommée internationale »[165], avait lieu à 19h, à la fermeture de l'établissement, le jeudi 14 janvier. Comme nous l'avons vu, l'architecture de la bibliothèque permet lors de ce type d'événements, de fermer le premier étage dédié aux collections et de laisser ouvertes la salle d'animation et le salle d'exposition qui se partagent le rez-de-chaussée. Pour certains, la conférence est aussi l'occasion de découvrir l'exposition.

A la BnF, c'est le petit auditorium qui accueillait la journée de conférences du Samedi 7 novembre 2015. Il est situé près de l'entrée, du côté de l'aile dédiée aux expositions et à la librairie, espaces regroupés pour l'accueil des publics extérieurs et qui sont ressentis comme leur étant « réservés » par les lecteurs habitués de la BnF.

La « Galerie des bibliothèques » ne bénéficie pas d'une salle d'animation. C'est au Petit Palais, musée des Beaux-arts de la Ville de Paris, que se tinrent les dix conférences dédiées à l'histoire du tourisme dans la capitale, organisées par le Comité d'histoire de la ville, entre le vendredi 13 novembre et le vendredi 4 mars. Le musée dispose d'un auditorium de 182 places. Le Comité d'Histoire, crée en 2007 et constitué de 40 universitaires et chercheurs, est partenaire du Petit Palais. C'est dans le cadre des « vendredis de l'Histoire » que ce sont tenus

163 Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. V.
164 Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. XII.
165 D'après http://www.paris-bibliotheques.org/dans-les-coulisses-de-lalbum/ consulté le 09/08/2016.

ces conférences. Les « vendredis de l'Histoire » occupent plusieurs cycles tout au long de l'année. L'exposition « 1936 Le front populaire en photographie » qui se tient à l'Hôtel de Ville du 19 mai au 23 juillet 2016 a aussi été accompagnée par des conférences au Petit Palais. Les « vendredis de l'histoire » sont le rendez-vous régulier des amateurs d'Histoire, étudiants et chercheurs. Bénéficiant de ce cadre, les conférences sur le tourisme ont attiré un public relativement nombreux. Elles ont par ailleurs été enregistrées et diffusées sur Youtube[166], dans un souci de pérennité et de diffusion des connaissances plus que de promotion de l'exposition.

Enfin, à la BPI, l'action culturelle est répartie dans différents espaces. Elle prend place dans les lieux dédiés dans le Centre Pompidou : la « petite salle », un des deux auditoriums du centre au niveau -1 ; et la salle de « Cinéma 1 » pour la projection d'un documentaire sur Bretécher réalisé par Oosterlinck et Jacques Pessis en 2008 pendant la conception du 8° album d'Agrippine. Elle a lieu également à l'intérieur de la bibliothèque dans le « salon Jeux Vidéo » et dans « l'atelier ». Cette répartition spatiale sépare des approches différentes : dans le Centre Pompidou on trouve les conférences et projections habituelles des auditoriums, on en trouve désormais à l'occasion des expositions dans la plupart des grands musées parisiens, dans des espaces adaptés pour recevoir un public nombreux, et dans la Bibliothèque, en comité réduit, est développée une approche pratique : à travers des ateliers d'écriture et de dessin.

Le partenariat de la BPI avec le « Labo des histoires », une association qui propose dans toutes la France des ateliers d'écriture gratuits, a permis d'organiser six ateliers de deux heures pendant la durée de l'exposition. Après une découverte de l'œuvre de Bretécher et de son personnage d'Agrippine, les participants étaient invités à créer une fiction à partir d'un sujet de société réel. De même dans l'espace « Jeux vidéo », un atelier DIY – *do it yourself* – initiait les participants à la création de comic-strips sur tablette. Ces ateliers, annoncés dans la bibliothèque, permettent aux usagers d'entrer en contact avec l'exposition par la pratique.

[166] La première vidéo a fait 237 fois, les suivantes 130 fois en moyenne et la dernière 36 fois. Le Comité d'Histoire de la Ville de Paris a une page cumulant 234 abonnés. https://www.youtube.com/channel/UCP1pc5Ug6bylHWAk7Z2ky1g consulté le 09/08/2016.

III – 2 – Garder un souvenir, garder une trace

III – 2 – 1 L'exposition : un lieu pour se sentir valorisé et se remettre en question

Nous l'avons vu, l'exposition fonctionne avec le visiteur. Naturellement puisqu'elle suppose qu'il établisse des inférences à partir d'une disposition spatiale, ou artificiellement en incluant dans son parcours des dispositifs ludiques et interactifs. Au fur et à mesure du parcours d'exposition, le public fait des découvertes, interprète à sa manière le propos de l'exposition et s'adapte lui aussi à la proposition qui lui est faite :

> « A l'idée, commode et médiatique, d'un public pré-défini et susceptible d'être visé comme une cible, il faut substituer l'idée, plus difficile mais plus juste, d'une rencontre au cours de laquelle œuvre et public se constituent réciproquement[167].»

L'exposition dessine une « aire sociale » où le visiteur devient un acteur qui interprète son environnement et se questionne.

La visite d'une exposition a aussi une dimension touristique, que nous avions pour l'instant occultée. Pour se souvenir de cette expérience, les visiteurs sont nombreux à vouloir prendre des photographies et à vouloir se prendre en photographie dans l'exposition. Les concepteurs anticipent ce besoin.

La photographie est un dispositif essentiel qui marque l'attitude du visiteur. Elle focalise son attention et lui demande d'étudier son environnement pour en tirer la bonne photographie. Avec une dérive : la recherche de la bonne photographie peut l'accaparer jusqu'à oublier le parcours et sa signification, voire les œuvres elles-mêmes, entrevues à travers leur réduction numérique sur l'écran de l'appareil, comme si visiter un musée n'était pas une expérience intellectuelle et esthétique mais un passage obligé pour avoir des souvenirs à partager avec ses amis. Ce partage, qui a lieu après l'exposition, nous rappelle aussi une des dimensions sociales de la visite qui confère un certain prestige à celui qui peut dire « j'ai fait une exposition ». Comme le déclare Viviane Ezratty, proposer une exposition en bibliothèque, c'est aussi permettre à des personnes qui ne sont pas habituées à ce média d'en faire l'expérience, de comprendre qu'elle est à leur portée et de pouvoir dire qu'ils l'ont faite[168].

Devant l'exposition Claire Bretécher, on trouve un fauteuil de cuir brun qui rappelle l'univers des « frustrés » (*fig. 46*). Ce fauteuil, avant l'exposition, n'est pas fait pour se reposer.

---

167 DEOTTE Jean-Louis, HUYGHE Pierre-Damien [dir.], *Le Jeu de l'exposition*, L'Harmattan, coll. Esthétiques, Paris, 1998, p. 7.

168 Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. XIV.

Il est placé seul contre le mur rose de l'entrée au milieu des regards, reprenant « l'économie graphique[169]» des planches de la BD. La BPI nous invite à nous prendre en photographie en « frustré ». Les visiteurs se prêtent au jeu. Le visiteur est contraint d'assumer ses contradictions, en suivant l'exemple de Claire Bretécher. L'exposition montre le talent de la dessinatrice à relever les contradictions internes des « bobos » dont elle estimait faire partie. Le visiteur prend son portrait en « frustré », ce n'est pas flatteur mais extrêmement révélateur : ne tient-on pas notre manie de l'autoportrait souvenir de toutes les frustrations que suscite la société de consommation des images ?



fig. 46, un fauteuil à l'entrée de l'exposition

Pour la promotion de l'exposition « Bons baisers de Paris », un concours de photographie était organisé : « Paris Selfie :

> (...) Prenez vous en photo devant ce qui est pour vous l'emblème de la capitale et envoyez-nous votre selfie sur bonsbaisersdeparisselfie@gmail.com Vous ferez partie des touristes et amoureux de Paris qui participent à cette opération et votre photo sera présentée dans l'exposition[170]. »

Les photographies devaient ensuite nourrir la dernière sous-partie de l'exposition consacrée aux nouvelles pratiques des touristes dans la capitale. Il s'agit donc d'une démarche à la fois promotionnelle et participative qui permet d'inclure les visiteurs dans l'exposition.

Dans le parcours d'exposition, on trouve des reconstitutions de restaurants, de cafés et de bals. Une ou deux tables en marbre et des chaises en bois tourné sont installées dans un espace délimité par la couleur plus sombre de la moquette et encastré dans le décor d'une reproduction en taille réelle d'une photographie noir et blanc (*fig. 27 et 47*). Lors de nos visites, ces espaces n'étaient jamais utilisés. Malgré la moyenne d'âge élevée du public, et la fatigue qu'induit un temps d'exposition long, les sièges restent vides. On s'installe sur le banc

169 RANNOU Maël, « Claire Bretécher », in *Beaux-arts magazine*, hors-série n° 36, 2015, pp. 92-101.
170 http://www.paris-bibliotheques.org/bons-baisers-de-paris/ consulté le 08/08/2016.

à mi-parcours, dans un coin plus discret. La scénographie de ces espaces dissuade de s'y installer librement. Ils sont faits pour une séance de photographie entre amis. Leur désaffectation s'explique par le public composé d'avantage de férus d'histoire que de touristes.

Il est néanmoins intéressant d'analyser la manière dont l'exposition s'adresse aux touristes. A la présence de texte en anglais et à la scénographie narrative, s'ajoute des espaces dédiés aux souvenirs. On peut se photographier dans un café autour de 1900, dans un « music-hall » d'après-guerre, au milieu de convives célèbres, alors qu'un projecteur diffuse une vidéo d'un spectacle aux Folies bergères en 1957, ou encore dans les années 80 au restaurant de la Tour Eiffel.

Cette exposition combine savamment les mises-en-abyme. Le touriste qui pénètre dans la galerie traverse une gare où il s'apprête à voyager à nouveau, dans le temps cette fois. Tout au long de son parcours, il peut se prendre en photographie en train de jouer les touristes. Enfin, il se retrouve soudain nez à nez avec lui-même face au seul tableau réellement isolé et mis en valeur par la scénographie (*fig. 47*) : une peinture de Georges Paul Leroux qui représente la grande galerie du Louvre (*fig. 48*). L'exposition, qui étudie le tourisme à Paris, ne peut faire l'impasse sur la pratique de l'exposition.

La particularité et le charme de ce tableau tient dans ce que le spectateur est placé de l'autre côté d'une peinture comme s'il s'agissait d'une vitre sans teint : un vieux monsieur et une petite fille en ciré rouge regardent dans sa direction. Le visiteur de l'exposition se retrouve donc face à lui-même comme devant un miroir. Comme Gilles Suzanne le dit des cités-culturelles qui voient le jour, l'exposition est « une réponse inédite au besoin de la modernité de réfléchir sur elle-même [171]».



fig. 47 et 48 – un tableau mis en valeur : Dans la grande galerie du Louvre*, de Georges Paul Leroux, vers 1947-1957, huile sur toile, 89 x 151 cm, Musée du Louvre.*

[171] SUZANNE Gilles, « L'espace du musée » in CHEVALLIER Denis [dir.], *Métamorphoses des musées de société*,op. cit. p. 47.

III – 2 – 2 La librairie

Une exposition se termine souvent par un passage en librairie. Les grands musées en ont plusieurs, une à la sortie de l'exposition, incontournable puisque dans la continuité du parcours, et une à la sortie du musée. Au Centre Pompidou, on en trouve au bout des galeries d'exposition du dernier étage, mais aussi au rez-de-chaussée où se font face deux grands espaces commerciaux : une boutique de souvenirs et d'objets design et la librairie Flammarion.

En bibliothèque, où tous les livres sont en accès libres et gratuits, un espace commercial est forcément dissonant. Néanmoins, l'exposition attire des personnes qui ne sont pas des usagers, qui n'ont pas la carte et ne peuvent pas emprunter et qui ne sont pas forcément prêts à rester sur place pour approfondir leur découverte. De plus, la librairie est le lieu de la mise en valeur du catalogue d'exposition qui est parfois la raison d'être de l'événement – il expose le travail scientifique effectué et peut devenir une publication de référence. Pour les visiteurs, il est une source d'approfondissement mais surtout un souvenir. L'exposition est un événement éphémère et unique et il est légitime de vouloir en conserver une trace.

A la BPI, le « point lecture » permet de valoriser les bande dessinées de Bretécher et le « livre événement » lié à l'exposition. Après cet éventuel temps de repos et de découverte, les visiteurs empruntent l'unique sortie qui se fait par la mezzanine dans le hall d'accueil du Centre. Les vitrines de la librairie Flammarion annoncent les « actualités » : Claire Bretécher, Anselm Kiefer, etc. Les couvertures des bandes dessinées se présentent de face, comme dans le mur-vitrine dédié dans l'exposition, à une différence près : celles exposées étaient d'époque, éditées par Bretécher elle-même, et celles-ci sont des rééditions qui portent le logo « Dargaud ».

A l'intérieur de la librairie, « Bretécher » occupe un présentoir « actualité » complet (*fig. 49*). On y trouve des BD – Agrippine, Les Frustrés, etc.– , des ouvrages plus théoriques – comme *Femmes et humour* de Mira Falardeau, presses universitaires de Laval, 2014 ou, sur la figure de l'adolescent au cinéma, *Les teen movies* d'Adrienne Boutang et Célia Sauvage, Vrin, 2011 – « le livre événement » et enfin des produits dérivés : sac en toile imprimé (avec l'Agrippine de l'affiche) et cartes postales. Trois cartes postales ont été éditées pour l'occasion par la BPI dont une reprend l'image de l'affiche. Le *marketing* impose la récurrence de cette image qui est l'accroche de l'exposition et qu'on retrouve sur les affiches, à l'entrée de l'espace

d'exposition et jusque dans la rue sur des sacs en toile.



Fig. 49 – un présentoir à la librairie Flammarion du Centre Pompidou.

A la BnF, le catalogue est présenté sous vitrine à la sortie de l'exposition à côté du livre d'or (*fig. 50*). En se dirigeant vers la sortie, le visiteur passe devant la librairie, un espace bien visible et délimité qui s'avance sur le grand couloir grâce aux présentoirs de cartes postales. A l'entrée, sur la table d'actualité, on remarque que les ouvrages en lien avec l'exposition « Anselm Kiefer » prennent plus de place que ceux en lien avec « Images du grand siècle » (*fig. 51*). On y trouve de nombreux livres d'art – monographie, catalogue de l'exposition « Monumenta » au Grand Palais –, des ouvrages théorique illustrés à l'approche philosophique et esthétique – comme *Anselm Kiefer, entre mythe et concept*, par Dominique Baqué, un des contributeurs du catalogue, éditions du Regard, 2015 – et enfin de la littérature, et en particulier, des livres des poètes qui inspirent l'artiste : Paul Celan et Ingeborg Bachmann.



fig. 50 – une table de présentation à la librairie de la BnF

A la galerie des bibliothèques, la librairie est le comptoir d'accueil devant lequel on passe à nouveau en sortant. En vente, on trouve l'affiche – et celles des précédentes expositions – ainsi que le catalogue d'exposition. A la médiathèque Françoise Sagan, seul le catalogue d'exposition est en vente. Il est mis en avant mais aucune signalétique n'oblige le visiteur à repasser par le comptoir d'accueil. En effet, la sortie se fait par un couloir latéral qui donne directement sur le cloître. Néanmoins, au début de l'exposition, le visiteur a pu lire, sur le panneau d'introduction « Entrée des artistes », qui présente la partie didactique et ludique où il s'agit de deviner le nom des artistes, les dates de création des personnages ou des collections :

> « Pour plus de repères dans ce demi-siècle foisonnant, rendez-vous à la fin du catalogue de l'exposition. Un calendrier détaille l'apparition de titres importants, nouveaux éditeurs, collections, institutions, salons, récompenses et événements en littérature jeunesse. »

Une étude des comportements des visiteurs dans les librairies des bibliothèques et des musées[172] apporterait un éclairage très intéressant sur les démarches d'appropriation à l'œuvre dans l'interaction propre à l'exposition. En effet, certains préfèrent accumuler les cartes postales. Pourquoi accumuler les images à chaque visite d'exposition ? A quoi sert ce répertoire iconographique qui se constitue dans leurs tiroirs ou sur leurs murs ? D'autres s'intéressent aux catalogues : cherchent-ils à marquer leur satisfaction ? À s'offrir un souvenir ? Cherchent-ils un ouvrage de référence ? Un beau livre ? D'autres encore feuillettent les ouvrages théoriques ou littéraires qui sont autant d'annexes pour approfondir la réflexion ou perpétuer l'émotion esthétique.

III – 2 – 3 Le catalogue d'exposition : inscrire l'éphémère dans la durée

Le livre qui retient toutes les attentions est bien sûr le catalogue d'exposition. Paru le jour du vernissage, il est le témoin de l'événement, du travail fait par le commissaire et les conseillers scientifiques, collaborateurs des textes, mais aussi par le scénographe à travers l'iconographie. Pour les visiteurs, il constitue un souvenir complet sur l'expérience qu'ils ont vécue. Il est aussi une source de connaissances. On sait que nombreux sont les habitués des expositions à passer très vite devant les cartels et textes explicatifs et à garder le plaisir de l'approfondissement pour la lecture du catalogue[173].

[172] Voir par exemple, GAUTIER Mathilde, sur *La librairie de musée en tant que médium*, in Culture et Musées, vol. 11, 2008, n°1, pp. 37-57. Disponible sur: http://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2008_num_11_1_1468, consulté le 09/08/2016.

[173] SCP Communications, *études des publics des expositions à la BNF*, 2000, p. 39.

Les catalogues d'exposition sont des beaux-livres. Ils donnent une grande place aux illustrations, font souvent jusqu'à deux-cent pages et coûtent entre 30 et 70 euros. Deux publications sortent de ces critères : « Bons baisers de Paris » et « Claire Bretécher Morceaux Choisis », par leurs formats : par leur nombre de pages : 167 et 124 p. et leurs prix 27 et 20 €. « Dans les coulisses de l'album » et « Anselm Kiefer » font respectivement 269 p. pour 35€ et 255 p. pour 39€.

A travers leur énonciation éditoriale, les catalogues traduisent les différentes approches adoptées dans les expositions. Le catalogue de l'exposition « Bons baisers de Paris [174]» reprend l'affiche de l'événement comme couverture. On remarque d'emblée qu'il n'est signé que par une personne, le commissaire d'exposition, Sylvain Pattieu. La quatrième présente un long paragraphe qui met en avant l'approche historique : « Comment le tourisme a-t-il accompagné les métamorphoses de Paris au point de se confondre avec son histoire, depuis trois siècles ? ». Il reprend aussi l'approche immersive de la scénographie : « Cet itinéraire, tout en images puisées dans les fonds de la capitale, nous invite au voyage à travers le regard des touristes, qui nous restitue en miroir les multiples facettes du mythe de la "ville éternelle" et cependant, en perpétuel renouveau. »

Le texte, signé par un auteur (qui remercie un grand nombre de collaborateurs), se présente comme un livre d'Histoire complet sur son sujet. On comprend donc que le livre que nous avons vu accroché aux murs de la Galerie des bibliothèques est celui-ci. Il est l'aboutissement de l'exposition, qui justifie la publication d'un ouvrage de référence. Les textes sont différents de ceux de l'exposition. Le plan général en est repris, quatre parties, précédées d'une introduction « Paris avant le tourisme » : la révolution du tourisme à Paris, Paris est une fête, l'esprit de Paris entre luxe et bohème, Paris capitale mondiale du tourisme. Le catalogue complète l'exposition, il en est un prolongement qui permet d'approfondir la question. Il aborde certains points plus en détails. Les « focus » ne sont pas les mêmes : dans la partie 1-1 « Paris à quelques heures », on évoque le Bourget rapidement, alors qu'il suscitait un « focus » dans l'exposition : un paragraphe suivi de la diffusion de captations filmiques d'époque. Cette fois, c'est le *Claridge* qui a le droit à une double page. La construction en quatre parties utilise un code couleur différent de celui de l'exposition qui se manifeste dans les doubles pages des "focus": vert, bleu, jaune puis orange. Des couleurs plus tranchées qui auraient rompu la linéarité du parcours mais qui ici soulignent la construction quadripartite du

[174] PATTIEU Sylvain [dir.], *Bons baisers de Paris, 300 ans de tourisme dans la capitale*, Paris, Paris Bibliothèques / Comité d'histoire de la Ville de Paris, 2015.

livre. Les images sont nombreuses, on en trouve entre une et quatre par pages, elles sont petites et sont toujours adaptées au texte qu'elles illustrent. L'essai historique se termine par une table des illustrations et une bibliographie. On ne trouve de bibliographie dans aucun autre des catalogues d'exposition étudiés ici. Elle est caractéristique de l'approche scientifique et de la volonté de faire du catalogue un ouvrage de référence qui renvoie aux sources.

Le « livre événement [175]» qui accompagne l'exposition « Claire Bretécher » est très différent. La BPI a profité d'une publication que la maison d'édition Dargaud projetait depuis quelques années : un « *best-of* » de Bretécher en plusieurs volumes[176]. L'exposition a servi de prétexte pour lancer le premier tome : « Claire Bretécher, morceaux choisis ». La couverture ne fait pas mention de la Bibliothèque Publique d'Information mais l'image reproduite est celle extraite par la graphiste dans les planches d'Agrippine et que l'on retrouve sur les affiches, les sacs en toile, les cartes postales, à l'entrée de l'espace scénographié, et qui fait donc l'identité de l'exposition. La quatrième de couverture présente une photographie de la dessinatrice en 2008. Cette photographie introduit le lecteur vers le premier texte : « Claire Bretécher : Portrait », par Marie-Ange Guillaume : un long texte biographique, complet et vivant. Il est suivi d'un mot de l'éditeur sur la manière dont Bretécher analyse la société contemporaine : « ces histoires sont encore en avance sur notre temps [177]». Ensuite les histoires courtes de Bretécher s'enchaînent. C'est à la fin que se trouve le « cahier de l'exposition Claire Bretécher ». Il présente le plan et le générique de l'exposition puis les textes explicatifs, dans l'ordre de leur apparition dans l'exposition. Le choix a lieu dans la sélection restreinte des images. La dernière est une case extraite d'*Agrippine déconfite*, 2009, qui la présente allongée sur son lit, blasée et qui soupire : « Quelle vie ! » C'est de la vie de Claire Bretécher qu'il s'agit ici, racontée par Marie-Ange Guillaume au début du livre. La publication a deux niveaux, elle mêle biographie et anthologie. Elle est aussi la mémoire de l'exposition, dont le dépliant a été transposé presque tel quel dans le livre pour offrir un témoignage de ce qui a été fait et proposé lors de la première rétrospective consacrée à la dessinatrice.

Le catalogue de l'exposition « Dans les coulisses de l'album[178]» reprend lui-aussi l'affiche de l'événement comme couverture. Sur la quatrième de couverture, on peut lire la

175 BRETECHER Claire, *Morceaux choisis*, Dargaud, 2015.
176 Cf. Annexes. Entretien 1 – avec Isabelle Bastian-Dupleix, conservatrice à la BPI, p. IX.
177 BRETECHER Claire, *Morceaux choisis*, op. cit. p. 17.
178 KOTWICA Janine [dir.], *Dans les coulisses de l'album, 50 ans d'illustration pour la jeunesse (1965-2015)*, Paris, Centre de recherche et d'information sur la littérature pour la jeunesse, 2015.

liste des nombreux artistes exposés. Le livre s'ouvre sur les dessins de Jean Claverie pour l'affiche : version pastel et aquarelle, version retravaillée sur photoshop et esquisses préparatoires variées. Après la présentation des contributeurs, dont on remarque qu'ils sont des conservateurs de bibliothèques et des chercheurs, membres du CRILJ, on trouve les illustrations de Christophe Besse pour le colloque du CRILJ de février 2015: « Raconter hier pour préparer demain ». C'est une manière de présenter en image le programme du catalogue.

Les textes sont en effet des exposés détaillés sur les artistes, leurs esthétiques, et l'histoire de l'édition jeunesse. Ils font l'état, non-exhaustif, des connaissances en la matière et le bilan de l'action du CRILJ : « les dessous d'une exposition » par la commissaire Janine Katwica, « un demi siècle d'images entre mythes pédagogiques et identités en mouvement » par Christiane Abbadie-Clerc, « cinquante ans d'édition d'albums » par Michel Defourny, « les techniques de l'illustration : tradition et innovation » par Janine Katwica, « Qui conserve l'illustration jeunesse en France ? » par Viviane Eratty et « Et les illustrateurs de demain ? » par Hélène Valotteau. On quitte le discours ludique et didactique de l'exposition pour s'intéresser plus en détail aux différents acteurs de la littérature jeunesse – éditeurs, auteurs, bibliothèques et institutions – et à son avenir.

Significativement, ces textes ne sont pas illustrés, les œuvres apparaissent dans une seconde partie intitulée « Images » entre les pages 89 et 183. Elle est divisée en quatre parties qui ne recoupent qu'en partie celles de l'exposition : « genèse des albums », « du fonds patrimonial de l'Heure Joyeuse », « Miscellanées graphiques », « Communication », elles-mêmes divisées en groupes d'images partageant des affinités formelles ou de techniques. Elles sont présentées accompagnées des informations essentielles mais sans notices explicatives. La séparation du texte et des images est significative de la double visée du catalogue qui est une présentation du CRILJ et de la recherche en littérature jeunesse et une présentation des six cent œuvres exposées.

A la fin de l'ouvrage on trouve le « calendrier du demi-siècle », auquel l'exposition renvoyait dans son introduction. Il est établi par l'ensemble des contributeurs: André Delobel, Viviane Ezratty, Janine Kotwica et Hélène Valotteau :

> « Ce calendrier cible les illustrateurs et l'illustration. Il salue la naissance d'albums qui ont fait date jusqu'à devenir, parfois, des classiques. Il signale les éditeurs et leurs collections. Il n'omet ni les salons ni les prix qui, avec les bibliothèques et les associations, les musées et les centres dédiés, mettent en valeur le meilleur de la création. Enfin, il salue l'émergence d'une critique spécialisée avec des revues et des

ouvrages consacrés à la littérature jeunesse en général et à l'image en particulier. Impossible, bien évidemment, d'être exhaustif, et nous prions nos lecteurs d'excuser les oublis et même, peut-être, les erreurs.

A vous de compléter ![179] »

En haut de chaque page, une frise indique les années concernées. En dessous, les années se détachent en grands caractères noirs et sont suivies d'une série d'événements qui se démarquent selon un code couleur. En orange apparaissent les parutions d'albums clefs, en vert les naissances de nouveaux éditeurs, en bleu celles des titres de presse jeunesse, en rose les créations de salons et de festivals, en gris foncé celles des revues critiques et professionnelles, en bleu foncé des bibliothèques, institutions et associations, en jaune des nouvelles collections, en brun les parutions d'ouvrages critiques et monographiques, en vert clair les événements, et en rouge foncé les créations de prix et les albums primés. Entre 1965 et 2015, chaque année a entre cinq et quinze entrées colorées. L'outil n'est pas forcément très lisible pour un non-spécialiste mais très complet et panoramique pour un étudiant ou un chercheur en illustration jeunesse. C'est bien à lui plus qu'au lecteur de la médiathèque, à l'amateur de passage ou au grand enfant nostalgique que s'adresse le catalogue d'exposition qui est avant tout un bilan engagé – pour les éditeurs et la critique spécialisés – des cinquante dernières années de littérature jeunesse.

Le catalogue de l'exposition « Anselm Kiefer, L'alchimie du Livre [180]» est le seul a avoir le format traditionnel d'un beau-livre : 23 x 28 cm. La couverture et la quatrième sont occupées par la reproduction d'une double page d'un livre de Kieffer : *Les filles de Lillith*, 1998. Agrandie, la photographie met en avant les matériaux qui le compose : sable et tissu. Sur 255 pages, 197 sont consacrées aux images. Certaines photographies de haute-qualité sont des agrandissements pleine page, d'autres s'étendent sur des doubles pages. Les pages de textes s'intercalent entre les pages d'images.

Pourtant, les textes ne renvoient pas forcément aux images que le livre les amène à côtoyer. Si c'est le cas du long texte de présentation « Au commencement était le livre... » par la commissaire d'exposition, conservatrice du département des Livres rares de la BnF, Marie Minssieux-Chamonard, ce n'est pas forcément le cas des essais de Dominique Baqué, professeur d'esthétique, ou de Jean-Luc Nancy, professeur de philosophie, encore moins de l'entretien entre l'écrivain Christoph Ransmayr et Anselm Kiefer qui conclut le livre. La

179 KOTWICA Janine [dir.], *Dans les coulisses de l'album,* op. cit. p. 237.

180 MINSSIEUX-CHAMONARD Marie, *Anselm Kiefer, L'alchimie du livre*, Paris, Bibliothèque nationale de France, éditions du Regard, 2015.

présentation des collaborateurs du catalogue nous en résume le contenu : une réflexion philosophique libre sur le livre et sa symbolique inspirée par l'œuvre de Kiefer.

Le livre cherche à prolonger l'émotion esthétique et mystique provoquée par l'exposition. Il ne garde pas la trace de l'événement : on n'y trouve pas de photographie de la scénographie. A part le récit de Minssieux-Chamonard qui reprend un discours semblable à celui d'Isabelle Bastian-Dupleix sur la découverte de l'atelier de l'artiste et de ses œuvres cachées – des peintures intimes pour Bretécher, des livres pour Kiefer – les autres textes éveillent des thèmes et des réflexions. Le texte de Dominique Baqué est plus proche d'un essai d'histoire de l'art en ce qu'il expose le point de vue de l'auteur sur l'œuvre : il met en avant la dimension conceptuelle des livres de Kiefer, trop peu évoquée par les critiques qui insistent toujours sur leur indéniable matérialité. Le « concept », pris au sens large, lui sert de fil rouge pour évoquer de nombreux thèmes et sujets esthétiques : la mémoire, l'écriture ou l'érotisme. Le court texte de Jean-Luc Nancy fait preuve de plus de liberté. C'est un essai en quatre parties qui aborde le symbole du livre dans notre société et chez Kiefer en particulier. Le texte fait allusion à des œuvres emblématiques qui ne sont pas présentées. Le détachement du texte et de l'image, qui se mélangent mais restent sur des pages séparées, est caractéristique de la tentative de donner autant de valeur à l'un et à l'autre et de créer des échos incertains. Dans ce catalogue, texte et image sont chacun dotés de leur beauté propre.

Le catalogue se conclut sur un entretien entre Anselm Kiefer et Christoph Ransmayr, traduit de l'allemand par Catherine Métais. C'est une conversation entre deux amis que l'on croit surprendre. Elle part d'un livre que Kiefer a écrit à 6 ans et que Ransmayr lu la veille. Le ton est philosophique et cultivé. Parfois, Anselm Kiefer livre des réflexions personnelles sur le monde actuel :

> « Je dirai que l'e-book ou l'I-pad n'ont rien à voir avec le livre, parce que, pour moi, la notion de localisation fait aussi partie du livre. Quand je lis un livre, je sais, je me souviens que c'était sur la page de gauche ou de droite, approximativement au tiers du livre... On se promène dedans comme un plongeur dans un lac. On sait que c'était là, ou plus loin. Je ne pourrai jamais lire un e-book. [Et quand Ransmayr répond que lui a besoin d'un maximum de livres en voyage et que la tablette lui permet de les transporter:] « C'est ce qui fait la différence entre nous, moi l'artiste et toi l'écrivain. J'ai besoin de la matière, et toi non. »

D'autres fois, il raconte la genèse de ses œuvres. L'entretien mêle récit de soi, confessions intimes, réflexions personnelles et anecdotes sur la création de l'exposition pour la BnF. Il constitue à ce titre la seule véritable intrusion du visiteur-lecteur dans la vie de l'artiste. Tout le reste, de la scénographie au catalogue, tend à mystifier son travail et à

l'entourer d'une aura particulière, où sont réinterprétées les valeurs incarnées par la BnF, le temple du savoir dédié le livre, garant de la mémoire collective.

La manière dont les catalogues d'exposition prolongent ou complètent le propos de l'exposition – et inscrivent l'expérience de l'éphémère dans la durée – nous en apprend plus sur les intentions à l'œuvre dans la production d'exposition en bibliothèques. Ils constituent une partie importante du budget d'une exposition et peuvent en devenir l'objectif principal : faire référence dans un domaine. Viviane Ezratty explique qu'il a été décidé d'organiser une grande tournée pour l'exposition « Dans les coulisses de l'album » afin de la rentabiliser, afin que son coût financier et la dépense d'énergies des uns et des autres puissent être utiles au plus grand nombre[181]. Elle ajoute que le poste le plus cher est le catalogue d'exposition. On comprend que la trace que l'on laisse pour les générations à venir d'un événement éphémère constitue une partie non-négligeable du travail. C'est un travail qui demande au bibliothécaire-scénographe de devenir éditeur. L'aventure éditoriale est une des facettes essentielles de l'exposition : elle en traduit le propos et en suggère le contenu et la forme[182].

[181] Cf. Annexes. Entretien 2 – avec Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan, p. XV.

[182] LE BON Laurent et HUESCA Roland, « Propos autour du catalogue d'expo… », *Le Portique* [En ligne], 30 | 2013, document 9, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 09 août 2016: http://leportique.revues.org/2638

CONCLUSION

« Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs [183]».

Les expositions en bibliothèque interrogent les espaces et leurs usages. L'exposition est un médium dont la spécificité est de chercher à agencer différents moyens d'expression dans l'espace pour créer du sens. Les textes et les images s'assemblent pour créer un média dont le langage est d'abord visuel et spatial et qui offre des interprétations ouvertes. Les visiteurs s'approprient donc le contenu d'une exposition librement à partir de leurs intuitions, leurs déductions, et leurs observations. Différents sens entrent en jeu qui se combinent, parfois interfèrent et souvent se complètent pour créer un sentiment auquel sera associé la découverte d'une œuvre.

Mettre les yeux pour la première fois sur une illustration originale au milieu des collections d'une médiathèque vivante et animée, voir un tableau dans une exposition d'histoire, lever les yeux vers une toile monumentale dans une basilique éphémère, et lire une planche de bande dessinée dans un espace dédié à l'actualité et aux sujets de société ne font pas appel aux mêmes sentiments, ne jouent pas sur les mêmes valeurs, n'éveillent pas les mêmes idées et ne suscitent pas les mêmes comportements.

L'exposition a toujours été un moyen de présenter ses collections patrimoniales. Désormais, les progrès dans l'art de la scénographie poussent les bibliothécaires à aller plus

183 RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, éditions La Fabrique, Paris, 2008, p. 29.

loin dans cette pratique. L'objectif n'est plus seulement de transmettre des connaissances, un propos organisé et scientifique, mais de transmettre une expérience.

Pourquoi les bibliothèques cherchent-elles, à travers les expositions, à provoquer des émotions esthétiques ou susciter des réflexions ?

« Faire une exposition » est encore une activité réservée à une élite, mais elle se démocratise de plus en plus et les bibliothèques pourraient avoir leur rôle dans cette banalisation du média. Il n'en reste pas moins que l'exposition est une pratique culturelle qui n'est pas associée traditionnellement à la bibliothèque mais aux musées. Elle vient d'un autre domaine de la connaissance qui a toujours étroitement lié une approche historique à une sensibilité esthétique. A l'heure où la pratique de la lecture est contredite par le développement sur internet de l'interactivité et du multimédia, l'exposition semble être un média pertinent pour valoriser les collections et mettre en avant le livre en le présentant différemment. En vitrine, il n'est plus à lire, mais à voir et à interroger. Anselm Kiefer nous rappelle à bon escient que le livre est d'abord un objet matériel qui possède une dimension esthétique et une grande puissance symbolique.

L'exposition est un média qui suscite l'admiration, la frustration et l'envie. Après les expositions, les visiteurs veulent devenir lecteur. La bibliothèque offre l'espace idéal pour combiner ces pratiques différentes mais convergentes. L'exposition est un produit d'appel, une incitation et non une fin en soi.

Elle donne la parole au visiteur et vient rompre les usages traditionnels qui mettent la connaissance du côté du livre et l'ignorance du côté du lecteur. Elle permet de mettre à nu l'incomplétude du livre et l'apport que le lecteur doit y mettre de symbole, d'imagination et d'interprétation. Elle est une aventure intellectuelle que chacun vit différemment selon son parcours, sa culture visuelle et son humeur.

L'exposition est une pratique, mais toute exposition est un événement unique qui crée une « aire sociale » interactive où se mêlent les approches, les disciplines et les regards. Sa présence en bibliothèque bouscule une habitude :

> « Il y a partout des points de départ, des croisements et des nœuds qui nous permettent d'apprendre quelque chose de neuf si nous récusons premièrement la distance radicale, deuxièmement la distribution des rôles, troisièmement les frontières entre les territoires[184]. »

L'exposition peut être un de ces nœuds pour le visiteur. On l'a dit, avec la « curation »,

184 RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, op. cit. p. 23.

le commissaire d'exposition devient un artiste. Actuellement, un débat anime la communauté muséale pour savoir si son travail doit être soumis ou non au droit d'auteur[185]. L'exposition « Anselm Kiefer, L'alchimie du Livre ? » ne doit-elle pas être considérée comme une de ses œuvres? Si le commissaire est auteur, il faut reconnaître aussi au visiteur sa part de responsabilité dans l'élaboration de sa propre expérience. C'est lui qui anime les objets et leur confère une signification en les incluant dans son récit de vie. Il traduit ce qu'il voit avec ce qu'il a vu. Contre « le partage policier du sensible [186]» qui veut que chaque espace soit dédié à un usage, l'exposition propose un espace hybride et multifonctionnel, multimédia et multisensoriel. Cette force, elle la tient de la capacité des visiteurs à transformer ce qui leur est proposé en une expérience esthétique :

> « Si l'expérience esthétique touche à la politique, c'est qu'elle se définit aussi comme expérience de *dissensus*, opposée à l'adaptation mimétique ou éthique des productions artistiques à des fins sociales. Les productions artistiques y perdent leur fonctionnalité, elles sortent du réseau de connexions qui leur donnait une destination en anticipant leurs effets; elles sont proposées dans un espace-temps neutralisé, offertes également à un regard qui se trouve séparé de tout prolongement sensori-moteur défini. Ce qui en résulte n'est pas l'incorporation d'un savoir, d'une vertu ou d'un habitus. C'est au contraire la dissociation d'un certain corps d'expérience[187]."

Une exposition est un acte de représentation dans lequel les œuvres des collections sont rejouées différemment, selon un autre agencement, une autre logique, dans le but d'en faire ressortir autre chose. Multiplier les récits possibles permet d'éveiller des regards toujours nouveaux.

185 LE BON Laurent et HUESCA Roland, « Propos autour du catalogue d'expo… », op. cit.
186 RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, op. cit. p. 48.
187 RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, op. cit. p. 67.

BIBLIOGRAPHIE

Catalogues d'exposition

BRETECHER Claire, *Morceaux choisis*, Dargaud, 2015.

KOTWICA Janine [dir.], *Dans les coulisses de l'album, 50 ans d'illustration pour la jeunesse (1965-2015)*, Paris, Centre de recherche et d'information sur la littérature pour la jeunesse, 2015.

MINSSIEUX-CHAMONARD Marie, *Anselm Kiefer, L'alchimie du livre*, Paris, Bibliothèque nationale de France, éditions du Regard, 2015.

PATTIEU Sylvain [dir.], *Bons baisers de Paris, 300 ans de tourisme dans la capitale*, Paris, Paris Bibliothèques / Comité d'histoire de la Ville de Paris, 2015.

Ouvrages critiques et scientifiques

Musée

Monographies

ABENSOUR Dominique, *L'art et son exposition*, MAC/VAL, Grenier, 2012.

BENAITEAU Carole, BENAITEAU Marion, BERTON Olivia, LEMONNIER Anne, *Concevoir et réaliser une exposition, les métiers, les méthodes, 2° édition augmentée: exposer à l'ère numérique*, Eyrolles, Paris, 2016.

BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Minuit, 2 éd., Paris, 1969.

CHAUMIER Serge, JACOBI Daniel, *Exposer des idées, du musée au centre d'interprétation*, Complicités, coll. Privée, Paris, 2009.

CHAUMIER Serge, *Expoland, ce que le parc fait au musée: ambivalence des formes de l'exposition*, coll. "muséo-expographie", éditions complicités, Paris, 2011.

CHEVALLIER Denis [dir.], *Métamorphoses des musées de société*, La Documentation Française, coll. "Musées-Mondes", 2013, Paris.

COTE Michel [dir.], *La fabrique du musée de sciences et de sociétés,* La Documentation française, coll. Musées-Mondes, Paris, 2008.

DAVALLON Jean, *L'exposition à l'oeuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique*, "Communication", L'harmattan, 1999.

DEOTTE Jean-Louis, HUYGHE Pierre-Damien [dir.], *Le Jeu de l'exposition*, L'Harmattan, coll. Esthétiques, Paris, 1998.

DROUET Noémie, GOB André, *La muséologie, histoire, développements, enjeux actuels*, Armand Colin, collection U, Paris, 2010.
DURING Elie, GONZALEZ-FOERSTER Dominique, GRAU Dominique OBRIST Hans Ulrich, *Qu'est-ce que le curating?* Manuella Editions, Paris, 2011.

ECO Umberto, PEZZINI Isabella, *Le musée, demain*, trad. Ben Ayoun Jean-Luc, Casimiro Livres, Paris, 2015.

HASKELL Francis, *Le musée éphémère, Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, Paris, 2002.

LOCKER Pam, *Conception d'exposition*, trad. Laurence Richard, éditions PYRAMIDES NTCV, coll. Les essentiels – Designe d'intérieur, 2011.

MAIRESSE François [dir.], *Nouvelles tendances de la muséologie*, La Documentation française, coll. Musées-Mondes, Paris, 2016.
McLUHAN Marshall [dir.], *Le musée non linéaire: exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, Lyon, Aléas, 2008,

Articles et ressources électroniques

DAVALLON Jean, "Le musée est-il vraiment un média?", in *Publics & Musées*, 2, 1992, pp. 99-123.

LE BON Laurent et HUESCA Roland, « Propos autour du catalogue d'expo… », *Le Portique* [En ligne], 30 | 2013, document 9, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 09 août 2016: http://leportique.revues.org/2638

Bibliothèque

Monographies

BISBROUCK Marie-François [dir.], *Bibliothèques d'aujourd'hui, à la conquête de nouveaux espaces*, éditions du Cercle de la Librairie, coll. Bibliothèques, Paris, 2010.

CALENGE Bertrand, *Les bibliothèques et la médiation des connaissances*, éditions du Cercle de la Librairie, coll. Bibliothèques, Paris, 2015.

CAROUX Hélène, *Architecture et lecture: les bibliothèques municipales en France (1945-2002)*, Picard, coll. Architectures contemporaines, série Etudes n°4, Paris, 2008.

COLLARD Claude, MELOT Michel, *Images et bibliothèques*, Paris, éditions du Cercle de la Librairie, coll. Bibliothèques, 2011.

DARTIGUENAVE Bruno, *Pour une médiathèque de l'imaginaire, une alternative à l'utopie gestionnaire*, Paris, éditions du Cercle de la librairie, coll. Bibliothèques, 2012.

HUCHET Bernard, PAYEN Emmanuèle, *L'action culturelle en bibliothèque*, éditions du cercle de la librairie, collection "bibliothèques", 2008, Paris.

JACQUET Amandine [dir.], *Bibliothèques troisième lieu*, Association des bibliothécaires de France, coll. Médiathèmes, Paris, 2015.

JACOB Christian [dir.], *Des Alexandries II. Métamorphoses du lecteur*, BnF, Paris, 2003.

MARESCA Bruno, EVANS Christophe et GAUDET Françoise. *Les bibliothèques municipales en France après le tournant Internet [Texte imprimé] : attractivité, fréquentation et devenir*, Paris, Bibliothèque publique d'information - Centre Pompidou, 2007, p. 68.

MOUREN Raphaële, *Manuel du patrimoine en bibliothèque*, Paris, éditions du Cercle de la Librairie, coll. Bibliothèques, 2007.

PIQUET Michel, *Court traité de signalétique à l'usage des bibliothèques publiques,* éditions du Cercle de la Librairie, collections Bibliothèques, Paris, 2004.

VERON Eliséo, *Espaces du livre, perception et usages de la classification et du classement en bibliothèque*, coll. Études et recherche, Bibliothèque Publique d'information, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989.

Etudes de public

CAMUS-VIGUE Agnès, *Se distraire à la bibliothèque, enquête sur l'exposition Presse-Citron*, service Etudes et Recherche, BPI, Paris, 2011.

CAMUS-VIGUE Agnès, *Des expositions dans la bibliothèque,* service Etudes et Recherche, BPI, Paris, 2012.

EVANS Christophe, Présentation de l'enquête de fréquentation 2015 par Christophe Evans, service Etudes et recherche, de la BPI, consulté le 03/08/2016 sur: http://pro.bpi.fr/files/live/sites/Professionnels/files/Pdf/Etudes/Observation%20des%20publics%20de%20la%20Bpi/Barom%c3%a8tres/2016-FreqPrezEvans.pdf

ROULLAUD Elisabeth, *Exposition Piaf: rapport d'enquête 2015*, délégation à la stratégie et à la recherche, BNF, Paris**,** 2015.

SCP COMMUNICATIONS, *études des publics des expositions à la BNF*, Paris, 2000. Consultable sur : http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/1066-etude-des-publics-des-expositions-de-la-bnf.pdf, consulté le 03/08/2016.

Articles, mémoires et ressources électroniques

AUBIN Yves, "Espace et collections: les espaces documentaires: une nouvelle approche", *Bulletin des bibliothèques de France*, n°6, 2000.

LECLAIRE Céline, *Posture, gesture, mouvement. L'usager dans la bibliothèque publique: du corps raisonné au corps inspiré*, mémoire d'étude de Conservateur des bibliothèques, ENSSIB, Villeurbanne, 2010.

GADALA Clarisse, *Pourquoi exposer: les enjeux de l'exposition en bibliothèque*, mémoire sous la direction d'Agnès Marcetteau, diplôme de conservateur des bibliothèques, ENSSIB, 2008, Villeurbanne.

GAUTIER Mathilde, sur *La librairie de musée en tant que médium*, in Culture et Musées, vol. 11, 2008, n°1, pp. 37-57. Disponible sur: http://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2008_num_11_1_1468, consulté le 09/08/2016.

MIRIBEL Marielle de, "L'image des bibliothèques publiques à travers les logos", Argus, automne 1999, vol. 28, p. 11-21.

MIRIBEL Marielle de, "La signalétique en bibliothèque", *Bulletin des bibliothèques de France*, t. 43, n°4, p. 84-95.

POISSENOT Claude, RANJARD Sophie, *Usage des bibliothèques: approche sociologique et méthodologique d'enquête*, ENSSIB, Villeurbanne, 2005.

RANNOU Maël, « Claire Bretécher », in *Beaux-arts magazine*, hors-série n° 36, 2015, pp. 92-101.

SERVET Mathilde, *Les bibliothèques: troisième lieu, mémoire d'étude de Conservateur des bibliothèques*, ENSSIB, Villeurbanne, 2009.

sitographie

Site de la médiathèque « L'Alpha » d'Angoulême, consulté le 27/07/2016
http://www.lalpha.org/node/1649#.V5jFaKNQCRw

Article sur le fil du Bulletin des Bibliothèques de France, consulté le 27 juillet 2016:
http://bbf.enssib.fr/le-fil-du-bbf/une-mediatheque-nouvelle-generation-a-angouleme-14-01-2016

Trailer de l'exposition « Claire Bretécher », consulté le 01/08/2016 :
https://vimeo.com/146243392

Site du CRILJ, consulté le 01/08/2016 :
http://www.crilj.org/dans-les-coulisses-de-lalbum/

Site du château de Versailles, consulté le 01/08/2016 :
http://www.chateauversailles-spectacles.fr/spectacles/2016/art-contemporain

France Culture, l'émission « Du grain à moudre » du 13.06.2011, consultée le 01/08/16:
http://www.franceculture.fr/emissions/du-grain-moudre/patrimoine-art-contemporain-une-recette-trop-exploitee

Site de l'association Paris-Bibliothèques, consulté le 09/08/2016:
http://www.paris-bibliotheques.org/dans-les-coulisses-de-lalbum/

Page YouTube du Comité d'Histoire de la Ville de Paris, consultée le 09/08/2016 :
https://www.youtube.com/channel/UCP1pc5Ug6bylHWAk7Z2ky1g

Divers

BAUDELAIRE Charles, "Les fenêtres", in *Petits poèmes en prose*, 1869, Pocket, Paris, 1997.

BELTING Hans, *Images et culte*, *une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, trad. Frank Muller, Cerf, Paris, 2007.

BENJAMIN Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1936, trad. Lionel Duvoy, éditions Allia, Paris, 2003.

LOTMAN Youri, *La sémiosphère*, 1985, trad. Anka Ledenko, PULIM, coll. « nouveaux actes sémiotiques », Limoges, 1999.

RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, éditions La Fabrique, Paris, 2008

RIFKIN Jérémy, *L'âge de l'accès, la révolution de la nouvelle économie,* La Découverte, 2000.

ROUQUETTE, Michel-Louis, "introduction, qu'est ce que la pensée sociale?" in *La pensée sociale*, ères, "hors collection", Paris, 2009, p. 5-10.

SOUCHIER Emmanuël, « L'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale », in *Les Cahiers de Médiologie n°6*, 1998, Paris.