



HAL
open science

L'information-documentation en art contemporain dans ses dispositifs : cadre théorique et études de cas

Gérard Régimbeau

► To cite this version:

Gérard Régimbeau. L'information-documentation en art contemporain dans ses dispositifs : cadre théorique et études de cas. Dans Couzinet Viviane, dir. Dispositifs info-communicationnels : questions de médiations documentaires, Hermès-Lavosier, p. 229-263, 2009, 978-2-7462-2287-8. hal-02069454

HAL Id: hal-02069454

<https://hal.science/hal-02069454>

Submitted on 20 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Gérard Régimbeau
[Juin 2006, publié en 2009]

L'information-documentation en art contemporain dans ses dispositifs : cadre théorique et études de cas

Moins définie qu'il n'y paraît, la désignation d'"Art contemporain", relative à la création plastique et visuelle, n'est pas simplement descriptive d'un secteur de l'art, qui serait, comme elle semble l'indiquer, contemporaine de notre société, mais appartient à une terminologie oscillant entre l'histoire et une "labellisation" aux multiples registres, enjeux et implications selon sa provenance. Employée, entre autres, par l'artiste, le galeriste, le critique, le commissaire d'exposition, l'historien, le citoyen ou l'agent culturel, elle recevra des sens différents répondant à des rôles dont les trajectoires sont à tout le moins diversifiées quand elles ne sont pas divergentes ou opposées.

Cette terminologie ne définit donc pas une homogénéité de repères ; l'horizon du contemporain n'est pas le même partout ni pour tous, recouvrant le moderne chez tel auteur ou lui succédant chez tel autre (Millet, 1997 ; Riout, 2000). Même flou sémantique à propos des techniques et types d'expression compris dans son champ au singulier, d'où le pluriel utilisé (« arts contemporains ») tendant à réviser une définition trop « académique » pour l'agrandir à une acception culturaliste (Monnier, 1997). Suivant en cela l'extension progressive du domaine plastique : des lieux d'exposition traditionnels aux circuits virtuels, des outils et subjectiles anciens à l'inclusion d'une gamme de matières et de matériaux aussi vaste qu'inattendue, de l'esthétique à l'intervention sociale, des matériaux durables à la trace éphémère, d'un schéma au format d'une page de carnet à l'installation aux dimensions d'un paysage, s'il ne fallait citer que ces aspects, les définitions prennent acte de l'incessante métamorphose des champs, des moyens et des buts de l'art. Le cadre que nous retiendrons n'apportera pas plus de stabilité ; il reprendra les incertitudes et les écarts définitionnels sous-entendus dans la communication à propos du contemporain, qu'elle provienne d'une revue consacrée aux courants actuels; d'un texte réglementaire de la Direction des arts plastiques ou d'un site Web géré par une association d'artistes.

En bref, parce qu'ils impliquent un ensemble d'agents, d'objets et de relations hétérogènes, variables et plus ou moins reconnus ou manifestes, les dispositifs info-communicationnels de l'art contemporain ne sauraient se réduire à une analyse univoque et bouclée par leur clôture technique. Aussi, notre approche, qui souhaiterait poser des jalons pour quelques secteurs des médiations informationnelles et documentaires, avec la nature et la place des dispositifs, formels et informels, d'un réseau artistique en province et ceux d'une école d'art, ne pourra négliger la part des réflexions que suscitent les schémas socio-culturels concernés. Il devient, en effet, difficile d'appréhender une dimension des dispositifs, fût-elle orientée vers une inter-dimension comme en procède le terme info-communicationnel, sans y associer la complexité, la multi-causalité et l'interdépendance des phénomènes concernés. Envisager les contextes historique, pédagogique, professionnel et associatif, demandera d'articuler ces paramètres sur une analyse sous-jacente ouverte aux échanges théoriques frontaliers et interdisciplinaires. Une première partie sera donc consacrée au questionnement

des notions qui nous serviront dans les parties suivantes à présenter deux contextes de déploiement des dispositifs info-communicationnels.

1. Mondes, réseaux et dispositifs

1.1. Médiations et acteurs

Tout autant intégrées, ingrédients visibles ou invisibles, quand elles sont chargées d'appuyer la phase de conception que vecteurs ou supports séparés quand elles accompagnent sa carrière « souterraine » ou « publique », les médiations participent à conformer et légitimer l'œuvre dans ses multiples statuts. Création, expression, expérience, démarche, travail, production, action, témoin socio-historique, objet culturel, bien symbolique, produit marchand, chef-d'œuvre, œuvre mineure, pièce de collection, pièce historique, ou depuis quelques années – servant à son tour la fortune du mot – dispositif (!) : l'on reconnaît sous ces termes quelques uns des points de vue qui président à l'approche de l'art à partir des œuvres. Selon le but ou l'ancrage discursif, l'œuvre peut ainsi être observée d'un point de vue iconologique comme témoin d'une société au point d'en devenir l'expression intime, mais elle sera plutôt perçue dans sa dimension d'expérience dans l'approche esthétique ou poétique tandis qu'elle correspondra aux caractéristiques du bien symbolique en sociologie ou remplira les critères de la pièce de collection en muséographie. Enfin, les mêmes mots peuvent aussi recouvrir des sens répondant à des intentions différentes selon les contextes d'énonciation, comme le démontre l'étude de Delphine Miège (2004) sur les différenciations sémantiques dans l'usage de l'expression « outil visuel » inventée par Daniel Buren pour désigner ses (son) œuvre(s).

On pourrait, de même, déplacer l'observation vers les auteurs en les retrouvant sous des noms divers et révélateurs tels que créateur, artisan, artiste, génie, chercheur, bricoleur, ouvrier, producteur, performer, plasticien, témoin, porte-parole, etc. Les biographies, mais aussi les histoires de l'art, les études, les essais, les textes administratifs abondent en dénominations qui peuvent souligner ou révéler des points de vue esthétique, idéologique, parfois servir une rhétorique de la métaphore ou enfin conforter le ton et le sens du texte. Ainsi parler de Jean Tinguely comme d'un bricoleur, puis comme d'un sculpteur ou ailleurs comme d'un artisan nous informe d'une intention quant à son statut d'auteur comme de l'appréciation de son travail et de sa nature artistique. Quand un dictionnaire reprendra, à son sujet, les termes neutres de *sculpteur* ou de *plasticien*, un essai cherchera, de son côté, à souligner sa capacité inventive à travers ceux de *mécanicien* ou d'*ouvrier*... de génie.

Enfin, ce panorama introductif suivrait d'autres jalons en ajoutant aux acteurs sociaux déjà cités le public, le collectionneur, le pédagogue, le critique, le documentaliste, le chercheur, le militant associatif, le syndicaliste, le médiateur culturel, qui endosseraient à leur tour de multiples rôles et statuts. Comment entrent en relation le collectionneur et le médiateur culturel, le public et les associations, l'artiste et le documentaliste ? Chaque terme, selon sa définition, serait ainsi susceptible de renvoyer à des contextes de pratique professionnelle ou « amateur », situés eux-mêmes dans des configurations sociales, spatiales et temporelles liant le rôle ou le statut considéré à une spécificité à observer. C'est à ces configurations qu'il faut maintenant s'intéresser ainsi qu'à leur moteur permanent : celui des médiations.

Incluses et actives dans des contextes qu'on a pu dénommer « monde » (Becker, 1982) ; « sphère » (Cauquelin, 1992, p. 5) ; « système », voire « écosystèmes » du monde de l'art (*Art press*, 2001) ; « milieu » (Liot, 2004), « scène », etc., les médiations informationnelles de l'art contemporain apparaissent à toutes les phases du processus artistique : de la gestation de l'œuvre à sa réception en passant par les étapes de sa réalisation comme aux différents moments de sa diffusion puis de son histoire. De fait, ce phénomène intéresse ou pourrait intéresser, de même, la poïétique, l'esthétique, la critique, l'histoire, ainsi que la psychanalyse, la philosophie ou la sociologie. Mais ces dernières, ayant principalement pour projet de se centrer sur des aspects internes aux sujets étudiés, se voient épaulées ou relayées par les Sciences de l'information et de la communication dans l'étude des liens informationnels tissés par et autour de ces sujets, intentionnellement ou non. Pour reprendre deux des trois pôles spécifiques dégagés par Jean-Paul Metzger (2002) elles ont pour tâche l'étude des « *objets porteurs de savoir* » et « *des pratiques humaines et sociales en matière d'élaboration, de partage du savoir, d'accès à l'information* » (*Id., ibid.*, p. 21).

On a pu aussi reconnaître dans les courants de la philosophie critique avec Walter Benjamin, de l'esthétique avec René Berger, de la philosophie avec Yves Michaux et surtout de la sociologie avec Bourdieu, Passeron, Becker, Moulin ou Heinich, un intérêt pour les conditions sociales et socio-techniques de la production, de la vie et de la réception des œuvres qui, par ailleurs, ont alimenté de références constantes les approches communicationnelles des médiations de la culture menées en SIC (notamment Davallon, Caune, Jacobi, Gellereau et Dufrêne)¹.

Sans pouvoir revenir ici sur ces ensembles empiriques et théoriques foisonnants, il faut cependant retenir quelques notions clefs ouvrant aux problématiques du domaine spécifique de l'information-documentation. Elles ont, en effet, agrégé quelques voies interprétatives qui permettent de mieux situer les conditions régissant l'activité informationnelle artistique et para-artistique. Parmi elles, celles de « monde » et de « réseau » qui ont servi d'outil conceptuel notamment à Sydney Star Keaveney (1987) à la suite de H. Becker, et plus près de nous à la sociologue Françoise Liot (2002) ; notions et réalités irriguées par d'autres non moins essentielles que sont les médiations articulées avec (ou dans) celles des dispositifs. Ainsi, on retrouve cette implication des médiations « implicites » ou « proactives » à tous les stades et les étages du phénomène, charriant l'information comme des alluvions nécessaires à la perpétuation du champ : « *Dans le domaine de la culture, comme dans celui des techniques, les médiations désignent [...] tous les dispositifs et les catégories d'acteurs qui participent à leur conception-fabrication, puis à leur diffusion-mise en œuvre* » (Caillet, Jacobi (2004).

1.2. Mondes

Du côté de la sociologie, Howard Becker a dégagé les principes de chaînes de coopération nécessaires à la vie de l'art : « *Un monde de l'art est fait de l'activité même de toutes ces personnes qui coopèrent* » (Becker, 1988, p. 59). Sans chercher à pré-définir ce que devrait être l'art ontologiquement ni supposer une logique organisationnelle qui lui serait spécifique, Becker s'est donné pour projet de comprendre comment l'art est une référence partagée par des personnes qui trouvent leur intérêt commun dans cette référence.

¹ Nous citons quelques repères en bibliographie : Davallon (1999), Caune (2003), Gellereau et Dufrêne (2001), Caillet et Jacobi (2004), entre autres. Cf. également la bibliographie établie par Anne Raffin (2004, p. 186-188) accompagnant le numéro de *Culture et musées* (Caillet, Jacobi, 2004) sur « Les médiations de l'art contemporain ».

Envisageant, comme il l'écrit, les mondes de l'art « dans toute leur complexité organisationnelle » et dans une « perspective plus complexe et plus empirique » (*Id.*, 1988, p. 164) que celle de la philosophie esthétique, laquelle ne retient qu'un monde de l'art composé de systèmes, et dont « chacun des principaux sous-systèmes contient d'autres sous-systèmes plus petits » (*Id.*, p. 164, p. 171 : Dickie cité par Becker), il entend donner un cadre de compréhension au fonctionnement des réseaux de coopération concernés. L'état en fait partie, de même que les intellectuels dont le sociologue Gérard Leclerc décrit ainsi le sentiment d'appartenance : « Il y a tout d'abord la conscience, partagée par tous ceux qui, à des titres divers, manipulent des idées ou travaillent sur les symboles culturels (en particulier l'art), d'appartenir, par-delà les hiérarchies et les divisions, à un même monde [souligné par l'auteur]... [...] Ce monde constitue-t-il un réseau, ou un ensemble de réseaux ? Existe-t-il un réseau de réseaux ? » (Leclerc, 2003, p. 61, 62). Sydney Starr Keaveney, qui a étudié la place de la documentation dans les réseaux constituant le monde de l'art, spécifie : « ...'the art world' is used to refer to artists, their dealers, curators and museums, art critic and other writers, and collectors of art – all people and institutions vitally interested in contemporary art » (Keaveney, 1986, p. XII). Plus avant dans sa démonstration, sont dénombrés ceux qui animent un des canaux secondaires du réseau : les critiques, les éditeurs, les documentalistes et bibliothécaires, les professeurs et les étudiants.

Ces groupes de personnes, Howard Becker en dénombre aussi plusieurs au fil de son ouvrage jusqu'à employer au détour d'une page une métaphore insistant sur la qualité secondaire mais néanmoins vitale des acteurs engagés dans la vie de ces mondes : « le personnel de renfort [...] est nécessaire à ces mondes (critiques, fournisseurs de matériel, producteurs, pourvoyeurs d'espaces, publics divers) ». Antoine Hennion, pour sa part, ajoute que les mondes de l'art « désignent ces ensembles dessinés par les réseaux d'acteurs coopérant pour produire et consommer de l'art, et au sein desquels cet art est reconnu comme tel [...] » (Hennion, 2004, p. 166).

Du plus médiatique, et non pour cela moins efficient, au plus irrigué, et non pour cela très médiatique, les « mondes de l'art » conceptualisent, donc, des ensembles sociaux, tout à la fois réseaux, espaces d'action et de sociabilité, organisés selon des intérêts, y compris intellectuels, voire purement symboliques, impliquant des rapports différenciés avec l'art.

Parmi ces mondes, il en est un dont Yves Michaud traite au singulier, pour se dégager précisément du « nominalisme artistique » de la sociologie des mondes, et qu'il résume en ces termes : « Nous savons tous 'vaguement' de quoi est fait le monde de l'art : d'artistes influents, de collectionneurs influents, d'hommes de musée influents, de commissaires influents, de critiques influents. » (Michaud, 1989, p. 58). Ce monde relié par la notoriété, la reconnaissance, la solidarité économique ou encore, ce qu'on peut justement nommer le pouvoir d'influence, n'est pas pour cela exempt d'oppositions internes et de stratégies divergentes, mais il a pour lui une certaine visibilité socio-médiatique. Ses membres forment un réseau actif organisant manifestations, expositions, salons. On en retrouve une partie dans les commissions d'acquisition des Fonds régionaux d'art contemporain, participant, par exemple, à forger les tendances principales des collections publiques (Urfalino, Vilkas, 1995). Ils sont l'objet et à la source en même temps de la partie majeure et visible des échanges d'information.

Mais si nous prenons le parti de comprendre la diversité des mondes, sans rester attaché à l'identification d'un seul pour aussi reconnu soit-il, on sera amené à ne pas se cantonner à ces configurations dominantes, y compris celle des collègues invisibles que S.S.

Keaveney compare aux courants et mouvements de l'art contemporain (Keaveney, 1986, p. 5).

Car d'autres mondes coexistent et se croisent avec leurs acteurs, leurs œuvres, leurs lieux, et pour rejoindre notre propos, avec ce qui regroupe les hommes, les échanges et les techniques, à savoir les dispositifs. Ils peuvent être identifiés dans des réseaux secondaires, émergents ou éloignés, pas aussi influents que leurs voisins mais assez actifs pour peser dans la communication globale. Ils peuvent concerner des entités entières ou bien se subdiviser en fonctions, métiers ou lieux d'action.

1.3. Réseaux

C'est la notion de réseau qu'Anne Cauquelin et Pierre Musso (1993, p. 273) décrivent comme omniprésente « *voire omnipotente* » mais qu'il est difficile d'éviter dans l'analyse des processus communicationnels car elle fait « *le lien entre des lieux, qu'ils soient inscrits dans des processus conceptuels ou sur un espace matériel* » (*Id.*, p. 274). A n'en pas douter, la polysémie de la métaphore, simple d'apparence, engageant à une convergence de divers domaines et disciplines (technique, médical, physique, sociologie, économie, etc.), joue également un rôle attractif dans l'adoption de cette notion. Le terme de réseau résonne avec la circulation, la connexion, l'irrigation, les branches, les croisements, etc. Il désigne un schéma d'organisation favorable à la diversité quand on évoque, par exemple, un réseau d'artistes regroupés dans une association destinée à favoriser l'entraide dans l'activité de diffusion, ou parfois souligne péjorativement des solidarités moins avenantes lorsqu'il concerne quelque réseau d'artistes et de professionnels de l'art replié sur lui-même.

La notion permet d'envisager des éléments et phénomènes liés. Mais la richesse métaphorique peut se convertir en faiblesse, dans une vision trop structurelle ou technique, quand elle ne permet plus de saisir dans leur spécificité les éléments qu'on lui soumet, parce que tout peut amener au réseau ou en sortir, comme dans une chambre neutre, sans incidence. Au contraire, une vision des dimensions de transformation, de changement, vivantes et sociales du réseau permet d'y intégrer l'accident, la rupture, la réparation ou la guérison, de même qu'elle incite à en penser les multiples configurations : le centre, la marge, la globalité, la segmentation, la duplication, le déplacement, l'extinction, le remplacement, l'enfouissement, la résurgence... De plus, le réseau peut contenir d'autres figures comme en témoigne un numéro spécial de la *Revue d'économie industrielle* (2003) sur « La morphogenèse des réseaux » (qui démontre, au passage, la vitalité toujours actuelle de la notion dans de multiples champs disciplinaires). Cette rencontre de l'économie avec la théorie des réseaux sociaux incorpore des observations de plus en plus en plus fines sur les phénomènes d'« émergence », d'« intermédialité », de « connectivité », ouvrant des perspectives méthodologiques à une explication prenant en compte les jeux incessants des phénomènes, entre variabilité et invariabilité. Ainsi, la possibilité de sortir du « réductionnisme relationnel » peut déboucher sur d'autres notions ; celle de cercle, par exemple, qui nuance et fait bouger celle de réseau : « *Un groupe se distingue du réseau par les frontières que définissent ses membres, son nom, une culture spécifique. [...] C'est une des formes de ce que nous appelons un cercle* » (Grossetti et Bès, 2003, p. 47).

Et, autre nuance, même si les réseaux sociaux sont doublés ou relayés par des réseaux informationnels (Weissberg, 1996) il apparaît cependant que le réseau d'information n'est pas la simple duplication du réseau social ; il peut s'instituer en une nouvelle forme rejoignant d'autres attaches sociales grâce précisément à sa configuration ; plus généralement, il est

toujours capable de se décaler temporairement, insensiblement ou définitivement du réseau initial ou primaire.

Ainsi, que ce soit dans le discours qui regrette la place contrainte dévolue à l'artiste, comme l'exprime un amateur d'art : « *Et l'artiste contemporain dans tout cela ? [...] Il est le maillon d'un 'réseau' : critiques, conservateurs, journalistes, galéristes, gens de communication, hommes politiques locaux, régionaux, nationaux, fonctionnaires des FRAC et autres DRAC...* » (*L'art aujourd'hui*, 1993, p. 64), ou dans celui des sociologues qui ont forgé avec cette notion un cadre d'analyse, identifié parfois avec un courant, voire une école (l'interactionnisme), le réseau – celui des sociabilités régissant les rapports des individus dans un groupe ou celui, socio-technique, de diffusion de l'information - implique des dimensions communicationnelles utiles à l'approche des dispositifs de l'art. Les activités de production, de transmission, de réception, d'échange à la base de ces derniers, de leur genèse et de leur fonctionnement, peuvent être abordées, de ce fait, sans les disjoindre des conditions historiques et sociales dont ils dépendent.

Anne Cauquelin (1992), ne conçoit pas l'art contemporain hors du « système » où il se réalise ; avec ses effectuateurs, ses réseaux, ses bouclages, et, comme elle les nomme, les « *médiateurs-intermédiaires de la chaîne de consommation de l'œuvre d'art* » (*Id.*, 1992, p. 33). En distinguant deux natures différentes de réseaux selon leur appartenance : « *régime moderne ou contemporain de l'art* ». (*Id.*, 1992, p. 47), elle met en relief les nouvelles conditions de mise en visibilité des œuvres qui, pour exister, se doivent d'être admises dans « *le circuit* ». Réseau à la structuration dite topologique, dont le bouclage impose une circularité infinie avec les effets pervers de la saturation et la nécessité conjointe de la nomination et de l'étiquetage pour les contrecarrer et dont résulte enfin la construction d'une réalité ramenée à sa propre efficacité technologique (*Id.*, 1992, p. 43-46). Au compte des moyens utilisés pour la relation et la communication, elle évoque la surabondance de littérature, laissant cependant la « *la question de l'art sans réponse* » (*Id.*, 1992, p. 3), et cite plus loin les catalogues et journaux, quand parallèlement « *enseignement [sic], colloques, ouvrages se multiplient* » (*Id.*, p. 41).

L'information spécialisée en art contemporain n'échappe donc pas aux principes des mondes et des réseaux. Loin d'être une entité refermée sur les seules questions techniques du passage et de la transition – bien qu'intéressantes - elle porte en elle des implications, des causes et des conséquences qui la situent dans les problématiques de la transmission sociale. Les réseaux de cette information ne se limite pas aux personnes qui sont chargés de veiller aux médiations matérielles des œuvres dans le circuit de création, d'exposition, de vente, de collection, il faut aussi l'étendre à des personnes, auteurs, critiques etc. qui se préoccupent d'art appartenant à des cercles éditoriaux, universitaires ou autres (de critiques ou d'intellectuels). Les médiations écrites peuvent prendre ici un rôle de légitimation des artistes (Régimbeau, 2002). On a pu aussi observer que la crise de l'art contemporain des années 1990 s'est énoncée à partir de vecteurs éditoriaux connexes et non solidement attestés comme étant au cœur du champ artistique : *Esprit*, *Télérama*, etc. Ceux-ci, en première ligne, furent ensuite suivis par des revues spécialisées et des livres (Michaux, 1997). Le contexte économique, quant à lui, a vu dans le même temps les soubresauts d'un marché entre euphorie et crise pendant que le contexte social connaissait des changements dans les pratiques de « *consommation culturelle* » amenant à redéfinir l'expérience esthétique (Michaud, 1997, p. 2), y compris dans les Ecoles d'art.

Mondes, réseaux et cercles de l'art recourent à des dispositifs dont les plus visibles actuellement sont les expositions, mais ils mettent également en action d'autres dispositifs info-communicationnels tout aussi nécessaires à leur existence. Ces derniers sont nourris par les nécessités de la médiation et de « l'intermédiarité » (selon la terminologie de Grossetti et Bès, 2003) : de l'échange, des médiations interpersonnelles, inter-groupes, inter-sociales, en présence ou à distance, par supports ou canaux interposés de la production écrite, orale, iconique et audio-visuelle. Or, comme le précise Yves Jeanneret « *Il n'y a pas de médiation qui ne soit aussi autre chose qu'une médiation : l'affirmation d'un point de vue, la définition d'un rapport social, la scrutation d'une condition, la matérialisation d'un ensemble d'enjeux, la création d'un rapport au monde* » (Jeanneret, 1994, p. 383). Qu'elles soient la composante et l'expression d'un monde de l'art dominant, celui qui occupe pendant une période donnée les circuits du réseau principal, conjuguant les intérêts transitoires des alliances objectives de courants esthétiques avec le circuit marchand ou bien la composante et l'expression de cercles et de circuits secondaires ou périphériques, les médiations sont bien, en effet, autre chose qu'elles mêmes.

L'augmentation des activités artistiques plastiques et la multiplication, lors de ces vingt dernières années, des lieux et organismes qui leur sont consacrés (centres d'art ou fonds régionaux d'art contemporain, mais aussi espaces de toutes natures, institutionnels, privés ou alternatifs) ont provoqué des "afflux" informationnels (dont on décrit l'existence sous le terme de « flux » : l'afflux permanent se transformant logiquement en flux !) qui ont changé les natures et conditions de publication, de collecte, de traitement et de diffusion de l'information. Figurent maintenant, parmi les pôles importants en matière de production et de médiation informationnelles : l'édition, les galeries, les musées, les centres d'art, les écoles, le Ministère de la culture, l'Éducation nationale, les services et centres de documentation, les bibliothèques, et les associations agissant dans des contextes divers et selon des nécessités différenciées.

1.4. Dispositifs

Qu'il soit conçu comme le lieu physique d'une mise en présence et en interaction des individus avec des éléments techniques et ergonomiques dans un but productif, ludique ou cognitif, tel que le décrit Geneviève Jacquinot (« *le dispositif désigne des pratiques qui ont toutes, pour particularité, de se dérouler au sein d' " environnements aménagés "* ») Jacquinot, 2000) ou bien qu'il réponde à une conception ramenée au dénominateur commun de l'agencement tel que le définit Monique Linard (« *Organisation ou agencement systématique par un agent intentionnel des éléments et des moyens (physiques et symboliques, naturels et artificiels) d'une action et/ou situation en vue de générer certains résultats.* »), le dispositif a pour avantage théorique et méthodologique de déplacer l'observation et l'analyse du tout vers l'emplacement et l'articulation des parties, du système vers la disposition (et la mise à disposition) des composants. Mais le dispositif est lui-même « soutenu », généré ou conditionné par une infrastructure également lisible ou interprétable comme un macro-dispositif, ce qui sous-entend que l'analyse doit sans cesse (re)contextualiser ses objets pour en définir les places et fonctions. On comprendra ainsi que le service de documentation d'un Fonds régional d'art contemporain ne peut être conçu que dans la relation fonctionnelle qui est établie entre lui et l'entité administrative du FRAC, ainsi que dans le cadre d'activité défini par les dispositifs national, régional et local de la documentation en art contemporain.

Les centres d'intérêt d'habitude représentés par les producteurs, les supports, et les usagers d'information, entités souvent isolées ou sectorisées par choix sociologique ou nécessité méthodologique sont alors complétés, voire remplacés, par des ensembles où l'on retrouve la technique, l'humain et les savoirs dans des ensembles inter-reliés.

Par ailleurs, la médiation associée au dispositif permet d'accéder à des situations qui mêlent programme et accident, prévision et actualisation, acteurs et actions, passage et transformation sans a priori théorique sur les déterminants de ces situations mais sans en faire non plus une boîte noire où se lirait mécaniquement certaines inscriptions du processus sans plus d'interprétation.

En matière d'arts plastiques, la médiation est instituée dès l'actualisation de l'œuvre mais elle peut aussi intervenir dès la phase de projet. Il existe également le cas des œuvres conceptuelles qui doivent faire intervenir un « interprète » en la personne de techniciens ou de régisseurs chargés de matérialiser un travail n'existant que sous forme de notice technique, de plan ou de consignes. A l'instar des conditions d'exécution et d'interprétation de la musique, « *vaste théorie de médiations en acte* » selon les mots d'Antoine Hennion, et comme pour rejoindre la théorie sociologique du dévoilement, l'art contemporain recherche aussi, pour une part, à faire intervenir des intermédiaires humains ou matériels afin de rendre visible sa mise en visibilité. C'est à partir de l'œuvre, qu'elle soit objet, installation, performance ou autre, que vont s'établir les prises en charge successives de sa reconnaissance sociale grâce précisément à divers dispositifs de médiations.

Cette réalité est maintenant inscrite dans les préoccupations des formateurs. Le CIPAC (Congrès interprofessionnel de l'art contemporain)² dont le premier congrès eut lieu à Tours en 1996, a ainsi mis en place pour l'année 2005-2006 un catalogue destiné à la formation permanente des agents et personnels travaillant dans les structures dédiées à l'art contemporain. On y retrouve sous les intitulés de « *Transmettre et communiquer* » l'axe de la « *Pratique de la médiation de l'art contemporain* » pour lequel sont prévus d'aborder « *les dispositifs favorisant la découverte de l'œuvre* » ; « *des dispositifs de médiation hors les murs* » ; ou encore « *les enjeux et les modalités des dispositifs existants* ». Mais d'autres intitulés témoignent autant de l'approche des médiations et des dispositifs avec la « *formation des personnes relais* », la recherche d'une « *meilleure communication auprès des publics* », ou enfin avec « *l'édition de catalogues et livres d'art* », « *la diffusion d'œuvres multiples* », et la « *gestion d'une documentation en art contemporain* ». On saisit, à travers le nombre et la nature des associations ou fédérations nationales et autres instances concernées (14 en tout) qui sont membres du CIPAC, les séances de formation programmées, les lieux et les intervenants sollicités, que les questions autour de la médiation ne cessent de s'amplifier. Il est notable également que la formalisation qui en ressort, dans un programme destiné à la formation continue, suppose la circulation ambiante des problématiques croisées de la médiation et des dispositifs.

Avec l'information-documentation, on rejoint un des points cruciaux de ces problématiques parce qu'elle engage non seulement les tenants habituels des sources, du traitement, de la diffusion et de la réception de l'information, mais aussi, dans ses aboutissants, l'intelligence des savoirs. Une intelligence des savoirs, qui en tant que veille, maîtrise et compréhension critique d'un champ au travers des informations qu'il produit,

² CIPAC. Formation. *Les formations des professionnels de l'art contemporain*, 2005-2006 [en ligne], Paris : Cipac, congrès interprofessionnel de l'art contemporain, [consulté le 7-07-2006], URL : www.cipac.net

complèterait ainsi la carte déjà tracée de l'intelligence économique, juridique, sanitaire ou stratégique.

2. Réseaux et dispositifs d'information : un cas particulier

2.1. Les mouvements du réseau

L'exemple toulousain qu'on prendra ici en référence permet de poser les prémisses d'une observation qu'il faudrait étendre et comparer à d'autres situations régionales. Il démontre, au-delà de sa spécificité, des invariants caractéristiques d'une médiation évoluant au fur et à mesure des transformations du champ artistique dans ses composantes : humaines, sociales, économiques ou institutionnelles. L'approche de différents aspects de l'art en région liés aux différents acteurs sociaux qu'on présentera selon un parcours chronologique qui souhaite mettre en valeur ces différentes composantes ne se réfère pas à un palmarès d'artistes ou de gestionnaires. Première synthèse des observations menées depuis quelques années, elle ne s'inscrit pas non plus dans la perspective d'un bilan sociologique mais propose d'éclairer certains aspects sociaux de la production et de la circulation de l'information.

A la faveur de la floraison, au début des années 1970, d'actions et manifestations artistiques, articles ou dossiers vont se faire l'écho, comme l'intitule la revue de référence d'alors, *L'art vivant* (n° 33, nov. 1972), que "La province bouge". S'il est vrai que jusque dans les années 1950, il n'y avait hors de Paris, peu de salut pour réussir une vie d'artiste, ce titre, en apparence positif, avec une pointe de condescendance, trahit cependant plus de méconnaissance des situations régionales qu'une véritable prise en compte de la mobilisation des acteurs de terrain impulsée, dans le courant des années 1950 et 1960, dans un contexte culturel local peu favorable aux courants émergents. Il n'y eu donc que des signes avant-coureurs, certes notables et importants pour la suite mais qui n'eurent pas l'impact qu'ils méritaient. On peut, à ce sujet, comprendre l'amertume de certains responsables d'institutions qui, ayant souhaité programmer des expositions en phase avec les mutations esthétiques de cette période, se sont vus confinés dans des budgets et des orientations beaucoup moins ambitieux (Milhau, 1991).

Il faut, à cette époque, être averti des expositions de l'Ecole nationale d'aviation civile (ENAC) où sont programmés régulièrement, dans le cadre de l'animation socio-culturelle, des artistes de multiples tendances, pour suivre un tant soit peu l'actualité artistique mais il faudra attendre, à Toulouse, la fin des années 1970 et le début des années 1980 pour que les acteurs de l'art, la ville et le public affichent (à peu près) la même heure esthétique. Un document émanant des Ateliers Jean-Jaures (1983) qui se réunirent entre 1981 et 1983 porte la trace des discussions qui avaient lieu ces années-là entre les diverses composantes du champ : commissaires ; conservateurs ; hommes politiques ; artistes, soit une grande partie de ceux qui interrogeaient les pratiques artistiques en fonction de questions contemporaines et qui furent aussi à l'origine ou participèrent à la mise en place de nouveaux moyens d'exposition ou de diffusion depuis les années 1950.

C'est durant les années soixante-dix que l'impulsion fut donnée et elle sera prolongée par des lieux, des manifestations et des publications. En 1976, la création de la revue *Erres*, d'abord orientée vers la poésie, la littérature et la philosophie, abordera les arts plastiques à partir du n° 2 en donnant toute sa place aux débats. Au début de l'année 1979, se tiendra, à l'Université du Mirail, une exposition réunissant pas moins de 35 artistes dont les œuvres

participent majoritairement des courants de Supports-surfaces, du minimalisme, du « matériologisme », de l'art sociologique, de la performance et de la figuration « critique », et dont le catalogue reflète un pan historique de ce que fut l'art et l'activisme artistique de ces années là.

En 1981, un ensemble d'acteurs du réseau toulousain créent la *Galerie Axe Art Actuel* et la revue *Axe Sud*. La défection relative des galeries privées mais aussi la stratégie pour certains de contourner par principe les circuits marchands et d'assurer leur propre diffusion a amené les plasticiens, à l'initiative des plus sensibilisés d'entre eux :

- à se réunir en associations (Collectif Action Peinture Toulouse CAPT créé en 1979)
- à organiser leurs propres expositions (ex. Exposition à l'Université du Mirail déjà citée) ;
- à ouvrir leurs propres galeries (Axe Art Actuel) ;
- à réaliser leurs propres catalogues (ex. *Tendances de l'art contemporain*) ;
- à « monter » leurs propres revues (*Erres, Axe Sud, Pictura Edelweiss* en 1983)...

En tout, c'est un véritable réseau alternatif qui s'est composé avec une densité que les époques antérieures n'avaient pas connu. Le texte introductif des Ateliers Jean-Jaurès rappelle, en ce début des années 1980 que "*la production artistique se déplace sur trois trajets essentiels qui sont : le trajet esthétique ; le trajet relationnel ou social ; le trajet économique, avec, bien entendu, toutes les connexions, les interférences, les relations causales ou simultanées qui peuvent exister entre eux...*" (Atelier Jean Jaurès, 1983, p. 30). Selon la place d'où on l'observe, on peut voir dans la constitution du tissu de diffusion de l'art l'effet d'une politique culturelle gouvernementale ou le résultat des acteurs de terrain. Raymonde Moulin a d'ailleurs noté que "*les nouvelles orientations [de la politique ministérielle menée par la Gauche après 1981], ne sont pas indépendantes de l'expérience des années soixante-dix, celles de l'animation salvatrice. Au cours de ces années-là, s'est constitué, pour accueillir les expositions des artistes vivants, un réseau "non marchand", selon l'expression en usage à cette époque, extérieur au marché, mais aussi aux musées. Ce réseau comprenait une grande diversité d'organismes : maisons de la culture, centre d'action culturelle, maisons des jeunes et de la culture, bibliothèques, écoles d'art, centre d'art municipaux* ».

Ces créations et actions dans le champ culturel témoignent toutes d'un appel à la reconnaissance d'un art vivant de la part de plasticiens et d'acteurs sociaux qui participent au renouveau des pratiques esthétiques en province et qui semble faire écho au célèbre slogan : "Vivre et travailler au pays". Cette position est le résultat d'un paradoxe dynamique qui réagit contre le mirage de la capitale, contre l'exode vers Paris, mais qui est aussi l'expression d'une accélération de l'internationalisation de la diffusion de l'art et de l'information.

Il n'est pas fortuit qu'un document émanant d'une association d'artistes créée en 1979 affirme : "*Le collectif d'artistes est le moyen actuel de vaincre les difficultés matérielles d'organisation d'expositions, une façon de proposer un autre regard sur la création et, surtout, l'alternative à un circuit public insuffisant et à un circuit privé figé dans ses modes et ses impératifs économiques*" (Coordination des artistes plasticiens de Toulouse, 1980). Pour de nombreux acteurs de la vie artistique des années 1970-1980, l'alternative à l'« invisibilité » passa en effet par le regroupement au sein de collectifs ou d'associations qui furent à la source d'informations encore utiles à observer pour les contours culturels et socio-médiatiques qu'elles tracent. Et même, si ce type d'action ne fut pas unique, il demeurera des plus efficaces, jusqu'à se poursuivre aujourd'hui avec les expériences de regroupements associatifs, convertis en véritables opérateurs culturels, animés par des artistes ou des professionnels, rémunérés ou bénévoles, au service d'autres artistes, et dont l'activité

informative et documentaire constitue un des axes importants (exemple de la galerie du *BBB* et de l'association du même nom créées en 1994, et devenues depuis quelques années Centre régional d'initiative pour l'art contemporain).

Autant qu'on puisse en juger à l'aune d'études qui prennent la situation nationale globale en référence, comme dans le fort volume de *Sociologie de l'art* (Moulin, 1986), des phases de conventionnement ont joué, et jouent encore, un rôle important dans l'institutionnalisation des politiques culturelles en région (Urfalino, Vilkas, 1995). Du regroupement en association à l'institutionnalisation dans une organisation administrative (exposée aux dangers bureaucratiques), se succèdent des intérêts et des phases qui vont peu à peu éloigner certains cercles d'artistes des instances décisionnelles. Ces derniers vont à leur tour fonder des associations et rechercher des conventionnements, jusqu'à devenir opérateurs culturels, ce qui fera du fonctionnement en rouage ou relais le principe d'animation majeur de la vie artistique française depuis les années 1980.

2.2. Circuits fluctuants et sources d'information

2.2.1 Circuits

Après un bref équilibre des composantes institutionnelles, associatives et commerciales à la fin des années 1980, le milieu des années 90 a prouvé à nouveau la difficulté de la permanence de cet équilibre :

- des galeries ont fermé sur Toulouse (Axe Sud, Galerie 27, Françoise Courtiade, Eric Dupont, Protée parmi les plus importantes).
- fermeture également du Centre régional d'art contemporain de Labège en 1993, puis de l'artothèque de la Ville de Toulouse
- collections réunis du Fonds régional d'art contemporain, de l'artothèque et acquisitions des musées en attente de retrouver un lieu de (meilleure) conservation et de diffusion quelques années avec l'ouverture du Musée d'art moderne et contemporain des Abattoirs en 2000.

Mais ce transitoire effacement d'éléments du réseau central a été compensé par le dynamisme des réseaux de la région et par la mobilisation des associations :

- l'association Cimaïse et Portique a continué sa route avec l'ouverture de sa propre galerie à Albi, d'un espace de documentation, et l'animation d'expositions ambitieuses mettant à contribution de nombreux lieux du Tarn ;
- les Rencontres d'art de Montauban animées par Paul Duchein se sont maintenues ;
- des espaces d'art se sont ouverts : à Saint-Gaudens : La Chapelle St Jacques ; à Colomiers : l'Espace d'art de Colomiers ; à Castres : l'Espace d'art de Castres proposant des programmations annuelles suivies ;
- un lieu alternatif animé par Isabelle Azaïs et Driss Sans-Arcidet., à la fois atelier et centre d'exposition s'est installé dans une friche industrielle : "Atelier et produits finis" en 1996 dans les usines de pâtes de Villemur sur Tarn des Etablissements Brusson Jeune. L'expérience s'est achevée en 2000.
- On mentionnera encore :
 - les créations de la galerie associative du Bond de la Baleine à Bosse (BBB, 1995) ; de la Galerie du Forum pour la photographie ; d'un squat à l'Espace Myris (1996) ; d'une Galerie de comité d'entreprise avec Matra-Marconi Space ;
 - des expositions-manifestations, dans les ateliers d'artistes le plus souvent, organisées par l'association Ab-Irato, Les Curieux ou le Cartel de l'Hyppodrome au milieu des années 1990 ;

-l'ouverture d'une galerie d'entreprise avec l'Espace Ecureuil en 1995 ; la création de l'association et de la galerie « A la plage », en 1998.
- la création de "L'art en stalles", galerie conduite par Sylvio Brianti, ouverte en 1997 à Bagnères-de-Bigorre, tandis qu'à Toulouse se poursuivait (et continue) le travail des galeries Girard, Sollertis ou Kandler.

Tous ces lieux et actions, comme autant d'exemples du terrain des acteurs de la vie artistique plastique toulousaine et midi-pyrénéenne ont contribué à forger une identité métissée et excentrée de l'art contemporain, certes en prise sur le réel mais victime de certaines fluctuations parce qu'en même temps plurielle et fragile.

Une approche par la notion de réseaux pose les questions du local et du global, des entités dominantes et secondaires, des relations dialectiques entre centre et périphérie. Quand on l'applique au cas français, cette question engage également les principes de la centralisation, des rapports entre Paris et les régions, mais aussi entre les divers réseaux de Paris et ceux de province, puis en région, les rapports entre les préfetures et le reste du territoire. L'imbrication des volontés et pratiques polarisées pour les unes par la dissidence avec la capitale (l'opposition nationaliste au centralisme), pour les autres par une forme de « missionnarisme » avant-gardiste apporté par la capitale, pour d'autres encore par le conservatisme d'un schéma hiérarchique centralisateur (rejoignant parfois objectivement les ardeurs missionnaristes des agents de l'administration artistique), pour d'autres enfin par une recherche alternative qui soit en accord avec les forces du local sans négliger le centre.

Entre la réglementation et les usages, entre les utopies et la réalité marchande, entre mécénat et sponsoring, entre alliances et oppositions plus ou moins réussies, plus ou moins durables, entre volontés politiques nationales et régionales (départementales, municipales, etc.) concordantes et discordantes au gré des élections et des intérêts supérieurs, secondaires ou pragmatiques, un champ de l'art contemporain s'est finalement constitué en région qui est le digne exemple de cette complexité en mouvement qu'est le réseau.

2.2.2 Information

On ne peut s'en tenir, à la lecture de ce qui précède, au seul constat que la production informationnelle et la politique documentaire furent dominées par l'impulsion du Ministère de la culture après l'accession de la Gauche au pouvoir, on aurait une vue partielle et réductrice de la situation. La situation en Midi-Pyrénées apporte des éléments qu'on pourrait retrouver ailleurs et qui prouvent que le tissu des acteurs locaux demeure le garant le plus essentiel de la production d'informations. Ce qui est notable, en revanche, c'est que s'il n'y avait pas eu de politique d'incitation et de soutien de la part des instances politiques nationales et décentralisées, il n'y aurait pas eu autant d'opportunités du côté de l'édition, de la création des revues ou du financement des expositions.

Une enquête de l'Observatoire interrégional du politique (OIP) et de la SOFRES sur les pratiques culturelles avec un échantillon de 700 personnes effectuée du 18 au 27 sept. 1995 (*Assises de la culture*), donnait les pourcentages suivants en ce qui concerne les sources d'information sur les manifestations culturelles :

<p><u>Moyens d'information</u> La presse 31 % TV 22 % Affiches et dépliants 18 %</p>
--

Les gens qui en parlent 12 %
Publications du conseil régional 8 %
Radio 7 %
Minitel 1 %

Il ressort de cette enquête que l'information « passait » essentiellement par la presse et la TV, mais si une telle enquête était menée de nouveau, il y a fort à parier qu'elle donnerait aujourd'hui des pourcentages voisins, faiblement altérés peut-être par l'introduction d'un chiffre qui concernerait Internet et non plus le Minitel.

Parmi les supports de la presse informant des manifestations, on peut distinguer :

- la presse d'informations culturelles locale avec des titres tels que *Flash hebdo* qui publie hebdomadairement le calendrier le plus complet de la presse toulousaine ; *Random*, mensuel d'informations culturelles avec quelques entretiens et *Toulouse culture*, mensuel gratuit édité par la Mairie de Toulouse, qui annonce également certaines expositions ;
- la presse régionale d'information générale avec *La Dépêche du midi*, et son calendrier des expositions de la semaine ;
- la presse nationale spécialisée avec *Beaux-Arts magazine*, *Journal de l'art*, *Art Présence* ou *Art Press*, titres principaux consacrant quelques pages aux activités plastiques en province.

Mais l'activité des galeries, des centres d'art, des musées, des associations, des universités donne lieu à la production d'une multitude d'informations. On n'en perçoit qu'une partie, comme une trace, dans les annonces de manifestations, les communiqués, les textes de présentation. La partie la plus fondamentale se trouve dans les éditions de catalogue, les revues et, pour une autre part, sur le Web.

Les éditions les plus régulières durant les années 1980-1990, sous forme de catalogues d'exposition, provenaient de :

Cimaise et portique (Albi) ; du Centre d'art de Colomiers ; du Musée de Rodez ; du Centre d'art régional de Labège (31) ; de la Préfiguration du Musée d'art contemporain (Toulouse) ; de l'Abbaye de Beaulieu (Tarn) ; du Parvis de Tarbes ; du Centre d'initiatives artistiques du Mirail (CIAM) de l'Université de Toulouse-le-Mirail ; de Matra-Marconi Space (Toulouse) ; de La Chapelle St-Jacques Centre d'art de Saint-Gaudens.

Les périodiques ont compté trois séries importantes (déjà cités) durant la décennie 1980 : *Axe sud* ; *Pictura-Edelweiss* et *Pictura magazine*, mais, ensuite, si de nombreuses tentatives ont vu le jour, peu de titres ont réussi à durer au-delà de quelques numéros.

Actuellement, paraît, avec régularité, le *Vade Mecum de l'art contemporain*, guide spécialisé gratuit, avec son pendant numérique (<http://www.vademecum-mp.net/>) qui dresse la liste, deux fois l'an, de la plupart des manifestations d'art contemporain de la région.

Le Web a su aussi capter et relayer une partie non négligeable de l'information. Un des témoins les plus aboutis de cette tendance est le site de la Délégation aux arts plastiques (<http://www.cnap.fr/accueil.php>) qui centralise une masse conséquente de ressources informatives de tous ordres sur les régions. Pour ce qui concerne les sites de Midi-Pyrénées, on peut constater un regroupement en réseau des divers lieux marquants de la diffusion de l'art à partir, par exemple, du site des Abattoirs qui donne une idée du réseau dominant actuel avec un choix de liens (<http://www.lesabattoirs.org/liens/liens.htm>) qui nous oriente vers des associations travaillant à la diffusion comme Cimaise et Portique (Albi) associé maintenant au

Centre d'art de Castres ; les associations et galeries plutôt orientées vers la découverte et le soutien de la jeune création comme A la plage et le BBB (Toulouse) ; les galeries privées Kandler, Sollertis (Toulouse), le Rire bleu (Figeac, 46) ou L'art en Stalles (Pouzac, 65) ; les Fondations de l'Abbaye de Beaulieu (Ginals) et de l'Espace-Écureuil (Toulouse) ; le Parvis de Tarbes, etc.

Le site de l'Art contemporain en Midi-Pyrénées (<http://www.artcontemporain-mp.net/>) où sont essentiellement retenues des rubriques informatives et pratiques sur les artistes, les espaces, les événements, etc. permet, quant à lui, de dresser un état des lieux partiel des courants et des activités artistiques du domaine. On remarquera, pour confirmer les liens réels et virtuels de réseaux, que le choix de la rubrique des liens, plus étoffée que celle du Musée des Abattoirs, permet de revenir vers l'ensemble des sites et acteurs mentionnés précédemment.

3. Un exemple de dispositif pédagogique : école d'art, culture et documentation

3.1 Les collections de documents sur l'art, bref rappel historique d'un dispositif

Deux moments semblent s'être succédé dans l'histoire des bibliothèques d'art : celui des collections et celui de la documentation.

Si l'on prend pour point de départ le Moyen Âge, l'âge des collections a commencé avec la constitution des bibliothèques royales, princières, religieuses, monastiques ou enfin bourgeoises, à la fin de cette époque. Collections privées de laïcs, ou possessions de clercs, du clergé séculier ou régulier, elles formaient une partie du « trésor » ou du patrimoine de tel prince ou de telle abbaye, mais elles pouvaient aussi composer le fonds des lieux d'étude et des universités. On ne peut encore y découvrir les caractéristiques de fonds spécialisés en art mais on y rencontre le bien commun des « humanités », parmi lesquelles l'esthétique. Entre autres, on y dénombre aussi les manuscrits enluminés, puis les livres comportant des impressions xylographiques, et enfin gravées sur métal, qui préfigurent le livre illustré caractéristique des collections d'ouvrages d'art.

Les périodes de la Renaissance et de l'Ancien régime verront ensuite se confirmer, d'une part la tendance à fonder des bibliothèques destinées au public des lettrés et des savants et, d'autre part, l'adoption de principes de classement devant la masse toujours croissante des imprimés et des estampes. On connaît, par exemple, la répartition des albums d'estampes, par genre (« portraits, topographie, caricatures, fêtes, etc. ») (Collard et al., 1995, p. 93) et par artistes, telle qu'elle fut opérée dans la Bibliothèque du roi, à Paris, dès le 17^{ème} siècle, témoin du souci déjà présent d'accorder la conservation avec la recherche par sujet. Cependant, même si, la documentation par l'image, une des composantes majeures de la diffusion artistique, est née au 16^{ème} siècle (selon Collard et al., 1995), il n'en demeure pas moins que les collections d'ouvrages et de documentation sur l'art, qui ont fondé ce qu'on entend maintenant par bibliothèque spécialisée, se sont constituées au fur à mesure des spécialisations « académiques » (écoles royales et municipales des Beaux-Arts), muséales, puis scolaires, universitaires et plus largement éducatives au long des 18^{ème} et 19^{ème} siècles. Et, dans l'intervalle les fonds privés vinrent enrichir le patrimoine national des collections publiques avec les saisies révolutionnaires.

Le 20^{ème} siècle a vu, pour sa part, se développer deux phénomènes : l'un, relatif à l'exigence de plus en plus manifeste de collecter tous les types de documents (et il convient de souligner ici le rôle moteur de l'estampe, de la photographie et de l'image en général dans cette quête), et, l'autre, relatif à la multiplication des lieux et à l'élargissement des missions de la Lecture publique.

Pour le premier aspect, cette acquisition de supports hétérogènes a eu pour conséquence d'amener la bibliothèque vers de nouvelles nécessités de fonction et de gestion : celles des centres ou services de documentation. Quand Paul Otlet, dans son maître ouvrage, dresse le panorama des ressources et des supports nécessaires à la diffusion des savoirs, il aborde l'illustration, les œuvres d'art, les documents graphiques, l'iconographie (estampes, gravures, photographie), les films, la télévision, les documents sonores, la radio et les spectacles (Otlet, 1934). La documentation s'est dotée depuis de l'informatique, mais on reste toujours sur les bases de cette diversité des types et des signes d'information, avec ce que ça représente sur les plans du traitement documentaire, des classifications et de l'indexation (Régimbeau, 1996), pour comprendre ce que recouvre un centre de ressources spécialisé dans l'art.

Pour le deuxième aspect, on notera simplement que la démocratisation de la culture et les nécessités de médiation culturelle ont peu à peu amené les institutions, publiques ou privées à mettre à la disposition d'un public élargi des fonds qui jusqu'alors étaient plutôt réservés aux professionnels de l'art, de l'éducation ou de la science. On peut citer l'ouverture de la Bibliothèque publique d'information (BPI), en 1977, comme témoin de ces premières médiathèques publiques faisant une part conséquente à l'art et à la documentation sur l'art par le texte, le son et l'image. Mais on notera aussi le rôle de certaines fondations (Maeght ou Miro pour les plus anciennes dans l'aire franco-espagnole, mais plus anciennes encore dans la tradition anglo-saxonne) dans l'ouverture au public des lieux de monstrosités associés à la documentation.

La convergence entre la documentation spécialisée et les missions de la lecture publique se concrétisera, depuis les années 1980, par l'ouverture de centres de ressources accessibles dans les centres d'art, les musées d'art moderne et contemporain, les directions régionales des affaires culturelles, etc. Ceci n'empêchant pas, par ailleurs, que des fonds spécialisés soient encore reliés organiquement à des services spécifiques dans les instances de diffusion ou les musées. Ces fonds composent alors des « réservoirs » qui alimenteront plus tard les fonds ouverts aux publics.

Si, comme nous le disions, deux moments, celui des collections et celui de la documentation, semblent s'être succédé, on comprendra qu'ils ont pu, de même, se confondre et se séparer à nouveau ou se superposer, et qu'ils se sont surtout transformés avec le temps, entraînant dans ce mouvement, les conditions mêmes de nouvelles médiations des savoirs. De plus, cette bipartition schématique ne doit pas faire oublier que des relations constantes existent entre collections privées et publiques, entre bibliothèques et centres ou services de documentation sous la forme de migration de fonds, d'influences réciproques ou de changement de statuts et qu'il n'y a donc pas lieu de concevoir chaque pôle comme une entité autonome ou étanche. De la bibliothèque personnelle de tel érudit versée dans le fonds public d'une bibliothèque de recherche à la définition progressive d'une médiathèque spécialisée sur les bases d'un noyau de documentation détenu par le service d'un musée ou d'un centre d'art, il y a eu et il y a toujours des transferts, des passages, des phases où chacun des pôles considérés a pu jouer un rôle actif.

L'histoire des bibliothèques et de la documentation d'art commence en fait véritablement dès l'institutionnalisation des Beaux-Arts avec l'histoire des musées et des écoles du même nom au cours des 18^{ème} et 19^{ème} siècles. A l'origine, sur le modèle des bibliothèques scolaires, dans des armoires contenant quelques livres de modèles et de reproductions gravées, la documentation s'est ensuite élargie à l'acquisition systématique d'ouvrages, parfois donnés par des instances ministérielles (au 19^{ème} principalement), et a converti ces fonds documentaires de départ en de véritables bibliothèques. Puis l'heure des périodiques, des diapositives, des revues, des dossiers et de la littérature grise est venue : la fonction documentation s'est développée parallèlement. Les fonds du début sont devenus des fonds anciens. Le paysage d'aujourd'hui est des plus contrastés, comptant de multiples unités, dites bibliothèques, médiathèques, centres et services, d'échelles et de compétences variables, qu'elles soient pédagogiques, muséales, publiques, privées, institutionnelles, associatives, voire expérimentales (projet réel de la bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts de la Ville de Paris, qui, elle, est restée dans les cartons), formant un réseau national mais reliées aussi à d'autres réseaux, ceux-ci internationaux.

3.2 Culture générale et documentation dans les études d'art

Un des lieux de prédilection où s'organise la médiation de la culture dans une école d'art demeure la bibliothèque ou le centre de documentation. Ce lieu n'est pas celui d'un simple réservoir où viennent se consommer des informations. S'il réunit, de façon physique ou par informatique interposée, des ressources informationnelles (culturelles, techniques, professionnelles, pédagogiques ou autres) d'un établissement, il a aussi pour mission de les collecter, de les traiter, de les diffuser et de les gérer dans un cadre méthodique qui en fait un acteur communicationnel primordial au sein de l'organigramme culturel et pédagogique des établissements.

La quantité et la dispersion des ressources d'information supposent donc, à l'échelle d'un établissement, de mettre en avant la fonction de médiation d'un centre de ressources documentaires. Celle-ci peut se concevoir de façon interne : spécialistes, outils et méthodes aident à la transmission directe des informations et à la construction des connaissances, ou, de façon externe, quand le centre sert de lien ou de trait d'union dans un réseau.

Les rapports qui ont accompagné la mutation des écoles d'art ces vingt dernières années insistent sur la convergence des missions des bibliothèques-centres de documentation avec la culture générale. Termes qu'il faut examiner car ils représentent une entité labile ou trop extensive qui perturbe une vision claire de la teneur des études d'art. Si la dénomination de "culture générale" convient si peu à désigner les matières et disciplines qui entrent en jeu dans les enseignements théoriques des écoles d'art c'est qu'elle ne persiste que par défaut : reliquat d'une époque où il convenait de réaffirmer la place de la culture au sein d'un enseignement qu'on souhaitait sortir d'un technicisme "appliqué". Elle ne convient pas parce que l'école d'art en son entier est une école de culture. Tous ses enseignements, théorique, technique, pratique, professionnel, comportent une dimension culturelle, pour ne pas dire qu'ils sont en leur essence culturels. Que ce soit l'infographie, le dessin, la photographie, le design d'objet ou d'espace, la peinture, la sérigraphie, la typographie, la PAO, la vidéo, le volume ou l'espace - et l'on reconnaîtra sous ces termes des intitulés se déclinant en enseignements d'ordre théorique, technique ou autre - tous sont indissolublement liés à la place sensible, conceptuelle, esthétique et historique qu'ils occupent dans les activités

humaines et donc à la culture. "Culture générale" conviendrait alors, à la rigueur, pour désigner l'ensemble des connaissances théoriques et pratiques acquises tout au long des études. Mais ce n'est pas le sens qui lui est donné ; le Diplôme national supérieur d'expression plastique (DNSEP), au bout de cinq ans d'études, n'est pas qu'un diplôme de "culture générale" !

Cette dénomination ne convient pas, non plus, parce qu'elle semble nommer une matière complémentaire, certes "générale" (encore qu'on pourrait justement reprocher un manque de précision à cette généralité là !), mais un complément quand même, propre à cette vision affligeante de la culture comme "supplément d'âme", venant en complément d'autres enseignements qui eux constitueraient la véritable ossature des études. La formule dévaloriserait ainsi des savoirs dont on avait pourtant supposé qu'il appartiendraient aux savoirs fondamentaux dans les études d'art : histoire de l'art et des arts, philosophie, sociologie, psychosociologie, etc.

Elle convient si peu qu'on est obligé d'utiliser une expression seconde du type "culture spécifique" pour désigner un enseignement théorique affecté à une option ou un domaine particulier de l'expression plastique. La culture générale contiendrait donc toutes les cultures spécifiques ? Mais ce n'est pas, encore une fois, l'acception retenue dans la nomenclature des enseignements puisqu'un étudiant peut obtenir des unités de culture spécifique et des unités de culture générale sans que les premières ne se dissolvent dans les secondes.

Et la désignation trop vague à première vue se fait cependant trop précise quand elle prétend identifier le domaine de la "culture". Désignerait-elle alors cet ensemble d'auteurs, d'idées, d'oeuvres, de comportements, de structures (sociales, politiques, économiques), de formes, d'objets et de médiations censés composer une culture dans une société donnée, selon des temporalités concordantes ou discordantes, tel qu'une histoire culturelle tente de le saisir avec et après, entre autres, les Cultural Studies et l'Ecole des Annales ? Et pourquoi, dans ce cas, l'histoire culturelle en tant que telle ne fait-elle pas partie des programmes alors qu'elle aurait peut-être la vertu de tisser un champ de réconciliation entre réflexion critique et chronologie ?

3.3 Contenus

Après la critique d'une terminologie conduisant à une fausse appréciation de ce que recouvre de fait la culture dans des études d'art, il faut en venir aux contenus et objectifs de ladite culture générale quand elle concerne l'histoire des arts contemporains.

Inutile de répéter ici ce qu'on ne manque pas de noter chaque fois qu'il s'agit d'histoire : un enseignement d'histoire et théorie des arts ne se confond pas avec une chronologie des beaux-arts. La chronologie n'a que l'importance relative que lui accorde l'Histoire, or notre histoire sait parfaitement revenir à Picasso pour aborder le *sampling* et en venir au *sampling* pour aborder Picasso. Le problème réside moins dans un découpage classique des sujets que dans la manière de traiter ces sujets. Tous les contenus originaux qu'on peut mettre derrière des intitulés banalement conventionnels, tels qu'Histoire des arts, n'ont d'égal que les contenus conventionnels qu'on peut mettre derrière des intitulés faussement originaux. Qu'importe l'étiquette pourvu qu'on ait l'ivresse ! Il n'y a pas lieu de s'alarmer devant une anodine "Histoire du multimédia" si celle-ci développe tout ce que le GRAV (Groupe de recherche

d'art visuel) a apporté à l'interactivité, discute la notion d'esthétique de la communication de Fred Forest³ et nous fait partager l'expérience de Mouchette⁴.

L'école d'art est un lieu de circulation des personnes, des expériences et des idées et, à ce titre, les sciences doivent le confirmer et l'excéder : apporter, conforter, mettre en doute, déconstruire et anticiper ; telles sont (pourraient rester ou devenir) les fonctions éducatives des sciences dans des études qui n'ont d'autre vocation que de former des plasticiens actifs et conscients et donc critiques, cultivés et créatifs.

L'analyse critique de ces différentes implications non seulement n'est pas extérieure au devenir des centres documentaires et de ressources en information mais participe en bonne part de la compréhension des enjeux pédagogiques attachés à toute médiation formatrice.

3.4 Perspectives générales

Le rôle du bibliothécaire-documentaliste en école d'art n'a cessé d'évoluer avec l'ensemble des questions pédagogiques d'ordre informationnel et cognitif mais aussi citoyen : *"C'est pourquoi, et en premier lieu, un documentaliste est membre de plein droit d'une équipe de Culture générale dont il partage les préoccupations, les travaux et les jugements"*, énonce le rapport de 1988-89. *"[...] intervenir sans cesse aux points essentiels d'une école d'art : les connaissances, les questionnements, les jugements. [...] il ressort que l'on peut désigner les tâches d'un documentaliste [...]. Ces tâches nombreuses et complexes mettent en évidence le triple rôle d'un centre de documentation : relier, informer, participer à la formation, rôle essentiel au bon fonctionnement de l'école d'art dans son ensemble"* (Délégation aux arts plastiques, DAP, 1988, p. 29.).

On est loin, avec un tel langage, de conceptions limitant la bibliothèque à un rôle de stockage ou de conservation. On est plutôt dans une vision dynamique qui rapproche le centre de documentation d'une école d'art des Centres de documentation et d'information (CDI) du second degré, des centres de documentation des écoles supérieures et des Services Communs de Documentation (SCD) des universités. Si l'histoire des bibliothèques des écoles d'art conditionne en partie leur devoir patrimonial, elles ne peuvent s'y enfermer sous peine d'ignorer toutes les fonctions vitales qu'elles doivent assumer dans l'organisation globale des études, dans l'acquisition des méthodes et des savoirs, dans l'aide à la recherche scientifique.

Il est écrit dans le rapport de la Commission nationale d'étude sur les enseignements artistiques, dix ans plus tard, en 1998 (Inspection générale des enseignements artistiques : IGEA, 1998, p. 111), que *"le responsable de la bibliothèque fait partie, au même titre que les enseignants, de l'équipe de formateurs. Sous l'autorité du directeur, il définit la politique d'achat de livres, périodiques et documents audio-visuels et contribue à la formation des étudiants à la recherche."* Et en effet, les conditions concrètes de l'exercice de médiation démontrent que le bibliothécaire-documentaliste agit aussi en tant que formateur.

Ainsi, si l'on configure le cadre ordinaire de la "pratique" de la culture générale avec des cours ou des enseignements, on peut aussi remarquer qu'il est complété par d'autres situations d'apprentissage et d'étude (organisations d'expositions, de conférences, de visites,

³ Le territoire de Fred Forest : embarquement in médias, entretien avec Eric Maillet et Anne-Marie Morice [en ligne]. *Synesthésie*. [consulté le 12-07-2006].

URL : <http://www.synesthesie.com/reperages/contenu/forest.htm>.

⁴ Site de net art en forme de blog art avant la lettre : URL : <http://www.mouchette.org/indexf.html>.

etc.), en somme des dispositifs, dont l'un, et pas le moindre, concerne ce qu'il convient de nommer la formation à la culture info-documentaire.

Aussi, pour remplacer la désignation trop élastique de "Culture générale", on pourrait faire appel aux dénominations en usage ailleurs : celles de "Sciences humaines et sociales" (SHS) et de "Philosophie". Ceci pour l'ensemble des disciplines regroupant aujourd'hui en école d'art la sémiologie, la sociologie, la psychosociologie, l'esthétique, la philosophie, l'histoire et théorie des arts (parmi lesquels le cinéma, la vidéo, le multimédia...) entre autres disciplines repérées, sans nommer la teneur disciplinaire des interventions de théoriciens, praticiens et chercheurs lors des conférences qui participent également au programme des études. Pour d'autres disciplines théoriques spécifiques comme les mathématiques, l'optique, l'acoustique ou la physique, il faudrait convenir d'un nom de domaine tel que "Sciences mathématiques et de la matière" (?), par exemple (en évitant si possible les expressions "sciences dures", "pures", "sciences exactes", ou même celle d'"approche scientifique", qui sont une discrimination pour les sciences humaines) afin de compléter de manière explicite le tableau des bases scientifiques nécessaires à la formation d'un plasticien et pour écarter l'euphémisation de "culture générale".

On obtiendrait en somme une entité "culturelle" qui se diviserait en :

- SHS et Philosophie
- Langues et civilisations ;
- Sciences mathématiques et de la matière

Sans sombrer dans des hypothèses utopistes, cette unité, en triptyque, de la culture dite générale, si elle répond à une projection fictive resterait néanmoins réalisable.

3.5 En vue du diplôme

Si l'on envisage ce que suppose de recherche, d'affirmation et de repentir la construction d'un diplôme, on s'aperçoit que le mouvement commande toute acquisition de savoir et que la conduite d'un tel projet réside dans la capacité de l'étudiant à mobiliser des ressources humaines et informationnelles à cet instant de sa formation. Le volet documentaire doit faire l'objet d'une analyse commune entre étudiants, enseignants et documentalistes qui témoigne d'une bonne connaissance du contexte de la création contemporaine et de la compréhension du projet (en genèse) spécifique de l'étudiant. Le tout en s'adaptant, non seulement à leurs demandes, ce qui rejoindrait une classique analyse des besoins, mais aussi en comprenant leurs « curiosités » pédagogiques ou intellectuelles (Régimbeau, 1996, p. 55-58).

Reprenons les étapes du Diplôme supérieur d'expression plastique (DNSEP). De la salle de bain à l'engin utopique en passant par la dyslexie, de la mémoire des anciens au parasitage urbanistique en passant par la sculpture de l'érosion, tour à tour constructeurs, ludiques, corrosifs, passionnels ou "branchés", les diplômes donnent un aperçu fondamental de l'esprit et des questions qui animent les étudiants au seuil de la vie professionnelle. La recherche aux multiples facettes, de la genèse à la soutenance, que les étudiants conduisent et finalisent en deux ans⁵, conjugue théorie et réflexion, technique et expérimentation, mise en forme et écriture, mise en espace et interprétation pour un diplôme qui n'est pas simplement

⁵ Deux ans après le Diplôme de troisième année (Diplôme national d'art et techniques, DNAT) : ce qui porte le cursus à cinq ans pour obtenir un DNSEP.

relatif à l'expression plastique mais qui suppose d'être en premier lieu et spécifiquement plastique, c'est à dire producteur de formes dans le champ en renouvellement incessant de la plasticité visuelle, audio-visuelle (y inclus numérique), environnementale, voire tactile et sensorielle ; d'où l'extrême variété des propositions.

Le choix d'un axe de recherche est analysé, discuté, passé au crible avec les enseignants. Durant la germination, l'étudiant lit, réfléchit, écrit, dessine, poursuit ses expériences personnelles, se documente. Quand la germination fait place à la maturation : on rediscute le sujet, on l'estime "valable", on comprend qu'il ne "tiendra" pas, on compare, on modifie. Les enseignants remettent en cause, orientent, approuvent ou désapprouvent. Certains étudiants confortent leur avance avec références et schémas à l'appui, sélectionnent leur bibliographie, peaufinent l'axe et la problématique pendant que d'autres multiplient les directions, se découragent puis ré-émergent. Le premier trimestre de la cinquième année est la période d'une expérience probatoire où ils doivent à la fois creuser dans leurs connaissances, leurs émotions, leurs capacités à oeuvrer, à exprimer et à justifier. Puis vient l'heure du premier verdict : quelques uns, peu nombreux, se verront arrêtés au terme d'une élaboration qui ne sera pas jugée viable et devront remettre leur soutenance à l'année d'après ; les autres auront leur "feu vert" pour présenter le diplôme.

Dès lors, l'ébullition reprend de plus belle. C'est le moment pour les étudiants des options communication et design de préparer le mémoire : une sorte de guide préalable envoyé aux membres du jury. Il n'a pas pour fonction de décrire un sujet achevé, mais de présenter un texte argumenté qui permet de comprendre la démarche, la direction du diplôme et ses enjeux. Ce document, sous la forme d'une brochure illustrée, se transforme aussi dans la plupart des cas en un exercice de graphisme (au point que certains mémoires sont de véritables livres-objets ou livres d'artistes qui mériteraient d'être exposés). La dernière ligne droite commence aux environs de Pâques. Au mois de mai, le terme "charrette" fait loi : les futurs impétrants s'empêtrent et les cadets sont appelés à la rescousse. Une manière aussi pour ces derniers de se confronter aux impératifs de la "commande".

Les étudiants de l'option art conçoivent, précisent, et sélectionnent peu à peu les créations qu'ils retiendront pour une soutenance qui prend souvent l'allure d'un projet d'exposition personnelle. Certains misent sur une pièce unique, et parfois une installation d'envergure, d'autres sur les témoins d'un parcours ou sur la mise en cohérence d'un ensemble en utilisant les matériaux les plus traditionnels ou les plus insolites : pas de frontière à ce stade si ce n'est celle du "réalisable".

Soucieux de découvertes, de références et de comparaisons, les étudiants de toutes les options s'engagent alors dans ce qui prend la forme, parfois, d'une formation accélérée à la veille informationnelle, à la critique des sources et à la rédaction documentaire. Une des difficultés étant incarnée par l'entrelacement complexe des sources maintenant disponibles au risque d'une surabondance susceptible de dégénérer en bruit cognitif.

Plans, dessins, essais de maquettes, images 3D (images informatiques en trois dimensions) occupent la majeure partie du temps des étudiants en design : il s'agit pour eux de démontrer qu'ils maîtrisent toutes les phases d'un projet, du dessin préparatoire à la réalisation d'une maquette, et parfois même d'un prototype dans le cas du design d'objet. Entre les sujets qui privilégient la prospective ou la spéculation et ceux qui s'intéressent à la résolution concrète d'une étude de cas, l'éventail des travaux est très large, à l'image d'un programme

d'étude qui veille à révéler les capacités créatives et imaginatives des étudiants. Ce diplôme est pour eux l'occasion de faire leurs preuves dans leur rôle de concepteurs.

Les étudiants de l'option communication, quant à eux, rédigent, mettent en page, en volume, en image à travers leurs outils de prédilection : PAO (publication assistée par ordinateur), photographie, vidéo, peinture, dessin ou installation, en vue d'une présentation qui devra démontrer qu'ils savent traiter un message culturel dans le contexte éditorial et médiatique actuel. Là encore le choix est très large : du dessin d'animation à l'installation vidéo ou multimédia, du livre à l'affiche, de la théâtralisation au parcours sensoriel, chaque étudiant cherche parmi tous les médias offerts, y compris celui de l'exposition elle-même conçue comme un outil de transmission, la façon la plus pertinente "d'exprimer" son sujet en lui donnant une dimension appliquée plus affirmée qu'en art mais non moins inventive.

Pour tous, après quelques mois d'expérimentation, ils s'agit de faire acte de création originale, de mobiliser et de maîtriser le trio instable "idée-matière-espace" à partir de leur vision personnelle de ce que peut représenter une création plastique aujourd'hui et d'aujourd'hui. Questions sur interrogations gouvernent ce processus qui devra pourtant déboucher sur une proposition. Autrement dit, ce que suppose une conception du diplôme où l'étudiant forge sa créativité tout en l'expérimentant c'est la possibilité de mobiliser des acquisitions où il a éprouvé sa propre circulation dans les temps et les espaces problématisés de l'histoire et dans les territoires tout aussi problématisés des sciences.

Entre ces pôles d'action, ces allers et retours entre théorie et pratique, comment et pourquoi se fond ou s'intercale l'information-documentation ? La question entraîne des réflexions sur la médiation documentaire, le rayonnement de l'unité topographique et fonctionnelle qui lui est dédiée, en somme son dispositif, sa place dans les réseaux, et, *in fine*, sur des considérations qui concernent le partage des savoirs. Sur tous ces points, les acteurs sont amenés à une prise de conscience qui dépasse un simple souci gestionnaire pour aborder une problématique mieux située dans la politique pédagogique générale et de communication d'une institution éducative, voire scientifique quand le volet de la recherche s'y développe. Elle correspond en fait aux missions d'un centre et d'un service d'information-documentation, d'une médiathèque spécialisée et d'un carrefour pédagogique et culturel.

Conclusion

Toute réflexion sur les enjeux et les moyens des dispositifs info-communicationnels existants ou nécessaires à la vie artistique, des idées et des activités qui fondent leur présence sociale et leur rayonnement, ne saurait échapper à l'observation des réseaux de l'art et de leurs natures. On ne peut comprendre les rôles spécifiques et imbriqués de ces dispositifs si l'on en reste à une vision essentialiste (ou fonctionnaliste) centrée sur l'épure de leur fonctionnement. Car, ce qui motive et active ce fonctionnement, ce qui le perturbe aussi et parfois l'interdit, ce sont principalement les facteurs humains à travers les actes de médiation.

Les passages entre les notions de monde, de réseau et de médiations, y compris de manière plus implicite dans nos études empiriques des cas particuliers de l'information artistique en province et de l'info-documentation en école d'art, auront permis, nous l'espérons, de dégager l'intérêt d'approcher le dispositif info-communicationnel en le reliant à ce qui en fait non plus un simple agencement mais un principe actif de la construction sociale de l'art contemporain.

Nous avons tenté, dans ce travail, non pas d'établir l'analyse univoque d'un phénomène, lequel demanderait d'autres développements, notamment par défrichage et comparaisons d'autres principes médiateurs reliant lieux, acteurs et objets, mais, pour reprendre les mots d'Elizabeth Caillet et Daniel Jacobi (2004, p. 20), de retracer un « *parcours probable dans la notion ouverte de médiation* ».

BIBLIOGRAPHIE ET REFERENCES

L'art aujourd'hui, 1993 / Philippe Dagen, Marc Le Bot, Jean-Claude Marcadé, *et al.* Paris : Ed. du Félin. 153 p.

Art press spécial, 2001. Ecosystèmes du monde de l'art : pratiques, marchés, institutions, mondialisation, 2001 / Coord. par N. Hillaire, C. Kihm, C. Millet, *et al.* *Art press* spécial, n° 22. 168 p.

Assises de la culture. Midi-Pyrénées, terre de rencontre et de création (Toulouse), 1997. Toulouse : Ed. Privat : Conseil régional de Midi-Pyrénées. 345 p.

Ateliers Jean Jaurès (Toulouse), 1983. *La culture à Toulouse et la région : cahier de doléances régionales, livre blanc*. Toulouse : Ateliers Jean Jaurès : Privat. 298 p.

Association des directeurs de centres d'art, 1994. *Les Centres d'art contemporain de a à z*. Paris : Flammarion. 400 p.

Becker Howard S., 1988. *Les mondes l'art*. Paris : Flammarion.

Bibliothèques/Lieux d'art contemporain : quels partenariats ? Fédération française pour la coopération des bibliothèques, des métiers du livre et de la documentation (FFCB) : Association limousine de coopération pour le livre (ALCOL), 2001. 142 p.

Caillet Elizabeth, Jacobi Daniel, dir., 2004. Introduction. In « Les médiations de l'art contemporain ». *Culture et musées*, n° 3, p. 13-21.

Caune Jean, 2002-2003. Culture et sciences de l'information et de la communication. *Sciences de la société*, rubrique « Chronique », n° 58, 59, 60.

Cauquelin Anne, Musso Pierre, 1993. Réseau. In *Dictionnaire critique de la communication*. Paris : PUF. T. 1, p. 273-276.

Cauquelin Anne, 1992. *L'art contemporain*. Paris : PUF. 128 p. Coll. Que Sais-je ? ; 2671.

Chalumeau Jean-Luc. *L'art au présent*. Paris : Union générale d'éditions, 1985. 335 p. Coll. 10-18, n° 1745.

Congrès Interprofessionnel de l'art contemporain (CIPAC), « Formation », *Les formations des professionnels de l'art contemporain 2005-2006* [en ligne]. Paris, 2006. URL : www.cipac.net.

Coordination des artistes plasticiens de Toulouse, 1980. [Exposition. Toulouse, Palais des arts, Ecole des Beaux-Arts.] *CAPT et + : peintures /* préf. de Jean Quéguiner. Toulouse : CAPT. 50 p.

Davallon Jean, 1999. *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan. 378 p. Coll. Communication et civilisation.

Délégation aux arts plastiques (DAP), 2002. *L'information vers les artistes et les professionnels de l'art contemporain*. Paris : Centre national des arts plastiques NAP, 2002. Dépliant.

Grosseti Michel, Bès Marie-Pierre, 2003, Dynamique des réseaux et des cercles. Encastremets et découpages. *Revue d'économie industrielle*, 2003. « La morphogenèse des réseaux », n° 103, p. 43-59.

Gellereau Michèle, Dufrêne Bernadette, 2001. La médiation culturelle, métaphore ou concept ? Propositions de repères. In *Emergences et continuité dans les recherches en information et communication*, Actes du XIIe congrès national des sciences de l'information et de la communication, UNESCO (Paris), du 10 au 13 janvier 2001, p. 233-240.

Hennion Antoine, 1993. L'histoire de l'art : leçons sur la médiation. *Réseaux*, n° 60.

Hennion Antoine, 2004. La fausse modestie d'un grand livre : les mondes de l'art d'Howard S. Becker. In *L'art du terrain : mélanges offerts à Howard S. Becker*, textes réunis par Alain Blanc et Alain Pessin. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 163-170.

Inspection générale des enseignements artistiques (IGEA), 1998.

Jeanneret Yves, 1994. *Ecrire la science : formes et enjeux de la vulgarisation*. Paris : Presses universitaires de France. 398 p. Science, histoire et société. ISBN 2-13-046185-9

Keaveney Sydney Starr, 1986. *Contemporary art documentation and fine arts libraries*. Metuchen (N.J.) ; London : The Scarecrow Press. 181 p.

Lambert Jeanne. Presser le pas. *Bulletin d'info de l'ABF*, 2000, n° 186.

Leclerc Gérard, 2003. *Sociologie des intellectuels*. Paris : PUF. 128 p. Que sais-je ? ; 3672.

Linard Monique, 1998. *L'écran de TIC, "dispositif" d'interaction et d'apprentissage la conception des interfaces à la lumière des théories de l'action* [en ligne]. Observatoire des technologies pour l'éducation en Europe. [Consulté le 7-07-2006]. URL : <http://www.txtnet.com/ote/linard2.htm>

Liot Françoise, 2004. *Le métier d'artiste : les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*. Paris : L'Harmattan. 295 p.

Médiation de l'art contemporain, 2000. Paris : Ed. du Jeu de Paume. Coll. Conférences et colloques.

Metzger Jean-Paul, 2002. Les trois pôles de la science de l'information. In *Recherches récentes en sciences de l'information : convergences et dynamiques*, actes du colloque international MICS-LERASS, Toulouse, 21-22 mars 2002. Paris : ADBS ed., p.17-28.

Miège Delphine, 2004. Textes de médiation des œuvres et citation de la parole de l'artiste : le cas de Daniel Buren, *Culture et musées*, « Les Médiations de l'art contemporain », n° 3, 2004, p.139- 160.

Milhau Denis, 1991. Misérabilisme de l'art ou la rigueur de l'inertie. In *Toulouse*. Paris : Autrement, 1991, série France, n° 4, p. 148-155.

Millet Catherine, 1997. *L'art contemporain*. Paris : Flammarion. 126 p. Coll. Dominos ; 120.

Michaux Yves, 1997. *La Crise de l'art contemporain*. Paris : PUF. 285 p.

Michaux Yves, 1989. *L'artiste et les commissaires : quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*. Nîmes : Ed. J. Chambon. Coll. Rayon art.

Monnier Gérard, 1997. *Histoire des arts et typologie*, in Pour une histoire culturelle, J.P. Rioux et J.F. Sirinelli (dir.), Ed. du Seuil, Paris, pp. 407- 423.

Moulin Raymonde, 1992. *L'artiste, l'institution et le marché*. Collab, Pascaline Costa. Flammarion, 1992. 423 p.

Moulin Raymonde, dir., 1986. *Sociologie de l'art*. Paris : La documentation française.

Nicol Monique. Internet, outil de recherche documentaire et de diffusion de la création en art contemporain. *Bulletin d'information de l'ABF*, 2000, n° 186, p. 117-121.

Otlet Paul, 1934. *Traité de documentation : le livre sur le livre*. Liège : Centre de lecture publique de la communauté française de Belgique (CLPCF), 1989. 431 p.

Régimbeau Gérard, 1996. *Thématique des œuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire*. Villeneuve d'Asq : Presses Universitaires du Septentrion, 1998. 2 vol., 657 p. Coll. Thèse à la carte.

Régimbeau Gérard, 2002. Légitimation et expertise en art contemporain. Les publications relatives à Supports-Surfaces (1966-1974), *Questions de communication*, n° 2, p. 71-82.

Riout Denys, 2000. *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris : Gallimard. Coll. Folio essais ; 2888.

Urfalino Philippe, Vilkas Catherine, 1995. *Les fonds régionaux d'art contemporain : la délégation du jugement esthétique*. Paris : L'Harmattan.

Weissberg Jean-Louis, 1996. Internet, un récit utopique. *Terminal*, « spécial Internet », 1996, n° 71-72, p. 7-22.