



HAL
open science

Le sens inter-médiaire : recherches sur les médiations informationnelles des images et de l'art contemporain

Gérard Régimbeau

► **To cite this version:**

Gérard Régimbeau. Le sens inter-médiaire : recherches sur les médiations informationnelles des images et de l'art contemporain. Sciences de l'information et de la communication. Université Toulouse III - Paul Sabatier (UPS), 2006. tel-04560574

HAL Id: tel-04560574

<https://hal.science/tel-04560574>

Submitted on 26 Apr 2024

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.

Copyright

Université de Toulouse-Le-Mirail

**Dossier pour
l'Habilitation à diriger des
recherches en Sciences de
l'information et de la
communication
2006**

Volume de travaux

RÉGIMBEAU Gérard

**Lerass-Equipe MICS Université Paul Sabatier,
Toulouse 3**

RÉGIMBEAU Gérard

Sciences de l'Information et de la Communication

Université Paul Sabatier, Toulouse 3, I.U.T. « A »,

Département Information-Communication.

115, route de Narbonne 31077 TOULOUSE CEDEX 04

Laboratoire de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS)

Equipe Médiations en information et communication spécialisées (MICS)

Travaux rassemblés dans ce volume

(ordre chronologique)

+ Liens vers les textes en ligne sur HAL

_____1

RÉGIMBEAU Gérard, 1996. **Les index des revues d'art contemporain : outils documentaires et documents.** In *Les revues de sciences humaines et sociales : évolutions et figures*, Actes du séminaire annuel 1996, vol. 4, Equipe Information et communication entre chercheurs (ICC), LERASS, Université de Toulouse 3, p. 37-50.

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00605217v2>

-----2

RÉGIMBEAU Gérard, 1997. **Image fixe et image animée.** In LAMIZET Bernard et SILEM Ahmed, dir. *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*. Paris : Ellipses, p. 286.

RÉGIMBEAU Gérard, 1997. **Reproduction de l'œuvre d'art.** In *Ibid.*, 479-481.

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00748027/document>

-----3

RÉGIMBEAU Gérard, 1998. **Accès thématiques aux oeuvres d'art contemporaines dans les banques de données.** *Documentaliste-Sciences de l'Information*, vol. 35, n° 1, janv-fév., p. 15-23.

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00747251>

-----4

RÉGIMBEAU Gérard, 1999. **Revues d'art contemporain sur Internet : de l'insert à la revue électronique.** *La Revue des revues*, 1999, n° 26, p. 35-51.

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00602241v2/document>

-----5

RÉGIMBEAU Gérard, 2001. **Clés d'accès aux images fixes : indexation et perspectives pédagogiques à partir des ressources d'Internet.** *Spirale : revue de recherches en éducation* (Lille 3), n° 28, 2001, p. 234-251.

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00747291/document>

-----6

RÉGIMBEAU Gérard, 2001. **Les revues d'art contemporain entre imprimé et électronique : évolutions récentes**, [en ligne], *Archée* (Montréal), 20 p., URL : <http://archee.qc.ca>

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00606783/document>

-----7

COUZINET Viviane, RÉGIMBEAU Gérard, COURBIERES Caroline, 2001. **Sur le document : notion, travaux et propositions.** In COUZINET Viviane, dir. *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*. ADBS Éditions, p. 467-506.

-----8

RÉGIMBEAU Gérard, JULIA Jean-Thierry, 2001. **Interactivité et cédérom culturel : réflexions sur l'oeuvre de Jean-Louis Boissier.** In *Document électronique : méthodes, démarches et techniques cognitives*, 4e colloque international sur le document électronique (CIDE), IRIT-CNRS-Toulouse 3, 24-26 octobre 2001, p. 217-229.

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00604862/document>

-----9

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.

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00748015/document>

-----10

RÉGIMBEAU Gérard, 2004. **Quelle iconographie pour l'histoire culturelle ?** *Etudes de communication*, n° 27, p. 95-108.

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00869500v2/document>

-----11

RÉGIMBEAU Gérard, COUZINET Viviane, 2004. **L'énonciation de la recherche en information-documentation : enjeux sociaux de la médiation des savoirs.** In *Sciences et écritures*, colloque international pluridisciplinaire, Université de Franche-Comté, Besançon, 13-14 mai 2004, 11 p., actes sur cédérom et en ligne (38 667 caractères). >

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00604863/document>

-----12

RÉGIMBEAU Gérard, 2005. **Cas et figures en indexation de l'art contemporain.** In *Indice, index, indexation*, sous la dir. d'Ismaïl Timimi et Susan Kovacs, actes du colloque international du CERSATES et GERICO, Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, 3-4 nov. 2005. Paris : ADBS, 2006, p. 95-104.

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01763800v2/document>

-----13

LEFEBVRE Muriel, RÉGIMBEAU Gérard, COUZINET Viviane, 2005. **Les motivations des jeunes filles pour les études scientifiques et techniques : intérêt pour les sciences et projet professionnel.** In Colloque La crise mondiale des sciences. Conseil régional Nord Pas-de-Calais, 28-29 nov. 2005. Nouveau siècle-Lille, actes sur cédérom, contributions, thème 2, 8 p.

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03193505/document>

_____14

COURBIÈRES Caroline, RÉGIMBEAU Gérard, dir., 2006. **Entrées pour le document, praxis, théorie et dimensions sociales**. p. 3-9. *Sciences de la société*, n° 68, mai 2006. « Dimensions sociales du document », p. 3-9.

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00602235/document>

_____15

FRAYSSE Patrick, RÉGIMBEAU Gérard, 2006. **Le patrimoine architectural entre monuments-phares et documents monumentaires**. In Colloque *La transmission des connaissances, des savoirs et des cultures : Alexandrie, métaphore de la francophonie*, Troisième colloque international du CIDEF (Centre international de documentation et d'échanges de la francophonie – Québec) – AFI (Agora francophone internationale – Paris), Alexandrie (Égypte), Bibliothèque d'Alexandrie, 12-15 mars 2006.

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00607126/document>

_____16

RÉGIMBEAU Gérard, 2006. **Pour une typologie documentaire de l'information en art contemporain**. In VOLANT Christiane, dir. *L'information dans les organisations : dynamique et complexité*. Colloque international organisé à l'Université François Rabelais, IUT, Tours (France) les 6 et 7 avril 2006 / Equipe CEDPM (Centre d'Étude du Débat Public et des Médiations), Axe Information dans les organisations. [Paru in Id. Ibid., Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2008, p. 315-329. DOI : 10.4000/books.pufr.670

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00607107/document>

_____17

RÉGIMBEAU Gérard, 2006. L'indexation de l'art abstrait : images, mots, signes et thèmes. Paru sous le titre : **Indexation de l'art abstrait : enjeux et questions**, *Culture et musées*, 2007, n° 9, p. 143-165.

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00602234/document>

_____18

RÉGIMBEAU Gérard, 2006. **L'information-documentation en art contemporain dans ses dispositifs : cadre théorique et études de cas**. [Paru In COUZINET Viviane, dir. *Dispositifs info-communicationnels : questions de médiations documentaires*, Hermès-Lavoisier, 2009, p. 229-263.]

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02069454/document>

RÉGIMBEAU Gérard, 1996. **Les index des revues d'art contemporain : outils documentaires et documents.** In *Les revues de sciences humaines et sociales : évolutions et figures*, Actes du séminaire annuel 1996, vol. 4, Equipe Information et communication entre chercheurs (ICC), LERASS, Université de Toulouse 3, p. 37-50.

LES INDEX DES REVUES D'ART CONTEMPORAIN : OUTILS DOCUMENTAIRES ET DOCUMENTS

Gérard RÉGIMBEAU

PAST. Doctorant en Sciences de l'Information et de la Communication
Chercheur au LERASS (Toulouse 3)

Résumé

Les index internes des revues consacrées aux arts plastiques actuels se présentent comme des instruments de recherche documentaire. L'observation et l'analyse de leurs contenus démontrent qu'ils peuvent servir d'outils sur certains points mais qu'ils sont surtout les témoins des activités de la revue.

Bulletins d'informations ou espaces d'essais, organes militants ou promotionnels, supports théoriques ou lieux de recherche, les périodiques d'art contemporain mélangent souvent les genres, les contenus ou les rubriques des revues et des magazines. La remarque méthodologique d'Yves CHEVREFILS DESBIOLLES à propos des revues de la première moitié du 20^e siècle, est applicable à celles d'aujourd'hui : "*Dans ce domaine, la délimitation d'un corpus est une opération périlleuse*"¹. Si certaines répondent aux critères de la revue scientifique définis par Robert BOURE² (Exemple : *Cahiers du Musée National d'Art Moderne, La Part de l'oeil*), d'autres sont assimilables à des revues d'idées (Exemple : *Art Press, Blocnotes, Opus international, Parkett*) ou encore à des revues d'artistes à tirages plus ou moins limités (*Documents sur l'art contemporain, Plages*). Mais une discussion sur les types et leurs différences n'est pas ici de mise car notre attention se portera sur un élément annexe de leurs contenus : les appareils documentaires. On notera seulement que les titres présentés dans cet article manifestent une volonté prospective, un intérêt pour les débats critiques, une ouverture à la recherche en histoire ou en esthétique qui bâtissent, à divers degrés, un champ de connaissances par l'action et la réflexion, à distance respectable du mode passif de l'enregistrement et du relais³.

¹ CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves, *Les revues d'art à Paris : 1905-1940*, Ent'revues, 1993, p. 17. Ce fut aussi une question souvent posée lors du Colloque de Rennes 2, 29 oct.-2 nov. 1990 : Les revues d'art contemporain 1980-1990 : théories et pratiques, explorations et anticipations.

² BOURE, Robert, De quelques aspects économiques des revues scientifiques en sciences sociales et humaines, *Les cahiers de Paris VIII*, "Revue et recherche", Presses Universitaires de Vincennes, 1994, p. 45-61.

³ Les éditoriaux des numéros "un" le traduisent en ces termes : "*Documents préfère, au simple passage en revue de l'actualité artistique, se présenter comme la revue du passage de l'art dans une actualité plus large*" (Documents sur l'art contemporain, n°1, oct. 1992, p. 3) ; "*L'art n'est plus au temps des magazines*" (Blocnotes, n°1, 1992, p. 1) ; "*... la revue défrichera désormais chaque trimestre quelques parcelles des champs artistiques et littéraires*" (Verso : arts et lettres, n°1, hiver 1995-1996, p. 1). Sur la création récente de quelques revues, voir Pierre LEGUILLON, Revues, l'art étendu = Revistas, el arte extendido, p. 16-19 et José Luis BREA, L'art contemporain "revu" = "Revistar" el arte contemporáneo, p. 20-23, *Journal de l'Institut français de Bilbao*, n° 4, nov. 1995.

1. Actualité des index

Même si la recherche bibliographique en arts plastiques est balisée comme en d'autres domaines par les répertoires et bases de données, elle ne peut ignorer ces outils particuliers que sont les index intégrés aux documents primaires. Paul OTLET en avait souligné l'utilité : "*Les tables des matières et les index constituent en un certain sens des instruments de recherches bibliographiques et comme tels forment des compléments aux Bibliographies. Il en est ainsi surtout des tables et index des périodiques*"⁴. Destinés au signalement rétrospectif des informations, publiés régulièrement ou selon la tradition à l'occasion d'un "numéro anniversaire", les index des revues d'art contemporain répondent encore à ces fonctions, y compris dans les bibliothèques et centres de documentation spécialisés. Ni la déferlante des données en ligne ou sur CD-ROM, ni les dépouillements effectués par les répertoires bibliographiques n'ont eu raison, pour l'instant, de leur valeur et de leur actualité :

- très souvent utilisés, en effet, à la place ou en complément des documents secondaires⁵ (entre autres pour des raisons de budget) ;
- plus exhaustifs dans leurs récapitulatifs spécifiques que les répertoires bibliographiques édités (ils signalent, par exemple, de brefs comptes-rendus d'expositions quand ces derniers ne retiennent que des articles de fond) ;
- et parce qu'ils forment en eux-mêmes des repères (domaine de prédilection, période couverte, artistes soutenus) dans la quête des références, ils gardent, au moins pour ces trois raisons, un intérêt qui mérite d'être étudié.

L'objet de cette contribution est d'en préciser les aspects en s'appuyant sur des exemples récents. L'échantillon choisi, à la fois représentatif du champ des arts plastiques actuels et des abonnements des bibliothèques et centres de documentation spécialisés⁶, sera principalement composé de titres francophones. Cependant, quelques revues en langue étrangère seront retenues à des fins comparatives⁷.

⁴ OTLET, Paul, *Traité de documentation : le livre sur le livre : théorie et pratique* (1934), Liège : Centre de Lecture Publique de la Communauté Française de Belgique (C. L. P. C. F.), 1989, p. 119.

⁵ Comme les bibliographies dites "cachées", ce sont des documents secondaires "cachés" dans des documents primaires.

⁶ La liste des principales revues actuelles sur les arts plastiques contemporains auxquelles sont abonnées les bibliothèques d'art en France (musées, écoles d'art, centres spécialisés, etc.) correspond en grande partie à la liste des dépouillements effectués par le *Bulletin signalétique des arts plastiques* (voir infra note 17).

⁷ Les sources principales actuelles qui signalent les parutions d'index sont les bibliographies *Art index* (New-York : The H.W. Wilson Company) et *BHA, Bibliographie d'Histoire de l'Art* (Vandoeuvre-lès-Nancy : INIST ; Santa Monica, U.S.A. : The J. Paul Getty Trust).

1.1. Publication des index

Une liste récapitulative permet de constater leur petit nombre. Sur vingt-trois revues, huit seulement ont réalisé un index et parmi ces huit, quatre y ont inclus une partie consacrée aux matières.

Revues n'ayant pas publié d'index :

ART ET DESIGN (GB) 1985 ->

ARTSTUDIO (F) 1986-1992

ART PRÉSENCE, nvelle série (F 22370 Pléneuf-Val-André) 1992 ->

CAHIERS DU MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE (F) 1979 ->

CANAL (F) 1987-1982

DOCUMENTS SUR L'ART CONTEMPORAIN (F) 1992 ->

EIGHTY (devient NINETY) (F) 1984 -> 1989

ESPACE SCULPTURE (CN) 1985 ->

INTERLOPE LA CURIEUSE (F Nantes) 1990 ->

KANAL MAGAZINE (F) 1983-1990

NINETY (suit EIHHTY) (F) 1990 ->

PART DE L'OEIL, La (B) 1985 ->

RECHERCHE PHOTOGRAPHIQUE, La (F) 1986 ->

REPERES : cahiers d'art contemporain (F) 1982 ->

TRAVERSES, nvelle série (F) 1992-1993

TURBULENCES VIDEO (F Clermont-Ferrand) 1993 ->

Tableau des index publiés par les principales revues d'art contemporain entre 1986 et 1996.

TITRE	INDEX PUBLIÉ		TYPES D'INDEX			
	N° de parution	Couverture bibliogr. des n° parus	Auteurs articles	Artistes et personnalités	Matières	Autres
ART PRESS (F) ⁸ 1973 →	H.S. n°13, spécial 20 ans, 1992	n°34, fév. 1980-juin 1992		X		
ARTEFACTUM (B) 1983-1993	n°25, 1988	1983-1988, n°1-N°24	X	X		Annonceurs
ARTEFACTUM (B)	n°50, 1983	1988-1993 n°25-n°49	X	X		Annonceurs
ARTENSION Nouvelle série (33 n°) (F) 1988-> 1992	n°29, 1991	n°1, 1988-n°29 1991		X (sélectif)		
BLOCNOTES (F) 1992->	n°12 bis, 1996	n°1, 1992-n°12, 1996	X	X	X	
CIMAISE (F) 1953->	n°236, 1995	n°47, 1960-n°234, 1995				listes de sommaires
LAPIZ (SP) 1982->	n°64, 1990 "Annuario »	n°1, 1982-n°63, 1989	X	X	X	
PARKETT (CH) 1984->	n°40-41, 1994	n°1, 1984-n°40-41, 1994	X	X	X	Rubriques
PLUS-MOINS-ZÉRO (B) 1973-1991	n°49, oct. 1986	n°1, 1973-n°46, 1987	X	X	X	Photographies et sommaires

⁸ Art Press annonçait dans son hors-série n°13, 1992, "Vingt ans" un index des sujets non encore publié en 1996.

1.2. Exemples

Pour prolonger des analyses faites par ailleurs⁹, nous retiendrons dans l'ordre chronologique de leurs publications, et parce qu'ils sont parmi les plus complets, les index de Plus Moins Zéro, Parkett et Blocnotes.

•L'index de la revue belge Plus-Moins-Zéro ("+ - 0")¹⁰ fait partie d'un numéro "spécial" en hommage à sa fondatrice Elisabeth RONA, qui fut aussi l'animatrice hors pairs de la galerie "Les Contemporains" (Bruxelles et Genval). Stéphane RONA, cheville ouvrière de la revue, précise en note de son éditorial : "Ce numéro 42, avec sa numérotation un peu fantaisiste, coïncé entre un numéro 45 [1986] et un numéro 46, a été voulu lors du décès de ma mère en janvier 1985"¹¹.

A côté des témoignages, de la liste chronologique des expositions organisées dans la galerie et des inserts d'artistes, l'index, signé par Wivine RONA (rappelons que Plus-Moins-Zéro fédérait toute une famille autour d'un projet) se propose "... après ces 13 années de parution, de faire le point...". Il est composé de quatre sections :

- "Index chronologique", reprenant les sommaires des numéros ;
- "Index par auteurs", ordre alphabétique des auteurs d'articles ;
- "Index par sujets", ordre alphabétique des artistes et des matières dont il fut question ;
- "Index des photographes", ordre alphabétique des auteurs des clichés illustrant les articles.

Il permet de repérer les auteurs les plus sollicités (Vincent BAUDOUX et Pierre STERCKX, Patrick LE NOUENNE, René MICHA, Stéphane RONA...) ; les artistes les plus présents (Marcel BROODTHAERS, Jacques CHARLIER, Hervé FISCHER et Fred FOREST, Jacques LENNEP, Jacques LIZENE, Jacques-Louis NYST...) ; les courants, mouvements, lieux et manifestations les mieux couverts (*Art sociologique, Art vidéo, Bruxelles, Ixelles, Paris, Biennale de Venise, Biennale de Paris...*). Autant d'occurrences ("citations") qui recomposent une vue synoptique des directions et de la matière de la revue.

⁹ RÉGIMBEAU, Gérard, *Thématique des oeuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire*, Thèse de doctorat, déc. 1996, Toulouse-Le-Mirail, p. 155-178. Y sont analysés, en particulier, les index par thèmes de *Chroniques de l'art vivant* (1974) et de *Lapiz* (1990).

¹⁰ *Plus-Moins-Zéro : revue d'art contemporain*, 3 n° par an, Dir. de la publ. et éd. resp., Stéphane RONA, Bruxelles (5, rue des Cygnes bte 1, B 1050), 1977-1991. Evocation du travail de la revue et de ses animateurs par Thierry GENICOT, Stéphane Rona : une oeuvre irremplaçable, *Artefactum*, n° 49, 1993, p. 56-57.

¹¹ *Plus-Moins-Zéro*, n° 42, oct. 1986, p. 5.

Si l'on répartit l'"index par sujets" selon les critères d'indexation retenus, on obtient le tableau suivant :

Critères d'indexation	Nbre de vedettes
Noms propres (Personnes et Groupes)	670 -----
Lieux géographiques (ex. : <i>Hongrie, Louvain-la-Neuve, Toulouse</i>)	120
Titres de manifestations (ex. : <i>Dokumenta, Biennale de Venise, Imagina</i>)	62
Techniques et domaines (ex. : <i>Art vidéo, Photographie, Poésie</i>)	40
Mouvements et courants (ex. : <i>Art sociologique, Fluxus, Pop art</i>)	31
Noms d'institutions et lieux (ex. : <i>Cambre (la), Fondation Maeght, Espace 251 Nord</i>)	13
Titres d'oeuvres plastiques ou autres (ex. : <i>Manifeste du Rio Negro, Les Muses sataniques</i>)	14
Périodes artistiques (ex. : <i>Années 20</i>)	9
Autres ou non identifié (ex. : <i>Archiversion de la peinture, Organique oblique, Tout</i>)	11
TOTAL	970

La forte majorité des entrées consacrées aux noms propres et aux lieux reflète les traits caractéristiques d'un index conçu comme une table d'orientation onomastique¹².

•L'index de la revue bilingue *Parkett* (allemand-anglais)¹³ publié pour les dix ans de la revue (n° 40-41, juin 1994), comporte trois sections :

- by contributor = nach autoren ; - by subject = nach themen ; - by rubric = nach rubriken.

Mêmes observations que pour le précédent : les noms d'auteurs et d'artistes recensés, qui forment la plupart des entrées, permettent des repérages efficaces en ces domaines tout en dessinant les centres d'intérêts de la revue (l'axe fort Allemagne-Etats-Unis-Suisse-Italie, plus quelques

¹² La faible proportion des sujets indexés par des noms communs est également observable dans l'index de *Chroniques de l'art vivant* avec 80 entrées par matière sur 288 dans la partie "artistes et matières" et dans l'index de *Lapiz* avec 180 sur 3350 dans la partie "Indice temas".

¹³ *Parkett*, 3 n° par an, Ed. en chef, Bice Curiger ; réd. en chef, Jacqueline Burchardt, Zurich : Parkett-Verlag AG (Quellenstrasse 27, CH 8005), 1984 -> , ISSN 0256-0917.

excursions à Vienne, Londres, Paris ou Barcelone). Mais les autres occurrences, classées à la première lettre du titre de l'article ou selon des choix plus arbitraires, ne jouent pas le rôle d'un index alphabétique des sujets. Témoins, la première "vedette" sous la lettre A, "A Story of Childhood", qu'un utilisateur ne saurait retrouver à cette place pour des recherches sur l'enfance, ou la série de "vedettes" commençant par "On" pour signaler pêle-mêle des articles "On Hair", "On the FRACs" ou "On the notion of Beauty"... ! Seuls quelques termes tels que *AIDS*, *Collection*, *Glass construction*, *Palindrome* ou *Popular Culture* offrent, par exception ou par hasard, des coïncidences exploitables pour retrouver un sujet.

•L'index de *Blocnotes*¹⁴ accompagnait la sortie d'un tiré-à-part (n° 12 bis, été 1996, au format d'une affiche : "dazibao d'été") répondant à une "*situation d'urgence [...] face aux idées qui courent au sujet de l'art contemporain [...] de plus en plus inquiétantes*"¹⁵. Cette publication précoce d'un index pour une jeune revue doit donc se comprendre dans un contexte de "résistance"¹⁶ culturelle ; il récapitule les preuves des engagements de la revue sur des terrains sensibles.

- Les parties I et II sont consacrées aux artistes et auteurs.

- La partie III ("thèmes") comprend 27 rubriques. Elles reprennent des mots-clés extraits des intitulés des dossiers de chaque livraison (*Stratégies d'exposition* devient *Exposition (Stratégies d')*... ; *Epidemic* devient *Epidémies* ; *Economies et système de l'art* devient *Economie* ; *Des féminités* devient *Féminités*, etc.), ou bien apportent une précision sur des thèmes traversant plusieurs numéros (*Identités*, *Music-sounds*, *Situationnisme*, *Sub Cultures*, etc., au total 19 termes sur 27). Dans chaque rubrique, les articles sont cités par ordre chronologique.

La notion de thème prend dans ce cas une acception très large. Elle recouvre des notions dont il serait difficile de cerner les contenus en dehors du lieu de leur énonciation (*Activité (principe d')*... ; *Épidémies* ; *Fluides* ; *Laboratoires*), ou des domaines génériques (*Cinémas* ; *Music-sounds* ; *Théories*) qui ne prennent un sens qu'en raison de leur présence dans une revue majoritairement consacrée aux arts plastiques. L'indexation matière s'attache à nommer des courants, des mouvements, des axes d'investigation qui reflètent là encore avec clarté les tendances de la revue mais limitent les recherches par sujet.

¹⁴ *Blocnotes*, trim., Dir., Frank Perrin ; réd. en chef, Armelle Leturcq, Paris (2, rue Carpeaux 75018), 1992 -> . ISSN 1243-700 X.

¹⁵ *Blocnotes*, édito, p. 1.

¹⁶ "Parce que *Blocnotes* s'est aussi toujours impliqué dans ces directions de résistance comme de prospective...", *ibid.*

2. Contenus et limites

Sans minimiser la nécessité des récapitulatifs alphabétiques de noms propres, ni d'ailleurs des autres listes qui malgré leurs hétérogénéités et leurs approximations apportent des références originales pour l'histoire des revues, il convient d'observer que les limites de l'indexation matière incitent, sur ce point, à regarder du côté des répertoires bibliographiques. Un test le confirme, portant sur deux livraisons, qui met en parallèle les entrées conçues par les revues et par un répertoire bibliographique, le *Bulletin signalétique des Arts Plastiques (BSAP)*¹⁷.

a) Indexation par sujet

1 - Dépouillements comparés du n°39, 1994 de Parkett

Index interne de <i>Parkett</i> ("by subject")	<i>BSAP</i> , n°3, 1994
On FRACs	ANALYSE D'UNE OEUVRE, Laib, W., "Pollen de noisetier" ARBRE CIRE CORPS COULEUR, Jaune F.R.A.C. HOMOSEXUALITÉ IDENTITÉ INSTALLATION NATURE ET ART OBJET PORNOGRAPHIE PROPRIÉTÉ INDUSTRIELLE ET ARTISTIQUE SIDA THEME : Purgatoire VEGETAL, Pollen VIDEO-ART VOYAGE, thème

¹⁷ *BSAP* : bulletin non seulement signalétique mais aussi analytique édité par l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts (Paris), créé en 1974.

2 - Dépouillements comparés du n°6, 1994 de *Blocnotes*

Index interne de <i>Blocnotes</i> ("thèmes")	<i>BSAP</i> , n°4, 1994
ACTIVITE (PRINCIPE D') CORPS DIRECT (MISE EN) ECONOMIE IDENTITES THEORIES VIE	ALTERITE BODY ART CORPS CULTURE DIFFUSION DE L'ART ECONOMIE ECONOMIE DE LA CULTURE MARCHE DE L'ART MINORITES CULTURELLES POLITIQUE ET ART

Face à la vedette singulière (!) de l'index de *Parkett* et les notions parfois sibyllines de l'index de *Blocnotes*, les descripteurs matières du *BSAP* signalent ici plus nettement des accès effectifs par sujet. En revanche, la comparaison des récapitulatifs de noms d'artistes présente des résultats plus disparates.

b) Indexation par nom d'artiste

1 - Dépouillements comparés du n°39, 1994 de *Parkett*

Index interne de <i>Parkett</i> ("by subject")	<i>BSAP</i> , n°3, 1994
BARNEY, Matthew BARR, Burt GONZALEZ-TORRES, Felix HORN, Roni (by rubric, insert) KASSEBOHMER, Axel LAIB, Wolfgang OROZCO Gabriel VAISMAN, Meyer	BARNEY, Matthew BARR, Burt GONZALEZ-TORRES, Felix HORN, Roni KASSEBOHMER, Axel LAIB, Wolfgang OROZCO Gabriel VAISMAN, Meyer (auteur)

2 - Dépouillements comparés du n°6, 1994 de *Blocnotes*

Index interne de <i>Blocnotes</i> ("artistes")	<i>BSAP</i> , n°4, 1994
ARAEEN, Rasheed ; BAZILE, Bernard ; BLAZY, Michel ; BLUM, Andrea ; BURDEN, Chris ; CERCLE RAMO NASH ; CRANSTON, Meg ; DE KEYSER, Raoul ; DOWNSBROUGH, Peter ; DURAND, Philippe ; EISENMAN, Nicole ; ELENA, Véronique ; FAUGUET, Richard ; FELDMANN Hans- Peter ; FRITSH, Katharina ; GONZALES, Yannick ; GONZALES-TORRES Felix ; HAACKE, Hans ; HUYGHE, Pierre ; JOURNIAC, Michel ; MOULENE, Jean-Luc ; NANNEY, Chuck ; PARIS, Guillaume ; PULFER, René ; RAPPAPORT, Mark ; SAM, Samore ; SCHLEIFSCHNECKE, Stuggart ; SCHIESS, Adrian ; SCURTI, Franck ; STARR, Georgina ; STINGEL, Rudolf ; STERNJACOB, Manfred ; TAK, Elise ; THORNTON, Leslie ; WEISS, Andrea	ARREEN, Rasheed (auteur) ; BURDEN, Chris ; JOURNIAC, Michel##

Si les dépouillements du numéro de *Parkett* aboutissent à des listes identiques, ceux de *Blocnotes* ne laissent aucun doute quant à la plus grande exhaustivité de l'indexation effectuée par la revue. Il est vrai que le Bulletin signalétique des arts plastiques¹⁸ annonce un dépouillement sélectif pour ce dernier titre, mais le fait est là, et nous pouvons l'observer dans d'autres cas : les listes de noms réalisées par *Lapiz* ou *Art Press* à partir de leurs propres articles (voir le signalement des index dans le tableau supra) sont plus complètes que celles des répertoires bibliographiques.

3. Intentions et réalités

Le paratexte de l'index reprend régulièrement les arguments de mise au point et d'utilité ("*... poniendo especial cuidado en la extraccion de cualquier elemento indicativo que pudiera multiplicar y hacer mas facil la localizacion de cualquier tema objeto de consulta.*"¹⁹ ; "*faire le point [...] vous retrouverez facilement les articles*"²⁰ ; "*... provide a comprehensive system of alphabetical and chronological cross-referencing*"²¹), mais il faut les entendre dans le contexte d'un travail documentaire "endogène" destiné essentiellement aux lecteurs de la revue.

¹⁸ Les titres faisant l'objet d'un dépouillement sélectif sont indiqués en italiques dans le répertoire.

¹⁹ *Lapiz*, n°64, 1990, "Anuario 90", présentation de l'index, p. 69.

²⁰ *Plus-Moins-Zéro*, n° 45, oct. 1986, "Index", p. 83, note introductive de Wivine RONA.

²¹ *Parkett*, n° 40-41, juin 1994, "Index 1984-1994", note introductive p. 4.

Ce bref aperçu d'exemples récents confirme des principes que la *Revue d'esthétique*²² explicitait en son temps. Ses rédacteurs avaient montré clairement la difficulté de l'indexation matière lorsqu'ils écrivaient : "*Nous avons choisi la voie moyenne entre la reproduction alphabétique des titres (du reste parfois énigmatiques) et l'analysis ad infinitum, tentation qui menait à des déceptions et à un alourdissement de l'appareil matériel*". Un parti pris que les auteurs justifiaient par la possibilité laissée au lecteur de découvrir ce qu'il n'attendait pas en citant à l'appui "*l'amalgame volontaire des articles fort divers qu'on trouvera au mot création, sans subdivision supplémentaire*". En affectant le "bruit" d'une valeur positive, ils se plaçaient dans une perspective de "butinage" qu'une revue, après tout, peut défendre dans ses propres limites. L'index étant conçu pour répondre à l'image d'un lecteur "idéal", curieux et indulgent, se promenant dans un monde connu à travers la matière de "sa" revue.

Ce qu'ils exprimaient semble rejoindre les motivations à la base du travail indexatoire des autres revues. Une façon de jeter un regard rétrospectif sur les articles publiés, de garder le contact avec un lectorat qui connaîtrait les manières et les habitudes de la "maison", et d'appeler des lecteurs potentiels au vu du programme accompli. Un type de traitement documentaire qui vise essentiellement la récapitulation globale sans répondre complètement aux exigences d'une indexation approfondie des thèmes abordés.

Cependant, on a pu observer que les critères prédominants, voire exclusifs, des index se réfèrent aux patronymes (noms d'artistes et de personnalités) ou aux noms propres (courants, lieux, galeries, manifestations, pays...) et permettent sur ce point des repérages plus complets. On peut y voir la reprise de catégories qu'on retrouve parallèlement, de manière tout aussi dominante, dans les index des livres sur l'art contemporain et des catalogues d'exposition mais aussi des indications de "sujets". Les revues montrent leurs choix, en particulier, à travers les artistes qu'elles soutiennent²³.

La grande absente de ces index est l'illustration. Dans l'index de *Lapiz*, la simple lettre "i" indique que l'article est illustré, sans précision de nombre ; dans ceux de *Blocnotes* et de *Parkett* les mentions accompagnant des noms d'artistes se réfèrent à des interventions (inserts) dans la revue, mais ni les titres, ni les légendes ne sont listés. Bien qu'elle représente une part importante dans le contenu des revues d'art, la reproduction n'est donc pas réellement perçue comme un objet d'indexation ou de citation. Les possibilités de localisation seront dépendantes la plupart du temps des vedettes par nom d'artiste et des vedettes matières construites à partir du texte.

Avec les catalogues d'exposition et les monographies d'artistes, les revues figurent pourtant parmi les supports imprimés les plus sollicités pour leurs reproductions, surtout lorsqu'elles concernent le travail d'artistes jeunes et/ou peu connus. Mais il s'agit là d'un manque dans la

²² Publiées dans *Revue d'esthétique*, tome XX, fasc.4, 1967, p.459-511, pour le vingtième anniversaire de la revue. Division en trois tables 1) Table Chronologique ; 2) Table alphabétique des noms d'auteurs ; 3) Index analytique. Présentation des tables, p.459-460.

²³ Ce qui peut engendrer des listes sélectives d'où sont absents les artistes "critiqués" comme l'index d'*Artension* qui présente uniquement "la liste des artistes ayant fait l'objet d'un dossier de présentation", n° 29, 1991.

constitution des références qui n'est pas spécifique aux index de revues²⁴.

En résumé, la recherche documentaire en arts plastiques doit encore compter avec les avantages et les limites de chaque outil. L'information bibliographique n'est pas une sphère autonome dont les accès seraient commandés par les seuls répertoires spécialisés ou par une indexation "interne" qu'on supposerait pour cela plus fidèle. Les critères et principes d'indexation répondent à des contextes, des enjeux et des formes qui demandent à être explicités ; les techniques documentaires ne sont pas que *technique*. Il demeure que les index des revues d'art sont des compléments documentaires indispensables, parce qu'ils ordonnent les traces médiatisées d'activités qui tendent sinon à se diluer, ou à diminuer, dans le flot des notices des répertoires bibliographiques (éclatement des articles dans les rubriques, mise à l'écart de certains titres, dépouillements sélectifs...) et parce qu'ils offrent des "génériques" de noms d'artistes autrement plus révélateurs des tendances diverses et contradictoires de l'art que les index des ouvrages de synthèse (nécessairement réducteurs), ou plus complets que les répertoires. Enfin, au-delà de leur fonction de signalement, ils représentent aussi des repères qui sont autant de matériaux de choix pour la recherche en histoire culturelle.

²⁴ Le seul index qui répertorie des reproductions sous les noms d'artistes est *Art index... : "ce qui fait sa force"* (BELLET, Harry, *Art moderne et bibliographies : le dépouillement des périodiques et l'histoire de l'art du XXe siècle dans les répertoires bibliographiques*, Ed. du Centre G. Pompidou, B.P.I., 1993, coll. BPI pratique, p. 16).

RÉFÉRENCES

Actes des séminaires du Laboratoire d'Etudes et de Recherches Appliquées en Sciences Sociales (LERASS), Université de Toulouse 3, I.U.T. Vol. 1 : *La revue de Sciences sociales et humaines*, 1992 ; vol. 2 : *La production des revues de Sciences sociales et humaines*, 1993 ; vol. 3 : *Les revues scientifiques et leurs publics*, 1994

CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves. Les revues d'art. *La Revue des revues*, n° 5, printemps 1988, p. 82-92 (1ère partie) ; n° 6, automne 1988, p. 60-76 (2ème partie).

CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves. *Les revues d'art à Paris : 1905-1940*. Paris : Ent'revues, 1993. 374 p.

OTLET, Paul. *Traité de documentation : le livre sur le livre : théorie et pratique* (1934). Liège : Centre de Lecture Publique de la Communauté Française de Belgique (C. L. P. C. F.), 1989. 431 p. ISBN 2-87130-015-1.

Revue et recherche. Sous la dir. de Béatrice Didier et Marie-Claire Ropars. *Les cahiers de Paris VIII*. Presses Universitaires de Vincennes, 1994. 203 p. Série "Recherches". ISBN 2-903981-99-X.

Les sciences de l'écrit. Sous la dir. de Robert Estivals ; avec la collab. de Jean Meyriat et François Richaudeau. Retz, 1993. 576 p. Les encyclopédies du savoir moderne.

Abstract

The indexes of contemporary art journals : documentary Tools and documents.

The internal indexes of today's art magazines can be considered basically as instruments for documentary retrieval. In fact, through an analysis of their content, they seem to be more than that. They appear to be the witnesses of the various roles played by the journals.

Resumen

Los índices de las revistas de arte contemporaneo : herramientas documentales y documentos.

Los índices internos de las revistas dedicadas a las artes plasticos actuales se presentan como instrumentos de busqueda documental. La observacion y el analisis de sus contenidos muestran que pueden servir de herramienta sobre ciertos puntos pero que son sobre todo testigos que dans cuenta de las actividades de las revistas.

RÉGIMBEAU Gérard, 1997. **Image fixe et image animée**. In LAMIZET Bernard et SILEM Ahmed, dir. *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*. Paris : Ellipses, p. 286.

RÉGIMBEAU Gérard, 1997. **Reproduction de l'œuvre d'art**. In *Ibid.*, 479-481.

Image fixe et image animée

La terminologie des sciences de l'information distingue deux sous-ensembles à l'intérieur de l'ensemble des images : celui des images animées et celui des images fixes. Ce qui les différencie est donc le mouvement, qui suppose deux types de perception : l'image animée impose à l'observateur son propre déroulement spatial et temporel réel, tandis que l'image fixe n'impose qu'une limite spatiale, le temps n'intervenant en elle que de manière symbolique ou analogique et selon le temps de l'observateur.

Cette dénomination a d'abord désigné les représentations visuelles à deux dimensions, plastiques, graphiques ou photographiques, qu'elles soient originales ou reproduites. Leur lecture pouvant se faire directement ou bien par l'intermédiaire d'un appareillage technique (projecteur, stéréoscope, lecteur de microfiche...). Il faut inclure maintenant dans la catégorie des images fixes appartenant aux documents audiovisuels les **images numériques** et sur supports magnétiques dont le mode de visualisation passe par un écran. L'impression par imprimante restant dans la catégorie des documents iconiques. Ces images proviennent de plusieurs champs : artistique (arts plastiques, photographie), éditorial (presse, livre, carte postale), publicitaire (affiche, imprimés), scientifique (imagerie scientifique, didactique, graphique, schématique, signalétique) et pour une part, celui des pratiques privées (photographie).

On peut schématiquement, à la suite de Abraham Moles, diviser ces productions en images artistiques et images documentaires et/ou fonctionnelles. La *reproduction des œuvres d'art* pose le problème spécifique de l'image documentaire d'une image artistique.

Gérard Régimbeau (1995, publié en 1997)

Reproduction de l'œuvre d'art

La photographie multiplie les modes « d'apparition » de l'œuvre d'art, quantitativement, puisqu'elle permet la diffusion à grande échelle d'illustrations adaptées à toutes sortes de supports, mais aussi qualitativement, parce qu'elle produit, à partir d'une image primaire, une image dédoublée ayant ses propres lois et ses propres effets. Les différences plus ou moins essentielles qui s'instaurent dès lors entre l'original et sa reproduction dénaturent-elles le rapport du spectateur avec l'original ? La reproduction appartient-elle à un univers autonome où le simulacre tient lieu de réalité ou bien est-elle l'objet d'une perception critique qui relativise sa fonction de simulation ? Telles sont quelques-unes des questions posées à propos de la reproduction quand elle devient l'image d'une image.

1. L'œuvre et son aura

Prolongeant les propos de Paul Valéry qui augurait en 1934 : « [...] *ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles et auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe* », Walter Benjamin a théorisé le phénomène de la reproduction en s'appuyant dialectiquement sur l'idée de dégradation ou de perte : « *A la plus parfaite reproduction, il manque toujours quelque chose : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art – l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve* ». Idée reprise dans une formulation qui depuis fait référence : « *On pourrait résumer tous ces manques en recourant à la notion d'aura et dire : au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'œuvre dans l'œuvre d'art, c'est son aura* » (*Essais 2. L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Denoël-Gonthier, 1983).

W. Benjamin rattache la notion d' « aura » à celle de tradition ; en conférant à l'œuvre une actualité possible en toute circonstance, les techniques de reproduction aboutissent « *à un ébranlement de la tradition* ». Première conséquence qui, dans son esprit, loin d'être négative, permet au contraire d'envisager autrement la fonction de l'art : « *Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre forme de praxis : la politique* ». Deuxième conséquence : en détruisant l'aura, les techniques ont permis la « *parfaite réalisation de l'art pour l'art* », dont le fascisme, dans sa propension à « *esthétiser la politique* », utilise le pouvoir aliénant. Contre ce dévoilement de l'esthétique, il préconise la politisation de l'art. Il souligne, à ce propos, que les techniques de reproduction peuvent servir des fins progressistes dans le cinéma mais il s'arrête au

constat de la béance qu'elles ont provoquée dans les arts plastiques. Il n'y chez lui, sur ce dernier point, ni condamnation, ni programme non plus. C'est en termes politiques qu'il propose une mission au cinéma ; c'est en sociologue « désarmé » qu'il analyse l'impasse où se trouve la peinture : « *Encore qu'on ne puisse guère [...] tirer aucune conclusion quant au rôle social de la peinture...* ».

A la valeur absolue de sa thèse sur la « perte de l'aura », trop soulignée dans les commentaires dont elle fait l'objet, s'opposent les arguments circonstanciels et historiques d'un essai dont le véritable propos était de réfléchir sur les orientations d'un nouvel art de masse : le cinéma. Ainsi, en appeler à cette notion d' « aura » pour disqualifier la valeur des reproductions ne peut se faire qu'avec circonspection car il s'agit moins d'une dénonciation de la technique en elle-même qui est en cause dans la théorie de Benjamin qu'un appel à sa maîtrise par les artistes.

2. Reproduction et transposition

La reproduction a-t-elle un pouvoir si grand qu'elle fausse l'appréhension des œuvres originales ? Cette interrogation, qui n'est pas sans rappeler celle qui concerne les rapports entre cinéma et télévision, demeure toujours ouverte. Il existe d'un côté la réponse affirmative d'une critique (Jacques Guillerme, « Reproduction des œuvres d'art », *Encyclopaedia Universalis*, 1992) qui, sur le mode ontologique, applique maintenant à la photographie des œuvres des arguments qui mettaient en cause autrefois la valeur artistique de la photographie. De l'autre, nous trouvons pour réponse des arguments qui ne font plus mention de la « trahison originelle » de la reproduction mais considèrent ses modes d'existence et ses usages. Une argumentation qui va, peu ou prou, dans le sens de ce qu'André Malraux défendait dans *Le Musée imaginaire* : « Répondant à la création, et la suscitant à son tour, la reproduction va pour la première fois dispenser au monde les formes que les artistes de chaque nation ont ressuscitées, admirées, pressenties ou ignorées » (*Le Musée imaginaire*, Gallimard, 1965).

Si l'on estime, en effet, que la reproduction ne peut avoir pour rôle d'être la copie conforme d'un original mais qu'elle est avant tout une transposition, on peut alors l'aborder d'un autre point de vue et observer qu'en dépit ou à côté de ses imperfections elle a aussi un pouvoir de révélation. Un aspect qu'André Malraux a souligné, en particulier pour la sculpture. Les modifications plus ou moins accentuées qu'on reconnaît dans la transposition par rapport à l'image originale ; les modifications de volume, de texture, de format qui dépendent – brièvement

– de la prise de vue, de la maquette et de la restitution (imprimée, projetée, affichée sur écran, etc.), ne se font pas systématiquement au détriment de l'original. Certains éclairages, certains cadrages, certains agrandissements ou certaines réductions s'imposent parfois comme de véritables « outils » analytiques. Aux effets perdus de la matérialité de l'original, la reproduction substitue des effets d'interprétation qui stimulent la vision : en face de détails révélateurs, de rapprochements inattendus, de juxtapositions éclairantes. Comment ne pas constater, par exemple, tout le bénéfique que les démarches comparatistes ont pu en retirer.

Il demeure incontestable que la chaîne d'opérations nécessaires à la reproduction, où se mêlent intentions et techniques, conditionne la variabilité des reproductions rapportées à un même original, mais il est tout aussi vrai qu'elle n'est pas forcément au service d'une traduction manquée. Comme l'a observé Guy Scarpetta (« Notes sur la reproduction », *Art Press*, n° 94, 1985) : avec la reproduction « nous perdons presque tout [souligné par l'auteur] de l'effet des tableaux de Pollock, de Rothko, de Newman [...] ; à l'inverse, il est beaucoup moins gênant d'aborder ainsi les tableaux de Mondrian, ou Les Papiers découpés de Matisse... ». La reproduction s'adapte plus ou moins à la nature des originaux : ce phénomène, avant même d'invoquer les progrès techniques et les soins artisanaux que des éditeurs ou des imprimeurs peuvent accorder à l'édition de l'image, détermine aussi ce qu'il faudrait appeler un degré « d'évocation » plus ou moins réussi. Parfois, les rapprochements sont favorisés par la proximité des supports : c'est le cas des travaux artistiques qui utilisent le médium photographique, quand ils ne se confondent pas avec lui, ou qui ont eux-mêmes la reproduction pour objet.

Si l'on veut concevoir la reproduction sous l'angle de ses capacités informatives, elle doit faire l'objet d'une perception critique ; Abraham Moles a ainsi évoqué un troisième âge de l'image qui serait « celui d'une prise de conscience, d'une attitude théorique, de la construction d'une doctrine » (*L'image communication fonctionnelle*, Casterman, 1981). Mais avant d'y parvenir, seuls l'expérience et le contexte déterminent peu à peu une échelle d'appréciation des caractères positifs ou négatifs non pas du phénomène de reproduction en soi mais de telle ou telle reproduction particulière. On ne peut pas statuer sur sa fonction d'illustration si on oublie de la situer dans l'ensemble des pratiques culturelles où elle intervient, et il semble que de ce point de vue, la fréquentation des musées, par exemple, n'apporte pas la preuve que cette illusion suffirait à éloigner le public des œuvres originales. De même, on ne peut s'en tenir à cette idée que le public est nécessairement trompé par une image déformée de l'original. La diffusion massive et

la variété des supports, analogiques et numériques, a plutôt pour effet de « dévoiler » la technique à travers la gamme de traductions possibles d'une œuvre.

Il n'y a donc pas lieu d'attaquer la reproduction au nom de la « perte de l'aura », dont on a vu par ailleurs qu'elle ne constituait pas en elle-même un critère de condamnation, ni de la défendre en toute circonstance quand on connaît le rôle de « remplissage » et « d'ornement » sommaire qu'on lui fait jouer parfois. C'est en la détachant à son tour de l'aura qu'on tente de lui attribuer qu'on retrouvera en elle son statut de document sur l'art, et qu'on admettra qu'elle puisse présenter, comme les autres documents, des intérêts mesurables. Elle rejoindra donc ce « musée documentaire » où, selon André Malraux : « *La reproduction ne rivalise pas avec le chef-d'œuvre présent : elle l'évoque ou le suggère. [...] Elle nous mène à contempler ceux qui nous sont accessibles, non à les oublier ; et s'ils sont inaccessibles, qu'en connaissons sans elle* » (*op. cit.*). Que connaissons-nous en effet de la Grotte Cosquer sans la reproduction ? Loin d'être un épiphénomène aux conséquences nocives pour la connaissance, elle représente un enjeu documentaire parce qu'elle possède comme l'écrit, ses propres valeurs informatives.

Gérard Régimbeau (1995, publié en 1997).

RÉGIMBEAU Gérard, 1998. Accès thématiques aux oeuvres d'art contemporaines dans les banques de données. *Documentaliste-Sciences de l'Information*, vol. 35, n° 1, janv-fév., p. 15-23.

Accès thématiques aux œuvres d'art contemporaines dans les banques de données

Cet article étudie les possibilités mais aussi les difficultés rencontrées dans les recherches thématiques sur les œuvres plastiques contemporaines à travers des interrogations effectuées sur deux banques de données françaises : *Joconde* et *Vidéomuseum*. Les modalités et les limites de l'indexation dans ces deux systèmes d'information sont évidemment au centre des problèmes soulevés par cette étude. L'auteur conclut à la nécessité d'adopter un mode d'indexation thématique qui soit mieux adapté à l'art du XX^e siècle, qui s'appuie sur une complémentarité et une réciprocité informatives entre le texte et l'image, et qui utilise les potentialités offertes par l'hypertexte.

G É R A R D R É G I M B E A U

Maitre de conférences en Sciences de l'information et de la communication à l'Institut universitaire de technologie de l'Université Toulouse III (Université Paul Sabatier, 115 route de Narbonne, F-31077 Toulouse Cedex, téléphone +33 (0)5 62 25 81 80, mél. geregi@ic.iut-tlse3.fr), Gérard Regimbeau fait partie de l'équipe Information et communication entre chercheurs (ICC) du Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS) de cette université. Il est l'auteur d'une thèse intitulée *Thématique des œuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire*, soutenue en décembre 1996 à Toulouse. Cet article reprend et prolonge certains éléments de ce travail.

Mentionnant la fonction documentation dans son rapport sur le futur Institut international d'histoire des arts, Pierre Encrevé insistait sur une de ses missions particulières : « *Le centre de documentation de l'Institut devrait affirmer une réelle originalité en se dotant d'une véritable documentation iconographique qui manque à la France...* » [...] « *Une documentation iconographique (c'est-à-dire une documentation dont le classement est de type thématique, et non par œuvre ou artiste) serait profitable à tous les arts.* » [10, p. 19 et 69]. Cette proposition, qui visait l'ensemble de l'histoire de l'art, prend tout son poids quand on la rapporte aux arts plastiques

contemporains : si l'on dispose aujourd'hui, ne serait-ce qu'avec l'édition imprimée, de nombreux outils pour l'identification, l'attribution et la localisation des œuvres, l'accès thématique, quant à lui, pose encore de nombreux problèmes.

En ce domaine, la recherche documentaire s'apparente souvent à un jeu de déduction quand ce n'est pas à un jeu de loterie. Des images recherchées aux références trouvées, puis des références trouvées aux images souhaitées, la voie

est loin d'être directe... Trois raisons majeures commandent ces parcours aléatoires dans les index de documents textuels ou dans la documentation iconographique : la clôture

d'une indexation traditionnelle fondée sur le nom d'artiste, l'espace, la période, le mouvement artistique et le titre d'œuvre ; l'absence quasi complète d'indexation thématique dans les documents primaires (1) ; et la limitation de l'indexation à l'unité conventionnelle du texte dans les documents secondaires (2). Sans entrer ici dans les développements d'une problématique qui exigerait de reprendre ces raisons une à une, nous nous arrêterons seulement sur l'exemple de banques de données nationales parce que, face à cette situation lacunaire, elles apportent des éléments de réponse intéressants à observer.

Parmi celles qui répertorient des œuvres contemporaines (3), deux s'imposent par leur accessibilité : *Joconde* (4), sur Minitel depuis 1992 dans sa version textuelle, et *Vidéomuseum du XX^e siècle*, interrogeable sur différents postes installés à Paris et dans les métropoles régionales (Fonds régionaux d'art contemporain, musées, centres d'art) (5). Si la première annonce pour le XX^e siècle une liste de 45 240 œuvres, *Vidéomuseum* (6) comprend pour sa part plus de 100 000 notices et envi-

(1) L'index de l'ouvrage de Jean-François Pirson [18] représente encore une exception pour les œuvres contemporaines.

(2) Excepté le répertoire bibliographique *Art index* [3], qui indexe des reproductions sous les noms d'artistes.

(3) On peut suivre une chronologie des créations de banques de données en se reportant à la thèse éditée de Florin Coman [6], au récapitulatif des banques existantes en France, en 1987, établi par Sabine Leroy-Beaulieu [14] et, pour les créations plus récentes, au guide *Bases de données et banques d'images* [5].

(4) Produite par le Ministère de la culture.

(5) Elles sont également accessibles sur Internet avec un site de démonstration pour *Vidéomuseum* (<http://www.videomuseum.fr/>) et une version associant parfois texte et image pour *Joconde* (<http://mistral.culture.fr/>) ; cependant, nous ne prenons pas en compte ces modes d'accès dans cet article.

(6) Gérée par l'Association Vidéomuseum. Siège : Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris.

ron 54 000 images. Elles font partie des dispositifs qui, avec les cédéroms et Internet, construisent le « télé mouseion » dont Bernard Darras a situé les enjeux [7] : une autre variété, informatisée, d'un « musée » de références et de reproductions, dont la particularité réside ici dans la transmission de données muséographiques accompagnant les œuvres qui, sans cela, resteraient confinées dans l'enceinte de conservation ou dans des éditions imprimées sélectives.

Les acquis reconnus de l'informatique dans les domaines de la gestion et de la diffusion permettent aujourd'hui d'affirmer que « toutes les conditions sont [...] réunies pour assurer la maîtrise des informations concernant les

collections publiques, depuis leur production locale dans les établissements jusqu'à leur diffusion dans un large public » [19]. En effet, l'informatisation a permis d'initier, de compléter ou de reprendre un travail d'étude, d'inventaire et de description, tout en le mettant à la disposition des chercheurs, à défaut encore d'un large public. Mais il reste à observer ce que représente dans le détail cette « maîtrise des informations » quand on souhaiterait qu'elle s'applique aussi à l'indexation.

Laissant de côté les interrogations par nom d'auteur, localisation, période, etc., nous observerons, à travers des sondages, les capacités informatives des deux systèmes *Joconde* et *Vidéomuseum* du point de vue de

Iconographie (sujet) :
 Nom d'artiste :
 Ville ou Musée :
 Titre de l'œuvre :
 Ecole :
 Siècle :
 Type d'œuvre :

Figure 1 - Écran d'interrogation de Joconde

AUTR CANE Louis ; MANET, Edouard (D'APRÈS) ; PICASSO, Pablo (D'APRÈS)
 MILL 1983 en
 DOMN peinture
 TITR Le Déjeuner sur l'herbe
 REPR Scène (partie de campagne, femme : nu, couché sur le dos, homme, habit, couvre-chef, pinceau, déformation) ; fond de paysage (palmier, déformation)
 TECH peinture à l'huile ; peinture acrylique ; toile
 LOCA Antibes ; Musée Picasso

Figure 2 - Transcription abrégée d'une notice de Joconde

Recherche sur le thème « arbre »

AUTR COMBAS, Robert
 MILL 1984 en
 DOMN Peinture
 TITR Guignol
 REPR Scène (satirique, théâtre de marionnettes, soldat ; gendarmerie, violence)
 TECH peinture acrylique ; toile
 LOCA Bordeaux ; CAPC musée d'art contemporain

Figure 3 - Transcription abrégée d'une notice de Joconde

Recherche sur le thème « violence »

l'interrogation par thème. En perspective : les réponses aux questions courantes d'amateurs, d'étudiants, de professeurs, de praticiens et de chercheurs dans les bibliothèques d'art, portant sur la thématique des œuvres, entendue dans son acception la plus large. Non pas le genre, le sujet, le motif, l'iconographie, la forme, le symbole, le sens latent ou manifeste, l'image « de » ou « à propos de », le mobile, la démarche - mais tout à la fois. C'est-à-dire une thématique formulée par des questions qui ciblent des constituants de tous ordres, et pas uniquement le sujet au

sens iconographique : « L'effet tactile de la peinture ? La peinture dans la sculpture ? L'empreinte ? Le corps humain quand il devient paysage ? La mer objet d'intervention ? La gare ? Le végétal ? La Nature ? Le réel basculant dans l'irréel ? L'organique et l'artificiel ? » S'il est impossible de demander à l'indexation des réponses toutes faites sur des aspects sémantiques qui supposent d'autres méthodes d'exploration, on peut au moins en attendre des repères. Comment ces outils les envisagent-ils ?

artistiques qui appartiennent pour la plupart au champ « fictionnel », lequel pose des problèmes spécifiques pour la reconnaissance des sujets. Sans nier son potentiel ni ses acquis, on peut cependant observer ses limites quand on quitte l'« iconographique » pour accéder au « thématique ».

Thème et mouvement artistique

En restant à un niveau d'interrogation par thèmes relativement large, celui des mouvements artistiques par exemple, nous ne rencontrons aucun renvoi vers des artistes, des œuvres ou d'autres termes avec la question « Art abstrait », mais aucun, non plus, avec « Lettrisme », « Nouvelle figuration », « Arte povera », « Land art », « Supports-Surfaces » ou « Simulationnisme ». Malgré leur imprécision, ces dénominations représentent pourtant des indices thématiques qui seraient utiles dans certains cas. On pense, en particulier, au bénéfice qu'un usager intéressé par l'écrit dans les arts plastiques pourrait retirer de l'« indice » *lettrisme*, ou du terme *land art* pour celui qui rechercherait des liens entre art et nature.

Thème et titre

Quand la rubrique *Iconographie* ne fournit aucune réponse aux questions posées, on se reporte alors à celle du *Titre* qui peut, sous certains aspects, compléter une recherche par sujet. Mais il ne s'agit là que d'un recours limité : cette méthode comporte des avantages et des inconvénients qu'il convient de peser avec soin. Françoise Armengaud a consacré un livre aux différents rapports que des artistes contemporains entretiennent avec le titre [1]. Son enquête se divise en quatre parties : *Plaisir*, *Réticences*, *Référence ou message ?* et *Ironie*, intitulés qui indiquent de manière assez explicite que le titre n'est pas un garant d'univocité pour désigner le sujet de l'œuvre. S'il peut quelquefois répondre littéralement au

La banque de données *Joconde*

En renvoyant à l'article de Sabine Leroy-Beaulieu [14] pour la présentation générale de cette banque de données, nous rappellerons seulement qu'elle est alimentée par des fiches descriptives muséographiques pour une part réservées à la catalogographie (nom de l'auteur, titre, date, technique, etc.) et pour une autre à l'iconographie. L'analyse et l'indexation des représentations s'appuient sur le *Thésaurus iconographique* mis au point par François Garnier [11]. Il est donc question d'un outil documentaire appliqué à des unités, des œuvres particulières, qui dépasse la simple nomenclature pour aborder l'indexation de l'image. L'écran d'interrogation (*figure 1*) s'ouvre d'ailleurs sur la rubrique consacrée au sujet.

Interrogations thématiques

Majoritairement consacrée aux œuvres antérieures au XX^e siècle, pour lesquelles a été adopté un descriptif iconographique au sens strict, *Joconde* abonde en références rela-

tives aux sujets et aux motifs : lieux, genres, histoires, actions, êtres, choses, etc. Elle n'interdit pas non plus de retrouver des sujets identifiés pour des œuvres plus récentes.

- C'est le cas d'une recherche sur « arbre », sujet croisé avec la période « 4^e quart XX^e siècle », qui donne en référence telle peinture de Louis Cane, assortie d'une précision sur l'espèce (*figure 2*).
- Autre exemple : une interrogation croisant « violence » et « 4^e quart XX^e siècle » permet de repérer telle peinture de Robert Combas (*figure 3*).

Les contenus de la rubrique *Représentation* des notices citées donnent une idée des requêtes et des réponses possibles, même s'il reste ensuite, quand on l'utilise sur Minitel, à rechercher dans des documents imprimés les reproductions correspondantes, sans être assuré du résultat. Cette banque réunit peu à peu un répertoire de références iconographiques unique en son genre parce qu'elle a su, d'emblée, affronter le problème épineux de l'analyse et de l'indexation descriptives d'œuvres

sujet, il demande souvent à être décodé dans un contexte spécifique de création.

- L'interrogation avec le terme « empreinte », accompagnée d'une précision sur la période, par exemple, donne en réponse neuf documents. Leurs notices comportent aussi bien des titres significatifs comme *Empreinte rouge, verte, bleue et jaune* de Claude Viallat, que des titres comme *Le lion de Zoe ; au verso empreinte illisible du dessin...* On constate ici l'amalgame de titres réels et de titres (ou légendes) forgés provoquant du bruit dans les réponses, mais aussi une déperdition des données pour la rubrique *Sujet* car d'autres œuvres de Claude Viallat, pour ne citer que lui - vingt références dans la banque de données - auraient pu être indexées avec ce terme.

- Un nouveau test, à propos d'œuvres de Richard Long conservées au CAPC de Bordeaux, témoigne encore des difficultés à retrouver des références de pièces contemporaines d'après leur « iconographie ». Il s'agit de *Mud painting(s)* : peintures exécutées avec de la boue de Garonne, dont l'une dessine une sorte de cascade sur un enduit de plâtre et l'autre de grands cercles, par projection et application sur une toile (7).

(7) Il demeure difficile, en recoupant les informations données dans *Joconde* et *Vidéomuseum*, de déterminer si la version de *Mud painting(s)* datée de 1981 dans *Joconde* est celle qui est datée de 1984 dans *Vidéomuseum* sous le titre de *Mud circle*.

(8) En mars 1997, « Peinture » et « 2^e moitié 20^e siècle » donnent, pour leur part, 2 019 documents ; « Sculpture » et « 2^e moitié XX^e siècle » donnent 807 documents.

(9) Il existe deux modes de visualisation des notices, l'une abrégée et l'autre complète. La visualisation complète comporte le champ *Représentation* (REPRES) réservé à des descripteurs sur les contenus des œuvres, et, entre autres champs supplémentaires, la provenance de l'auteur (PAUT), la date d'acquisition (DACQ), ou les dimensions (DIMS).

Les rubriques *Ecole*, *Siècle* et *Type d'œuvre* ne seront pas assez pertinentes pour y avoir accès. *Ecole* étant pris au sens d'un ensemble d'artistes regroupés selon des critères de lieu ou de tendance (*Ecole d'Avignon*, *Ecole flamande*, etc.) et non de mouvement, nous n'obtiendrons aucune réponse avec « Land art ». On comprendra également que le *Siècle* et le *Type d'œuvre*, même croisés, ne représentent pas des critères discriminants suffisants pour rechercher une notice dans des listes qui annoncent des centaines de documents en réponse ! En croisant par exemple les questions « 4^e quart XX^e siècle » et « peinture », on obtient une liste de 304 notices (8).

La recherche par sujet, rubrique *Iconographie (sujet)*, quant à elle, aura peu de chances d'aboutir. Toute interrogation avec des termes tels que « boue », « cercle », « nature », « peinture de boue », « trace », etc., sera vaine. La simple traduction du titre (« Peinture de boue »), qui aurait pu donner des indications sur le contenu de l'œuvre, dans les rubriques *Titre* et *Iconographie*, n'a pas été retenue. Si l'on observe, alors, la notice complète (9) des œuvres recherchées, nous comprenons que la seule clef « thématique » pour y parvenir aurait été « *Représentation non figurative* », descripteur choisi pour renseigner la rubrique *Représentation (figure 4)*.

Ce descripteur, en langage contrôlé, a alimenté une liste comportant déjà 1 120 documents ; il revient chaque fois qu'une œuvre n'a plus les caractéristiques « identifiables » d'une pièce sculptée, d'une photographie ou d'un tableau figuratifs. Même si, dans quelques cas, il est associé à des descripteurs plus significatifs, l'immense majorité des interrogations par sujet sera déçue pour cet ensemble car, comme pour « *Mud painting(s)* », aucun des constituants sémantiques et matériologiques des œuvres n'ont été indexés. D'autres mentions telles que « *effet de ligne* » ou « *effet de couleur* » ont tendance également à devenir des « descripteurs-refuges » sans réelle valeur discriminante.

Silences

Ainsi, le manque de définition de ce qui peut constituer un thème pour les œuvres contemporaines [20] empêche l'indexation de franchir un certain cap - que l'on dira « figuratif ». D'où les silences constatés. Idées, concepts, thèmes formels et matériologiques étant écartés, des questions telles que « Citation », « Empreinte », « Nature », « Rouille » ou « Symétrie » se résolvent en... « *Terme inconnu* ».

La rubrique *Iconographie* est pourtant, avec la rubrique *Auteur*, la plus interrogée (10). Entre l'impossibilité d'une indexation qui épuise l'inventaire des composants de l'œuvre et une solution qui opte en fin de compte pour une rubrique « vide », n'y aurait-il aucune place pour une approche mieux adaptée aux œuvres du XX^e siècle afin que *Joconde* réponde complètement à son ambition affichée de couvrir les œuvres du VII^e siècle à nos jours ?

AUTR	LONG, Richard
MILL	1981 en
DOMN	Peinture
TITR	Mud painting
REPR	Représentation non figurative
TECH	Projection, toile
LOCA	Bordeaux, CAPC musée d'art contemporain

Figure 4 - Transcription abrégée d'une notice de *Joconde*

Recherche d'une œuvre de Richard Long

La banque d'images Vidéomuseum

Parallèlement et en complément aux banques de données textuelles totalement ou partiellement consacrées à l'art contemporain, quelques banques d'images ont été créées, en particulier depuis 1981 [5]. La plus représentative reste pour l'instant *Vidéomuseum* consacrée, comme son sous-titre l'indique, à « *la gestion documentaire des collections publiques de l'art du XX^e siècle* » (11).

Ce projet, qui fédère maintenant trente-sept institutions (le Fonds national d'art contemporain ; quinze musées ; dix-neuf fonds régionaux d'art contemporain ; un espace d'art et une fondation), propose « *le recensement systématique et permanent de toutes les œuvres d'art du XX^e siècle* »

(10) Statistiques indiquées dans [19]. Observons en passant que ces interrogations dénotent donc un véritable besoin en matière iconographique, besoin que d'autres instruments traditionnels ne parviennent pas à satisfaire.

(11) Voir [4]. Les autres banques de données principales, associées d'ailleurs avec *Vidéomuseum du XX^e siècle*, sont à usage interne et orientées vers la gestion des œuvres (Fnac, Fonds national d'art contemporain ; Frac, Fonds régionaux d'art contemporain ; et Saga, Système Automatique de Gestion d'Acquisitions d'œuvres d'Art, Centre G. Pompidou, Musée national d'art moderne). Voir aussi à ce sujet [5].

(12) Quelques chiffres pour mesurer la rapidité de sa croissance : en décembre 1991 fut pressée la première version (1.1) d'un vidéodisque comprenant 35 000 œuvres appartenant à 29 collections (10 musées, 17 fonds régionaux d'art contemporain, le Fonds national d'art contemporain et une fondation). Les postes de consultation répartis en France étaient au nombre de 19 en 1992, et de 25 en 1994. En 1994, la banque recensait 40 000 œuvres et il était prévu qu'elle atteigne plus de 80 000 à la fin de cette année-là [4, p. 3]. Le chiffre, début 1997, est de 102 790 œuvres répertoriées.

(13) [2]. L'introduction précise que ce catalogue (p. 287-389) est une « *application directe de l'informatisation* ».

de tous les musées et collections publiques sous la forme d'un catalogue informatisé, à la fois écrit et visuel » [4, p. 2]. Une publication du Ministère de l'éducation nationale et de la culture présentait, de son côté, *Vidéomuseum* comme une « *banque de donnée associée à un vidéodisque qui regroupera, à terme, la description de l'ensemble des collections publiques françaises d'art du XX^e siècle* » [5, p. 136-137]

La croissance rapide des notices collectées et les nouvelles adhésions d'institutions sont là pour indiquer le succès de cette formule (12). Autant dire que cette banque revêt une importance majeure pour la recherche d'informations concernant les œuvres contemporaines et deviendra l'outil principal dans un avenir assez proche. Des applications dérivées ont également souligné le rôle moteur de *Vidéomuseum* : il s'agit du tirage imprimé d'un catalogue illustré de 1 200 numéros annexé à l'ouvrage consacré aux collections du XX^e siècle du Musée de Grenoble (13) et du *Dictionnaire multimédia de l'art moderne et contemporain* [9].

Interrogations thématiques

A propos des modalités de catalogage et d'interrogation, il est mentionné que « *les œuvres sont cataloguées selon une méthode adaptée à l'art moderne et contemporain* » [5, p. 136]. Le dossier de présentation diffusé par l'Association Vidéomuseum, productrice de la banque, précise : « *Les recherches sont effectuées par un logiciel d'interrogation multi-critères. En d'autres termes, ce logiciel permet à l'utilisateur d'exécuter n'importe quelle recherche sur le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre, ses matériaux, supports et techniques, la date de sa création, sa localisation ou sa date d'acquisition* » [4, p. 8]. Autant d'accès qui correspondent aux rubriques principales prévues dans le bordereau de saisie.

Des interrogations de vérification permettent en effet de retrouver les informations annoncées. Si l'on interroge, par exemple, par le nom de l'artiste François Bouillon, on obtient la liste de ses œuvres, conservées dans les collections publiques françaises (figure 5).

Si l'on interroge par le titre d'une œuvre particulière, on obtient, après la mention d'auteur, la notice représentée en figure 6, correspondant à différentes zones du bordereau. Deux

BOUILLON, François

- *Instrument pour assourdir les angles*, 1980

FRAC Limousin

- *Traité d'astronomie domestique*, 1980

FRAC Pays de Loire

- *Echelle des messagers*, 1980

Fonds National d'Art Contemporain

- *Sablier me-le*, 1984-1985

FRAC Corse

- *Echo-ecco*, 1984

Musée National d'Art Moderne

- *Vénus ricane*, 1985

FRAC Auvergne

etc.

Figure 5 - Liste d'œuvres issue de Vidéomuseum

Recherche sur le nom de François Bouillon

écrans affichent respectivement le texte et l'image.

Les mentions qui apparaissent dans chacune de ces zones sont interrogeables par listes alphabétiques. Ainsi, les mots retenus pour renseigner la zone VII de description produiront, par regroupement, la liste dont la figure 7 propose un extrait.

Si l'on recherche un document à partir du mot *empreinte*, on obtiendra une notice du type de celle que présente la figure 8 (à noter que le terme apparaît ici dans deux zones).

De même, on pourra interroger la liste des matériaux, à partir des mots ayant servi à décrire les œuvres (150 termes interrogeables), dont la figure 9 donne des exemples.

Enfin ce système, dont il est vrai que « *l'ergonomie du logiciel rend la consultation particulièrement aisée* » [5, p. 136], permet des interrogations par titre, par date, par domaine (*Peinture, Dessin, Estampe [...], Œuvre en 3D : Œuvre en 3D avec de la lumière, Œuvre en 3D avec du mouvement, Œuvre en 3D avec du son, etc.*), ou encore sur la localisation des œuvres. De plus, les notices et les photographies en noir et blanc des œuvres peuvent être fournies sur des sorties d'imprimantes.

(14) Voir aussi [8].

(15) Voir aussi [16]

(16) « *Vénus ricane*

Mon frère bûcheron a tué l'arbre dans la forêt du Theil en Corrèze. La Vénus en est née. Elle est pourtant fort plate et rudement sexuée pile et face, moulée dans un fourreau de bronze.

Vase vide de mercure et d'échos - l'y est androgyne - Faible ricanement ondulant vers l'infini - La pluie du mariage - les grains de riz ne crépiteront pas sur le sol, ils s'agglutinent et se bloquent en un symbole aveugle éculé.

La canne, une pour Beuys, une pour Télémaque, une pour s'appuyer, pour contacter le sol, pour soutenir le corps, le nourrir, le féconder, objet blanc de vermines grouillantes.

Riz canne, Ricane, pour le tiers-monde, celui qui crève, pour la farouche différenciation des sexes, celle qui crève pour l'art en train de se refaire, celui qui crève.

François Bouillon, le 30/11/1985

Extrait de : *Auvergne 85' : premières acquisitions*. [Catalogue d'exposition] Fonds Régional d'Art Contemporain Auvergne, 1986, p.53.

Tout est en effet pensé et organisé pour une interrogation extrêmement fructueuse à partir de critères divers, hormis celui du sujet ou du thème. Toutefois, les rubriques citées définissent déjà une aire d'interrogation qui permet de retrouver quelques informations utiles à l'approche thématique. A défaut de recherche par sujet, il est possible de recourir à d'autres accès avec un bruit ou une pertinence qu'il convient à nouveau d'observer.

La zone Titre

Revenons sur le problème. Une interrogation par titre permettra de retrouver les *Venus* de Roger Bissière, de François Bouillon ou de Daniel Coulet, mais comme l'indique Jean-François Depelsenaire qui a analysé les problèmes inhérents à la détermination des contenus dans chacune des zones du bordereau : « *De manière générale, les artistes ont pratiqué des glissements multiples de la notion de titre...* » (14). Cet accès, comme dans la banque *Joconde*, sera donc tributaire de toute la liberté des

« jeux de titre » (jeux de mots sur/avec les images) et des « jeux plastiques » (calembours visuels, jeux d'images sur/avec les mots) tels que François Bouillon, par exemple, a pu les pratiquer dans *Echo-Ecco* ou *Venus ricane* ; de tout le laconisme voulu de certaines dénominations ; de toutes les distorsions, les correspondances et les associations. En un mot de tout l'aléatoire attaché à ce critère pour rechercher le thème d'une œuvre... quand cette dernière n'est pas « sans titre » (15).

L'exemple de *Venus ricane* - œuvre associant une fourche d'arbre, formant un « Y » renversé, moulée en bronze, et une « canne à riz » (!), canne ferrée recouverte de riz - est un bon témoin des difficultés que l'on peut rencontrer pour accéder au thème par l'intermédiaire du titre. La liste des mots utilisés dans celui-ci nous permettra de retrouver *Vénus* et *ricane* (la liste des matériaux donnant par ailleurs *bronze ; canne ; riz blanc*), mais il sera impossible à celui qui rechercherait des œuvres sur le Y symbole de l'androgyne, sur le triangle pubien, sur l'utilisation du

Zones du bordereau à renseigner	Affichage de la notice
<u>Zone IV : Titre</u>	- Echo-ecco
<u>Zone V : Datation</u>	- 1984
<u>Zone VII : Précision du domaine, Dénomination, Description</u>	- Installation de deux cônes assemblés en leur base, noir de fumée et plumes au mur
<u>Zone VIII : Matériaux, support, technique</u>	- Feuilles de cuivre pliées et rivetées sur armature en acier tourné, noir de fumée, plumes
<u>Zone IX : Dimensions (cm)</u>	- Deux cônes : 360 x 60 cm, arrangement des plumes au mur : 24 x 68 cm env.
<u>Zone XIV : Statut actuel de la propriété et mode d'entrée dans les collections</u>	Achat en 1984 Musée National d'Art Moderne Inv. : AM 1984-372

Figure 6 - Notice d'une œuvre issue de *Vidéomuseum*

Recherche sur *Echo-ecco* de François Bouillon

tronc d'arbre, sur l'association du masculin et du féminin, sur l'humour, le calembour, etc., d'obtenir une réponse.

Seule une indexation du sujet, fondée sur la connaissance des œuvres de son auteur, aurait permis d'approcher les niveaux dénotatifs ou interprétatifs requis pour répondre à une recherche thématique ; une indexation qui s'appuierait sur les propos de l'artiste, ou ferait appel à des documents textuels extérieurs, sélectionnés en fonction de l'œuvre. Or ces informations existent. Un court texte de François Bouillon lui-même, publié dans un catalogue du FRAC d'Auvergne, permettrait déjà d'éclairer et d'orienter l'indexation (16), ainsi que certains extraits d'ouvrages et de catalogues monographiques (17). Leur mise en relation avec l'œuvre aurait pour fonction de recontextualiser des parcelles thématiques, à défaut d'en dégager le sens, dont on sait qu'il se fait et se défait, en dernière instance, dans les rapports différents que les spectateurs établissent avec l'œuvre. Si le titre peut servir d'indicateur dans certaines limites et même, parfois, aider à défi-

nir le sujet, il ne remplace pas l'indexation du sujet qui, seule, permet de déterminer si, précisément, il est pertinent de s'appuyer sur cet élément pour désigner un sujet ou s'il faut recourir à d'autres termes.

Les zones Composants et Matériaux

Le système *Vidéomuseum* prévoit, d'autre part, deux zones qui présentent un réel intérêt pour la recherche thématique relative à l'art contemporain : celles de la description des constituants et des matériaux. Elles autorisent en effet des recherches sur cet aspect particulier de la matérialité que les artistes contemporains ont souvent lié à des problèmes de contenu et de signification. Il suffit ici de citer les plumes, le plomb, le noir de fumée, la corne, le bronze, la fourrure, le cuivre, etc. qui revêtent chez François Bouillon des significations symboliques, parfois personnelles, croisant leurs valeurs avec les images (planes ou en trois dimensions) qu'elles composent en même

temps. Et rappelons à cet égard, toujours du même artiste, l'œuvre (18) intitulée *Monument* (un croissant de cercle « lunaire » exécuté avec du noir de fumée épousant par moitié la circonférence d'un cercle formé par douze cornes de bélier en bronze doré) dont les composantes matérielles méritent autant de considération que le chiffre choisi, l'agencement circulaire ou l'image d'un astre.

Pour aussi ordinaire qu'il paraisse dans la saisie d'un bordereau muséographique, le critère des matières répond aussi à une préoccupation de plus en plus marquée dans l'étude historique [17]. D'où l'intérêt de ces zones qui composent une liste des constituants et matériaux utilisés, mais représentent de plus, en elles-mêmes, un index thématique.

Prolongements

Ce type d'outil étant conçu avant tout pour la gestion des collections, on peut comprendre que l'indexation des sujets et la possibilité d'associer à l'image des commentaires en langage naturel ou contrôlé, n'aient pas encore été retenues. Mais devra-t-il se maintenir dans l'orbite du registre d'inventaire, fût-il « illustré » ?

Le récent *Dictionnaire multimédia de l'art moderne et contemporain* préfigure sûrement les nouveaux moyens que *Vidéomuseum* offrira pour l'interrogation par sujet (en ligne ou dans des éditions sur cédérom). Ici, la recherche en hypertexte porte en effet sur l'ensemble des mots des titres, légendes et notices autorisant de multiples rencontres, après des tris plus ou moins longs, avec des

abécédaire ; accumulation ; affiche ; agenda ; aiguillère ; aile d'avion ; [...] ; bocal ; boîte ; [...] ; empreinte, etc.

Figure 7 - Extrait d'une liste de descripteurs de Vidéomuseum

Recherche sur la zone *Précision du domaine, Dénomination, Description*

TORONI, Niele
Empreintes de pinceau n° 50
1967
[...]
Empreintes répétées à intervalles réguliers

Figure 8 - Notice issue de Vidéomuseum

Recherche sur le mot « empreinte »

béton ; bitume ; bois ; carton ; charbon ; citron ; [...] ; corne ; [...] ; tulle ; velours ; vernis ; verre ; zinc

Figure 9 - Extrait d'une liste de descripteurs de Vidéomuseum

Recherche sur les matériaux

(17) Par exemple le catalogue *François Bouillon : « Depuis 20 ans... »*. Labège : Ed. ARPAP, 1990. 159 p., coproduit par l'Abbaye Saint-André, Centre d'art contemporain de Meymac, le Centre d'art contemporain Midi-Pyrénées et le FRAC Champagne-Ardenne.

(18) Reproduite dans le catalogue cité ci-dessus, p. 123.

occurrences thématiques. Mais ce type de navigation dégagé des contraintes d'une indexation classique canalisant les accès par des termes contrôlés n'évite pas certains bruits et silences qui tiennent cette fois aux ambiguïtés des termes du langage naturel (19), aux rapports déjà évoqués entre œuvre et titre, et surtout aux contenus des textes choisis pour alimenter les notices.

Dans le cas du *Dictionnaire*, les liens recherchés entre œuvre et thèmes ne sont pas forcément indiqués dans des textes de synthèse qui répondent avant tout à une orientation biographique. On ne sera donc jamais assuré des liens entre textes et illustrations : ces entités apparaissant dans un rapport de juxtaposition et non de corrélation. En reprenant l'exemple cité plus haut, nous retrouverons les mêmes silences aux questions sur l'association du masculin et du féminin, sur l'humour, le calembour, etc., puisque ni la notice où est évoquée la démarche de l'artiste, ni le titre d'œuvre ne contiennent ces termes.

Nous revenons, de fait, à la nécessité d'un travail d'indexation qui impliquerait pour le système *Vidéo-museum* (outre des problèmes de droits d'auteur) d'associer du texte à de l'image non pas dans le but de livrer des analyses longues et encore moins « définitives », sinon de créer des points d'accès. S'ajoutant aux zones déjà définies, des mots-clés forgés par l'indexation et des textes d'accompagnement auraient l'intérêt d'élargir, pour une seule notice, l'éventail potentiel des réponses et de permettre à l'interrogation de rencontrer plus facilement un point donné du champ lexical et sémantique ainsi construit autour de l'œuvre. C'est une des fonctions offertes par le multimédia et l'hypertexte qui peut en un

(19) Bien que ce handicap soit levé parfois par l'affichage du mot dans un fragment syntagmatique qui permet d'en comprendre le sens.

RÉFÉRENCES

- [1] Françoise ARMENGAUD. – Titres : entretiens avec Alechinsky, Arman, Appel, César... – Paris : Méridiens Klincksieck, 1988. – 348 p. – (Série Esthétique)
- [2] L'Art du XX^e siècle : la collection du musée de Grenoble. – Paris : Réunion des musées nationaux ; Grenoble : Musée, 1994. – 389 p.
- [3] *Art index*. – New-York : The H. W. Wilson Company, 1933-
- [4] ASSOCIATION VIDEOMUSEUM. – 7 réponses à 7 questions : en guise d'introduction à Vidéo-museum, juillet 1994. – Dossier sous chemise cartonnée
- [5] Bases de données et banques d'images du ministère de l'Éducation nationale et de la Culture, services et établissements de la Culture. – Paris : La Documentation Française, 1993. – 191 p.
- [6] Florin COMAN. – L'Histoire de l'Art et l'informatique documentaire. – Paris : diff. Aux Amateurs de livres, 1988. – 515-379 p. Thèse soutenue en 1984
- [7] Bernard DARRAS. – Télé mou-seion. – *Mscope*, novembre 1992, n° 3, p. 47-53
- [8] Jean-François DEPELSENAIRE. – Banques de données informatiques et classification des œuvres d'art. – *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1992, n° 42, p. 81-87
- [9] Dictionnaire multimédia de l'art moderne et contemporain / Conception générale Vidéo-museum, sous la dir. de Jean-François Depelsenaire. – Paris : Ed. Hazan ; Vidéo-museum ; Réunion des Musées Nationaux ; Akal, 1996
- [10] Pierre ENCREVÉ. – L'Institut international d'histoire des arts : rapport au ministre d'état, ministre de l'Éducation nationale et de la Culture. – Paris : La Documentation française, 1993. – 111 p. – (Collection des rapports officiels)
- [11] François GARNIER. – Thésaurus iconographique : système descriptif des représentations. – Paris : Le Léopard d'or, 1984. – 239 p.
- [12] Anne-Marie GUIMIER-SORBETS. – Des textes aux images : accès aux informations multimédias par le langage naturel. – *Documentaliste - Sciences de l'information*, mai-juin 1993, vol. 30, n° 3, p. 127-134
- [13] Interactifs : une technique de l'intention : guide pratique à l'usage des professionnels des musées. – Paris : Ministère de la Culture, Direction des musées de France, 1992. – 54 p.
- [14] Sabine LEROY-BEAULIEU. – Bases de données documentaires en histoire de l'art au Ministère de la Culture : réalités et perspectives. – *Documentaliste - Sciences de l'information*, juillet-octobre 1987, vol. 24, n° 4-5, p. 167-176
- [15] Michel LUBKOV. – Les logiciels de photothèque multimédia. – *Archimag*, mars 1995, n° 82, p. 54
- [16] Sylvain MARESCA. – Titres et légendes. – *La Recherche photographique*, automne 1995, n° 19, p. 101-102
- [17] Florence de MEREDIEU. – Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne. – Paris: Bordas, 1994. – 406 p.. – (Coll. Cultures)
- [18] Jean-François PIRSON. – La structure et l'objet : essais, expériences et rapprochements. – Bruxelles : P. Mardaga, 1984
- [19] Le public de la base Joconde. – *Culture et recherche*, mai 1994, n° 57, p. 4-5
- [20] Gérard RÉGIMBEAU. – Thématique des œuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire. – Toulouse, décembre 1996. – 2 vol., 657 p. Thèse doct. (N.R.) : Sc. info. comm. : Toulouse II : 1996.

certain sens « déculpabiliser » l'indexeur face à la tâche nécessairement réductrice du descriptif iconographique, mais elle n'efface pas l'extrême difficulté à tracer des liaisons pertinentes entre les images et les mots.

Que ce musée à distance permette de consulter ou d'étudier dans leur « matérialité » véritable les œuvres spécifiquement conçues pour l'écran de télévision ou d'ordinateur - si tant est qu'on en respecte le format -, il ne présentera pas moins les mêmes avantages et inconvénients que tout système de reproduction en ce qui concerne la peinture, la sculpture ou l'installation. Sans prétendre que la reproduction impose au lecteur un mensonge rédhibitoire sur l'original, on sait cependant qu'elle peut véhiculer des ambiguïtés et des obscurités. L'apport du commentaire, oral ou écrit, de la simple légende correctement conçue et la présence d'un appareil documentaire efficace seront alors d'un grand secours pour favoriser une visualisation « critique », de l'image vers le texte et réciproquement. Cet aspect concerne particulièrement le multimédia commercialisé à grande échelle, mais également la réalisation des instruments proprement documentaires.

Aborder autrement les liens entre textes, images et sons

On parvient à un point où les progrès parallèles des techniques numériques, de l'ergonomie et des techniques documentaires laissent espérer que l'accès aux images de l'art contemporain se fasse un jour selon d'autres critères que ceux qui ont été définis par la Direction des musées de France : « *La banque de données s'attache à l'exhaustivité, à la scientificité et s'adresse en fait au professionnel qui, conservateur ou commissaire, cherche à localiser une œuvre dans une collection ou à connaître la production de tel artiste à une époque déterminée* » (c'est nous qui soulignons) [13, p. 3]. Cela nécessite que l'on aborde les liens texte/image/son d'une manière plus appropriée, en faisant « dialoguer » langage contrôlé et langage naturel (20).

Une étude de différents logiciels utilisés dans des photothèques permet d'observer que la gestion électronique de documents (GED) a maintenant intégré des fonctions parfaitement adaptables aux images artistiques : « *les fonctions d'indexation permettent d'utiliser des mots-clés*

incluant tout ce qui est spécifique à l'indexation de l'image (ambiance, premier plan, fonds, portraits), de saisir la légende et d'y adjoindre un résumé ou des commentaires textuels [...], la recherche se fait également en texte intégral sur la légende, le résumé ou la zone commentaire » [15]. Autant de fonctions qui s'appuient sur une complémentarité et une réciprocité informatives entre le texte et l'image, essentielles dans l'indexation et l'interrogation documentaires. Mais il est aussi nécessaire - on rejoint ici le point sensible souligné au début de cet article - que l'on regarde de plus près les spécificités des œuvres contemporaines du point de vue de l'indexation thématique en accordant à cette dernière autant d'intérêt qu'à la description catalographique.

Juin 1997

(20) Voir à ce sujet l'étude d'Anne-Marie Guimier-Sorbets relative à une banque expérimentale sur le site de Delphes [12].



Collection Sciences de l'information

Derniers titres parus

Série Etudes et techniques

- **Science de l'information et philosophie : une communauté d'interrogations**
par Marie-france Blanquet
1997 • 149 p. • ISBN 2-84365-001-1 • 200 F + 21 F de port
- **Economie de l'information spécialisée : valeur, usages professionnels, marchés**
par Daniel Confland
1997 • 348 p. • ISBN 2-901046-99-1 • 300 F + 25 F de port

Série Recherches et documents

- **Vade-mecum des chercheurs d'images : petit guide pratique à l'usage des iconographes et des chercheurs**
par le groupe de travail Iconographes et chercheurs du secteur Audiovisuel de l'ADBS
1997 • 45 p. • ISBN 2-84365-005-4 • 55 F + 11,50 F de port
- **La gestion de l'information en entreprises : enquête sur l'oubli, l'étourderie, la ruse et le bricolage organisés**
par Béatrice Vacher
1997 • 231 p. • ISBN 2-84-365-002-X • 190 F + 28 de port

Ouvrages disponibles auprès de l'ADBS et, pour les libraires, auprès du service Diffusion-Édition de l'AFNOR

RÉGIMBEAU Gérard, 1999. **Revue d'art contemporain sur Internet : de l'insert à la revue électronique.** *La Revue des revues*, 1999, n° 26, p. 35-51.

Pour la version publiée, voir : Régimbeau Gérard, 1999. **Revues d'art contemporain sur Internet : de l'insert à la revue électronique.** *La Revue des revues*, 1999, n° 26, p. 35-51.

**REVUES D'ART CONTEMPORAIN SUR LE WEB :
DE L'INSERT À LA REVUE ÉLECTRONIQUE**

Gérard RÉGIMBEAU *

Abstract : With the new broadcasting possibilities that the web has to offer, several French-language contemporary art journals have started their own web sites. These journals are further links in the art world information network. Consequently, they initially need to be identified within this information network, if we are understand how important they are and how they function. A closer look shows that connections with the publishing world and printed journal models vary in importance and we must not put everything into the "electronic" category. Several different types of site are found on the web. These are : inserts (e.g. Espace sculpture) which are reminders and references to the printed version ; accompanying sites (e.g. Revue noire) which are based on the paper version, but offer further possibilities adapted to the Internet ; and finally, Synesthésie, which is a special case. The journal illustrates the profile and content of a totally electronic art magazine, and opens the debate on the nature and purpose of a new medium.

Résumé : Utilisant les nouvelles possibilités de diffusion du Web, quelques revues francophones d'art contemporain ont ouvert des sites. Loin d'être les entités autonomes d'un système virtuel, ces derniers représentent des maillons supplémentaires dans le réseau existant des circuits d'information du "monde de l'art" qui comprend maintenant le "réseau des réseaux" constitué par Internet. Ils demandent donc à être identifiés, dans un premier temps, au sein d'un réseau d'information si l'on veut comprendre leurs places et leurs fonctions. L'étude de leurs particularités, dans un second temps, démontre qu'ils peuvent entretenir des liens plus ou moins marqués avec l'édition et le modèle des revues imprimées. Les différences constatées supposent de ne pas tout confondre sous la notion de "version électronique". Plusieurs types de sites sont en présence : l'insert (*Espace sculpture*) qui signale, en rappel et en référence, l'édition imprimée ; le site d'accompagnement (*Revue noire*) qui s'appuie sur la dynamique d'une revue sur papier tout en offrant des particularités adaptées au Web ; enfin le cas particulier du site de *Synesthésie* qui permet d'observer quelles formes et quels contenus composent la trame d'une revue d'art spécifiquement électronique en ouvrant des questions sur la nature et le devenir d'un média qui en est à son "premier âge".

* Maître de conférences de Sciences de l'information et de la communication.
Chercheur au LERASS (Toulouse 3). Équipe MICS (Médiations en Information et Communication Spécialisées)

Introduction

Sans doute parce qu'il a encore les attraits du neuf, mais aussi parce qu'on fonde en lui tellement d'espoirs, y compris celui d'une sorte de "pan-démocratie" virtuelle, Internet suscite les intérêts les plus divers : économiques, sociaux, scientifiques, politiques, culturels... Il semble pouvoir concerner tout le monde, et cette possibilité, si ce n'est une supposition, guide des discours proches ou opposés, mais toujours ancrés sur la certitude qu'il se répandra aussi sûrement que la télévision et le téléphone, mieux que le livre, la presse ou le Minitel. Les uns confiants y voient plus qu'un outil, le symbole, d'une société citoyenne instruite, informée et participante ; les autres méfiants, voire hostiles, le considèrent comme l'instrument supplémentaire d'une perception du monde toujours plus déréalisée ou comme une nouvelle source de profits idéologiques et pécuniaires (TRONC, 1996). Mais, si les analyses à tonalité philosophique ou politique nous aident à ne pas sombrer dans le fatalisme du "advienne que pourra", elles laissent aussi un goût d'inachevé.

Après tant de points de vue et de globalisations, il reste à revenir vers les détails et approcher les fragments d'un écheveau complexe. Car ce réseau, sous des dehors qui se voudraient transparents ou lumineux, est aussi une masse opaque faite d'une infrastructure technique et d'un ensemble mouvant de pratiques dont la diversité nous impose de débrouiller les sens peu à peu. Quelles que soient les prédictions, il est indéniable qu'Internet, en particulier à travers le Web, marque une étape dans les sources, les systèmes de circulation et les moyens de recherche de l'information. Sa "*croissance exponentielle*" actuelle (DUFOUR, 1997) n'est peut-être que le fruit de campagnes publicitaires bien orchestrées et d'incitations multiples des pouvoirs publics, il demeure qu'elle place le citoyen face à la question du choix de son utilisation y compris dans les bibliothèques et centres de documentation qui participent, à leur manière, à renforcer son image d'outil indispensable de communication et d'information¹.

S'il n'y a aucune raison de regarder Internet avec les yeux du croyant, il n'y en a pas non plus pour supposer qu'il n'apporte rien. En observant le domaine des revues francophones d'art contemporain, cet article souhaite participer, dans sa mesure, à repérer quelques constantes et changements de l'offre en matière d'information tout en dressant une forme de critique des sources, à l'instar de certains travaux qui ont abordé ces réalités pour l'information scientifique, en physique, en économie ou en agronomie (ZINN-JUSTIN, 1997 ; DESBOIS, 1996 ; BEN-ROMDHANE et LAINE-CRUZEL, 1997).

Il s'avère que ce domaine, encore flou, demande à être replacé dans le contexte général du réseau pour comprendre sa place ou son espace : ce sera l'objet de la première partie. En second lieu, nous aborderons les revues elles-mêmes pour poser la question de leur relation avec l'édition imprimée, car à ce stade de son développement, le Web peut difficilement échapper à sa condition de canal d'information complémentaire. Entre un titre de revue mentionné sur un

¹ Dossier sur "La bibliothèque en ligne" dans *Bulletin d'informations-Association des bibliothécaires Français*, n° 174, 1er trim. 1997, p. 4-152.

site, un site de revue qui renvoie vers l'imprimé et une revue qui n'existe que par son site, il y a des différences qu'il convient de mettre en évidence pour caractériser la revue électronique, sans tomber dans le panneau d'une taxinomie trop ambiante qui mélange tout sous le label de "version électronique". Les sites du Web confrontent maintenant la recherche en art contemporain avec un nouveau type de sources dont on peut approcher la spécificité, pourvu, justement, qu'on ne les enferme pas d'emblée dans une autonomie seulement garantie ou justifiée par leur nature technique.

1. SITES DANS LE RÉSEAU

1.1. Les circuits d'information de l'art contemporain

Dans un ouvrage dont le titre n'en disait pas tout le projet, Anne CAUQUELIN² a décrit l'art contemporain comme un système en se référant à la notion de réseau : "*C'est un tel système, dans son état contemporain, qu'on essayera ici de présenter*". Ayant mis en évidence les imbrications de la structure, des acteurs et des effets du système, elle est amenée à conclure que les "*oeuvres ne sont plus partagées en académisme et avant-garde. Elles sont ou ne sont pas incluses dans le circuit*"³. L'art contemporain appartiendrait ainsi au "*régime de la communication*" qui exclut tout ce qui ne peut être mis en visibilité dans le réseau. Sydney Starr KEAVENEY (1986), de son côté, a mis en lumière le rôle de l'information dans ce réseau de communication appelé "*monde de l'art*" [*art world*] en distinguant deux canaux [*pathway*] animés par des acteurs, des relais et des "*gatekeepers*". Le premier met en relation l'artiste, le marchand, le conservateur et la société (laquelle comprend les collectionneurs), selon une chaîne linéaire traditionnelle avec interaction des éléments entre eux. Schéma complété d'un canal secondaire, greffé sur le principal, où interviennent, en particulier, les critiques, les éditeurs, les documentalistes et les bibliothécaires, les professeurs et les étudiants.

Cependant, cette reconstitution systémique du monde de l'art force le trait des structures dominantes mettant au second plan des acteurs et des relations qui interviennent dans l'ensemble considéré. Elle n'englobe pas les projets alternatifs (ex. les coopératives d'artistes), les transferts de fonctions (ex. les critiques commissaires), les fonctions doubles (ex. les artistes enseignants), les médiations bénévoles (ex. les associations), et, tout au moins pour la France, le rôle de l'État ou des collectivités territoriales, qui ont à divers degrés transformé des pans de cette structure, tout en ajoutant leur part dans la production et la diffusion de l'information. Si l'on souhaite approcher la globalité du système de l'art grâce au modèle du réseau, il est donc nécessaire de rappeler qu'il est aussi l'expression de

² CAUQUELIN (1992). *L'art contemporain*.

³ Id., *ibid.*, p. 7 et p. 62.

pratiques sociales différenciées, avec leurs postures propres, d'opposition, d'alliance, d'intégration, de contournement ou d'autonomie, et que ses composants, soumis à différentes forces profondes ou conjoncturelles, sont moins architecturés que tectoniques. Ce qui signifie que parmi les éléments du système, certains ne se présentent pas toujours comme des points d'intersection ou des ensembles fixes mais ont plutôt tendance à former des configurations temporaires brouillant la linéarité des schémas dominants.

1.2. L'art sur le Web

Les rubriques des moteurs de recherche reprennent les critères de regroupement utilisés dans la presse ou dans les annuaires : "Arts et culture, Commercial, Organismes publics et administratifs, Recherche, Tourisme", etc., sans oublier Internet qui s'inscrit dans ces listes de manière autoréférentielle. Jean-Louis WEISSBERG (1996) écrit à son propos qu'il est un "*doublage systématique des lieux sociaux territoriaux. Aucun secteur d'activité n'est délaissé : travail, banque, école, marché, casino, petites annonces, sexe, justice, etc.*". Ainsi, l'expression "réseau des réseaux", qui possède au premier degré une signification technique, peut aussi valoir comme métaphore sociale. Elle s'applique aux arts contemporains qui se manifestent sur Internet à travers un ensemble de sites transposant des circuits d'information dont la diversité est à l'image des réseaux primaires évoqués.

En dehors du courrier privé et des forums, qui ont aussi leur rôle dans le maillage, on y retrouve :

- les sites d'informations sur les artistes et les activités artistiques gérés par des prestataires ou en autonomie par les artistes eux-mêmes ;
- les galeries et espaces d'exposition virtuels avec achat ou non à la clef ;
- les sites expérimentaux ;
- les sites de vente aux enchères ;
- les écoles et universités ;
- les ministères, délégations et services ;
- les fondations, musées et centres d'art ;
- les bibliothèques et centres de documentation ;
- les périodiques.

S'il est des oeuvres inédites sur le Web, c'est-à-dire des créations électroniques spécialement conçues pour ce vecteur et des sites qui ne doivent leur existence qu'à ces nouvelles conditions techniques et économiques de communication, il faut aussi remarquer que les fonctions de création, d'information, de diffusion et de vente qu'on y relève n'ont rien de nouveau. En résumant, on pourrait dire que ces offres correspondent aux utilités de l'annuaire, de la banque de données bibliographiques, de la banque de données en document intégral (texte-image-son), du courrier des lecteurs et du télé-achat. Ce qui est original, certes, sur un seul support, mais nous rapproche aussi de traditions documentaires, éditoriales ou commerciales assez familières.

En revanche la systématisation des liens hypertextuels du World Wide Web transforme certains services en de véritables centrales électroniques d'orientation. On le vérifie particulièrement sur un répertoire de ressources comme celui du Musée d'Art Contemporain de Montréal (<<http://media.macm.qc.ca>>) ou sur celui, plus modeste, d'Imaginet (<<http://wwwusers.imaginet.fr/antomoro/artcon.html>>), mais encore sur d'autres sites dont le but essentiel n'est pas d'inventorier. L'originalité est bien là⁴ : dans cette possibilité immédiate d'élargir ou d'approfondir une enquête sur tel ou tel sujet - à condition de ne pas se perdre dans la multitude - en choisissant ses passages d'une source d'information à l'autre.

Cependant, les listes par catégories, aussi fournies et organisées soient-elles, proposées par des services qui ont pour charge de répertorier les ressources font office d'aiguilleurs utiles mais souvent imprécis. Un exemple avec *Galart* souvent indexé sous la rubrique "*Galleries*" en raison de son calendrier d'expositions, alors que le site pourrait aussi figurer à la rubrique "*Artistes*" vu le nombre de fiches biographiques qu'il contient. Il demeure, en effet, difficile de catégoriser la nature de certains sites qui entrelacent des fonctions diverses, et l'indexation des moteurs de recherche n'est pas encore très affinée. Une indexation qui prendrait pour unité la rubrique et pas seulement le site permettrait déjà un meilleur pointage : un travail à poursuivre pour les documentalistes en "net" (BELBENOIT-AVICH, 1996) ! La quantité des informations déjà disponibles est parfois impressionnante. *Galart*, déjà nommé, propose par exemple environ 6000 pages d'adresses, d'annonces, de fiches et d'images à travers ses rubriques "Expositions, Artistes, Lieux, Sélections"⁵. Plus qu'une compilation d'agendas ou de bulletins, on comprendra qu'il représente à lui seul une banque d'actualité artistique en ligne.

Il faut mentionner, en outre, les sites dont la vocation principale n'est pas d'informer ni de diffuser des oeuvres préexistantes, mais qui sont par eux-mêmes des expérimentations, actions ou créations artistiques. La dernière *Dokumenta* de Kassel (*Dokumenta X*, 1997) en Allemagne, s'est faite le relais ou le tremplin de plusieurs expériences de cette nature⁶. Toutefois, leur viabilité ne semble pas encore assurée, comme en témoigne Antonio MUNTADAS, un des artistes participants : "*En trois générations de vidéastes, nous avons vu comment les grands groupes de télévision ont laissé peu de place aux territoires alternatifs. Sur Internet, ce sera probablement la même chose. Mais des creux existeront peut-être pour qu'on s'y glisse*" (VILLENEUVE, 1997). L'intervention de Fred FOREST, intitulée *Parcelle/Réseau*, "*première oeuvre d'art virtuelle vendue aux enchères*", a démontré, de son côté, ce que pouvait représenter une appropriation

⁴ Qui a motivé l'étude de Norbert HILLAIRES, Valéry et l'hypertexte : notes pour un essai à venir, *Tr@verses*, n°2, <<http://www.cnac-gp.fr/traverses>>

⁵

Adresse : <<http://www.galart.com>>. A noter qu'un service "boutique" est prévu.

⁶

Cf. *Dokumenta X*, : *short guide = Kurzführer*, [Allemagne] : Cantz Verlag, 1997. URL dans la partie "List of works", p. 292-314.

de cet espace de communication puisque son initiative a permis la création du site *Nart*, dédié à la fois à la vente d'autres parcelles et à d'autres actions de diffusion en faveur des arts contemporains (<<http://www.nart.fr>>, et JOSEPH, 1997).

2. SITES DE REVUES D'ART

2.1. Trois degrés de présence sur le Web

La présence des revues d'art francophones sur le Web paraît ténue, à l'encontre des discours d'abondance sur les sites artistiques, qui s'attachent beaucoup plus, il est vrai, aux exemples des galeries ou musées virtuels. Que ce soit dans les guides imprimés, dans les réponses des moteurs de recherche ou sur les listes des services en ligne, les adresses de magazines ou e-zines (sur <<http://www.loria.fr/~charoy/antozines>>, par exemple) y figurent en nombre croissant, mais pas les revues francophones. Après avoir vu dans un premier temps dans quel contexte elles se situaient, nous aborderons maintenant leurs particularités sous l'angle d'une introduction typologique. On peut, en effet, répartir l'ensemble des titres rencontrés (voir le site précédent ; celui de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, également cité, et celui du Ministère de la culture <<http://www.culture.fr/culture/autserv/art>>) en trois catégories, chacune représentant un degré d'information particulier accessible sur le réseau.

2.1.1. L'insert signalétique

Le premier degré de présence, qui se caractérise par une simple page de présentation où figurent les contacts, les conditions d'abonnement, quelques points du projet éditorial, et parfois des références ou des extraits de certains numéros, ne concerne pas des revues électroniques à proprement parler. Il n'a qu'une fonction d'insert⁷, seulement destinée à renvoyer le lecteur vers l'édition sur papier. A titre de rappel, les revues qui forment les repères majeurs de l'édition imprimée actuelle, se répartissent entre :

- revues théoriques (*Cahiers du Musée national d'art moderne, Exposé, La Part de l'oeil, Pratiques, Recherches poétiques*) ;
- revues critiques d'actualité (*Art press, Art présence, Cimaise, Documents sur l'art contemporain*, cette dernière oscillant entre revue critique et revue d'artiste, *Espace sculpture, Parachute, Verso arts et lettres*) ;

⁷ Nous reprenons ici le vocabulaire de la presse qui tend actuellement à substituer le terme "insertion" par celui d'"insert" pour désigner des éléments autonomes (texte, image), insérés dans une publication. Terme également utilisé dans la presse artistique pour désigner une "intervention" originale d'artiste dans un périodique.

• revue de bibliographie analytique (*Critique d'art*)⁸.

Si certaines mentionnent des *e-mail*, peu d'entre elles figurent dans le réseau. Seule, la revue *Espace sculpture* (Québec) possède une "page" Web quelque peu élaborée, avec animation graphique du titre et évocation de ses contenus, qui la place du côté de l'insert promotionnel. Mais *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, édités par le Centre Georges Pompidou, ou *Critique d'art* n'apparaissent qu'à travers des fiches, jouant le rôle de simples notices signalétiques.

2.1.2. L'accompagnement électronique

La Revue noire (<<http://antares.rio.net/revuenoire>>), qui n'est pas exclusivement réservée aux arts plastiques mais concerne plus généralement les expressions de la cultures noire à travers le monde, offre, cependant, un exemple caractéristique, pour notre propos⁹, de l'adaptation d'un projet éditorial à plusieurs supports. Déjà, les CD-audio consacrés à la musique, qui accompagnaient certains numéros imprimés, représentaient un premier pas. Le site qu'elle a ouvert sur le Web développe une nouvelle relation avec la version sur papier placée sous le signe de la complémentarité.

Sa structure comporte : une présentation du projet de la revue ; un rappel des numéros parus avec sommaire ; les photos de couverture ; l'accès à certains articles ; le catalogue des éditions *Revue noire* ; un index des auteurs et artistes ; ; des pages de courrier ; des projets ; des écrits et un "Cyber Journal".

On y retrouve donc quelques articles et images publiés dans la version imprimée, qui font office "d'accroche" sans dévoiler l'intégralité des numéros, mais les rubriques vont au-delà. L'utilisation judicieuse des fonctionnalités du Web, pour le courrier électronique ("Réactions"), pour la mise à jour permanente d'un index, ou dans le supplément de pages réservées à la consultation sur écran ("Cyber Journal"), permet de donner au site un contenu spécifique tout en le traitant comme un prolongement et un élargissement de la revue sur papier. Sans être à proprement parler une revue électronique, ni le double ou la version électronique d'une revue sur papier, la *Revue noire* représente un moyen terme. Sa formule lui permet d'occuper plusieurs terrains.. Elle est assez caractéristique d'une petite entreprise qui, peu à peu, a étendu ses compétences et s'emploie maintenant à conforter ses positions en présentant sur le Web la vitrine d'une maison d'édition dynamique, tout en donnant une place prépondérante à son premier atout : la revue imprimée. Un exemple qui pourrait être suivi dans un

8

Éditée par l'Association Archives de la critique d'art (Châteaugiron, Ille-et-Vilaine) depuis 1992. Son sous-titre, en première de couv. précise : *critique d'art, théorie de l'art, art contemporain : actualité de l'édition française et francophone, revue critique et bibliographique*.

⁹ Elle voisine d'ailleurs avec *Synesthésie* (voir infra) dans la liste sélective des "Revue d'art" de la rubrique "Art contemporain" sur le serveur du Ministère de la culture <<http://www.culture.fr>>.

proche avenir par des revues, avec ou sans maison d'édition, qui souhaiterait rencontrer le public des internautes sans sacrifier l'édition imprimée.

2.1.3. La revue électronique : le cas particulier de *Synesthésie*

"Revue d'art électronique" ou "revue électronique d'art" ? Les termes devront tout d'abord s'ordonner pour ne pas introduire d'ambiguïté, puisqu'il s'agira de distinguer entre une revue consacrée à l'art électronique et une revue électronique consacrée à l'art (cette distinction n'évitant pas l'impression de redondance dans la locution "revue électronique d'art électronique" quand il faudra en préciser la spécialisation). Il sera donc question ici d'une revue électronique d'art - qui, à la différence des titres que nous venons d'évoquer, n'existe que sous cette forme - concernant à la fois les arts plastiques et électroniques.

Présentation

Après son lancement sur Babelweb, *Synesthésie* est hébergée, depuis son numéro 2, sur le site du Centre International de Création Vidéo de Montbéliard (CICV) Pierre Schaeffer (<<http://www.cicv.fr/SYNESTHESIE>>). Cet appui logistique justifié par un "*désir de collaboration à une recherche critique*"¹⁰ la rapproche ainsi d'une revue de laboratoire. Créée en 1995, elle compte cinq numéros en décembre 1997. Son comité éditorial, composé de huit personnes, est dirigé par Anne-Marie MORICE, dont la notice biographique, consultable sur le site (<<http://www.cicv.fr/CITOY/morice>>), nous apprend qu'elle est "*journaliste et critique d'art spécialisée dans la communication, la photographie et les arts électroniques*"; qu'elle a collaboré entre autres, à *Libération*, *Création Magazine*, *Marie-Claire*, *Télérama* et *Révolution* et qu'elle a "*effectué le commissariat de plusieurs expositions autour de l'art vidéo et de la photographie*". Toutes ces précisions ne sont pas anecdotiques ; elles entendent situer clairement l'origine et la position d'une revue, y compris géographiques, dans le réseau sans frontière du Web. L'effet semble paradoxal mais on peut le comprendre comme la nécessité de donner une garantie de sérieux à son lectorat : l'adresse, le laboratoire de rattachement, les qualités des intervenants déclinant les repères courants d'une activité éditoriale dans le champ de la recherche.

Projet éditorial

Le discours des éditoriaux reprend la trame des projets et réflexions que soumettent les directeurs de revues culturelles. "*Cette revue est un lieu de débats, de confrontations et d'affirmations*" ; "*...il faut se garder de toute stratégie évolutionniste facile, rester critique, donner un sens à la technique par l'art...*",

¹⁰ "Edito", n° 2, p. 1.

annonce le n° 1 ("Du bon usage de la Synesthésie"), tandis que l'éditorial suivant insiste sur l'urgence de "*décloisonner les pratiques*" pour ajouter : "*Dans Synesthésie, nous ne faisons pas de différence entre peintres, photographes, vidéastes, plasticiens ou artistes utilisant les techniques numériques. Ce qui importe, c'est la démarche artistique et sa pertinence par rapport à notre époque*" ("Edito", n° 2). Cette attitude d'ouverture se double d'une prise de position contre "*les discours défaitistes ou nostalgiques, voire cyniques*" ("Edito. Pourquoi ce n° 5") qui motivera la réalisation d'un numéro consacré pour l'essentiel au rôle et à l'engagement de l'artiste dans la société.

Si le vocabulaire des éditoriaux : "*projet éditorial ; contenu rédactionnel ; rubrique ; dossier ; édition*", témoigne d'une filiation à l'imprimé, et notamment d'une division des contenus héritée de ses formes, il offre aussi, sans coloration outrancière, des références au monde informatique d'Internet à travers des expressions telles que "*univers hypermédiatique ; Electronef ; bugs ; web designeuse ou bureau virtuel*", qui renvoient au support et à son environnement matériel. Ce double registre des mots reflète assez fidèlement la position de la revue qui entend à la fois défendre son point de vue dans le domaine global de l'art contemporain tout en marquant sa place spécifique dans le panorama électronique du Web.

Structure matérielle

Bien qu'elles se réfèrent aux divisions d'une revue sur papier, les parties et rubriques peuvent aussi être perçues, non plus comme une suite, mais comme un ensemble de modules connexes accessibles par des boutons (icônes : ex. : pictogrammes symbolisant des rubriques ou mots soulignés) qui constituent autant de liens hypertextes. Les articles bénéficient également de ces fonctions qui permettent d'aller d'un mot à des notes ou à des compléments bibliographiques ; d'accéder à un nouveau site en cliquant sur une adresse électronique citée dans le texte, etc. Des "séparations" sont ménagées entre les divers modules qui pour certains sont consacrés essentiellement à des textes de réflexion, de critique ou des interviews, et pour d'autres à des interventions d'artistes, laissant à l'utilisateur le soin de choisir entre la matière artistique elle-même ou l'article de revue.

Les fonctions habituelles du déroulement des "pages", des accès aux articles, des retours au sommaire, de l'ouverture de plusieurs fenêtres et de l'affichage en divers formats sont présentes.

Chaque numéro est conçu selon une maquette *ad hoc*. Seule, la page d'accueil reste identique avec le rappel de figures pictographiques symbolisant les cinq sens et la "synesthésie". Des recherches graphiques soutiennent la "mise en page" et l'habillage en relation avec les sujets des rubriques (typographies et icônes différenciées), utilisant les possibilités du médium (texte statique associé à des graphismes clignotants ; images fixes et animées), sans nuire à la lisibilité.

En ce qui concerne la longueur des articles, l'informatique n'impose pas ici de modification notable par rapport aux supports imprimés. Les variations sont comprises entre une page pour un article de présentation et quinze pages environ pour un article de fond (la mesure retenue étant celle de la page-écran en format large telle qu'elle apparaît en sortie sur imprimante).

La consultation des anciens numéros est prévue : dès le sommaire, une rubrique "*archives*" le signale. Celle-ci ne représente pas qu'un accès immédiat à de l'information mémorisée ; elle autorise, également, par le biais des liens hypertextuels, l'accès à des sites évolutifs qui continuent à vivre selon leur propre rythme. Ainsi, un lien créé dans un numéro daté de 1995 peut ouvrir sur un site dont les informations sont datées de 1997. A l'effet de démultiplication spatiale, s'ajoute celui d'une "dis-chronie" aux conséquences difficilement prévisibles, heureuses ou malheureuses, puisqu'un lien ne pourra indiquer qu'une "adresse" sans garantir que les données concernées au moment où il a été créé soient toujours identiques ou conservées quelques temps plus tard.

Contenus

Vouée à la confrontation et à la découverte, comme en témoignent les éditoriaux, *Synesthésie* accueille de nombreux auteurs : artistes, critiques, essayistes, universitaires qui entretiennent une relation de pertinence avec le projet :

- entretiens avec Marc GUILLAUME sur l'espace spectral (n°1) ; avec Gary HILL sur la vue (n°3) ; avec Régis DEBRAY sur la médiologie (n°4)... ;
- articles sur Eric LAMPÉE, Erick SAMAKH, Matt MULICAN (n°1) ; Joan FONTCUBERTA, Gilbert BOYER(n°3)... qui ont orienté une partie de leurs pratiques vers les arts électroniques, mais aussi sur Joël ROBUCHON, grand chef cuisinier, à propos du goût (n°3) ;
- articles de Anne-Marie MORICE ; de Marco Maria GAZZANO, critique d'art sur la "néotélévision" (n°1) ; de Christine TREGUIET sur le cybersexe (n°1) ; de Philippe QUÉAU sur les technologies (n°2) ; de Paul ARDENNE, critique et historien, sur l'engagement de l'artiste (n°5) ;
- invitations en ligne du groupe Ne pas plier, de Joël HUBAUT (n°2) ; de Véronique MOUYSSSET, Esther et Jochen GERZ (n°5) ;
- dossiers sur "Compatible/Incompatible" (n°2 : un couple de notions interrogées à propos de "Art et science", "Internet et démocratie", "Femme et cultures", etc.) ; ; sur "Les sens" (n°3)...

La liste des auteurs d'articles recoupe des noms connus et moins connus. Elle dénote surtout une attention particulière envers ceux qui s'intéressent aux transformations de l'art vivant confronté aux évolutions technologiques. Si l'expérience se prolonge, peut-être assisterons-nous dans cette revue à la constitution d'un nouveau champ pour la critique où l'on retrouvera des "ténors" mais aussi des "débutants" qui n'auraient pas trouvé d'espace adéquat dans la presse traditionnelle ou préféreraient ce "véhicule". Alain SIMERAY et Geneviève VIDAL (1997) indiquent, à titre de supposition, que "*La légitimité des auteurs se construirait sur le Web à travers les contenus circulant sur les réseaux*". L'exemple de *Synesthésie* prouve, à cet égard, qu'il faudra compter

avec ce mode de légitimité. Revue "chercheuse", pourvue d'un comité éditorial, elle donne un aperçu d'une information raisonnée où les principes rédactionnels de l'article en sciences humaines sont respectés. Elle présente le travail d'auteurs impliqués dans la critique et la recherche qui analysent un domaine à travers des textes qui n'ont rien à envier à leurs homologues imprimés. De ce point de vue, le Web ne change rien. Daniel SOUTIF, qui ne voit pas comment il pourrait en être autrement, le souligne également dans l'éditorial du premier numéro de *Tr@verses* (1996) : "*...l'invention de la numérisation et des écrans ne change probablement pas grand chose, du moins pour l'instant, à ce qui fait la qualité d'une oeuvre littéraire ou l'intérêt d'un écrit théorique ou philosophique*" (<<http://www.cnac-gp.fr/traverses/textes>>).

2.1.4. Questions

Cette mise à disposition gratuite ou peu onéreuse d'une revue qui semble pouvoir durer¹¹ est-elle à mettre au compte de pratiques alternatives, de la mission de diffusion de la recherche ou du souci de visibilité d'un laboratoire, d'une expérimentation en format réel, du besoin d'espaces de communication pour des auteurs ? Il ressort du choix des artistes présentés, des thèmes des dossiers ou des argumentaires des éditoriaux que toutes ces raisons se conjuguent. Le développement d'Internet où la création, la recherche et les universités ont pris leurs marques permet ce type d'expérience pionnière. Sera-t-elle un modèle, dans le sens économique ? Un type d'information du service public, ou soutenu par lui, mis au service du public, comme certaines listes d'adresses, calendriers de manifestations, bulletins d'informations, rapports, banques de données également financés par les deniers publics, qui ne demanderait qu'une redevance téléphonique pour la consultation ? En dehors de l'action des responsables de la revue, c'est ici la politique culturelle et l'arbitrage des commissions chargées de délivrer les subventions qui apporteront quelques éléments de réponse, à moins que ce ne soient les "*dures lois de fonctionnement des industries culturelles*" (LAFRANCE, 1996).

S'il est difficile de supposer qu'elle représentera un modèle en matière de contenu et de structuration des informations, car nous en sommes au premier âge des revues électroniques, on peut cependant remarquer qu'elle a su réunir enfin différents modes d'expression (écriture-son-vidéo-infographie-image fixe) ou problématiques (interactivité, diffusion, statut de l'oeuvre) qui intéressent le champ créatif, et qu'elle s'avère mieux adaptée que la revue sur papier pour témoigner de l'hybridation de ces pratiques.

Gardera-t-elle sa forme actuelle où un équilibre s'est établi entre actualité, réflexion et création ? On aborde là, non seulement la question des choix éditoriaux mais aussi celui de la nature d'une revue électronique d'art. Si elle incarne pour le moment une sorte de catalyseur sensible au présent technologique

¹¹ En comparaison "[...] à l'été 1995, la durée moyenne mondiale d'un site était évaluée - car que faire d'autre ? - à six mois", BELBENOIT-AVICH (1996, p. 52).

et politique de l'art, c'est surtout en raison de son contenu réflexif (et textuel) qui la place dans la tradition "classique" des revues théoriques et critiques. En misant uniquement sur "les oeuvres en ligne", elle perdrait son statut de revue pour devenir un site d'artistes ; en réduisant ses rubriques aux seuls "Evènements" de l'actualité artistique, elle deviendrait un magazine. Ainsi, l'utilisation du Web n'implique pas sur ce point de changement notable dans la définition d'une revue (BOURE, 1994 ; COUZINET, 1997). Les revues d'art n'échappent pas au phénomène inévitable, et peut-être transitoire, de la transposition d'un support à l'autre qui marque cette première phase ; ce qui ne les empêche pas, comme on l'a vu avec *Synesthésie*, de présenter certains caractères inédits qui les particularisent vis à vis des formes antérieures.

CONCLUSION

Des études dont les revues électroniques, en tant que genre, ont fait l'objet, on retiendra qu'elles peuvent incarner selon les auteurs :

- un dépassement des contraintes actuelles de la communication de l'information scientifique et technique, moyennant la reconnaissance d'un modèle non-commercial de l'écriture, de la diffusion et de l'archivage de cette information à destination des chercheurs (HARNAD, 1997) ;
- un support plus rapide (diminution des délais de publication d'un article et des délais postaux) et plus propice à la discussion (CHARTRON, 1997) ;
- une opportunité de diffusion plus étendue et un mode de consultation facilité (POUZET, 1995) ;
- une transformation des pratiques relatives à l'écriture (ou la réalisation) et à la lecture des articles¹².

Les exemples de la *Revue noire* et de *Synesthésie* prouvent en effet que ces atouts peuvent se retrouver dans une revue d'art et qu'il y a lieu de regarder, dans ce cas, la diffusion électronique non pas comme un effet supplémentaire de spectacularisation de l'information, mais comme un autre moyen d'accès à des données dont la recherche doit tenir compte.

¹² Pour Hervé LE CROSNIER : "Le déplacement de support doit être vu comme un renouvellement profond des règles de lecture, de diffusion et de conception des articles scientifiques. La simple continuation d'une pratique antérieure ne saurait pas apporter le supplément justifiant le basculement vers la diffusion électronique. Stevan Harnad parle de 'Papyrocentrisme' ", Les journeaux scientifiques électroniques ou la communication de la science à l'heure du réseau mondial, *Solaris*, dossier n°3, <<http://www.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/dO3>>. L'exemple des revues citées dans notre article indique que le renouvellement ne portera peut-être pas essentiellement sur l'article mais plutôt sur une conception d'ensemble de la revue. Cependant, la possibilité de diffuser une pré-publication, comme l'a fait Norbert Hillaire (voir infra note 4), pourra changer, en partie, la physionomie des articles en sciences humaines.

RÉFÉRENCES

BELBENOIT-AVICH, Pierre-Marie, 1996. Des phares dans la nuit : la recherche documentaire sur Internet. *Bulletin des bibliothèques de France*, 1996, t. 41, n° 4, p. 52-55.

BEN ROMDHANE Mohamed et LAINE-CRUZEL Sylvie, 1997. Prise en compte de la structure des articles en sciences agronomiques pour la navigation dans un corpus scientifique électronique. In ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES SCIENCES DE L'INFORMATION ET DES BIBLIOTHÈQUES et SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION. *Une nouvelle donne pour les revues scientifiques*, 19-20 nov. 1997, E.N.S.S.I.B., Villeurbanne, p. 24-44.

BOURE Robert, 1994. De quelques aspects économiques des revues scientifiques en sciences sociales et humaines. *Les cahiers de Paris VIII*, "Revue et recherche", Presses Universitaires de Vincennes, p. 45-61.

Bulletin d'informations-Association des bibliothécaires Français, 1er trim. 1997, n° 174, p. 4-152. Dossier "La bibliothèque en ligne".

CAUQUELIN Anne, 1992. *L'art contemporain*. Paris : PUF. 127 p. Que sais-je ? n° 2671.

CHARTRON Ghislaine, 1997. Nouveaux modèles pour la communication scientifique ? In ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES SCIENCES DE L'INFORMATION ET DES BIBLIOTHÈQUES et SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION. *Une nouvelle donne pour les revues scientifiques*, 19-20 nov. 1997, E.N.S.S.I.B., Villeurbanne, p. 24-44, p. 1-9.

COUZINET Viviane, 1997. La revue électronique de sciences humaines et sociales : éléments pour une définition. In LABORATOIRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES APPLIQUÉES EN SCIENCES SOCIALES. Équipe Information et communication entre chercheurs (Université de Toulouse 3). *Revue électronique de sciences humaines et sociales*, séminaire 1997, vol. 5, p. 5-18

DESBOIS Dominique, 1996. Informations techniques et scientifiques en économie. *Terminal*, "Spécial Internet", 1996, n° 71-72, p. 157-180.

DUFOUR Arnaud, 1997. *Internet*. 4ème éd. Paris : PUF. 127 p. Que sais-je ? ; n° 3073. Chap. II : "Composantes matérielles", p. 5-11.

HARNAD Stevan, 1997. Comment accélérer l'inéluctable évolution des revues érudites vers la solution optimale pour le étudiants et les chercheurs ? In ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES SCIENCES DE L'INFORMATION ET DES BIBLIOTHÈQUES et SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES SCIENCES DE

L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION. *Une nouvelle donne pour les revues scientifiques*, 19-20 nov. 1997, E.N.S.S.I.B., Villeurbanne, p. 132-138.

HILLAIRE Norbert. Valery et l'hypertexte : notes pour un essai à venir. [réf. de nov. 1997]. *Tr@verses*, n°2, <<http://www.cnac-gp.fr/traverses>>

JOLY Françoise, éd., 1997. *Dokumenta X : short guide = Kurzführer*. [Allemagne] : Cantz Verlag. 335 p.

JOSEPH Pascal, 1997. L'art (enfin ?) sur le Net. *Technikart*, 1997, n° 17, p. 112.

KEAVENEY Sydney Starr, 1986. *Contemporary art documentation and fine arts libraries*. Metuchen (N.J.) ; London : The Scarecrow Press. P. 15-31, , schémas p. 28 et 29.

LAFRANCE Jean-Paul, 1996. Le laboratoire Internet. *Réseaux*, 1996, n° 77, p. 171-183.

LARDY Jean-Pierre, 1996. *Recherche d'information dans Internet : outils et méthodes*. Paris : ADBS. Sciences de l'information. Série Recherches et documents.

LE CROSNIER Hervé. Les journaux scientifiques électroniques ou la communication de la science à l'heure du réseau mondial. [réf. de nov. 1997]. *Solaris*, dossier n°3, <<http://www.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/dO3>>.

POUZET Vivette, 1995. Le temps des revues sur Internet, *La revue des revues*, 1995, n°19, p. 3-26.

SIMERAY Alain et VIDAL Geneviève, 1997. Expérimentation éditoriale pour la diffusion de travaux universitaires ou de recherches sur les NTIC : l'espace Web NTIC du Micro Bulletin du CNRS. In ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES SCIENCES DE L'INFORMATION ET DES BIBLIOTHÈQUES et SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION. *Une nouvelle donne pour les revues scientifiques*, 19-20 nov. 1997, E.N.S.S.I.B., Villeurbanne, p. 149-152.

TRONC Jean-Noël, 1996. Autoroutes de l'information : questions de société, réponses politiques. Paris : La Documentation française. *Regards sur l'actualité*, 1996, n° 217, p. 41-57.

VILLENEUVE Sylvaine, 1997. L'art et la matière. *Télérama*, 1997, hors série n° 81 H, "Au bonheur d'Internet", p. 64-65.

WEISSBERG Jean-Louis, 1996. Internet, un récit utopique. *Terminal*, 1996, "Spécial Internet", n° 71-72, p. 7-22.

ZINN-JUSTIN Jean, 1997. L'influence des nouveaux outils informatiques sur la publication des travaux en physique. *Terminal*, 1997, "Spécial Internet", n° 71-72, p. 259-266.

RÉGIMBEAU Gérard, 2001. **Clés d'accès aux images fixes : indexation et perspectives pédagogiques à partir des ressources d'Internet.** *Spirale : revue de recherches en éducation* (Lille 3), n° 28, 2001, p. 234-251.

Gérard RÉGIMBEAU

**CLES D'ACCES AUX IMAGES FIXES :
INDEXATION ET PERSPECTIVES PEDAGOGIQUES A PARTIR
DES RESSOURCES D'INTERNET**

Pour la version publiée et définitive de cet article voir : Régimbeau Gérard, 2001. **Clés d'accès aux images fixes : indexation et perspectives pédagogiques à partir des ressources d'Internet**, *Spirale* (Lille 3), n° 28, p. 233-251.

Résumé : Internet permet d'interroger des banques d'images représentatives de divers types de collections et systèmes de traitement documentaire. On peut inclure maintenant leur étude et leur utilisation dans le cadre d'enseignements qui souhaiteraient jeter des ponts entre techniques documentaires et pédagogie de l'image. Chaque site présenté dans l'article fait l'objet d'un commentaire où sont proposées quelques problématiques en vue de construire des exercices sur l'analyse, l'indexation et la description, puis, des réflexions générales rappellent en quoi l'optique documentaire peut aider l'élève dans une approche critique des images.

Mots-clés : Internet. Banque d'images numérisées. Pédagogie de l'image. Pédagogie de la documentation. Indexation de l'image. Analyse documentaire de l'image. Sémantique de l'image. Description. Connotation. Recherche de l'image par l'image.

Traduction :

Access keys to Still Images : Using Internet resources for Indexing and Teaching Purposes.

On the Internet, one can access and search image banks featuring different types of collections and different types of information processing systems. It is now possible to include them in courses aiming at building bridges between information processing techniques and the study of still images. Every site featured in this article is first commented, some theoretical principles are suggested with a view to devising exercises about the analysis, description and indexing of still images ; then general observations are made about how an information processing perspective can help students deal with the critical analysis of still images.

Keywords :

Internet. Digital Image Bank. Image Teaching. Information Processing Teaching. Documentary content analysis of still images. Image indexing. Image semantics. Description. Connotation. Image search by visual content.

Introduction

On ne sait pas encore si l'on peut apprendre à voir, comme en témoignait le titre interrogatif d'un colloque relativement récent¹. Malgré les nombreuses tentatives déployées dans les écoles, les lieux de culture et de formation les plus divers, malgré l'effort de vulgarisation de certains auteurs, qu'ils soient critiques, journalistes, historiens, conservateurs, artistes ou réalisateurs, la question de l'éducation à l'image reste encore ouverte. On invoque souvent un manque de mobilisation autour de ses enjeux, mais il faut aussi concevoir, plus simplement, que cette question déplace avec elle les réponses qu'on pourrait lui apporter selon un renouvellement constant. Chaque génération se trouve ainsi confrontée à des données nouvelles qui demandent une adaptation méthodologique de la part des pédagogues et des chercheurs. La prise en compte d'Internet parmi les canaux et supports multiples de diffusion de l'image fixe s'impose depuis quelques années, suivant en cela l'augmentation de son impact social, comme une des adaptations nécessaires.

Si ce contexte actuel de diffusion massive, grâce aux techniques numériques, soulève des difficultés et des interrogations d'ordre technique, économique, éthique ou esthétique - on connaît, entre autres, les problèmes relatifs à la concentration des agences, aux droits d'auteurs ou aux conséquences formelles du numérique² - il offre aussi des atouts dont on peut tirer parti dans une perspective comparatiste et critique.

Le transfert et la démultiplication sur Internet de services voués à l'éducation et la culture, à la promotion d'activités lucratives, associatives ou de recherche, et, directement, à la vente en ligne permettent de se confronter maintenant, à partir d'un seul vecteur, aux contrastes d'une offre qui implique, pourvu qu'on la détecte et qu'on la mette en évidence, une économie de l'image. Économie au sens marchand mais encore organisation et structuration des éléments d'un ensemble, comme on parle de l'économie d'un ouvrage. Mais, ce n'est pas le statut ou le rôle de l'image utilisée en tant qu'illustration, matériau graphique, création artistique ou document informatif qui sera ici retenu. Notre intérêt se portera à l'amont de cette utilisation, vers des sites fournisseurs d'images. Dans cette optique, il devient possible, en s'appuyant sur la capacité d'Internet à réunir et déployer de larges gammes d'information, tant du point de vue de ses natures et de ses formes que de ses contenus, d'accéder aux diverses règles concurrentes, coïncidentes ou conjuguées des traitements documentaires. L'objectif de cet article sera donc d'attirer l'attention sur certaines sources iconographiques maintenant disponibles, sans prétendre sectoriser leurs utilisations pédagogiques par classe ou par niveau, ainsi que d'apporter quelques réflexions, nous l'espérons incitatives, sur les passages à explorer entre techniques documentaires et pédagogie de l'image.

¹ *Peut-on apprendre à voir ?* Sous la dir. de Laurent Gervereau (1999).

² Cf. en particulier pour le photojournalisme les articles de Ange-Dominique Bouzet, *Les photographes en émoi pour leurs droits*, *Libération*, mercredi 30 août 2000, p. 26 et de Michel Guerrin, *Photoreporters, les illusions perdues*, *Le Monde*, 6 sept. 2000, p. 15.

1. DES TECHNIQUES DOCUMENTAIRES POUR ABORDER L'IMAGE

1.1. Traiter l'information

Les techniques documentaires n'ont pas pour seul objectif de traiter des supports. La notion même de document, telle qu'elle a été définie par Jean Meyriat (1993, p. 152) : "*Un document est un objet sur lequel sont enregistrés des signes représentant de l'information*", met l'accent autant sur la composante matérielle (*objet* dont il convient ici d'agrandir l'acception à celle de support) que sur les composantes sémiologiques et informationnelles qu'il revient à la documentation de traduire et de catégoriser en vue de leur exploitation.

Même si elle n'est pas ordinairement convoquée parmi les savoirs consacrés à l'interprétation du sens, la documentation a pourtant son rôle à jouer dans l'approche des contenus : une dimension clairement illustrée par les démarches d'analyse et d'indexation³. Elle ne se confond pas, à moins de l'évaluer trop superficiellement, avec un simple travail de transmission aveugle et sans effet cognitif. De plus, traitement informatique n'est pas encore synonyme d'automatisation complète ; comme on pouvait le lire en conclusion d'un article sur les moteurs de recherche d'images numérisées : "*La recherche par indexation textuelle a encore de beaux jours devant elle, qu'on se le dise*" (Mandard, 2000, p. III). La rédaction de légendes, descriptifs, textes d'accompagnement et la création des indexats (mots-clés, descripteurs, termes libres ou contrôlés et autres représentations chiffrées ou codifiées) relèvent avant tout d'opérations intellectuelles imposant des choix, des sélections, un lexique, une syntaxe, et en fin de compte, d'une construction de sens. Si, dans leurs résultats, ces opérations paraissent "sans qualités" puisqu'elles repoussent - jusqu'à un certain point - toute emprise ou rhétorique de la subjectivité, et répondent à une fonction intermédiaire de transmission, puisque leur objectif fondamental est de permettre la recherche par sujet, elles se concrétisent néanmoins dans un "langage" qui résulte bien de facultés de compréhension et d'intelligence d'une médiation humaine. "Sémaphorique" en ce qu'elle caractérise, balise et rappelle à l'attention des documents par de nouveaux signes, l'indexation implique une véritable prospection de la matière informative afin d'en dresser des relevés. Lorsqu'elle est appliquée à l'image, elle présente, en outre, la particularité de désigner des unités iconiques à l'aide d'unités verbales ; ce qui nécessite la recherche de correspondances pertinentes entre les univers langagier et visuel.

1.2. Un atout complémentaire pour la pédagogie de l'image

Pour ces raisons brièvement évoquées, et pour d'autres qui tiennent à la mise en pratique transversale de connaissances acquises dans d'autres secteurs (expérience commune, culture personnelle, enseignements scolaires ou universitaires, disciplines scientifiques), l'analyse et l'indexation documentaires forment l'axe d'une méthode qui peut donner matière à réflexion pour une

³ Réflexions sur l'indexation en tant que méthode d'analyse des discours dans Caroline Courbières (2000).

pédagogie qui sollicite les facultés d'observation, d'induction et de déduction chez l'élève. Sans prétendre remplacer des projets qui initient à la compréhension des composants et des codes visuels, tels qu'ils sont incarnés, par exemple, dans des manuels didactiques comme *Petite fabrique de l'image* (1992) ou *Dix modèles d'analyse d'image* (1995), l'approche de l'image fixe ramenée à son statut de document iconique (selon la terminologie normalisée⁴) peut s'avérer un moyen auxiliaire efficace pour structurer la perception autour d'une verbalisation particulière (la condensation⁵) et découvrir certains aspects oubliés ou masqués du circuit des images. Son avantage et son apport consistent à quitter le cadre traditionnel du commentaire de document figuré - si tant est que la régularité de son exercice en ait fait une activité traditionnelle (!) - et de déplacer l'attention du caractère "exemplaire" des documents proposés vers des territoires où le sens attribué aux images est, en quelque sorte, en état d'incubation.

Internet, pour l'ensemble des images qu'il véhicule, apparaît au premier abord comme une photothèque sans mur, mais ceci n'est qu'une métaphore incomplète ou approximative. Même s'il est possible, à partir des pages d'interrogation d'annuaires et moteurs de recherches, de retrouver des documents figurés, on n'est pas pour autant conduit vers des collections traitées et organisées pour servir de ressources⁶. Pour qui souhaite approcher les différents systèmes d'indexation des images fixes, il faut donc orienter l'interrogation vers les banques d'images, et sur ce plan, Internet constitue une vitrine assez représentative. Loin s'en faut que leurs exemples soient tous pertinents ou présentent un égal intérêt ; ils n'en restent pas moins assez significatifs des questions et méthodes en jeu dès qu'il s'agit de caractériser, de classer et de classer des images dans un contexte documentaire.

2. BANQUES D'IMAGES

2.1. Le choix des sites

Pour une synthèse rapide et un panorama compréhensif des différents sites consultables, il existe plusieurs guides. La rubrique "Autres sites" de BIPS (Banque d'images pédagogiques et scénarios)⁷, les listes de l'ADBS (Association des professionnels de l'information et de la documentation)⁸, de l'INRIA (Institut national de recherches en informatique et automatique)⁹ à la rubrique "Webthèque", et le répertoire *Iconos* de la Documentation française¹⁰, sont des points de départ nécessaires. Ils recensent les adresses de banques

⁴ *Documents iconiques*. ISO 5127-3 (1988).

⁵ Réduction d'information qui peut se traduire par une notice, une légende ou des indexats.

⁶ Pour ce qui concerne les questions générales relatives à la recherche d'images sur Internet, cf. Anne-Marie Moulis (1999).

⁷ <<http://bips.cndp.fr>> Site coopératif d'initiation pédagogique à l'image et par l'image qui travaille à ce rapprochement souhaité entre matières enseignées et documentation visuelle.

⁸ <<http://www.adbs.fr>>

⁹ <<http://www.inria.fr/multimedia/hypertheque>>

¹⁰ <<http://www.admifrance.gouv.fr/cgi-bin/multitel/CATALDOC>> : voir la rubrique "Documentation", puis "Photographie" et, enfin, dans le menu de cette dernière : "Iconos" et "Banques d'images"

d'images en ligne en donnant une sélection significative de différents domaines. A ceci, il faut ajouter les portails de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal¹¹, aux orientations foisonnantes, et du Ministère de la culture français¹² qui regroupe les liens des banques de données consacrées aux oeuvres du patrimoine national.

Muni de ces quelques signets, il faut ensuite tester les différents sites, puis différencier les domaines thématiques et linguistiques concernés. Il ressort de ces navigations qu'une large part des banques d'images inventoriées sont accessibles, certes, mais pour un usage professionnel qui nécessite de passer par l'utilisation payante des services proposés. Soit pour des raisons commerciales, soit parce que leurs fonds ne sont pas numérisés, les agences utilisent ainsi le réseau pour faire connaître leurs activités mais sans ouvrir au-delà leurs trésors iconographiques. Pour les plus engageantes, on a accès - avec Giraudon¹³, par exemple - à quelques reproductions qui reflètent l'éventail des collections mais sans autre possibilité d'interrogation que d'entrer en contact avec le service de recherches iconographiques. Quand, à ce stade, on souhaite formuler une demande, la suite relève du traitement payant d'une commande ordinaire. D'autres agences ont choisi une stratégie commerciale différente en ouvrant une partie de leurs fonds à la consultation directe.

Parmi les sites consacrés, entièrement ou en partie, aux images fixes, nous retiendrons ceux qui permettent d'observer à la fois les termes utilisés dans l'indexation et les images elles-mêmes¹⁴. Il n'est pas si fréquent de rencontrer ces deux éléments réunis, et quand ils le sont, encore faut-il séparer les systèmes évolués des systèmes rudimentaires.

Lorsqu'on interroge, par exemple, une agence spécialisée dans la vente de posters, on accède à des catalogues promotionnels, appuyés sur quelques pièces représentatives, arrêtant la compréhension des rapports entre image et classification à des catégories larges telles que "Mer, Montagne, Campagne", etc. Ce premier degré ne permet pas des recherches fines sur le travail documentaire, il peut tout au plus informer le "consultant apprenant" sur un niveau thématique général qui répond essentiellement à une utilité commerciale dépendante d'un support particulier, à l'instar d'un dépliant d'échantillons. Cependant, on notera déjà, pour ce cas, qu'une analyse pragmatique y découvrira les raisons d'un "classement". Il ne s'agit pas pour ces agences d'archiver des fonds d'images et d'en extraire une indexation profonde : seuls quelques critères essentiels suffisent à se repérer dans un ensemble clairement identifié.

D'autres sites offrent, en revanche, de véritables terrains d'observation des méthodes d'indexation. On en retiendra plusieurs types qui correspondent à l'image d'illustration, au photojournalisme, aux oeuvres d'art, à l'image scientifique et technique, auxquels nous ajouterons un site expérimental de recherche d'image par l'image. Pour l'ensemble de ces domaines, les pratiques sont variables et reflètent une sorte d'état de la question. Elles nous apprennent,

¹¹ <<http://macm.qc.ca>>

¹² <<http://www.culture.fr/culture>>

¹³ <<http://www.giraudon-photo.fr>>

¹⁴ La fonction "Aide" en page d'accueil des sites précise généralement les possibilités d'accès et les procédures d'interrogation.

en particulier, que les évolutions plus ou moins récentes en matière de documentation iconographique se sont effectuées selon des logiques, pour la plupart, autonomes, et - c'est là un intérêt qui n'est pas des moindres - elles permettent de constater qu'Internet, en mettant en regard et en comparaison ces divers systèmes, milite, peut-être malgré lui, pour leur mixage productif.

2.2. Images et critères d'indexation

La scène "primitive" d'une demande de document dans une photothèque a été brossée avec humour et vérité par J.P. Leguéré dans un article sur la documentation iconographique¹⁵ :

-*"Bonjour madame ! J'voudrais un lion..."*

-*Un lion ? Mais quel lion ? se récrie la documentaliste de la photothèque. Mort ou vif ? D'Afrique, d'Inde ou d'Asie ? Seul ou en famille ? En gros plan ou dans son environnement ? De face ou de trois quarts ? En chasse ou au repos ? Pour illustrer un poster, un livre, une annonce, un conditionnement ?"*

Loin de nous replonger dans des temps archaïques de la documentation manuelle, cet instantané du quotidien des services et agences iconographiques saisit ce qui constitue le trait le plus difficile et le plus sensible du travail documentaire appliqué à l'image, à savoir la recherche de l'adéquation entre les contenus de l'image, les termes de l'indexation, les mots de l'interrogation et les attentes de l'utilisateur. Et quel que soit l'outil concerné, manuel ou informatique, cette difficulté demeure, tout au moins dans la détermination des sujets. Car, si globalement, il est assez facile de retrouver des images par auteur, titre, date, agence, éditeur, support, le critère du sujet, quant à lui, reste ouvert à de multiples variations. Ce sont les différentes façons de résoudre cette question qu'on retrouve dans les quelques sites sélectionnés.

2.2.1. Images d'illustration : Pictor

Pictor, présente le cas d'une agence d'illustration dont les produits sont essentiellement destinés à la publicité et à l'édition imprimée ou numérique¹⁶. Elle possède un fonds composé de photographies et montages photographiques ouvert au "visiteur", et pratique une indexation (en anglais) par termes descriptifs¹⁷, morphologiques et connotatifs. Plusieurs entrées sont prévues à partir, entre autres, de fonctions intitulées "*Category search*", "*Keyword search*" et "*Visual search*".

La partie "catégorie" reprend les divisions retenues habituellement dans ce type d'agence, à savoir l'agriculture, les animaux, la finance et les affaires, la nourriture, etc. Ce premier degré d'interrogation permet de visualiser des stocks d'images importants selon un affichage mosaïque de 25 imagerie par page (ex : 1771 réponses pour la rubrique "*Animals*" soit 71 pages-écran consultables). La navigation, comparable au feuilletage d'un catalogue, - et qui exige de la

¹⁵ *BàT : Bon à Tirer*, 1980, n° 21, troisième partie, p. 62.

¹⁶ <<http://www.pictor.fr>>

¹⁷ Il est difficile de reprendre, ici, la terminologie du traitement documentaire de l'écrit sous peine de forger l'expression pléonasmatisée "descripteurs descriptifs" (!). L'expression "descripteurs de contenu" serait plus acceptable si elle ne laissait, alors, supposer que la morphologie ne fait pas partie intégrante du contenu.

patience avec un matériel aux capacités ordinaires - s'effectue dans ce cas par vision directe, sans mots intermédiaires si ce n'est le terme générique indexant la catégorie.

La recherche par "mot-clé" (*keyword*), qui concerne l'ensemble des collections, offre, quant à elle, la possibilité d'associer des termes (opérateurs booléens : "*must have*", "*and either*", "*but not*") qui affine la sélection d'images. Pour revenir à l'exemple du lion - on sera en mesure d'obtenir une photographie au format horizontal d'un lion dans la savane en associant successivement "*lion*" et "*savannah*", puis en repérant une photographie horizontale dans ce premier tri visualisable. Si les réponses ne convenaient pas, on pourra reprendre la requête avec les termes "*lion*" et "*horizontal*", etc.

L'illusion serait de penser que c'est le contenu effectif de l'image qui permet de la retrouver, or, si un ciel visible et manifeste dans telle photographie n'a pas été décrit par le terme "ciel" ("*sky*") au moment de l'indexation, on ne pourra pas accéder à cette photographie par l'intermédiaire de ce terme. La liste des indexats retenus apparaît en activant le bouton "*get info*". Prenant acte de ces procédés, on pourra exercer le sens critique de l'élève en lui demandant de vérifier la pertinence de termes affectés à une image prise dans un contexte, en tenant compte des impératifs d'utilisations qui conditionnent, en quantité et en qualité, le choix des termes. Il ne s'agira plus de rechercher des mots qui conviendraient pour nommer les contenus d'une image isolée - pratique courante dans l'analyse descriptive de document figuré - mais de définir auparavant le cadre d'indexation : si telle image était destinée au domaine géographique, quels aspects faudrait-il retenir, et d'abord serait-elle exploitable dans ce domaine ? si on souhaitait qu'elle soit retrouvée par des néophytes ou au contraire par des spécialistes, quel vocabulaire serait envisageable ? etc. Entre les "mots" censés découler directement de l'image et les mots qui vont à l'image, il y a une distance que l'on suppose mais qu'il est bon, aussi, d'éprouver. Tout l'art sera de ne plus rassembler les termes selon une encombrante exhaustivité, ou plutôt volonté d'exhaustivité, mais de les distinguer et les sélectionner en fonction d'une pertinence qui demande des réglages préalables : quel destinataire viser ? quel temps accorder au travail d'indexation ? quelle originalité relever dans telle image par rapport à une série ? etc. Un de ces réglages consiste à recourir à une liste pré-organisée de termes sous les formes du vocabulaire, de la liste de vedettes matières ou du thésaurus. En passant du langage naturel, ouvert et polysémique aux langages particuliers et contrôlés qui fondent ces outils d'indexation, l'élève pourra prendre ici la mesure de la spécificité du lexique par rapport au dictionnaire et des contraintes de ses applications.

Mais, le support d'une réflexion plus ample, et très certainement plus attractive, nous est offert par la rubrique "*Visual search*" qui ordonne dans une liste fermée une trentaine de termes connotatifs (*adventure, aggression, ambition, bizarre, calm, celebration, challenge, communication, etc*) reliés à des groupes d'images. Dans le droit fil des études sémiologiques portant sur la publicité¹⁸ les agences d'images ont développé des systèmes d'indexation qui prennent en compte les sens latents et/ou culturels des images pour répondre

¹⁸ En particulier par Roland Barthes (1964, p. 40-51) dans son étude sur une publicité de Panzani.

aux besoins de leurs clients et anticiper les demandes en matière d'illustration. Un graphiste ou publicitaire, face au choix d'une image évocatrice ou suggestive, est confronté à ces questions. Quelle image associer, par exemple, en couverture d'un magazine, à un titre sur le stress dû au manque de temps ? En consultant la partie "*concept word*" (où sont rassemblées des images référées à des idées, des sentiments et des concepts) ils sélectionnera "*aggression*" ou "*time*" pour rechercher, parmi les images proposées, celle qui répondrait à ses attentes.

Tout repose ici sur des codifications rarement aussi explicites dans les expériences courantes de l'image. C'est comme si on retournait au point précis où le sens culturel investi dans les images était cristallisé ; au lieu où elles reçoivent un barème, où le sens qu'on leur affecte dans nos médias occidentaux était repris et prolongé. Il suffit de tenter une interrogation sur "*happiness*" pour comprendre quelles images, au double sens, propre et figuré (et c'est bien ici le cas de le dire !), sont régulièrement associées à ce "concept" : couples, familles, adultes et enfants, rires et sourires, danse, jeux, etc. tout un ensemble décrivant un bien-être d'apparence, principalement décliné sur le mode familial, illustre le "propos". Les réponses pour "*paradise*" sont aussi significatives - ce qui n'empêche pas de goûter les variations iconiques de cette uniformité "conceptuelle" - : tropiques, mers tranquilles, plages et palmiers composent les vues idylliques de ces paradis vierges et inhabités qui sont descendus des gravures et récits anciens pour saturer maintenant toute iconographie de l'évasion¹⁹.

De l'étude des réactions culturelles et subjectives en jeu dans ce type d'indexation à la recherche de termes connotatifs supplémentaires, comparés et commentés en groupe pour souligner recoupements et différences, on rejoindra certains des exercices proposés dans *Petite fabrique de l'image*²⁰ avec l'avantage de disposer là des sources qui guident l'amplification connotative de ces images dans les productions publicitaires et éditoriales. En présence d'exemples aussi significatifs, notamment face aux images indexées dans la rubrique "*bizarre*" dont l'esthétique plus ouvertement expressionniste ou surréalisante accroche encore mieux des projections subjectives, des tests et expérimentations sur les relations, parfois intriquées, entre description et interprétation, mettront en évidence les parts personnelle et collective de la charge connotative. On sera confronté, de fait, aux questions qui assaillent les documentalistes au seuil de toute indexation connotative²¹.

2.2.2. Photojournalisme : Sygma

Le site de l'agence Sygma²² permet des recherches sur des lots d'images qui illustrent certains événements politiques, sociaux et culturels répondant aux besoins de la presse d'actualité et de la presse dite "people". Les

¹⁹ Cf. également notre chapitre "Signe plastique et signifiés" dans G. Régimbeau (1996, p. 289-298).

²⁰ Notamment les exercices 10 "Le bestiaire iconographique et littéraire", 11 "Le bestiaire dans la publicité", et 14 "Sens dénoté, sens connoté", *op. cit.*, p. 128-129.

²¹ "Ce travail de relation entre les indices perçus visuellement et les connotations qu'elles entraînent est délicat car dépendant à la fois de la sensibilité de l'indexeur et de la culture de l'entreprise, aussi est-il l'objet de beaucoup de méfiance.", écrit Elisabeth Guilbaud (1995, p. 36).

²² <<http://www.sygma.fr>>

séries de photographies accessibles au visiteur sont regroupées par titre dans la partie "reportages". Du titre de reportage, on passe à l'affichage mosaïque des photographies puis à la consultation de chaque photographie accompagnée de sa "fiche technique" et des "mots-clés"²³.

Ces derniers consistent en une liste de descripteurs, parfois nombreux, qui mêlent niveaux généraux et spécifiques relatifs à l'image affichée. Ainsi tel cliché d'une réunion de personnalités du monde politique sera "relayé" par des termes qui concernent la date, le lieu, les noms des personnes, leurs fonctions, le domaine (ex. : France politique), les motifs de la réunion, etc. ; par des termes relatifs à la morphologie de l'image (ex : photo numérique, vue rapprochée), ainsi que par des termes décrivant gestes et composants (ex. : lisant, debout, table). Une fonction "Rebondir" est prévue qui permet, après avoir coché certains des "mots-clés", d'obtenir l'affichage d'autres photographies indexées par des mots identiques.

Ce type d'indexation, adapté aux besoins de la presse, se prête à une analyse des différents termes retenus en séparant, d'une part, ceux qui "décrivent" le visible (agents, objets, situations, gestes, composants), et d'autre part, ceux qui impliquent une connaissance des causes et du contexte d'une scène. Ainsi, une date, un lieu, un nom, une fonction parfois (quand un agent n'effectue pas une action directement liée à sa nature ou ses activités) ne sont connaissables que grâce à des sources extérieures à l'image, émanant très souvent du photographe lui-même. Si une scène de réunion était détachée de toute information préalable ou annexe, elle ne représenterait qu'une scène... de réunion ! Pourrait-on approximativement la situer dans le temps et l'espace en fonction des particularités du lieu (décor, appareils, etc.), des traits physiques, vestimentaires ou comportementaux, et de certaines caractéristiques techniques du support (couleur, objectifs particuliers), qu'elle resterait néanmoins inutilisable en tant que document d'actualité.

Le travail d'indexation dans ce domaine repose non seulement sur l'observation analytique mais aussi sur le renseignement. Après avoir relevé les critères déterminants des notices (personnes, objets, actions, situations, etc.), des tests d'indexation successifs sur certaines photos, comparés ensuite avec les notices effectives, mettront en valeur le fait qu'une photographie d'actualité, même si ce n'est pas toujours vérifiable ensuite dans la presse, demande une légende et une notice circonstanciées dès la source. On percevra concrètement, de cette façon, que son utilisation journalistique, en tant que preuve ou témoignage, n'est possible qu'à condition d'être correctement référencée, en l'occurrence documentée.

2.2.3. Muséographie : Joconde et Vidéomuseum

Destinées à la mise en mémoire et à disposition de reproductions et données textuelles concernant des oeuvres qui appartiennent aux collections publiques françaises, Joconde et Vidéomuseum²⁴ offrent des matériaux de

²³ La fonction "Aide" en page d'accueil permet d'obtenir des explications sur chacune des rubriques et sur les procédés de recherche documentaire dans la section "reportages". A noter que certaines photos ne sont pas accessibles en raison d'une "restriction de diffusion".

²⁴ Précisons que le site Joconde <<http://www.culture.fr/documentation/joconde>> ne comporte pas encore toutes les illustrations attachées aux notices et que le site Vidéomuseum <<http://www.videomuseum.fr>> ne

prédilection pour comprendre les questions particulières que posent l'image artistique dans le cadre d'une indexation par sujet. A la consultation des photographies en tant que documents iconographiques, on ajoutera l'étude des critères retenus pour renseigner les divers champs des notices d'accompagnement.

Comparativement aux autres, ces banques entourent d'un soin plus marqué la collecte d'information pour situer les oeuvres dans le temps et l'espace (auteur, origine géographique, date, période, lien avec des sources littéraires, historique, localisation actuelle, etc.), de même qu'elles apportent plus de précisions sur leurs techniques d'exécution ou leur matérialité. Ces indications muséographiques donnent les renseignements nécessaires à la bonne compréhension des caractères particuliers de chaque pièce et de son contexte de création, garantissant une interprétation correcte. Autant de données utiles pour reconstruire ce que Laurent Gervereau (1994, p. 54-63) nommerait le "contexte en amont" dans une analyse d'image, mais qui répondent aussi, spécifiquement, aux clés d'accès multiples pour une prospection documentaire. Si un historien souhaite comparer un ensemble de tableaux du 17^e siècle des écoles française et flamande, il possèdera avec ces premiers critères (siècle, objet, école) de quoi interroger la base Joconde, et déjà un embryon d'exercice méthodologique dans la recherche de sources iconographiques. Si un professeur d'arts plastiques est intéressé par l'utilisation du tissu dans l'art contemporain, il obtiendra quelques réponses avec Vidéomuseum. En modifiant la nature des demandes par la variation des critères et des termes, il est possible de reconstituer peu à peu sinon le bordereau de saisie - ce qui supposerait un travail très approfondi - du moins son schéma principal.

On complètera l'observation de ces critères, relevant globalement de la catalographie²⁵, par ceux qui dépendent plus exactement de l'indexation par sujet. Le problème, à nouveau posé, des moyens de formuler de la manière la plus pertinente ce qui décrit une image reçoit deux réponses divergentes. Vidéomuseum ne prévoit pas d'indexation et, par conséquent, d'interrogation par sujet, tandis que Joconde a mis en place une indexation de la représentation dont la méthode, mise au point par François Garnier, est expliquée dans son ouvrage *Thesaurus iconographique* (1984). Ici, des réflexions s'imposent qui pourront alimenter des axes de travail sur les potentialités et les limites de chacun des systèmes (Régimbeau, 1998).

Avec Vidéomuseum, on réfléchira sur les accès qui, en l'absence d'un champ "sujet", sont susceptibles d'orienter malgré tout vers les contenus iconiques et sémantiques d'une oeuvre d'art. Le titre et les matériaux fourniront de ce point de vue des indicateurs plus ou moins fiables mais néanmoins intéressants à analyser dans le cadre de l'esthétique contemporaine. On notera simplement qu'une étude de la fonction du titre dans ses rapports avec l'oeuvre pourrait offrir un support des plus stimulants à un cours de littérature sur le même sujet.

présente qu'une version expérimentale de sa banque, mais, en l'état, ces deux sites sont parfaitement utilisables dans un cadre pédagogique.

²⁵ Cf. les normes de catalogage de l'image fixe, AFNOR, FD Z 44-077, sept. 1997, dans *Formation des bibliothécaires et documentalistes*, AFNOR, 1998.

Avec Joconde, une fois compris les principes d'interrogation par sujet qui, entre autres, introduisent aux genres définis par l'histoire de l'art (ex : portrait, scène mythologique, nature morte, paysage, etc), on abordera des exercices d'application en examinant les différentes parties d'une "phrase" d'indexation descriptive. S'il convient d'apprendre à formuler dans la position de l'utilisateur, on comprend d'autant mieux la formulation en prenant la position de l'indexeur²⁶. Dans cette optique, en graduant la complexité - car distinguer le genre, puis nommer les agents, les fonctions, les valeurs de plan, les caractères physiques ou matériels, les actions, les attributs, les lieux, le décor, etc. ne va pas de soi - on établira des tests sur certaines images repérées au préalable pour cerner la part interrogeable d'une représentation. Du principal au secondaire, de l'essentiel à l'accessoire, des fausses évidences de représentations extrêmement codées au danger d'inventer des codes où il n'y en a pas, on dégagera en même temps une matière à discussion qui alimentera, sans s'y substituer, toute pédagogie de déchiffrement d'un document d'histoire.

2.2.4. Recherche de l'image par l'image : Surfimage

Au vu des difficultés que suppose la recherche d'images par l'entremise des mots, des systèmes documentaires qui s'appuient prioritairement sur l'interface de l'image elle-même ont été mis au point, depuis des années²⁷. Surfimage est un de ces projets²⁸. A partir d'une image-type choisie dans un lot, on obtient des affichages mosaïques où chaque photographie présente une variante proche de l'image sélectionnée. C'est un peu comme si l'on faisait défiler les planches contacts d'une séance de studio ou d'un reportage en proposant un choix extrêmement fin entre deux clichés. Telle interrogation sur le "visage" permettra, par exemple, de choisir entre deux directions de regard pour un même personnage. Une autre interrogation sur des "gélules" affichera les gros plans de configurations diverses où l'oeil pourra préférer un ensemble compact à un autre plus aéré. Les critères ne passent donc plus par des mots d'accès, seraient-ils extrêmement précis, mais par le balayage visuel des mosaïques et la sélection progressive des caractéristiques souhaitées.

Si le principe a de quoi séduire, il faut aussi comprendre qu'il n'est opératoire que dans le cas de collections homogènes, composant des subdivisions de "photos-références", où les variations infimes de détails supposent des recherches guidées par les ressemblances plutôt que par les différences. Un tel système d'interrogation inclus dans une agence d'illustration généraliste ou dans une agence de photojournalisme n'aurait son utilité que dans le deuxième temps d'une requête, quand on souhaiterait mieux affiner la réponse à partir d'un lot d'images proches par leur sujet et leurs composants. Mais on serait vite limité pour accéder à l'extrême variété des domaines et des stocks par la seule interface des images ; à moins d'en afficher des mosaïques infinies qui feraient perdre alors un temps considérable, bien plus qu'avec les critères traditionnels des mots.

²⁶ Cf. dans ce numéro "Décris-moi une image" de Marie Després-Lonnet sur les rapprochements à concevoir entre indexeurs et utilisateurs pour affiner les registres d'accès.

²⁷ Cf. en particulier les travaux d'Henri Hudrisier.

²⁸ <<http://www-rocq.inria.fr/imedia>>. Présentation du projet par Chahab Nastar (1999).

On pourra, cependant, à travers ce site, mesurer les progrès réalisés dans ces travaux sur la recherche de l'image "par l'image", dite aussi (de manière assez ambiguë) méthode "d'indexation par le contenu", et s'interroger sur les critères qui déterminent les séries et les "enchaînements" de photographies à l'intérieur des séries. Chaque lot met en oeuvre des segmentations particulières. Si la collection de portraits aux expressions diverses semble extraite de fichiers anthropométriques, une série de photographies sur un lieu urbain mettant en scène une voiture répond, quant à elle, à un découpage cinématographique qui donnerait les photogrammes significatifs de chaque plan.

Quand une banque comme Surfimage sera couplée à un système de reconnaissance graphique, elle saura satisfaire des demandes qui traduisent par un dessin schématique, un "rough", le type d'image souhaité. On sera parvenu, à ce stade, à l'interrogation iconique d'une indexation iconique. Déjà, certains laboratoires proposent des solutions (Mandard, 2000). Sera-t-on pour autant dispensé d'annexer des mots aux images ? Intervient ici la nécessité de séparer aspects iconiques et sémantiques. Si l'on parvient à regrouper, de manière mathématique, des degrés de similarité, basés sur la structure ou les densités par rapport à une image-type, qui permet, par exemple, à un logiciel de reconnaître telle structure iconique par rapport à une autre, pourra-t-on retrouver une image évoquant la solitude en passant de la photographie d'un S.D.F. prise dans une rue à celle d'un arbre isolé dans une plaine ? Sans organiser des ensembles reliés par le sens (champs sémantiques ou catégories) et non plus par leur structure iconique, on sera dans l'incapacité d'obtenir ce genre de relation. Outre l'intérêt pédagogique d'illustrer ce que recouvre l'expression "recherche de l'image par l'image", quelque peu mystérieuse, ce site offre un sujet de réflexion sur l'efficacité relative des clés d'accès, qu'elles soient verbales ou visuelles.

2.2.5. Images scientifiques et techniques : Institut National de Recherche en Informatique et en Automatique

En ce qui concerne l'image et la photographie appliquées à la pratique et aux problématiques des sciences de la matière et de la vie, le site de l'INRIA présente non seulement une photothèque mais, comme nous l'avons mentionné, propose aussi une liste de liens à travers sa "Webthèque" qui constituent d'autres pistes de découverte pour des domaines tels que la physique, l'imagerie médicale ou les Systèmes d'Information Géographique (S.I.G.). Pour s'initier, cependant, aux procédés d'interrogation documentaire d'un fonds lié aux recherches et activités d'un laboratoire, ce site sera un point de départ des plus intéressants puisqu'il permet d'observer en même temps la question des critères descriptifs appliqués à l'image scientifique et les possibilités d'accès aux images.

La page d'accueil de la rubrique "Photothèque" nous introduit d'emblée dans la souplesse d'un système qui prévoit trois accès : 1) par l'image, grâce à une mosaïque aléatoire regroupant une sélection de photographies de personnes, de lieux, de matériels et de schémas accompagnées de leur légende ; 2) par des termes pré-définis se rapportant à des divisions thématiques (ex. : *Algorithmique, Automatique, Calcul scientifique, Interaction homme-machine,*

etc), ou, enfin, 3) par la recherche en texte intégral sur tous les champs ; les mots pouvant se formuler avec une troncature et se combiner avec les opérateurs booléens (et, ou, non). Du point de vue ergonomique, on constatera la clarté et la simplicité d'une mise en page qui renforcent l'efficacité de l'interrogation en n'alourdissant pas outre-mesure les données à transférer et place le consultant devant les choix principaux.

En partant des divisions thématiques, on obtiendra des images qui résument les axes de recherche, fondamentale ou appliquée, de ce laboratoire, orientés vers le calcul, l'informatique, la robotique et l'automatique dans divers secteurs (industrie, santé, communication, etc.). Ce premier contact, complété par la lecture des notices de quelques images, donnera, de plus, l'occasion d'approcher la spécificité des lexiques rapportés aux sujets représentés. Une fois compris la nature du fonds et ses utilisations potentielles, les choix multicritères pourront ensuite s'exercer sur l'ensemble des informations textuelles réunies et organisées autour des images grâce à l'interrogation en texte intégral : la légende, le nom des projets de recherche, la description de contenu en langage naturel et les descripteurs en langage contrôlé seront ainsi sollicités.

On remarquera que l'indexation connotative n'intervient pas ici comme un critère d'accès. On pourrait l'imaginer cependant avec certaines photographies prévues pour la communication auprès des médias ou en modifiant, simulant, l'indexation d'un sujet hors de son cadre scientifique d'origine. Les notations de contenu, dans des titres strictement dénotatifs ; des légendes, qui atteignent parfois la taille d'un petit paragraphe ; et des descripteurs, dont l'activation permet par ailleurs d'accéder à d'autres images associées, servent avant tout à cerner les caractéristiques précises du sujet représenté à l'aide d'un vocabulaire très spécialisé. Mais, la spécialisation des notions, des phénomènes et des techniques décrits dans cette banque d'images ne fera pas oublier la grande facilité de sa consultation. Car en navigant du texte à l'image et réciproquement, ou de lien en lien à travers la fonction hypertexte ; en vérifiant ce qu'on obtient par le jeu des requêtes thématiques et en texte intégral, on comprendra qu'on a affaire ici à l'architecture d'un système où la complémentarité entre les mots et les images est non seulement manifeste mais encore opératoire. C'est cet aspect que l'élève pourra étudier, puis comparer à d'autres solutions rencontrées.

3. PERSPECTIVES PEDAGOGIQUES

3.1. Des paliers méthodologiques

Si l'on observe les différentes approches préconisées en matière de pédagogie de l'image, on retrouve ce que Christian Metz (1970, p. 164-165) séparait en deux apprentissages : "*1° reconnaître un certain nombre de configurations signifiantes spécifiquement iconiques [...]*", recouvrant "*l'initiation à la rhétorique de l'image*" ; "*2° reconnaître un certain nombre de symboles largement culturels*", [...] autrement dit : "*des symboles sociaux plus ou moins extra-iconiques dans leur nature mais fréquemment mis en images*".

Cette division méthodologique n'est pas sans rappeler la progression suivie dans *Petite fabrique de l'image* où chaque chapitre envisage deux étapes destinées, pour la première, à reconnaître une fonction rhétorique puis, une seconde, à la connaissance de cette fonction dans des systèmes sémiotiques et des cadres culturels particuliers ; ainsi des codes de la perspective et de la profondeur abordés à partir d'un trompe-l'oeil urbain puis analysés dans les représentations de l'art préhistorique, de la peinture et enfin de la photographie. On reconnaît également, sous des intitulés et des subdivisions différentes, ce souci d'articuler aspects spécifiquement iconiques et élargissement sémantique dans le traité didactique d'Yves Berger (1968), *Découverte de la peinture*, comme dans le guide plus récent de Laurent Gervereau (1994) sur l'analyse des images. Dans tous les cas, il s'agit de structurer l'apprentissage sur un mode progressif et cumulatif partant de l'inventaire des éléments en jeu pour aboutir à leur interprétation. Que celle-ci soit destinée, comme le propose Christian Metz (1970, p. 166) dans une perspective sémiologique à "*desserer autour de [l'enfant] l'emprise des idéologies et des rhétoriques régnautes*" ou, dans une perspective anti-traumatique, à "*contribuer à la mise en place d'une culture du doute généralisé vis-à-vis de toutes les images [...]*" comme le préconise Serge Tisseron (2000, p. 135) - opposé, d'ailleurs, à la prééminence de l'approche sémiologique - la visée d'une éducation à l'image est celle d'une familiarisation avec l'examen critique de ses propriétés et le décodage sémantique de ses contenus culturels.

De tels objectifs supposent un travail de défrichage où les techniques documentaires sont susceptibles de jouer un rôle d'aiguilleur important puisqu'elles nécessitent, comme dans toute analyse, un va et vient constant entre la reconnaissance des entités constitutives de l'image et l'interprétation du sens de leurs associations, complétée ou non par la connotation.

Dans un langage pré-défini ou avec les mots du langage naturel, cependant régi par des nécessités documentaires, l'impératif du traitement d'un document est d'aboutir à une représentation des contenus iconiques et sémantiques, à savoir ce qui est montré et ce dont il s'agit ; regroupant ce que pour le texte on nommerait occurrences lexicales et sémantiques. C'est ce dernier aspect qui pose les problèmes les plus difficiles à résoudre dans l'indexation automatique : comment condenser du sens dans une information secondaire avec des termes ou des images qui représentent un contenu primaire sans que ces termes, dans le cas du texte, ou ces traits iconiques, dans le cas de l'image, soit effectivement présents dans ce contenu primaire.

Généralement - car selon le contexte d'application, les variations sont assez amples - on distingue en documentation les niveaux catalographique, descriptif et connotatif, ces deux derniers pouvant être réunis dans un niveau sémantique.

La rédaction de la notice catalographique assigne à l'image, dans ses données minimales : un titre, un auteur, une date, un éditeur, un support et une technique.

La détermination des sujets inaugure l'indexation proprement dite. Sujets principaux et secondaires relevés à partir de l'observation, des indications fournies par l'auteur ou par des sources d'informations annexes (exemples : tel nom de personnalité, tel évènement, tel lieu), ainsi que l'identification

d'éléments situant la scène et l'action dressent une synthèse descriptive ou dénotative selon les critères de Quintilien (Où, Quand, Qui, Quoi, Comment ?) qui extrait les caractéristiques dominantes de l'image (Kattnig et Léveillé, 1989, p. 62-63). Quant au niveau connotatif, moins utilisé que les autres, il fait appel à la symbolique ainsi qu'aux associations d'idées plus ou moins explicites impliquées par l'image. Or ces distinctions de niveaux sont celles que l'on retrouve dans les grilles et méthodes d'analyse sémantique de l'image dont le schéma comprend trois parties²⁹ : 1) l'identification du document ; 2) la description (information à déchiffrer) ; 3) l'interprétation (information à décrypter).

On peut donc concevoir des passages entre analyse de contenu et analyse documentaire. La tâche du pédagogue sera d'expliquer les différences de perspective et de résultat. Car si l'on attend un commentaire composé d'une analyse de type historique ou littéraire, il n'en va pas de même dans l'optique d'une analyse documentaire où le "commentaire" se solde par l'énumération, la synthèse et la concision, en un mot la condensation. Qui plus est, cette opération est canalisée par des normes, des bordereaux pré-établis, des termes pré-organisés qui exigent de distinguer entre un niveau de réception global, ouvert à de multiples interprétations et une traduction orientée qui tient compte d'un nombre limité de choix. Néanmoins, en comparant les deux méthodes, on rencontrera très vite des points de contact qui faciliteront leurs compréhensions respectives.

3.2. Décrire et dénombrer : apprendre à voir pour transmettre

Il suffit d'observer le comportement d'élèves durant des exercices d'indexation pour comprendre que, d'une part, le travail d'explicitation des contenus ne va pas sans lutte, dans de nombreux cas, contre la "loi" de l'évidence, et que, d'autre part, l'attention est souvent happée par le caractère expressif de l'image.

Mettre des mots sur ce qui semble visuellement évident, en particulier pour l'image figurative, suppose de dépasser le refus, qui mêle gêne et peur du ridicule, de nommer "ce qui va de soi". L'élève pense qu'il est inutile de désigner ce que tout le monde est en mesure de voir : "pourquoi répéter ?". Or si l'on se place d'un point de vue documentaire en spécifiant l'intérêt de dénombrer les sujets pour les rendre accessibles, on va contre ce premier mouvement de retenue en donnant, en quelque sorte, une légitimation à l'inventaire descriptif. Nombreux sont les problèmes qui interviennent après l'ouverture de ce verrou mais ce coefficient de motivation ajouté à la description se révèle souvent efficace pour désamorcer un repliement sur l'implicite. Il rejoint par là les processus de verbalisation dont on connaît l'importance psychologique. En déplaçant l'acte de décrire, commandé d'habitude par la réception individuelle, vers la transmission, qui implique une dimension collective, on peut s'attarder sur l'importance des informations à relever avant de les proposer à la reconnaissance des autres : il ne s'agit plus seulement de voir mais encore de voir pour transmettre.

²⁹ Cf. également notre chapitre sur les différentes grilles d'analyse : G. Régimbeau (1996, p. 365-378)

Les composantes formelles et esthétiques de l'image déclenchent des jugements de goût beaucoup plus intenses que celles du texte. Même en présence d'une image qui ne cherche pas à émouvoir : photographie frontale en plan d'ensemble sans recherche particulière d'une scène urbaine ordinaire, par exemple, c'est aussitôt son atmosphère qui appelle des réactions affectives et subjectives : le calme ou l'agitation, la laideur ou la beauté supposées, la ressemblance ou la différence avec d'autres situations connues, etc. viennent "au devant de la scène". L'image n'est plus simplement la trace d'une réalité extérieure (*studium*), elle entre dans ma réalité (*punctum*)³⁰. Lorsqu'il faut revenir sur le dénombrement des éléments en présence, les difficultés commencent : s'agit-il d'une route ou d'une rue ? doit-on parler de trafic ou de circulation ? au loin, voit-on une tour ou un immeuble ?, etc. Organiser un relevé en fonction de rubriques pré-déterminées, comme on en trouve dans n'importe quel bordereau d'indexation, c'est déjà comprendre qu'au delà de l'immersion visuelle première, il est possible de définir des points de vue dans l'image et sur l'image, et ce à plusieurs niveaux.

3.3. Des images et/ou des mots

A travers les divers systèmes, on a pu observer que la catégorisation d'un élément visuel obéit à plusieurs facteurs qui dépendent principalement, d'une part, de la nature des images et, d'autre part, des moyens et des objectifs de la banque d'images. Une photothèque d'illustration n'utilisera pas les mêmes critères qu'une banque de données sur les oeuvres d'art.

Les progrès informatiques permettent de prendre en compte maintenant dans les moyens mis à la disposition de l'indexeur et de l'utilisateur l'interface de l'affichage mosaïque qui a des conséquences dans l'opération indexatoire. La possibilité de visualiser autorise l'utilisateur à effectuer des va-et-vient permanents entre le verbal et le visuel. On retrouve ce que Henri Hudrisier avait étudié (1983, p. 143) : "*La voie linguistique de la documentation image n'est donc pas la seule voie possible. Associée aux 'vieilles recettes' de la documentation (les mots clés), l'organisation des photographies par paquets, par 'nuages' [...] peut être une voie rapide pour retrouver des photographies dans un stock*". En accordant la primauté à la vision directe d'ensembles pré-organisés par thèmes, ou parfois aléatoires, le consultant peut accéder aux documents qui correspondent le mieux à ses attentes (image mentale). Mais ces recherches ne s'effectuent pas sans recours à une organisation préliminaire. Même dans le cas des recherches d'images "par l'image", il y a nécessité d'un classement qui organise un ensemble en collection. Quoi qu'il en soit, les pratiques actuelles d'analyse et d'indexation, en fonction des unités documentaires de la pièce ou du lot, restent encore dominées par la nécessité de chercher des correspondances entre les mots et les images, même si cette contrainte est relativisée.

En reprenant ces logiques d'indexation, le repérage de l'importance accordée aux sujets dominants et secondaires peut donner lieu à des exercices

³⁰ Selon la distinction de Roland Barthes (1980, p. 48-49).

sur la profondeur de l'indexation entendue selon deux axes : qualitatif et quantitatif.

L'axe qualitatif concerne la recherche de faisceaux de termes définissant au mieux un sujet. Par exemple : "forêt", mais encore "feuillu", mais encore "chêne", mais encore "été", mais encore "France", mais encore : "Périgord", etc. ; puis de précisions d'ordre morphologique pouvant inclure la lumière, la couleur, l'optique, la valeur de plan, etc. selon les critères définis par Ginette Blery³¹ ; et enfin la recherche de termes connotatifs, telle qu'on la pratique dans les agences d'illustration. Ces diverses opérations dépendant des éléments identifiables directement dans l'image et d'informations annexes disponibles.

L'axe quantitatif correspond, quant à lui, à une recherche d'exhaustivité dans la caractérisation des composants iconiques : à propos du sujet principal mais aussi des éléments secondaires et des détails. Ainsi, on pourra affecter des termes aux divers composants intervenant dans les différentes parties de l'image. Organiser une liste de "candidats" descripteurs en tenant compte de critères tels que les plans (du premier à l'arrière plan en passant par le plan intermédiaire) ou le critère du sujet (principal et secondaire) permet d'abord de tester concrètement des notions et ensuite d'éprouver une terminologie souvent flottante. Quelles différences établir, par exemple, entre thème, sujet, détail et motif ? Quels éléments, une fois repérés dans l'image, peuvent répondre à cette hiérarchie ?

En multipliant les exercices de ce type, qui devront sans cesse être replacés dans le cadre de ressources adaptées à un contexte particulier, l'élève entre progressivement dans un domaine qu'il aborde ordinairement à travers le prisme du commentaire. L'indexation joue ici le rôle de palier dans l'acquisition des connaissances. Le dénombrement des composants invite à fixer l'attention sur la matière à décrire quand souvent, la mise en texte, incline l'élève à focaliser son esprit sur la manière de dire. La récapitulation, la liste, la répartition des termes offrent un moyen de diversifier les chemins d'accès à la description en réévaluant les fonctions du relevé par rapport à la narration.

Conclusion

Le domaine des photothèques et des banques d'images constitue par lui-même un complément utile aux connaissances générales. Le stockage et la propagation des images correspondent à des fonctions et des nécessités éducatives, culturelles et économiques ; on le conçoit pour l'écrit mais on oublie souvent de l'envisager pour l'image. Évoquer ses sources, c'est éclairer d'une autre manière ses manifestations médiatiques et éditoriales. En précisant l'origine des sites et leur destination, on aborde, en outre, un aspect des réseaux qui relève de la "cartographie". Même s'il est illusoire de croire qu'on puisse dresser une carte exhaustive d'Internet, il convient de garder à l'esprit les correspondances qu'il entretient avec l'organisation économique, politique et

³¹ Rappelés par C. Kattnig et J. Léveillé, *op. cit.*, p. 49-59.

sociale (les réseaux sous les réseaux) sous peine d'arrêter artificiellement son approche à des dimensions techniques.

La banque d'images est un outil de connaissance. Les collections d'images relatives à l'histoire, aux sciences ou aux oeuvres sont des aides à l'apprentissage pour l'étude d'un phénomène, d'une période ou d'un art. Il faut cependant qu'elles comportent un appareillage suffisant pour être exploitées comme matériau (document historique, témoignage ou démonstration), notamment des notices et légendes claires et complètes. On pourra, sur ce point, procéder à des vérifications, qui serviront à cerner des impératifs documentaires mais aussi à comprendre que l'emploi du document figuré obéit à certaines conditions amplifiant, réduisant ou distordant l'interprétation (les dangers de l'anachronisme par exemple).

En découvrant les diverses particularités des répertoires d'images et leur inscription dans des réseaux, on perçoit plus facilement, à travers leurs présentations, leurs rubriques, leurs accompagnements textuels - avant cette espèce de valeur objective et autonome procurée par l'édition - qu'ils suivent essentiellement les tendances et les besoins de la culture visuelle d'un moment. En étudiant les enjeux documentaires des ressources d'Internet, l'élève, sera donc confronté aux règles et aux usages qui déterminent la place et le sens d'une image dans un stock avant qu'elle ne rejoigne le flot des images éditées ; découvrant, par là, la relativité de ses utilisations. Il pourra, de même, en observant les critères d'indexation, comprendre quels aspects de l'image sont retenus et ceux qui resteront inaccessibles à l'interrogation ; autre forme de leçon pratique pour identifier ce lien paradoxal, parfois étroit, parfois distant, qui unit le texte et l'image.

On aura remarqué, à la lecture de cet article, que pour chacun des sites mentionnés, certains axes ont été privilégiés au détriment d'autres qui peuvent s'avérer tout aussi fructueux ; ces choix, se référant en grande partie à une expérience d'enseignement en I.U.T. où il faut combiner culture de l'image et apprentissage documentaire, sont donc relatifs. Il demeure qu'à travers ce court panorama, on saisira peut-être qu'un des "supports" actuels de la pédagogie de l'image consiste en des approches transversales et concrètes qui faciliteront non seulement la connaissance mais encore l'appropriation critique des TICE. Un domaine et un projet où les spécialistes du traitement et de la formation en matière d'information, notamment les professeurs documentalistes, ont, nous semble-t-il, un rôle important à jouer.

Gérard Régimbeau. Sept. 2000.

Maître de conférences de Sciences de l'information et de la communication. Chercheur au LERASS (Laboratoire d'Études et de Recherches Appliquées en Sciences Sociales). Equipe MICS (Médiations en information et communication spécialisées). Toulouse 3. Merci à Arlette Bouzon, Viviane Couzinet et Francine Pavan pour leur relecture.

RÉFÉRENCES

BARTHES Roland (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*, 1964, n° 4, p. 40-51.

BARTHES Roland (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Cahiers du cinéma : Gallimard : Le Seuil. 192 p. ISBN 2-07-020541-X.

BERGER Yves (1969). *Découverte de la peinture*. Gérard et C°. 3 vol. (267 p., 248 p., 253 p.). Marabout université ; 171-173.

COURBIÈRES Caroline (2000). *De la mode et des discours au regard de l'indexation documentaire*. 314 p. Thèse de doctorat de Sciences de l'information et de la communication. LERASS. Université de Toulouse-Le-Mirail.

DAUTUN Jean-Pierre (1995). *Dix modèles d'analyse d'image*. Marabout. 307 p. Parascolaire. Culture générale ; 8032. ISBN 2-501-02096-0.

Documents iconiques. Documentation et information. Vocabulaire. Partie 3. ISO 5127-3 / ISO. Première édition 1988. Diff. AFNOR. 17 p. Français-Anglais.

FOZZA Jean-Claude, GARAT Anne-Marie et PARFAIT Françoise (1992). *Petite fabrique de l'image : parcours théorique et thématique, 180 exercices*. Magnard. 254 p. ISBN 2-210422-90-6.

GARNIER François (1984). *Thésaurus iconographique : système descriptif des représentations*. Le Léopard d'or. 239 p. ISBN 2-86377-032-2.

GERVEREAU Laurent (1994). *Voir, comprendre, analyser les images*. La Découverte. 191 p. Guides Repères. ISBN 2-7071-2318-8.

GERVEREAU Laurent, dir. (1999). *Peut-on apprendre à voir ? L'image* : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts. 380 p. ISBN 2-84056-076-3.

GUILBAUD Elizabeth (1995). Comment indexer l'image fixe ? *Archimag*, 1995, n°86, p. 33-36.

HUDRISIER Henri (1983). *L'iconothèque : documentation audiovisuelle et banques d'images*. La Documentation française. 269 p. Audiovisuel et Communication. ISBN 2-11-000998-5.

KATTNIG Cécile et LÉVEILLÉ Janny (1989). *Une photothèque : mode d'emploi*. Les Éditions d'organisation. 239 p. ISBN 2-7081-1082-9.

- LEGUÉRE J.P. (1979-1980). La documentation iconographique. *BàT*, 1979-1980, n° 19-21, article en 3 parties.
- MANDARD Stéphane (2000). Les moteurs de demain. *Le Monde interactif*, mercredi 26 janvier 2000, p. III.
- METZ Christian (1970). Images et pédagogie. *Communications*, 1970, n° 15, p. 164-165.
- MEYRIAT Jean (1993). Documents photographiques et électroniques. In *Les sciences de l'écrit : encyclopédie internationale de bibliologie*. Retz. Encyclopédies du savoir moderne. P. 152-154.
- MOULIS Anne-Marie (1999). La recherche d'images sur Internet. *Documentaliste-Sciences de l'information*, 1999, vol. 36, n°3, p. 179-185.
- NASTAR Chahab (1999). Indexation et recherche d'images : enjeux, méthodes et perspectives. *IDT 99* [en ligne]. [visité le 10.10.2000]. URL : <<http://www-rocq.inria.fr/imedia/publications.html>>.
- RÉGIMBEAU Gérard (1996). *Thématique des oeuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire*. Presses universitaires du Septentrion, 1998. 2 vol. 657 p. Thèse à la carte. ISBN 2-284-00659-0.
- RÉGIMBEAU Gérard (1998). Accès thématiques aux œuvres d'art contemporaines dans les banques de données. *Documentaliste-Sciences de l'information*, 1998, vol. 35, n°1, p. 15-23.
- TISSERON Serge (1996). *Le bonheur dans l'image*. Synthélabo. 137 p. Les Empêcheurs de penser en rond. ISBN 2-908602-79-2.
- TISSERON Serge (1998). *Y a-t-il un pilote dans l'image ? Six propositions pour prévenir les dangers de l'image*. Aubier. 176 p. ISBN 2-7007-2400-3.

RÉGIMBEAU Gérard, 2001. **Les revues d'art contemporain entre imprimé et électronique : évolutions récentes**, [en ligne], *Archée* (Montréal), 20 p., URL : <http://archee.qc.ca>

LES REVUES D'ART CONTEMPORAIN ENTRE IMPRIME ET ELECTRONIQUE : EVOLUTIONS RECENTES

Gérard Régimbeau

Sciences de l'information et de la communication.
Chercheur au LERASS.

Résumé :

Internet a provoqué dans le champ de l'art contemporain des changements qui touchent à la médiation de l'information. Il a permis la naissance de la revue électronique, nouvelle forme éditoriale, tout en imposant une phase d'adaptation aux revues imprimées. Après un bref retour historiographique sur l'étude des revues d'art contemporain, cet article s'attache à montrer les diverses réactions des revues "classiques" face au défi de la diffusion en ligne ; à distinguer les différents projets de revues électroniques, des plus anciennes aux plus récentes ; puis à observer les maquettes des différents sites. L'ensemble de ces repères permettant d'approcher quelques unes des fonctions médiatrices de la revue dans des réseaux où l'art et l'édition croisent maintenant le réseau Internet.

INTRODUCTION

La presse, la télévision, l'édition en son entier, tous les médias confondus, jusqu'aux expositions, colloques et séminaires font masse pour reprendre un même leitmotiv : celui de l'incomplétude. La complétude ne peut passer aujourd'hui que par Internet. Il faut "y aller voir", s'y reporter, y puiser d'autres informations, grâce à lui compléter sa quête ; telle émission n'est pas achevée qu'une annonce nous en prévient : "l'information continue sur Internet". La nouveauté réside là dans l'ampleur, peut-être sans précédent, des moyens coïncidents qui participent à sa promotion. C'est une invitation permanente appuyée sur un principe de frustration tellement ostensible qu'elle peut engendrer suspicion et rejet au premier abord. Mais si ces réactions entraînent à relativiser sa valeur de produit, elles n'effacent pas pour autant sa fonction d'outil. En dépit du spectacle médiatique et publicitaire, il convient de comprendre Internet comme un outil-système de communication tout à la fois logique et paradoxal dans la combinaison des anciens systèmes. Logique dans ses adaptations (texte, image, son convergeant dans le numérique) où l'on retrouve ses spécificités créatives, et paradoxal dans son statut puisqu'il double de l'existant (édition, médias, commerce, etc.) sans qu'on puisse encore déterminer si cette "duplication" s'oriente vers un dépassement bénéfique ou un remplacement stérile.

Dans le contexte de cette vogue et de ces mouvements socio-techniques, qui intéressent en grande partie la médiation de l'information et des connaissances, des revues électroniques d'art contemporain ont vu le jour tandis que des revues imprimées ont ouvert des sites pour ne pas rester à l'écart. En prolongeant ici un article où nous avons observé différents degrés de leurs présence et implication dans le réseau (Régimbeau, 1997), nous souhaiterions reprendre le fil conducteur des études qui ont précisé leurs rôles médiateurs. Rappeler quelques travaux et questions relatifs à ces études ; situer le sens des projets actuels des revues et observer le "marqueur sémantique" de leurs maquettes, tout en effectuant un repérage utile à un inventaire en cours, orienteront les perspectives de ce deuxième volet.

1. LES REVUES D'ART CONTEMPORAIN DANS L'HISTOIRE DE L'ART

Entre recherches sectorielles et histoire générale, des liens s'établissent parfois pour offrir une compréhension renouvelée de leur objet d'étude. Ce fut le cas dans une investigation collective, intitulée *L'année 1913*¹, où l'importance accordée aux revues vint, à son heure, rappeler qu'elles possèdent l'atout d'être à la fois source et événement historiques. A travers un ensemble de contributions dressant un panorama international des enjeux humains, théoriques, politiques et éditoriaux de leurs activités au début du siècle, elle a impulsé, ou, pour le moins, amplifié un principe d'approche que la recherche a confirmé depuis les années 1960 et dont Yves Chevrefils-Desbiolles (1993, p. 15) a qualifié les traits majeurs : "*la reconnaissance du rôle des revues en tant que 'passeurs' d'idées, mais aussi et surtout en tant qu'"agents' de création et de mise en forme du savoir*". Déjà perceptible dans l'*Encyclopédie française*, dès 1939, qui les retient en bonne place dans une présentation typologique (Huygue, 1939), cette reconnaissance ne s'est pourtant pas imposée pour toutes les périodes et partout avec la même intensité. En revenant brièvement sur la place des revues d'art créées depuis 1945, dans la recherche et l'histoire, on remarque deux phénomènes.

1) L'effort d'inventaire, qui s'appuie sur la collection, avec, en premier lieu, le "*Répertoire des revues d'art moderne*"², paru en 1972, sous la direction d'Ernest Goldschmidt. Signalétique, analytique et illustré, ce recueil demeure, quelque trente ans plus tard, un repérage des sources des plus pertinents de l'activité artistique entre 1945 et 1970. Puis, au milieu des années 1980, une nouvelle bibliographie analytique³, centrée sur l'édition francophone cette fois, figura dans les annexes de l'ouvrage *Vingt-cinq d'art en France*, prolongeant l'inventaire jusqu'à 1985. Il faut ensuite se reporter aux articles et chroniques de *La revue des revues* (depuis 1986)⁴, aux répertoires bibliographiques⁵, aux nouvelles de l'édition données par divers périodiques, majoritairement de la presse artistique, et particulièrement dans *Critique d'art* (depuis 1993)⁶, pour suivre l'actualité des créations de titres dans un secteur éditorial mouvant et fragile. Cet effort d'inventaire a été épaulé, et parfois stimulé, par des manifestations au nombre desquelles on peut citer, dans l'ordre chronologique : *The Art press : two centuries of Art Magazines*, en 1976⁷ ; l'exposition et le colloque *Les revues d'art aujourd'hui en Europe* organisés par Marseille-Art-Présent en 1983⁸ ; ou le colloque de l'Université de Rennes 2 "*Les revues d'art contemporain 1980-1990*"⁹. Autant d'activités prospectives et rétrospectives, de mise en valeur de la recherche, ayant pour but d'attirer l'attention sur le rôle des revues, de dresser un état de la question ou d'étudier et de comprendre leur apport à la connaissance historique¹⁰.

¹ *L'année 1913 : les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, sous la dir. de Liliane Brion-Guerry. Le tome 2 réunit 27 études relatives aux revues artistiques et littéraires.

² *Depuis 45 : l'art de notre temps*, vol. 3, Documentation, p. 129-150. Ouvrage qui venait clore l'édition de la revue belge *Quadrum* : revue internationale d'art moderne, 1956-1966 (20 numéros parus).

³ *Cette bibliographie couvre l'ensemble des revues françaises consacrées à l'art moderne, fondées depuis 1960 ou existant à cette date*, *Vingt-cinq d'art en France, 1960-1985*, p. 340.

⁴ Articles de Yves Chevrefils-Desbiolles (1988) en particulier et autres articles monographiques.

⁵ Par exemple, *Art Index*, New-York : The H.W. Wilson Company, 1933—> ou le *Bulletin signalétique des arts plastiques*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1972—>.

⁶ Revue semestrielle, éditée par Les archives de la critique d'art, Rennes. Dir. Jean-Marc Poinot. Voir supra la mention de sa page Web.

⁷ Sous-titre de la publication éditée à cette occasion : *Essays published for the Art Libraries Society on the occasion of the International Conference on Art Periodicals and the exhibition The Art Press at the Victoria and Albert Museum*.

⁸ Manifestation où furent invitées les revues *Artistes*, *Art press*, *Artscribe*, *Flash Art*, *Kunstforum International*, *Opus international* et *Sgraffite*.

⁹ Dans le cadre d'une université d'été coproduite par le Service Universitaire de Formation des Maîtres et le Centre d'Histoire de l'Art Contemporain (29 oct. - 2 nov. 1990).

¹⁰ Auxquelles il faudrait ajouter les travaux réguliers de l'Association Ent'revues ; les études contenues dans les catalogues encyclopédiques du Centre G. Pompidou et la création de l'IMEC (Institut mémoires de l'édition contemporaine, Paris), en 1988. Quant aux revues électroniques d'art, à noter que la

2) Cependant - deuxième phénomène observable - ces avancées exploratoires ont du mal à passer la rampe de leurs limites sectorielles, n'étant pas relayées autant qu'on pourrait le croire par les synthèses et les histoires générales de l'art contemporain. Si les revues apparaissent timidement dans *L'art au présent*, un essai sur la situation de l'art en France au début des années 1980, de Jean-Luc Chalumeau (1985, p. 218-224), on note une certaine réticence à les englober de façon décisive dans une analyse historique qui les prendrait en compte parmi les agents actifs et médiateurs d'un champ culturel donné ; ce que nous offraient, par exception, *L'année 1913* ou, plus tard, cet article à tonalité médiologique, selon la terminologie de Jean Meyriat¹¹, ou médiologique selon celle de Régis Debray : "La médiation culturelle entre la France et l'Allemagne de 1900 à 1940" (Meffre, 1993).

Citées au titre ordinaire des références bibliographiques dans nombre d'ouvrages, ou situées dans les périphéries de l'art (Ardenne, 1997), leur rôle n'est plus compris à sa juste mesure, conséquence d'une vision trop unilatérale ou macrographique qui les réduit à des fournitures, des épiphénomènes ou des reflets. Parce qu'elles développent des prises de position, des analyses critiques et des projets théoriques qui mêlent et démêlent les contradictions du temps, elles ont, pourtant, des places et des fonctions qui ne sont pas forcément prévisibles ou assignées. Que ce soit, pour certaines, dans un activisme esthétique, voire idéologique, ou pour d'autres dans une mise en perspective dégagée des contraintes mondaines, elles sont à bien des égards aux avant-postes d'une connaissance que le livre souvent compile ou parachève. Quel chercheur ne s'y réfère quand il s'agit d'approfondir le sens de telle oeuvre récente ; de comprendre telle démarche à travers des données interprétatives ou simplement d'accéder à des matériaux iconographiques de "première main" ? Quel historien du 20^e siècle pourrait les ignorer ? Médiatrices, à tous les sens du terme, elles occupent, avec le catalogue d'exposition dont il faut aussi rappeler l'importance, une place éminente pour l'art et l'histoire de l'art contemporains que John A. Walker (1976, p. 45) résumait en s'appuyant sur la polysémie du terme "re-vue" : "...the history of art periodicals is not merely a footnote to the history of art since they also help to determine that history [...] They also act as a feedback mechanism [...] Also, at a primary rather than a secondary level, there are reviews"; d'une part, regard rétrospectif et cadre constructif pour l'histoire ; d'autre part, fonction active et rétroactive dans le champ artistique.

2. LES REVUES D'ART SUR INTERNET

2.1. Changements techniques et formes nouvelles

Préciser la revue d'art dans ses contours médiateurs, suppose aujourd'hui d'aborder des réalités qui concernent, une fois encore, les supports et les moyens de diffusion de l'information.

Déjà, par trois fois depuis l'imprimé, si l'on veut observer l'histoire des techniques, le périodique d'art a pris de nouvelles formes. Une première fois avec la généralisation des diapositives, dont l'impact s'est fait ressentir dans le choix des matériaux iconiques de quelques publications, et dont la forme fut nommée "multi-média", avant de devenir "multi-supports" sous la pression taxinomique engendrée par les NTIC. Son fleuron reste *Actualité des arts plastiques*, animée par Bernard Piens et éditée par le Centre national de documentation pédagogique¹². Une deuxième fois avec

manifestation Artifices (Ville de Saint-Denis), organisée avec le concours de l'Université de Paris 8, a programmé, en 1996, une communication de Anne-Marie Morice et Paul Devautour sur le sujet.

¹¹ "[...] une des grandes branches de la communicologie. Elle concentre son attention sur les medias, c'est-à-dire sur les moyens organisés pour rendre possible la communication", extrait de : Pour une classification des sciences de l'information et de la communication, *Schéma et schématisation*, 1983, n°19, p. 62.

¹² Editée à partir de 1970, d'abord par l'Office français des techniques modernes d'éducation (OFRATEME), elle était à son origine une revue trimestrielle composée de diapositives (36) et de fiches d'accompagnement, centrée sur "les tendances de l'art contemporain [sans exclure] des aspects toujours

la percée du format vidéo VHS qui autorisa la création de périodiques d'art contemporain dont les contenus ont oscillé entre revue d'actualité et magazine parallèle¹³. Quant au cédérom multimédia, il a surtout marqué, en France, les formes de l'encyclopédie en fascicules¹⁴ et du magazine. Si l'on ne connaît pas d'exemple spécifique d'une revue d'art contemporain qui l'ait utilisé comme support, on peut l'intégrer toutefois dans les modifications techniques relatives au périodique d'art.

L'imprimé est toujours sorti vainqueur de ces mouvements techniques. Il n'avait d'ailleurs pas à craindre d'être remis en cause par des productions dont la diffusion et la vente sont demeurées relativement limitées. Les techniques numériques en réseau ont provoqué la mise au point d'une autre forme, plus singulière en ce qu'elle s'est imposée comme une concurrente directe des anciennes formes, par ses contenus, sa présentation, mais aussi par un système de diffusion à grande échelle. S'il est encore difficile d'établir des corrélations entre une mise à disposition internationale, potentiellement mondiale, et un lectorat réel, selon un critère plus fin que le nombre de connexions, on peut cependant noter qu'on est passé d'un régime de lectorat faible ou moyen, cause et conséquence de tirages mesurés et de diffusions restreintes, voire confidentielles, à celui de "l'audimat". Installer tout ou partie d'une revue sur le Web, peut répondre à différentes motivations (expérience alternative ; revendication esthétique ; facilité économique ou stratégie éditoriale), mais c'est avant tout répondre aux nécessités de rencontrer ou d'entretenir une audience sur un réseau qui est l'expression de tous les autres (Weissberg, 1996).

Une des premières étapes de l'étude qui consiste au repérage des revues et à la constitution d'un corpus ne fera pas ici l'objet d'un développement spécial. Nous mentionnerons seulement, à titre indicatif, que les sélections d'adresses consultables sur les répertoires signalétiques de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal, du Ministère de la culture français ou dans les rubriques de liens de la revue *Synesthésie*¹⁵ offrent les recoupements les plus significatifs pour délimiter l'objet "revues francophones d'art contemporain sur Internet" (revues de l'art vivant ou en train de se faire) et qu'en revanche, les moteurs de recherche produisent trop de bruit pour être efficaces dans cette démarche.

2.2. Les sites de revues imprimées

L'ouverture croissante de sites par des revues imprimées francophones ou françaises¹⁶, sans toutefois atteindre un nombre pléthorique, confirme les tendances qu'on pouvait observer courant 1997. En donnant des compléments d'information ou en livrant des extraits de l'édition sur papier, leur rôle est d'assurer un relais adapté aux nouvelles conditions de visibilité des titres dans l'ensemble des circuits éditoriaux "classique" et numérique. Sur ce plan, la formule de *La revue noire*¹⁷ a fait école : l'atout éditorial et commercial majeur demeure la forme imprimée, ancienne et éprouvée, renforcé par les services du Web. Ils demeurent donc des sites d'accompagnement ou, pour reprendre la notion de fondation, des "sites éponymes" de revues préexistantes, dépassant très souvent le simple insert promotionnel sans devenir des versions électroniques au sens strict.

vivants de l'art du passé", présentation du n° 1. Les dossiers thématiques commenceront avec le n° 21, 1974 qui la feront évoluer vers une série proche d'une collection de monographies.

¹³ Exemple : *Prime time* : video magazine (n° 0, 1994), "*Le magazine vidéo français consacré aux expositions*", produit par le Consortium (centre d'art contemporain) de Dijon, sous la dir. de Xavier Douroux, Franck Gautherot et Eric Troncy.

¹⁴ Exemples : *Lumière sur les grands peintres* qui se présentait comme "*la première collection de monographies d'art sur CD-ROM*" éditée par Hachette Multimedia en 1997, reprenant la collection lancée en 1996 en Italie par GIUNTI Multimedia - Edizioni la Repubblica ; ou *Les génies de la peinture*, éditée par les Editions Atlas Multimedia, également en 1997.

¹⁵ Les adresses de sites sont rassemblées en fin d'article.

¹⁶ Sites pour la plupart en langues française et anglaise.

¹⁷ Voir sa présentation dans notre article précédent : *Revue d'art contemporain sur le Web : de l'insert à la revue électronique* (Régimbeau, 1997).

Le mouvement s'est d'abord localisé au Québec, où *Parachute* a mis en ligne, fin 1997, la tribune informative d'un colloque sur la critique qu'elle organisait à Montréal. Parallèlement, une autre revue canadienne *Espace sculpture*, qui avait déjà pris ses marques sur le Web avec quelques pages de présentation, a fait évoluer son site de manière sensible par la mise à disposition de quelques résumés d'articles illustrés et surtout par la création, en 1999, de la liste des hyperliens reprenant les références données dans la nouvelle rubrique "WWW. Sculpture" du numéro imprimé courant.

De ce côté-ci, l'extension des *Feuillets Rhizome* au site *rhizome* hébergé par l'Université de Paris I, en 1997, et la création du site d'*Art press* en janvier 1999, ont montré que le phénomène de "connexion" au réseau a mobilisé aussi bien une jeune revue de laboratoire (et associative) qu'une revue ancienne et fortement implantée. Par ailleurs, la revue *Critique d'art*, expression à la fois d'une association et d'un laboratoire de l'Université de Rennes 2, qui n'était jusque là mentionnée sur le Web que dans des répertoires signalétiques, est dotée, depuis 1998, d'une page de présentation suivie de la liste complète des sommaires.

2.3. Des sites para-éditoriaux

La première remarque qui s'impose à la consultation des sites concerne le statut épitextuel (Genette, 1987) particulier de leur contenu. Tous ont en charge une matière textuelle et iconique en relation plus ou moins dense avec l'imprimé. Pour la plupart, ils montrent sans tout dévoiler, maniant l'ellipse et le suspens à la manière d'une bande-annonce et laissant l'internaute dans une zone d'information intermédiaire ; assez d'indices pour donner une idée générale de la source imprimée mais pas assez pour être dispensé de la consulter. Ce sont des éditoriaux, des sommaires, des résumés d'articles, des illustrations de couverture, ou parfois certains articles intégraux, mais en différé par rapport à l'édition courante : un ensemble paratextuel qui est ici détaché de son unité première pour fonctionner comme un épitexte. Ajoutés à cet ensemble, viennent les rubriques, garantes de leur identité et de leur dynamisme, qui rappellent les activités éditrices et organisatrices de la revue (ours, liste des titres parus, extraits ou programmes de colloques), puis les indications ou rubriques destinées au contact (coordonnées, courrier ou forum, abonnement).

En conjugant la fiche d'identité, l'échantillon rédactionnel, l'annonce commerciale, le contact avec les lecteurs (ou des auteurs potentiels), le rappel des activités de publication (et, en partie, la mémoire documentaire faisant office de complément identitaire et commercial), ce sont des sites qui restent dans les parages ou annexes de la revue imprimée et veillent à rendre compte de compléments éditoriaux. En ce sens, ils ont une fonction para-éditoriale basée sur un épitexte-complément nourri essentiellement par l'imprimé.

On retrouve ces aspects dans la revue *Parachute* qui se présente elle-même comme "*un outil de référence pour l'artiste, l'historien, l'étudiant, le conservateur, le galeriste, et le chercheur*"¹⁸ et dont le site, après une période de lancement, s'est stabilisé dans une formule visant essentiellement à : 1) présenter la revue ; 2) se doter d'une vitrine éditoriale et commerciale (couverture, sommaire, éditorial, résumés d'articles du dernier numéro courant imprimé ; liste des ouvrages édités ; bulletin et conditions d'abonnement) ; 3) archiver les sommaires et sujets des anciens numéros ; 4) rechercher le contact avec les lecteurs à travers la rubrique "Courrier".

De même avec *Espace sculpture* dont les rubriques s'organisent autour de : 1) la présentation ; 2) d'extraits rédactionnels du numéro courant (sommaire, éditorial et résumés) ainsi que d'ouvrages édités ; 3) des conditions d'abonnements, d'achats et d'une offre spéciale ; 4) du courrier. Il faut, cependant, s'arrêter, dans son cas, sur un apport original tenant à cette nouvelle fonction, incluse dans le sommaire, qui permet de retrouver les adresses de sites sélectionnées sous la forme d'hyperliens et enrichit l'épitexte d'une dimension hypertextuelle. Cette interface ordinaire pour les sites de ressources, d'orientations ou dans les rubriques des revues strictement électroniques, est ici incorporée au service de la revue imprimée. De la recension critique aux objets

¹⁸ Extrait de la rubrique "Projet" de son site.

mêmes de cette recension, les hyperliens s'intercalent pour simplifier les recherches. Ils incitent également à passer du papier à l'écran et réciproquement. Ils confirment surtout l'intérêt de la revue pour les travaux et les ressources disponibles sur le Web. Les textes d'introduction de la rubrique imprimée, créée au printemps 1999, en témoignent : "*La sculpture, à l'instar d'autres champs d'activité, se retrouve aujourd'hui sur le réseau Internet.*" (n° 47) ; "*Le réseau Internet offre un nombre considérable d'oeuvres artistiques et de renseignements et se présente comme un complément de recherche au champ très vaste ouvert par l'art contemporain*" (n° 48) ; "*Le réseau Internet offre un complément de recherche exceptionnel en donnant accès à un nombre croissant de sites d'information sur une multitude de sujets, le plus souvent spécialisés*" (n° 49)¹⁹. En passant d'un article de deux colonnes (n° 47) à une page (n° 48) et en mentionnant le nom de sa responsable, Marie-Josée Jean, la rubrique s'est imposée. Du ton neutre et mesuré de la première introduction au qualificatif "exceptionnel" de la troisième, le constat s'est mué en célébration. Cependant cette gradation rhétorique n'a pas d'objectif publicitaire : elle ne fait que traduire l'avis d'une spécialiste qui rend compte d'une phase d'expansion objective. Avec des descriptifs de plus en plus précis, correspondant aux règles de la bibliographie critique, *Espace sculpture* a élaboré un outil de veille qui répond à la fois aux nécessités d'une information sélective et à son implication sur le Web.

Cette attention aux ressources d'Internet est également manifeste pour la revue *Art press*. Son arrivée sur les écrans du Web, début 1999, marque une date dans cette période transitoire de l'histoire des revues d'art, car elle démontre sa réactivité ou son sens de l'adaptation après vingt-six ans d'existence, et parce qu'elle est symptomatique, en France, de l'intérêt grandissant, non seulement journalistique mais aussi théorique, pour les arts numériques²⁰. Les annonces de l'ouverture du site, dans son édition imprimée, reprennent, pour arguments principaux, la nouveauté ainsi que la promesse de compléments d'informations²¹. Deux aspects développés avec prudence et parcimonie dans les contenus d'un site liés encore prioritairement, durant cette première phase, au numéro courant de l'édition imprimée. Ses rubriques consacrées : à la présentation ; au sommaire, extraits et articles intégraux ; aux rappels des numéros publiés et des éditions annexes ; aux forum et courrier ; aux conditions d'abonnement et d'insertions publicitaires, reprennent une structure identique, ou peu s'en faut, aux autres sites. Cependant, *Art press* entend "s'intégrer" au Web, comme *Espace sculpture*, en donnant quelquefois les hyperliens de sites sélectionnés²². La revue a, par ailleurs, confirmé cet intérêt d'une autre manière avec la publication, fin 1999, d'un numéro imprimé hors-série consacré à Internet²³ immédiatement suivi de son pendant électronique où les adresses répertoriées sont également "activées" en hyperliens.

Le cas des *Feuillets rhizome* est un peu différent et intéressant à noter, puisqu'il est exemplaire de ces projets associatifs²⁴ reconnus qui trouvent au sein de l'institution universitaire des "niches alternatives" en raison de leur nature expérimentale. En 1997, en effet, un an après sa création sous sa forme imprimée, cette revue d'esthétique contemporaine revendiquant sa filiation à la pensée de Deleuze et Guattari, a été incluse dans un site qui présente, en outre, les activités des ateliers de l'UFR d'Arts plastiques de l'université Panthéon-Sorbonne. Les articles de ce "*bulletin théorique trimestriel*" sont donnés en intégralité et affichent des liens vers les autres rubriques du site. Son autre caractéristique est d'abriter une seconde revue, *Atopie* (qui s'écrit en

¹⁹ *Espace sculpture*, 1999, printemps, n° 47, p. 46 ; été, n° 48, p. 48 ; automne, n° 49, p. 46.

²⁰ "Grandissant" ne veut pas dire "naissant". Artistes, critiques et théoriciens sont maintenant depuis longtemps sur la brèche. Cf., entre autres, le cédérom *Actualité du virtuel*, Ed. du Centre G. Pompidou, 1997 ou, précisément, un *Art press*, hors série, 1991, n° 12 : Nouvelles technologies : un art sans modèle ? Coord. par Norbert Hillaire et Michel Jaffrenou.

²¹ On peut lire l'annonce "*Pour une autre connexion à l'art à travers le monde*" dans des pages ou des pavés qui se présentent comme des inserts publicitaires à partir du n° 242 de janvier 1999. Sous le sommaire, il est précisé que la mention "ap + on line" en bas de certains articles signale que les lecteurs "trouveront plus d'informations sur le sujet en consultant notre site Internet".

²² "Le site du mois", sélectionné dans l'actualité du numéro électronique de septembre 1999.

²³ Internet all over, *Art press* +, hors série n° 2, nov. 1999.

²⁴ Association loi 1901 Rhizome (adresse à Puteaux). Dir. de la publication : Benoit Pereira Da Silva.

minuscules et entre parenthèses : (*atopie*)), dont le projet, philosophique et esthétique, entend redéfinir un espace et un point de vue critiques sur la culture et les arts contemporains affranchis des savoirs disciplinaires institués. Deux expériences portées par un même site qui prouvent ici que le réseau des réseaux peut servir la coopération "revuiste".

Critique d'art, revue d'analyse critique des publications dans le domaine des arts contemporains, a évolué sur Internet d'une simple notice signalétique à une présentation de son projet, du comité de rédaction, suivis d'une liste exhaustive des sommaires. Elle spécifie ses buts et ses objets, résumés dans une précision en exergue : "*Revue bibliographique et critique mais aussi revue de contenu*". Sa "page Web" n'est encore pour l'instant qu'une pièce de l'ensemble, avec *Critica*, du site des Archives de la critique d'art, hébergé par l'Université de Rennes 2. Son insertion rappelle l'existence de numéros imprimés tout en désignant sa place dans les actions multiples des Archives de la critique d'art, association éditrice. Même si elle reflète une volonté de figurer dans le réseau, elle n'en exploite encore que les possibilités d'annonce.

Autant dans la mise à jour, différée par rapport à l'imprimé, dans l'absence d'archivage (excepté pour *Rhizome*), dans la limitation de textes inédits que dans la mise en ligne partielle des articles, on peut observer que l'appropriation du Web par les revues imprimées est encore globalement conditionnée par deux directions contraires : l'une tirant vers la visibilité - ou la nécessité de maintenir et d'élargir une "surface" médiatique - qui se traduit par un épitexte d'échantillons rédactionnels associé aux rappels éditoriaux (anciens numéros, publications) et l'autre tirant vers la "modernité" - ou la volonté d'être en phase avec les arts numériques en s'approchant de leurs réseaux - . On a donc affaire à une sorte de "gestion de l'inédit" ou de la nouveauté allant du support imprimé vers le site en ligne, et réciproquement, qui n'est pas encore stabilisée et préfigure une phase de médiation où la revue et le lecteur seront amenés à définir leur préférence non plus seulement en fonction de considérations financières mais aussi en fonction de l'impact des arts numériques.

2.4. Les revues électroniques d'art : pionnières et dernières-nées

En s'arrêtant maintenant sur un genre inauguré par *Synesthésie* en 1995²⁵ dans le monde francophone : celui de la revue électronique d'art contemporain, il faut établir quelques distinctions liées, en partie²⁶, aux fonctionnalités propres à la diffusion en ligne. Le genre, en effet, fait apparaître deux tendances : 1) celle de la revue d'art, au sens "habituel" du terme, à savoir un ensemble périodique de données numériques (textuelles et/ou scripto-audio-visuelles), formalisées dans des articles aux contenus analytiques et prospectifs, relatifs à un champ de l'expression artistique ; 2) celle de la revue d'oeuvres, à savoir un ensemble de données, qui constituent par elles-mêmes des oeuvres numériques, présentées dans un cadre éditorial périodique assimilé à la revue. La nature du médium permet à la revue, dans ce cas, d'assumer sur Internet les rôles de commissaire d'exposition, commanditaire, éditeur, producteur, galerie ou simple diffuseur-relais. Globalement, au regard des sites, ces tendances se séparent en titres : ainsi *Archée* ou la dernière-née *Odradek* se placent du côté de revues d'art théoriques et critiques, tandis que *Panoplie* est représentative d'une revue d'oeuvres. Mais ces tendances peuvent aussi se réunir en rubriques sous un seul titre : c'est le cas de *Synesthésie* et *Chantier* (ou à un degré moindre *AE : revue canadienne d'esthétique*) qui se conçoivent comme des revues autant théoriques qu'expérimentales.

²⁵ Voir notre article précédent, *art. cit.*

²⁶ En partie, car outre le projet de la revue qui détermine cette orientation, il faut rappeler que les interventions d'artistes dans les revues ne sont pas nouvelles. Elles ont été réactivées avec des créations de revues au début des années 1990. Cf. Pierre Leguillon, *Revue, l'art étendu, Journal de l'Institut français de Bilbao*, 1995, n° 4, p. 16-18.

Présentée comme un "*périodique électronique sur la cyberculture artistique*", *Archée*, revue "*mensuelle et cumulative*"²⁷ a été créée en automne 1997 au Québec. Si l'on en croit la signature des articles, elle est principalement l'oeuvre d'une personne ou, pour le dire autrement, l'aventure d'un revuiste : Pierre Robert. A travers présentations, comptes-rendus, réflexions, entrevues, les textes, dont on peut souligner la facilité de consultation, composent peu à peu une référence majeure pour le suivi des questions du "cyberespace" culturel. Répondant à une conception logique, en adéquation avec son projet éditorial, ses contenus sont répertoriés selon les axes d'investigation : "Cyberart, Cyberculture, Théorie". Repérage par domaine auquel s'ajoutent des possibilités de recherche par mots-clés ou dans des tables chronologiques. La fonction d'archivage y est donc particulièrement étudiée, d'où l'insistance sur sa qualité "cumulative". Structurée par le texte et autour du texte, même si les illustrations n'en sont pas bannies, elle se situe dans la tradition des revues à lire, et impose son originalité paradoxalement par son refus du "tout multimédia".

A noter enfin, l'apparition, fin 1997, moment charnière dans cette phase d'évolution, du *Magazine électronique du CIAC* (Centre international d'art contemporain de Montréal). Sa formule magazine, annoncée dans son titre, s'est enrichie, au fil des numéros, de rubriques et de dossiers qui rapprochent ce périodique d'un magazine-observatoire parent de la revue par certaines rubriques. Il incarne donc un genre où se conjuguent l'actualité et les articles de fond, le commentaire d'oeuvre et l'entretien, l'information institutionnelle et les fonctions d'orientation, complétés d'un "portfolio" électronique extrêmement dense. Nous n'en discutons pas dans cet article, mais ce genre mériterait d'être étudié plus spécifiquement.

Odradek, dont le sous-titre "*revue internationale d'art contemporain*", accompagné des icônes aux couleurs de sept pays en page d'accueil démontre les ambitions européennes, a lancé son premier numéro en 1999²⁸. L'éditorial du numéro un, signé par Muriel Caron, précise qu'elle entend élargir le débat sur l'art contemporain à des "*voix non dominantes*" et que "*l'un des aspect essentiels [de cette revue] est son principe évolutif - selon lequel chaque numéro mis en ligne continue de s'alimenter avec des textes ou d'autres articulations proposés par les lecteurs mêmes*". Bien qu'on ne puisse encore savoir si cet élan interactif rencontrera un écho, non seulement favorable mais aussi pertinent, parmi les utilisateurs d'Internet, on peut observer, néanmoins, que le registre théorique des dix premiers articles attirera certainement plus des réactions de spécialistes que celles de simples curieux. Élaboré autour d'un "principe notionnel" (termes de l'éditorial), ce numéro un est consacré aux rapports entre vidéo, cinéma et arts plastiques (Helio Oiticica, Isabelle Froment, Jochem Gerz, Pierre Huyghe, Sylvie Blocher, Marylène Negro, etc.) sous le générique : "Du film plus réel que la vie".

Dès l'accueil, *Panoplie*, qui a fait également son apparition en 1999, donne le ton. Son "image de marque" est annoncée par un logo-titre ironique à boursoufflures, vert petit pois, comme bombé à la mousse de polyuréthane, flanqué d'un damier animé combinant des teintes multiples du rose au vert, tandis qu'un mot, plus loin, tournant sur lui-même, propose d'entrer ("*enter*"), le tout accompagné d'une ambiance musicale humide et souterraine. Entrer, c'est afficher un fond d'écran rose bonbon où, après quelques secondes, dérivent quelques grumaux visqueux et sensitifs pendant que s'inscrit le sommaire. Chaque page en tête des rubriques, chaque lien est ainsi prétexte à une inventivité graphique et sonore dont le dénominateur connotatif est affirmé par ce sous-titre²⁹ : "*la revue organique d'art contemporain*". Une revue organiquement liée au réseau Internet et aux supports électroniques, incluse et participante, mais aussi une revue qui élève cette implication au degré métaphorique en jouant sur un design graphique "organomorphe" et biomorphique. En associant clairement le sponsoring de France Telecom (Wanadoo) en page d'accueil, elle sert également de faire-valoir à une

²⁷ Dans le répertoire des liens de la Médiathèque du Musée d'Art Contemporain de Montréal et dans la sélection de *Synesthésie*.

²⁸ Drapeaux français, allemand, anglais, suédois, espagnol, italien et portugais. L'adresse de l'Association Odradek est à Paris. Périodicité semestrielle annoncée.

²⁹ Indiqué sur un moteur de recherche.

entreprise qui a misé là sur l'originalité de l'expérience. Si ses divisions reprennent des schémas communs ("Théma ; Actualité ; Salon ; Archives"), l'article ou le compte-rendu n'y composent pas cependant la matière dominante car *Panoplie* se visite comme un "album" d'oeuvres et d'expérimentations électroniques plus qu'elle ne se lit³⁰. Ses thèmes ont successivement abordé "Le bonheur", (les) "Vertiges", "La Bestialité", etc. en faisant appel à des artistes tels que Nicolas Frespech, Alain Lapiere, Daniel Dezeuze, Philippe Cazal ou Christian Boltanski, plus ou moins familiarisés avec le medium et aux notoriétés diverses. Lieu d'exposition virtuel ou "organe" de liaison et de production, elle renoue avec la formule de revues imprimées comme *Derrière le miroir* ou plus près de nous *Plages* et *Documents sur l'art* qui proposaient et proposent aux artistes des espaces à investir en prolongement de leurs démarches. Elle est aussi l'héritière des sites d'artistes, et surtout des expériences antérieures de *Synesthésie*, tout en marquant sa différence par de brefs éditoriaux au ton littéraire, teintés d'humour, plus significatifs des "revues d'essais".

Synesthésie est l'exemple type d'une revue composite qui a été conçue d'emblée comme un outil d'information, d'orientation et de critique (revue d'art), et comme une plateforme créative (revue d'oeuvres)³¹. Véritable site carrefour qui a su attirer des contributions multiples pour des dossiers pluridisciplinaires où l'art est abordé dans le contexte de la culture contemporaine, elle a également diffusé des oeuvres nombreuses sans parti pris esthétique sinon celui du medium. Elle incarne, quatre ans après sa fondation, après huit numéros et diverses créations d'évènements³², un modèle de polyvalence qui tend insensiblement à la rapprocher d'une maison d'édition.

Chantier, de même, qui a choisi la métaphore d'un édifice souterrain de science-fiction en page d'accueil, articule textes théoriques et oeuvres en lignes, mais à la différence de *Synesthésie*, elle n'a pas pour vocation d'être un catalyseur. Développée à partir d'une rubrique intitulée "Chantiers : U-Zine" du site primitif du Laboratoire d'art, elle est plutôt l'émanation de travaux en cours (en chantier) menés dans le "Labart"³³ à la source des nombreuses sections que le site consacre aux recherches et activités liées au numérique, présentées conjointement, et dont la revue n'est qu'une des composantes.

Æ, dont la fondation remonte à 1996, est une revue annuelle (trois numéros parus) consacrée à l'approche esthétique des arts sans distinction. La dédicace à Mikel Dufrenne en tête du liminaire un, la désigne déjà à un travail ouvert et pluriel. Revue théorique au plein sens du terme, elle a souhaité se "*rendre perméable aux vagues des expériences polysensorielles (visuelles, vidéographiques, musicales, etc.) qui courent déjà allègrement sur les avenues de l'Internet*". Son comité de rédaction et son comité international rassemblent de nombreux universitaires dont Anne Cauquelin, pour Paris, ou Arthur C. Danto, pour New-York. Ses articles en français et en anglais n'en font pas une revue exclusivement francophone mais plutôt située dans le paysage francophone. L'introduction de passages sonores dans le numéro deux augure peut-être de nouvelles insertions dans de prochaines livraisons, cependant, elle demeure majoritairement "fidèle" au texte. Illustrant son projet par des articles d'esthétique fondamentale ou des essais prenant position dans les débats sur l'art contemporain, elle couvre un domaine assez vaste. Parmi toutes les revues électroniques citées, elle est la seule à publier des "articles évalués" dans une section clairement nommée. D'ailleurs, l'ours, les indications de dates, les conditions de publication, les biographies : tout le paratexte éditorial,

³⁰ On rencontre cependant dans la partie "Salon" un article sur la notion d'interaction. [Réf. du 20.12.1999].

³¹ Projet et physionomie : cf. notre article précédent, *art. cit.*

³² Anne-Marie Morice, sa directrice, s'en est expliqué dans *Archée* où elle évoquait la nécessité pour une revue électronique de devoir organiser des évènements "réels". Cf. Pierre Robert, Une entrevue avec Anne-Marie Morice (12-1998), *Archée* [Réf. du 05.11.1999]. <<http://archee.qc.ca>>.

³³ Labart : Laboratoire d'art de l'Université de Paris 8, créé en 1995. "[...] se propose d'être le lieu de création, d'expérimentation et d'accueil de propositions artistiques", d'après la page d'accueil du site [réf. du 4.02.1998]. <<http://www.labart.univ-paris8.fr>>. En 1999, il est rattaché au CIREN, Centre interdisciplinaire de recherche sur l'esthétique numérique. Dir. scientifique de Jean-Pierre Balpe et Jean-Louis Boissier. A noter que la revue *Chantier* n'est plus accessible par l'accueil du Labart au 18.12.1999, mais directement.

reprend les normes de présentation d'une revue savante qui entend trouver sa place dans le champ international des recherches en esthétique.

3. MAQUETTES DE REVUES : UN ASPECT DE L'ENONCIATION

Le passage de l'imprimé à l'électronique n'a pas seulement provoqué une redistribution et une augmentation des supports informatiques ; il a également une incidence sur les manières d'organiser et de présenter l'information, transformant des données dans ce qu'il est convenu d'appeler, à la suite des travaux d'Eliseo Veron, Patrick Charaudeau (1998) et Dominique Maingueneau, le "contrat de lecture".

Sans revenir en détail sur toutes les implications théoriques de cette notion, il est cependant nécessaire de préciser qu'elle ne sera pas reprise ici dans son acception complète car, sous son apparente clarté, elle pose, entre autres, un problème terminologique. S'il n'est pas question de nier l'existence de processus de transmission d'informations et de connaissances à travers des situations de communication - ou alors, autant rejeter, par exemple, toute statistique d'alphabétisation au nom de la difficulté de transmettre - , il est plus difficile d'admettre qu'il soit formalisé, dans une terminologie englobante, par une finalité contractuelle. L'argumentation de Dominique Maingueneau confirme par ailleurs cette difficulté à nommer le principe (Maingueneau, 1996). Au fil des remarques et des nuances décrivant la variation de ses modalités, le contrat, qui s'appuie sur une convention où interviennent deux parties, sinon "signataires", du moins contractantes, un contenu, et des règles à suivre, finit par désigner un acte qui n'engage pas forcément deux signataires, dont le contenu n'est pas forcément accepté et dont les règles ne sont pas forcément suivies. S'il reste l'énonciation et la réception (lecture), leurs composantes, les conditions de leur exercice, la situation et ses acteurs, que faire du contrat ? Ce n'est pas le processus en lui-même qu'il s'agit de remettre en question, mais sa désignation parce qu'en cherchant une image claire ou pédagogique, elle complique la saisie du phénomène.

A la rigueur, peut-on supposer qu'un auteur écrivant dans le cadre imposé d'un article, réponde à une forme de contrat passé avec un comité de lecture ou de rédaction en tenant compte de la contrainte éditoriale, et qu'un lecteur, de son côté, accède à la lecture d'une revue en ayant conscience de ses orientations et dans une disposition cognitive qu'on pourrait nommer contrat de réception, mais peuvent-ils être réunis sous les termes (et le terme) d'un contrat commun ? L'extension est ici trompeuse en ce qu'elle nivelle tous les statuts du texte (du message publicitaire au poème lettriste) et masque tous les aspects de brouillage, de décalage, de distorsions, de rétroactions, de règles aléatoires, de variations qui interviennent dans la transmission et la réception. Il nous semblerait donc, si nous souhaitions toutefois garder une métaphore "contractuelle", plus justifié de parler de "pollicitation" (*Dictionnaire des noms communs*, Larousse : offre de conclure une convention), ce qui maintiendrait la notion dans une sorte de réserve et inclinerait à concevoir le phénomène comme une amorce ou une proposition, situant l'énonciation, comme la réception, dans un "horizon d'attente"³⁴.

Quoi qu'il en soit, en orientant maintenant nos observations vers un des marqueurs sémantiques de la revue, sa maquette, nous ne les situerons pas sur l'axe du contrat de lecture mais plutôt sur celui de l'énonciation audio-visuelle.

Bannières, pages d'accueil, organisation des sommaires, caractères typographiques, organisation des textes, des images et des sons composent un habillage qui s'appuie sur le potentiel (logiciel) de la réalisation informatique parfois limitée à la mise en page et parfois proche du montage multimedia. La comparaison des maquettes élaborées sur les différents sites dégage deux modèles dominants.

Le modèle fonctionnel, basé sur le matériau textuel, qui concerne à la fois des revues électroniques telles que *Archée* et des sites électroniques de revues imprimées tels que *Parachute* ou *Art Press*. Avec une organisation du texte se déroulant

³⁴ Réf. aux horizons d'attentes littéraire et social distingués par Hans Robert Jauss dans : *Pour une esthétique de la réception* (1978), p. 257-262.

verticalement, sans adjonction sonore ou d'animation, pauvre en illustration, ce modèle reconduit dans l'univers de l'imprimé et de la lecture plus que de l'écoute et de la vision. Dans le cas de présentations plus recherchées, on rencontre un affichage à cadres multiples, pour *Parachute* ou *Art Press*, par exemple, qui permet de voir en permanence le sommaire tout en faisant défiler le corps des rubriques (textes et images) dans une fenêtre indépendante. On garde ainsi en vue la structure générale du site, sans devoir repasser par des interfaces "retour" en fin d'article. Le modèle fonctionnel des sites d'accompagnement mise sur la simplicité et l'efficacité du rappel : les pages d'accueil reprennent les logos de l'édition imprimée (fonction de reconnaissance), une photo de la première de couverture, et ordonnent clairement les rubriques.

Avec *Synesthésie*, *Panoplie* et *Odradek*, dont on remarque immédiatement qu'elles appartiennent au genre propre des revues électroniques, les maquettes deviennent plus évoluées. Leur inscription dans le réseau se signale par leur capacité à se distinguer en tant que médium électronique : elles ne sont plus simplement sur le Web, elles sont "du" Web. D'où l'importance de leur "habillage" et des collaborations qu'elles sollicitent auprès des artistes et graphistes spécialistes du multimedia.

S'il est trop tôt pour savoir quelle sera l'évolution d'*Odradek*, on peut relever, cependant, que le caractère principal de sa première maquette (peut-être influencée par son contenu "cinématographique") réside dans l'horizontalité. Dès l'affichage de la page d'accueil où la bannière ne se découvre entièrement qu'en activant le curseur horizontal, dès le sommaire qui se développe en un long panoramique illustré, le caractère est annoncé et se confirme ensuite pour la lecture des articles qui s'effectue selon un défilement des pages de droite à gauche. C'est là une variante de mise en page qui peut se comparer à celle d'un dépliant "à l'italienne" imposant une organisation panoramique des données graphiques et qui a pour effet majeur de casser l'habituel format "à la française". Les autres revues électroniques l'utilisent également mais sans exclusive.

Panoplie, on l'a vu, se démarque par l'unité et la cohérence d'une maquette au kitsch sophistiqué, mariant l'orthogonalité à des formes nébuleuses qu'un Arp n'aurait pas désavouées, conjuguant planéité tabulaire et profondeurs infographiques, jouant avec les interfaces et les hyperliens qui parcourent la page-écran avant de se fixer ou de se dissoudre lentement après activation. En phase avec les oeuvres digitales qu'elle diffuse, comme un éditeur ou un producteur, elle est donc attentive à donner une image d'elle-même qui la singularise sur le terrain de l'innovation.

Synesthésie, pour sa part, mise sur un renouvellement constant de sa physionomie, variable selon la conception d'auteurs différents ou selon le thème, d'où un effet global d'éclectisme et d'une revue en chantier permanent, à peine atténué par la constance du logo et du visuel "pseudo-dada" des organes associés aux cinq sens en page relais (accueil). Mais *Synesthésie*, justement, évolue et se confirme en tant que diffuseur d'oeuvres, observatoire critique et relais informatif dans les mailles du Web plus que dans la seule revendication d'une esthétique multimedia. Sa capacité à fédérer passe aussi par une diversification des solutions graphiques qui prouve au lecteur son ouverture aux expérimentations.

Comme *Art press*, en son temps, avec sa première maquette anti-luxueuse, ou plus tard, *Bloc notes* avec sa formule carnet de bord, ces revues ont opté pour des maquettes qui sont des signes d'énonciation dans le champ éditorial. Si, dans les sites d'accompagnement, on ne rencontre pas encore d'influence nettement réflexive du Web, on relève, en revanche que les *web designers*³⁵ ont su tirer les revues électroniques vers un graphisme numérique aux accents esthétiques de plus en plus marqués par les arts numériques.

CONCLUSION

Au terme de ce panorama, qui ne se prétend pas exhaustif mais représentatif des changements intervenus dans un secteur éditorial, on remarquera qu'Internet tend maintenant à favoriser de nouveaux liens de solidarité entre ses acteurs. Ils s'expriment

³⁵ Web designer de *Synesthésie* : Serge Combaud (n° 7, 1998 ; n° 8, 1999).

par des actions communes, des contributions, des collaborations, où les revues pionnières jouent un rôle d'animatrices : c'est *Archée* qui s'entretient avec Anne-Marie Morice, directrice de *Synesthésie* ; c'est *AE* qui remercie *Surfaces* (Canada) de l'accueillir sur son site ; c'est la mise en place de l'observatoire OW@C³⁶ où se retrouvent *Synesthésie*, la Direction des Arts Plastiques du Ministère de la culture français, la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal et l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne ; c'est le responsable d'(*atopie*) qui rejoint la rédaction de *Synesthésie*, etc. D'une revue à l'autre, de répertoire en sélection de sites, on assiste à la mise en évidence d'un maillage francophone, culturel et artistique, qui relie organismes institutionnels, associations et revues de France et du Canada. Le fait n'est pas exceptionnel, il correspond au jeu de reconnaissance mutuelle des pairs dans un champ culturel donné et à la viabilité d'expériences encouragées par les pouvoirs publics. Cependant, au regard de l'évolution de *Synesthésie*, on sent pointer des contraintes. En lançant une rubrique dédiée aux échanges et à la vente en ligne d'objets d'art, elle affiche une position commerciale nouvelle : "*Notre objectif est de contribuer au développement d'une économie artistique sur le web et de trouver pour Synesthésie des ressources financières autres que les subventions publiques*"³⁷. On assiste là peut-être à un changement dans le statut d'une revue qui, à l'instar de ses homologues de la presse imprimée, devra trouver non seulement des "adhérents" mais aussi des abonnés, des annonceurs et des acheteurs pour continuer.

Le sens des évolutions constatées dénote, pour l'instant, une amplification de l'emprise d'Internet sur les politiques éditoriales. Il résulte de processus liés aux mutations techniques et esthétiques (la cyberculture) ou à la confirmation d'une place dans le réseau éditorial et artistique, mais il est aussi l'expression de processus plus traditionnels qui ont toujours travaillé l'édition, à savoir qu'une revue se constitue contre ce qui existe ou pour combler un manque ; qu'elle prend souvent en charge la défense d'artistes d'une génération émergente et qu'elle sert aussi à la mise en visibilité de la critique et de la recherche. La nature et la physionomie des sites rencontrés témoignent de l'imbrication de ces causes.

Le rôle médiateur des revues d'art, on l'a observé au long de cet article, doit maintenant être compris à la lumière de changements socio-culturels et techniques, qui transforment leurs modes d'énonciation, de diffusion et de réception, mais il n'est pas pour autant sur-déterminé par la technique. Sous les réseaux et à travers eux, les enjeux de la connaissance sont toujours présents et concernent toujours l'investissement de groupes et de personnes qui maintiennent, en s'adaptant à des nouvelles conditions de circulation de l'information, des projets théoriques, critiques et créatifs. Cette période de l'histoire des revues d'art démontre encore leur capacité à fournir et à représenter des repères compréhensifs sur le présent esthétique.

Gérard Régimbeau (Décembre 1999).

³⁶ Observatoire Web de l'art. Sélection commentée de sites, hyperliens d'oeuvres en ligne et sites d'artistes. "[...] un nouveau site créé par des professionnels, qui se consacre au repérage, à la sélection, à l'information et au commentaires des activités artistiques sur le Web", d'après sa présentation. [Réf. du 05.11.1999] <<http://media.macm.qc.ca/owac>>. Ouvert ca 1998.

³⁷ Rubrique "Echanges", *Synesthésie*, n° 8, 1999 [Réf. du 20.12.1999].

SITES ELECTRONIQUES

Sites de répertoires et d'adresses de revues d'art contemporain

Entrevues

Catalogue des revues francophones. Revues d'art

URL <<http://www.entrevues.org>>

Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal

Périodiques électroniques

URL <<http://macm.qc.ca/periole>>

Ministère de la culture et de la communication. Direction des arts plastiques

Art contemporain. Revues artistiques

URL <<http://www.culture.fr/culture/autser>>

Sites de revues imprimées d'art contemporain

Art press. Dir. Catherine Millet. N° 1, 1972.

URL <<http://www.artpress.com>> Site ouvert en 1999.

Rubriques : L'actualité ; Numéro courant (Sommaire ; Editorial ; extraits du rédactionnel ; L'expo du mois ; Littérature ; Le feuilleton de Jacques Henric ; Le mois prochain) ; Forum ; Vient de paraître ; Artpress en deux mots ; Shopping (abonnement, annonces, anciennes publications).

Critique d'art. Dir. Jean-Marc Poinsot. N° 1, mai 1993.

URL <<http://www.uhb.fr/alc/aca/revue>> Site ouvert en 1998.

Rubriques : Présentation ; Comité de rédaction ; Abonnement et achat d'anciens numéros ; Sommaires des numéros parus ; Contact.

Espace sculpture. Dir. Serge Fisette. N°1, sept. 1987.

URL <<http://www.espace-sculpture.com>> Site ouvert en 1997 et étoffé en 1999.

Rubriques : Profil (présentation) ; Edition courante (sommaire + hyperliens dans l'article "WWW.SCULPTURE", éditorial, introductions) ; Symposiums ; Colloque ; Abonnements (plus anciens numéros avec sommaires et promotion) ; Contact.

Feuillets rhizome : bulletin théorique trimestriel. Dir. Benoit Pereira Da Silva. N° 1, oct. 1996.

URL <panoramix.univ-paris1.fr/UFR04/rhizome>. Site ouvert en 1997.

Articles en intégralité.

Parachute : revue d'art contemporain. Dir. Chantal Pontbriand. N° 1, 1975.

URL <<http://www.parachute.ca>> Site ouvert fin 1997.

Rubriques : Présentation ; Numéro courant (sommaire, éditorial, extraits d'articles) ; Numéros thématiques (accès par mots-clés) ; Aux éditions ; Index par auteurs, par numéros ; Abonnement ; Contact.

Revue noire : art contemporain africain. Dir. Judith Laurens. N°1, 1991.

URL <<http://antares.rio.net/revuenoire>> Site ouvert en 1996.

Rubriques : Pourquoi Revue Noire ; Commander S'abonner ; Magazine ; Livres ; Musique ; Cinéma ; Index ; Réactions ; Projets ; Ecrits ; Cyber Journal.

Revues électroniques d'art contemporain (ordre chronologique)

Synesthésie. Dir. Anne-Marie Morice. N° 1, 1995

URL <<http://www.synesthesie.com>>

Rubriques et parties : Revue ; Repérages ; Archives ; Echanges ; Correspondances.

Divisions de la partie "Revue" : Edito ; Sommaire ; Articles et interventions d'artistes.

Chantier (fait suite à *Chantiers : U-Zine*) [revue expérimentale du Laboratoire d'art de l'Université de Paris 8]. N°1, 1995 ; nouvelle série, ca 1998.

URL <<http://www.labart.univ-paris8.fr/chantier>>

Parties : Labyrinthe ; Hyperthèse ; Trace ; Convergence ; Fabrica.

Æ : revue canadienne d'esthétique. Com. de réd. Suzanne Foisy, Roger Seamon, *et al.*

URL <<http://tornado.ere.umontreal.ca/~guedon/AE>>. N° 1, mai 1996.

Parties : Comité de rédaction ; Numéro en cours (éditorial ; articles) ; Numéros précédents ; Contacts.

Le Magazine électronique du CIAC. Dir. Claude Gosselin. Réd. Sylvie Parent. N° 1, sept. 1997. <<http://www.ciac.ca/magazine>>

Rubriques et parties: Mot du directeur - Entrevue - Dossier - Perspective - Oeuvres électroniques - Site à voir - Calendrier - Archives - Liens - Crédits - Nouvelles.

Archée. Dir. Pierre Robert. N° 1, oct. 1997.

URL <<http://archee.qc.ca>>

Rubriques et parties : Le sommaire mensuel ; Recherche et Index des articles (Index : Cyberart, Théorie, Cyberculture, Chronologique) ; Contacts (Recevoir le sommaire, Soumettre un texte, Faire un commentaire, Être visible sur *Archée*, Obtenir des informations).

(*atopie*) [*revue d'esthétique a-périodique*]. Dir. Bruno Guiganti. N° 1, ca 1997.

Hébergée par Rhizome.

URL <panoramix.univ-paris1.fr/UFR04/rhizome/revues/atopie>

Un article par numéro.

Panoplie. N°1, janv. 1999.

Adresse : 38, rue de la Méditerranée, 34000, Montpellier.

URL <<http://www.panoplie.org>>

Parties : Thema (interventions d'artistes) ; Archives (de la partie "Thema") ; Salon (Notre chat, une partie théorie) ; Actualité ; Contact.

Odradek : revue internationale d'art contemporain. Com. de réd. Muriel Caron, Catherine Dalfin, Marion Hohlfeldt, Mari Linnman.

Adresse à Paris.

URL <<http://www.odradek.org>>. N° 1, 1999.

Parties : Préambule (projet) ; Edito ; Sommaire ; Articles.

RÉFÉRENCES

Actualité du virtuel. Conception éditoriale et dir. artistique, Jean-Louis Boissier. Ed. du Centre G. Pompidou, 1997. Revue virtuelle. 1 CD-Rom Mac/PC.

L'année 1913 : les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale, sous la dir. de Liliane Brion-Guerry. Paris : Ed. Klincksieck, 1971. Collection d'Esthétique ; n°9. Tome 2 : Les revues internationales, p. 961-1172.

ARDENNE Paul (1997). *Art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*. Paris : Ed. du regard. Chap. VI : Alentours de l'art et jeux d'influence, p. 351-377.

The Art Press : Two centuries of Art Magazines : essays / published for the Art Libraries Society [...]. Ed. by Trevor Fawcett and Clive Phillpot. London : The Art Book Company, 1976. Art Documents ; 1.

CHALUMEAU Jean-Luc (1985). *L'art au présent*. Ed. Bourgois. Coll. 10/18 ; 1745.

CHARAUDEAU Patrick (1998). Le discours d'information médiatique : les médias peuvent-ils expliquer ? In *Conférences du CELSA*. Paris : CELSA, p. 51-63.

CHEVREFILS-DESBIOLLES Yves (1993). *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*. Paris : Ent'revues, 372 p.

CHEVREFILS-DESBIOLLES Yves (1988). Les revues d'art. 1ère partie : Histoire et variantes, des origines à 1970, *La revue des revues*, 1988, n° 5, p. 82-93 ; 2ème partie : Trajectoires et évolutions des revues d'art de 1970 à nos jours. *La revue des revues*, 1988, n° 6, p. 60-77.

Depuis 45 : l'art de notre temps. Sous la dir. d'Ernest Goldschmidt. Bruxelles : La connaissance, 1972. Vol. 3, Documentation. Deuxième partie : Répertoire des revues d'art moderne, p. 129-150.

GENETTE Gérard (1987). *Seuils*. Paris : Ed. du Seuil. 388 p. Coll. Poétique.

HUYGUE René (1939). Les revues d'art. In *Encyclopédie française*, 18'34, 3ème partie, section A : La revue, Chap. 2 : Types représentatifs, partie 2, p. 34-1, 34-2 (juillet 1939).

Internet all over : l'art et la toile. Coord. par Norbert Hillaire. *Art press +*, hors série n° 2, nov. 1999, 113 p.

JACQUESSON Alain et RIVIER Alexis (1999). *Bibliothèques et documents numériques : concepts, composantes et enjeux*. Paris : Ed. du Cercle de la Librairie. Partie II, Chap. 5 : La production de journaux électroniques, p. 103-161.

JAUSS Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, 1990, coll. Tel ; 169.

LEGUILLON Pierre (1995). Revues, l'art étendu. *Journal de l'Institut français de Bilbao*, 1995, n° 4, p. 16-18.

MAINGUENEAU Dominique (1996). *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Seuil. 94 p.

MEFFRE Liliane (1993). La médiation culturelle entre la France et l'Allemagne de 1900 à 1940. *Encyclopaedia universalis*. Symposium. Les enjeux, vol. 1, p. 198-208.

MEYRIAT Jean (1983). Pour une classification des sciences de l'information et de la communication. *Schéma et schématisation*, 1983, n° 19, p. 61-64.

RÉGIMBEAU Gérard (1997). Revues d'art contemporain sur le Web : de l'insert à la revue électronique. In LERASS, Equipe ICC. *Revue électronique de sciences humaines et sociales*, actes du séminaire annuel, vol. 5, 1997. Repris dans *La revue des revues*, 1999, n° 26, p. 35-51.

Les revues d'art aujourd'hui en Europe : pratique, théorie, critique. Marseille Art Présent ; Coord. Jean-Pierre Alix et Marc Partouche. Marseille : Sgraffite éditions, 1983.

Vingt-cinq d'art en France : 1960-1985. Sous la dir. de Robert Maillard. Paris : Larousse, 1986. Bibliographie. Partie IV : Les revues d'art, p. 340-347.

WALKER John A. (1976). Periodicals since 1945, In *The art press : two centuries of Art Magazines*. London : The Art Book Company, p. 45-52.

WEISSBERG Jean-Louis (1996). Internet, un récit utopique. *Terminal*, "spécial Internet", 1996, n° 71-72, p. 7-22.

COUZINET Viviane, RÉGIMBEAU Gérard, COURBIERES Caroline, 2001. **Sur le document : notion, travaux et propositions**. In COUZINET Viviane, dir. *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*. ADBS Éditions, p. 467-506.

Sur le document : notion, travaux et propositions

Viviane Couzinet, Gérard Régimbeau, Caroline Courbières *

Si notre étude s'inscrit dans un travail mené au sein d'une équipe de recherche sur l'information et la communication spécialisées¹, elle est aussi l'occasion, dont nous savons apprécier le plaisir, de rendre hommage à la contribution majeure d'un des fondateurs de notre discipline.

Nous voudrions ici dégager l'importance et interroger les perspectives de la réflexion conduite par Jean Meyriat sur le document. Dans la voie d'une théorie cherchant à comprendre les phénomènes médiateurs et relationnels des sociétés humaines, il a, en effet, apporté des éclairages décisifs. Cependant notre démarche ne prétend pas refermer cette question sur la biographie intellectuelle de Jean Meyriat ni offrir la démonstration logique de l'avènement d'un concept. Nous resterons de façon plus vigilante et moins positiviste sur des perspectives dictées par la connaissance du terrain, l'investigation empirique et la quête épistémologique, dans l'espoir de montrer la complexité d'une notion encore trop évidente en apparence.

La réouverture du dossier « document » que nous proposons a une ambition prospective. Elle cherche à rassembler les éléments d'une enquête et à soumettre quelques directions d'analyse pour comprendre « la chose et le mot », comme dirait Jean Meyriat (1993 a). À l'heure où les sciences de l'information et de la communication (SIC) semblent plus que jamais préoccupées de bâtir et d'actualiser un corps historique et théorique, il nous a semblé important de retrouver les soubassements diachroniques, transversaux, de même que la pertinence actuelle d'une notion qui nous paraît fondamentale pour ces sciences.

C'est ainsi que, partant d'un coup d'œil rétrospectif sur les moments importants de son évolution sémantique, passant par l'observation critique de ses statuts communs et spécifiques dans quelques domaines des sciences humaines, pour aller vers une caractérisation de ses conditions constitutives à l'heure électronique de l'information, nous tenterons de qualifier ses natures, ses fonctions et sa construction dans le but d'enrichir sa définition.

1. Questions et définitions

La notion de document a été, en France, un des premiers sujets d'étude investis par les pionniers des sciences de l'information et de la communication. En effet, en 1979, un groupe

* Viviane Couzinet est professeur de sciences de l'information et de la communication, Gérard Régimbeau et Caroline Courbières sont maîtres de conférences dans la même discipline à l'IUT de l'Université Paul-Sabatier Toulouse-3. Tous trois sont chercheurs au Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS) de la même université, au sein de l'équipe de recherche Médiations en information et communication spécialisées (MICS).

¹ Travaux de l'équipe MICS (Médiations en information et communication spécialisées), anciennement dénommée ICC (Information et communication entre chercheurs), du LERASS (Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales), Université de Toulouse-3.

de recherche² émanant de la Société française des sciences de l'information et de la communication (SFSIC) et d'une autre société savante, la Société de bibliologie et de schématisation (SBS), a centré ses travaux sur « l'écrit et le document ». Ce groupe, conduit dans un premier temps par Robert Estivals, puis dans un deuxième temps par Jean Meyriat, a produit un certain nombre de résultats qui ont donné lieu à des articles dans la revue *Schéma et schématisation* et à des communications, notamment aux congrès Inforcom (1978, 1980). Mais avant que les SIC ne se constituent en tant que discipline, les pionniers de la documentation avaient défriché le terrain.

1.1. La notion de document et les pionniers de la documentation

Parmi les facteurs multiples qui ont associé le document à l'ancienne unité du livre, au centre des médiations informatives, il faut, bien sûr, rappeler la diversification des supports. Quand Paul Otlet (1934) et plus tard Suzanne Briet (1951) ont posé les bases d'une réflexion sur les objets, les processus et les enjeux informationnels, ils ont eu recours à la typologie. Plus ou moins élaborée ou systématisée, mais significative, en tout état de cause, de mutations technologiques et de l'amplification en genre et en nombre des supports.

Cette extensivité documentaire représente, sans conteste, une des aires importantes étudiée par Paul Otlet qui, dès le début des années trente, désigne la télévision, qui vient à peine d'être inventée, dans le panorama de la documentation (Otlet, 1934 : 237 ; Meyriat, 1993 a : 193). Il consacre, dans son *Traité de documentation*, de longs développements à ce qu'on regroupera plus tard dans les catégories des images fixes, des images animées, des objets muséographiques et des documents sonores. Sa définition du livre est d'ailleurs liée à celle du document : « Support d'une certaine matière et dimension, éventuellement d'un certain pliage ou enroulement sur lequel sont portés des signes représentatifs de certaines données intellectuelles », indiquant par là que le livre n'est que la pièce d'un ensemble, et l'écrit un système de signes parmi d'autres. Et, pour ne laisser aucune ambiguïté, il énumère quelques exemples de formes composant ces catégories : « Le plus petit document c'est une inscription [...]. C'est même moins, c'est le signe que le scout trace à la craie sur les arbres ou les rochers [...] la carte de visite. [...] le timbre-poste [...] les petites étiquettes. » (Otlet, 1934 : 43)

Mais ses conceptions vont plus loin : avec une anticipation terminologique et conceptuelle encore étonnante, il en vient à formuler la notion d'hyperdocumentation³ en interrogeant la délimitation des natures de l'information. Il prévoit en effet que, dans sa phase ultime, au stade de l'« hyperdocumentation », le document, tout en restant un support⁴, contiendrait des informations qui, au-delà de données intellectuelles, pourraient tout aussi bien représenter des données sensorielles.

² Ce groupe est désigné par l'expression « groupe de recherche » dans la *Lettre d'Inforcom*.

³ Il retrace, par « anticipation », les différentes phases de la documentation. Au sixième et ultime stade, « les documents visuels et les documents sonores se complètent d'autres documents, les tactiles, les gustatifs, les odorants et d'autres encore » (Otlet, 1934 : 429)

⁴ Il le désigne sous l'expression d'« instrumentation enregistreuse » (*Ibid.* : 429).

Afin de caractériser, dans ses définitions, un dénominateur commun capable de s'appliquer au plus grand nombre de supports, il retient le terme de « biblion »⁵, en marquant cependant une hésitation entre deux orientations étymologiques : l'une dérivée de « livre » et l'autre de « document » : « Il y a désormais un terme générique (*Biblion* ou *Bibliogramme* ou *Document*) [souligné par nous] qui couvre à la fois toutes les espèces : volumes, brochures, revues, articles, cartes, diagrammes, photographies, estampes, brevets, statistiques, voire même disques phonographiques, verres ou films cinématographiques. » (Otlet, 1931 : 43) Si, parmi ces équivalences, *biblion* et *bibliogramme* n'eurent pas la postérité espérée, on sait ce qu'il advint de *document*. De fait, la réflexion d'Otlet n'était pas encore totalement fixée et, lorsque Jean Meyriat (1993, b : 332) revint sur la question d'un radical commun significatif, il cita un passage, en amont, du *Traité de documentation*, assorti d'une préconisation exempte ici de toute incertitude : « Il y a lieu de construire la terminologie à partir du mot *Document*, plus général que *Livre* ou *Biblion*. » (Otlet, 1934 : 13)

Pratiquement, Otlet avait déjà utilisé le mot « documentation » dans une publication de 1903 (Lopez Yepes, 1995 : 17)⁶, et c'est sous son impulsion que ce terme reçut une consécration officielle, lorsque l'Institut international de bibliographie (IIB), créé en 1895, se transforma en Institut international de documentation (IID) en 1931. Notons que cette consécration était également confirmée en France par la création, la même année, de l'Union française des organismes de documentation (UFOD).

La multiplication des supports d'information ne fut pas seule en cause dans ces extensions terminologiques. On peut en effet observer que les bibliothèques, les archives publiques ou privées, les lieux de toutes sortes consacrés à la collecte, à la conservation et à la diffusion de documents existaient déjà en grand nombre avant que le terme n'engendre celui de « documentaliste ». C'est Melvil Dewey qui, semble-t-il, a « entr'ouvert le ban » en forgeant, dès 1890, la dénomination de « bibliothécaire-documentaliste » (Faurie, 1980 : 53), mais sa véritable acception a été bâtie durant le premier tiers du XX^e siècle, avant d'être enregistrée dans les dictionnaires à partir de 1948 (Pierson, 1978 : 4). Autrement dit, la désignation et la réalité du document ne furent pas déterminants dans la formation du mot. Le véritable déclencheur fut l'intensification des transactions informatives et des procédures de traitement d'un objet-support d'information, différentes de celles qui prévalaient jusque-là dans les bibliothèques. La généralisation du recours à l'objet informatif pour des branches de plus en plus spécialisées des sciences et techniques a montré la nécessité de réserver un nom particulier aux professionnels du document.

À la suite de P. Otlet, Suzanne Briet (1951 : 9) a rappelé que « la quête scientifique s'étend aux unités documentaires de toute espèce, documents iconographiques, métalliques, monumentaux, mégalithiques, photographiques, radiotélévisés ». Une quête qui rejoignait une tendance des techniques de la documentation confrontée elle aussi à « une extension massive des substituts d'expériences vécues (photos, films, télévision, disques, téléaudition) » (Briet,

⁵ « Le "biblion", entité-unité minimale, est conçu à la manière de l'atome (ion) en physique, de la cellule en biologie, de l'esprit en psychologie, de l'agrégation humaine (le socion) en sociologie. » (*Ibid.* : 43).

⁶ Dans la liste des travaux d'Otlet, José Lopez Yepes mentionne entre autres : Les sciences bibliographiques et la documentation, *IIB Bulletin*, VIII, 1903, 121-147 ; L'organisation rationnelle de l'information et documentation en matière économique... Rapport présenté au Congrès International d'Expansion Mondiale. Mons, 24-28 septembre 1905, *IIB Bulletin*, IX, 110-112 ; La documentation en matière administrative, *IIB Bulletin*, XIII, 1908, 342-348.

1951 : 30), imposant un traitement documentaire de plus en plus fin de l'information dont la conséquence sera l'*éclatement* du livre⁷. Mais ceci est encore limité au monde des objets. Si une roche, une machine, un meuble, un édifice, en raison de leurs qualités stabilisées, semblent rentrer plus facilement dans la catégorie des documents, y compris *in situ*, les êtres et les phénomènes vivants peuvent-ils y être annexés ? Suzanne Briet pose le problème et y répond par l'affirmative : une antilope, sous certains aspects, peut en faire partie quand elle est capturée pour devenir un objet d'étude (1951 : 7-8). Une antilope ou une tortue des Galapagos ne sont pas des documents dans leur existence ordinaire et en état de liberté, mais il suffit qu'un trait ou que leur rareté les désigne aux yeux des humains comme des spécimens pour devenir de fait des documents zoologiques.

Ces facteurs d'atomisation et de fragmentation, cette sectorisation toujours plus poussée, à la fois provoqués et pris en charge par la documentation, amenèrent Suzanne Briet à formuler dialectiquement ce qui en résulte : « L'unité documentaire tend à se rapprocher de l'idée élémentaire, de l'unité de pensée, au fur et à mesure que les formes de documents se multiplient, que la masse documentaire s'accroît, et que la technique du métier de documentaliste se perfectionne » (Briet, 1951 : 10). Si la taxinomie n'était venue troubler la notion d'unité documentaire en la réduisant au sens d'un ensemble d'éléments matériels à traiter, on aurait ici l'expression la plus forte du processus qui a ouvert le passage d'abord au professionnel du document, puis au professionnel de l'information : de l'unité du support à l'unité informationnelle.

1.2. La notion de document et les pionniers des SIC

Jean Meyriat, de même, ne cessera d'étayer sa réflexion sur la diversité typologique des documents. Dans un ouvrage collectif consacré au livre, il distingue les « non-livres », en l'espèce des écrits tels que les périodiques, les mélanges, les communications, les publications officielles, les rapports et travaux de recherche, ainsi que les documents de « second niveau » : notices, fiches, résumés ou comptes rendus résultant du traitement documentaire (Meyriat, 1972)⁸. Ses contributions ultérieures, tant dans le groupe de recherche sur l'écrit et le document que pour les *Sciences de l'écrit* (Meyriat, 1993 b, c, d), cerneront de plus près cette expansion ancienne et continue de la variabilité des supports, notamment à travers des articles consacrés aux documents photographiques et électroniques, aux documents secondaires, voire à la diplomatique. Une attention qui n'est pas sans conséquence sur la délimitation des spécialités constituant la science de l'information puisqu'elle lui permet de définir que l'objet propre d'une de ses composantes, la documentologie, est précisément le « document, quel qu'il soit, en tant que supportant de l'information » (Meyriat, 1993 b : 333).

⁷ « Tandis que le livre, issu à l'origine du feuillet, tend actuellement à éclater en ses éléments constitutifs par besoin de mobilité » (Briet, 1951 : 9) ; « le fait, l'information, le texte périodique, l'illustration, ont été isolés de leur contexte, tirés du livre, du quotidien, du journal officiel, pour prendre place dans des dossiers » (*Ibid.* : 28) ; parmi les techniques et supports qui ont participé à cet éclatement, Suzanne Briet cite « la reproduction des documents (copie, etc.), [...] la dactylographie, la ronéographie, la sérigraphie, la lumitype, la xérogaphie, [...] la photocopie, [...] le microfilm, [...] le téléscrip » (*Ibid.* : 29).

⁸ Il observera cependant dans une note annexée à un article ultérieur que l'expression « non-livres » pouvait prêter à confusion étant donné la terminologie qui fut adoptée en 1977 par l'IFLA, laquelle regroupait sous cette catégorie les documents iconiques, audiovisuels, photographiques, etc. : « Il s'agissait, dans un ouvrage collectif sur les livres, de parler de tout ce dont les autres chapitres ne parlaient pas. Les périodiques, les rapports, etc. étaient par conséquent définis par ce qui les distingue du livre proprement dit. » (Meyriat, 1981 : 60, note 6)

La précision progressive apportée sur la documentologie s'est faite en plusieurs étapes. Après avoir montré quelques « réticences » à l'emploi du terme (Meyriat, 1978 : 24), Jean Meyriat reviendra sur la question en lui affectant une place mieux spécifiée dans les SIC, aux côtés de la science de l'information et de la bibliologie (Meyriat, 1994). Pour exemples d'études documentologiques, il cite alors la bibliométrie, l'analyse des citations, l'étude des index et des bibliographies (paratexte)⁹. Cette démarche de clarification a eu lieu en même temps que le document et la notion de document, après le livre, éclataient à leur tour. On en trouve un indice dans son texte du congrès Inforcom de 1978 où il désigne l'information comme l'objet spécifique de la documentation et place le document en position secondaire (Meyriat, 1978). En 1994, il reprend cet aspect en observant qu'il existe une relativisation de cet « élément originel » qu'est le document (Meyriat, 1994 : 41).

Pour Gilbert Varet, qui s'est également attaché à définir les contours épistémologiques de la science de l'information¹⁰, l'information est en son essence une « entité autonome » qui n'existe que par le sens qui en « fait la consistance » et non par le document ou la communication qui ne représentent que des « avatars momentanés » (Varet, 1987 : 57). Si Jean Meyriat soutient également que le support n'est pas au centre des préoccupations de la science de l'information, il reconnaît néanmoins une visée spécifique à la documentologie. Fallait-il donc la défendre quand l'évolution des techniques et des pratiques documentaires indiquait qu'un nouveau champ dégagé de préoccupations liées au support s'ouvrait pour la science de l'information ?

Il faut ici établir une distinction entre documentation et documentologie. En tant que pratique et ensemble de techniques destinées au traitement et à la diffusion de l'information, la documentation ne relève pas, en effet, de façon stricte et unique de la documentologie – en dépit d'un radical commun qui peut entraîner des confusions, à l'instar de *bibliion* rapporté au domaine documentaire – mais plus largement des sciences qui ont pour objet l'information et la communication. Tandis que la documentologie peut se réserver le projet de l'analyse et de la compréhension du document défini en tant qu'« objet sur lequel sont enregistrés des signes représentant de l'information » (Meyriat, 1993 c : 152). Cet objet implique alors de concevoir un champ d'études des plus ouverts. Il est inclus dans les SIC en recoupant la bibliologie, la science de l'information (ou informatologie) et la médiologie.

Vaste champ donc, pour le « documentologue », qu'on pourrait aussi approcher par ce que les termes de la définition mobilisent : « objet » pour ce qui se rapporte à l'anthropologie matérielle ; « enregistrement » pour ce qui intéresse non seulement les phénomènes d'inscription mais aussi l'analyse et le traitement des données ; « signes » pour ce qui constitue la nature et la fonction, théoriques et pratiques, des moyens symboliques de la communication ; « représentation » pour ce qui concerne les systèmes de traduction tant sur le plan sociologique que sur les plans esthétique et technique ; « information » enfin, pour ce qui touche à cette entité protéiforme composée de *stimuli*, de connaissances et de langage, nécessaire à la maturation humaine autant qu'à l'organisation sociale.

Ainsi, de sa définition à son inscription dans un champ de recherche qui interroge ses caractéristiques et ses fonctions, le document apparaît comme une notion complexe, dépendante d'autres notions qui lui sont à la fois consubstantielles et extérieures : celles

⁹ Bibliographies en notes et en fin d'ouvrages ou d'articles incluses dans le paratexte.

¹⁰ Entre autres, à partir du travail de Jean Meyriat sur la classification des SIC, *Schéma et schématisation*, n° 19, 1983, p. 81-84.

d'information et de communication. Quelques étapes complémentaires ont permis de cerner avec plus de précision ces composantes informationnelles et communicationnelles. Jean Meyriat y prendra sa part, notamment dans les contributions apportées à sa caractérisation et à son rôle dans la communication écrite, où il coopère avec les fondateurs des SIC associés à d'autres chercheurs. Objet informationnel stable, comme le définissait R. Escarpit dans sa *Théorie générale de l'information et de la communication* (1976), il a une fonction de preuve, de support d'information qu'il fixe (Meyriat, 1981). Il peut être « produit intentionnellement » et/ou avoir une fonction attribuée (Meyriat, 1981 ; Bianchi, 1981).

1.3. Des travaux récents

La distinction entre « document par attribution » et « document par intention » a été reprise et développée par Hubert Fondin en 1995 (Fondin, 1995). Mais de façon générale on peut dire que cette notion a été peu travaillée, du moins ces dernières années, en France. Quelque peu oublié, le document n'a droit qu'à une courte notice dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*¹¹ édité récemment, où il est défini par référence à un arrêté sur l'*Enrichissement du vocabulaire des télécommunications*¹², qui en note de « télécopie » donne quelques mots sur cette notion. Un autre dictionnaire, le *Dictionnaire encyclopédique de l'information et de la documentation*, l'aborde dans sa dimension fonctionnelle¹³. Quant à un autre ouvrage, daté de 1993, *Les sciences de l'écrit : encyclopédie internationale de bibliologie*, il remet à l'honneur les travaux de Jean Meyriat (1993 c ; 1993 d) par le biais de deux articles déjà cités, l'un portant sur la documentologie, l'autre sur les documents photographiques et électroniques. Mais, à notre connaissance, hormis la contribution d'H. Fondin, il n'a pas fait, en France, l'objet de recherches récentes.

Parallèlement, la notion de document semble regagner l'intérêt de chercheurs de sciences de l'information aux États-Unis (Buckland, 1991, 1995, 1997, 1999 ; Buckland, Day, 1994). Elle constitue, en effet, un vaste terrain d'investigations possibles, renouvelé par l'utilisation des technologies informatiques (Schamber, 1996). L'importance accordée à la pertinence (*relevance*) des documents, allouée par l'utilisateur, se rapproche de l'acceptation de « document par attribution » telle qu'elle a été définie par Jean Meyriat en 1981. En cela les travaux américains récents confortent la position française et plus largement européenne, car ils se réfèrent également aux travaux d'Otlet et de professionnels allemands¹⁴.

Ce retour sur le document appelle à éclaircir deux autres termes qui lui sont souvent associés : archives et source. La notion d'archives est définie depuis la loi du 3 janvier 1979. Le mot désigne « l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité » (cité par Delsalle, 1996 : 9). Au-delà de cette définition légale, les archivistes en précisent les contours et les spécificités. On

¹¹ *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*. Sous la dir. de B. Lamizet et A. Silem. Paris : Ellipses, 1997, p. 200-201.

¹² Enrichissement du vocabulaire des télécommunications, arrêté du 27 avril 1982. *Journal officiel, Lois et décrets*, 24 juin 1982, p. 5982.

¹³ Notamment par les articles d'Éric Sutter portant sur le document primaire, secondaire ou tertiaire (Sutter, 1997).

¹⁴ On remarque que si, aux États-Unis, on n'ignore pas les publications des pionniers européens (S. Briet en particulier et P. Otlet) dont les écrits ont fait date en documentation, en revanche on semble ignorer les travaux des chercheurs de SIC qui ont contribué à préciser le sens de « document ».

peut ainsi isoler les archives publiques – documents établis par l'État ou concernant les affaires de l'État (Favier, 1997 : 5) –, les archives anciennes – archives antérieures à 1790 –, les archives familiales et seigneuriales, religieuses, hospitalières (Delsalle, 1996 : 9-13), d'entreprise ou encore les archives communales, départementales, nationales, etc. Dans cet ensemble, le mot document apparaît comme le singulier d'archives, toujours employé au pluriel, mais également comme son synonyme (Delsalle, 1996 : 51). Tous les supports, imprimés ou électroniques, le son, l'image ou le texte sont concernés.

Les travaux français sur les archives et l'institution qui les accueille sont en renouvellement permanent, comme le montre, en partie, la bibliographie proposée par le *Dictionnaire encyclopédique de l'information et de la documentation* (Hidelsheimer, 1997 : 31-33 ; René-Bazin, 1997 : 43). Dans le cadre de la réflexion menée ici, on considérera que le terme archive se rapporte au document ayant fait l'objet d'un dépôt dans un lieu de conservation spécialisé. Il revêt donc un sens plus étroit que le mot document : il confère au document un statut particulier en ce qui concerne sa localisation et ses conditions d'accessibilité

Quant à la notion de source, qui désigne parfois des références, des supports matériels mais peut aussi concerner des paroles, on lui gardera le sens qui l'identifie à l'origine d'une information.

2. Document : détour par les sciences humaines

Si nous reprenons le mot, « document » désigne un « *exemple, modèle, leçon, enseignement* ». Emprunté au latin *documentum*, ce nom, dérivé du verbe *docere*, « *faire apprendre, enseigner* », a eu pour seul sens en français, jusqu'au XVII^e siècle « ce qui sert à instruire, enseignement, leçon. [...] Le sens moderne *écrit servant de preuve ou de renseignement* paraît être issu de l'emploi du mot comme terme juridique dans *titres et documents (1690)* »¹⁵. Parce qu'il sert à instruire, parce qu'il enseigne, le document revêt une importance particulière pour le chercheur. Nous pourrions prendre des exemples du côté des sciences exactes dans les relevés de terrain du géologue, protocole d'analyse du chimiste ou, plus près des SIC, relevés de données quantitatives sur l'écrit des bibliomètres, sont à la base du travail de recherche. Toutes les disciplines sont concernées, des sciences de la vie et de la matière aux sciences humaines, mais il en est certaines qui dépendent de lui très directement.

Parmi elles, l'histoire, l'ethnologie et la muséologie ont retenu notre attention parce qu'elles correspondent à des centres d'intérêts parallèles – assez partagés, il faut le dire, par nombre de professionnels et de chercheurs en documentation –, mais aussi parce qu'elles sont capables de nourrir une réflexion interdisciplinaire particulièrement pertinente pour les SIC, elles-mêmes attentives à cette dimension.

2.1. Le document en histoire

Pour l'historien, dont le métier est de « réaliser [...] une œuvre de reconstruction » (Hidelsheimer, 1994) à partir de documents, collecter ceux qui lui sont nécessaires peut

¹⁵ REY Alain (1995). *Dictionnaire historique de la langue française*. Nouvelle éd. Paris : Dictionnaire le Robert, vol. 1, p. 620

prendre plusieurs années de travail¹⁶. Le fruit de cette collecte est soumis à une critique externe, formelle, et à une critique interne portant sur le contenu ; l'objectif de la démarche étant d'établir leur authenticité (Hildesheimer, 1994).

Le travail sur le document – authentification, définition des règles de transcription et d'utilisation – mené en diplomatie, science des sources documentaires de l'histoire, est, sous l'Ancien Régime, l'apanage de l'érudition monastique ou de robe. Les chartes, les traités, les titres sont autant de documents que copistes et autres « antiquaires » réunissent, classent, conservent et publient. Le document trouve sa légitimité de la proximité qu'il entretient avec le pouvoir auquel il sert de preuve pour justifier des acquis et des droits. Mais, avec la Révolution, « une demande de rigueur, une exigence d'honnêteté minimale après les excès d'une histoire à des fins politiques ou religieuses qui ne cherchait dans l'histoire qu'un moyen de combattre ses ennemis » (Thuillier, Tulard, 1993 : 7) se fait sentir. Cette exigence de rigueur s'impose d'autant plus que l'histoire immédiate rencontre l'intérêt de toutes les classes de la société. La fondation de l'École des chartes en 1821, puis du Comité des travaux historiques en 1834, l'organisation des Archives nationales et la création des services d'archives départementales montrent le soutien de l'État en faveur de la conservation des traces du passé et du présent. Inventaires, catalogues thématiques, bibliographies régionales sont établis. Ils contribuent à la publication de documents inédits et à l'enrichissement des textes par un accompagnement critique de références et de pièces justificatives.

Ces méthodes inspirées de l'École des chartes et de la science allemande du XIX^e siècle ont contribué à la naissance de ce que l'on nomme le positivisme historique ou encore École méthodique. Cette école a privilégié le document écrit volontairement destiné à témoigner. Si la définition de document donnée par ce que l'on peut considérer comme le texte fondateur de ce mouvement, *Introduction aux études historiques*, de Langlois et Seignobos, reste large¹⁷, elle recouvre plus particulièrement les textes officiels archivés. Une démarche d'analyse stricte, fondée sur la critique externe visant à déterminer la provenance, l'originalité, le classement des informations véhiculées, puis sur la critique interne, et enfin la synthèse permettant de lier les faits et de comparer avec d'autres documents pour en déduire un fait historique généralisable, a connu un important succès. Le goût du document se répand dans l'enseignement de l'histoire – on publie des recueils de documents à l'usage des classes –, il donne lieu à des travaux de recherche que diffuse la *Revue historique* (1876, fondée par Gabriel Monod, professeur à l'École des chartes et à l'École pratique des hautes études).

Cependant, la conception trop étroite du document laisse entrevoir les limites de la discipline ainsi instituée (Bourdé, Martin, 1997 : 190). Soumise au nombre restreint de ses matériaux, elle est vouée à une fin proche au moment où la sociologie tente de s'imposer dans le monde universitaire et où la géographie se renouvelle. L'École méthodique sera attaquée de toutes parts, notamment à travers les articles de la *Revue de synthèse historique* (fondée en 1900 par Henri Berr), puis au cours des années trente par ceux des *Annales*. Ce bouleversement se produit plus particulièrement sous l'impulsion des historiens Marc Bloch et Lucien Febvre qui

¹⁶ Paul Delsalle estime que pour une thèse d'histoire, qui « exige entre cinq et dix ans de travail en règle générale, l'historien consacre entre quatre et huit années pour la seule collecte de documents » (1996).

¹⁷ « L'histoire se fait avec des documents. Les documents sont les traces qu'ont laissées les pensées et les actes des hommes d'autrefois » (Éd. Kimé, 1992, p. 29, cité dans LEDUC J., MARCOS-ALVAREZ V., LE PELLEC J. *Construire l'histoire*. Toulouse : Bertand-Lacoste, CRDP Midi-Pyrénées, 1998, p. 38).

ont créé cette revue en 1929, et Fernand Braudel qui la dirige à partir de 1956, tous trois représentants de ce qui deviendra « l'École des Annales ».

Parmi les reproches faits à l'École méthodique, ceux liés à son intérêt exclusif pour les documents écrits par intention de témoigner, rapportant l'événement, les faits singuliers – politiques, militaires ou diplomatiques – survenant dans un temps court, occupent une place prépondérante. L'École des Annales lui oppose les documents non écrits et les témoignages involontaires, comme par exemple les vestiges archéologiques ; la série de documents qui s'inscrit dans la durée et la vie des sociétés, comme les mercuriales ou les registres d'état civil ; les faits économiques, sociaux et culturels, comme l'innovation de la roue ou l'abolition du servage. Pour les historiens des années 1930, « est un document toute source d'information dont l'esprit de l'historien sait tirer quelque chose pour la connaissance du passé humain, envisagé sous l'angle de la question qui lui a été posée. Il est bien évident qu'il est impossible de dire où commence et où finit le document ; de proche en proche, la notion s'élargit et finit par embrasser textes, monuments, observations de tous ordres » (Marrou, 1954 cité par Hildesheimer, 1994 : 84)¹⁸.

C'est ainsi que l'histoire sort des salles de lecture des Archives (Hildesheimer, 1994). Désormais « tout est document, tout est source, tout est archives » (Delsalle, 2000). De cette manière le document par intention cède la place au document par attribution, c'est la question qui fait le document. L'analyse des œuvres picturales, filmiques ou littéraires, des témoignages oraux, des archives privées intéressent les historiens. Il s'agit de faire un usage « différé » des sources, « de leur faire dire ce pourquoi elles n'ont pas été faites » (Hildesheimer, 1994 : 90). La réalité historique toute faite, événementielle et centrée sur le politique rapporté par l'écrit est remplacée par « une construction scientifique du document » (Le Goff, 1988 : 41) à partir de points de vue disciplinaires comme ceux du géographe, de l'économiste, du psychologue, du sociologue, du religieux. C'est de cette manière que Lucien Febvre présente la démarche historique lors de sa leçon inaugurale au Collège de France, *Combat pour l'histoire*, prononcé en 1933. Le champ de l'histoire s'élargit, il s'ouvre à d'autres sciences et se fonde sur le travail en équipe pluridisciplinaire. Les *Annales*, devenues en 1946 *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations*, sous la direction de Lucien Febvre, consacrent cet élargissement des horizons : le politique, l'individuel et le chronologique cèdent la place à l'histoire des hommes, des structures, des évolutions et des transformations.

La méthode d'analyse se modifie également. Étudier les groupes humains à l'aide de la série implique des démarches quantitatives et comparatistes dans lesquelles le document ne trouve de valeur que par rapport à la série dans laquelle il s'inscrit (Hildesheimer, 1994 : 88). L'histoire sérielle, dont Chaunu est considéré comme l'inventeur (Le Goff, 1988 : 59), s'appuie sur le traitement de données – unités d'information remplaçant les faits – par ordinateur même si la « nouvelle histoire » reste en grande partie qualitative. Ce faisant, elle s'est rapprochée des méthodes d'investigation des sciences sociales.

Plus récemment, un retour à l'histoire politique et à l'événement s'est fait jour, une ouverture sur l'anthropologie est privilégiée. Simultanément, une nouvelle forme de critique du document est prônée par la génération actuelle d'historiens. Il s'agit de procéder à la « déstructuration du document » pour déceler ses « conditions de production » (Le Goff, 1988 : 63). Cette analyse des phénomènes par l'analyse de la construction du document constitue une approche nouvelle de la notion. Cependant « il ne faut pas confondre l'histoire et le discours philosophique ou l'essai littéraire » (Thuillier, Tulard, 1993) : tous les auteurs, quelle que soit l'école à laquelle on peut les rattacher, s'accordent sur la nécessité de l'usage du document dans la recherche. La tolérance – « toutes les "écoles", toutes les "visions" sont

¹⁸ MARROU H. I. (1954). *De la connaissance historique*. Paris : Seuil.

possibles et légitimes » (Thuillier, Tulard, 1993) – est de règle. Si les écritures de l'histoire fondent sur les documents leur (apparente) objectivité et leur crédibilité, les historiens, par leurs pratiques documentaires évolutives à travers les périodes, et les nouvelles conceptions de l'histoire qui voient le jour ne cessent de les redéfinir.

2.2 Le document en ethnologie

L'ethnologie, « art de découvrir la clef cachée de toutes les conduites humaines, les plus manifestes comme les moins avouées », a pour premier objet « l'étude de la culture d'un peuple, d'une société, d'un groupe » (Servier, 1983). Elle appuie ses travaux sur des ensembles documentaires témoignant de cette culture. D'ailleurs Jean Servier, reprenant la formulation de Marcel Griaule¹⁹, désigne l'enquêteur ethnologue comme « chercheur de documents humains ».

Parmi ce que l'on peut considérer comme les premiers documents ethnographiques figurent les relations de voyages, chroniques ou récits, souhaitant contribuer à la connaissance des primitifs. Le voyageur s'attache à la description des mœurs et des coutumes mais de manière à mettre en évidence ce qui peut éveiller l'intérêt de ses contemporains. En effet, jusqu'au XVIII^e siècle, « la curiosité avait été le principe directeur de toute notation » (Métraux, 1925), les bizarreries, les comportements et les habitudes extravagantes, ridicules ou abominables ont agrémenté ces récits. Le voyageur « jugeait utile de les consigner dans le corps de sa narration pour distraire ses contemporains par l'exposé de "singularités", ou les instruire des errements de la nature humaine » (Métraux, 1925). Ces textes comportent des faits sélectionnés par le narrateur qui « interrogeait hâtivement les indigènes, choisissant entre toutes leurs réponses les plus vraisemblables, c'est-à-dire celles qui étaient le plus conforme aux intentions que sa mentalité d'Européen leur supposait » (Métraux, 1925). Le récit de voyage est donc un document établi par intention d'apporter, avec plus ou moins d'exactitude, des connaissances sur « une société exotique : sans histoire, sans écriture, sans accumulation de savoir sur elle-même » (Fabre, 1986).

La découverte et la conquête du Nouveau Monde ont été fertiles en production d'autres documents, mais ceux-ci établis à partir d'enquêtes qui se voulaient minutieuses et précises. Des rapports, commandés par les autorités civiles ou militaires de la couronne de Castille, ont recueilli les « aspects de la vie indigène [...] dans le but de légitimer par des arguments d'ordre moral et politique la conquête espagnole » et pour servir de base à un système d'administration. Les autorités religieuses, missionnaires et inquisiteurs espagnols, ont élaboré des questionnaires et instructions aux prêtres afin de déceler, répertorier et mettre en garde contre les superstitions (Métraux, 1925). Les intentions de savoir, d'informer et de justifier à travers cette diversité de documents sont patentes. Elles expliquent l'abondance documentaire.

Au début du XIX^e siècle la société européenne traditionnelle se trouve bouleversée par la théorie évolutionniste de Darwin. Les documents produits antérieurement ont un intérêt nouveau et les objets et les témoignages qui étaient perçus comme des curiosités exotiques sont « promus au rang de documents scientifiques, au même titre que les fossiles et les collections botaniques et zoologiques » (Lévi-Strauss, 1960). Le travail de description et de classification que le chercheur leur fait subir permet de percevoir les relations qui ont fait évoluer l'humanité (Lévi-Strauss, 1960). Cependant l'ethnologue constate aussi des phénomènes d'un autre type, « transmission de techniques, diffusion d'inventions, fusion de croyances et de coutumes résultant de migrations, de guerres, d'emprunts et d'imitations » (Lévi-Strauss, 1960). La notion de document s'élargit. Le corps lui-même renseigne, qu'il s'agisse de documents ostéologiques (Lévi-Strauss, 1960), de peintures, d'incisions ou de tatouages (Servier, 1993 : 98). La valeur documentaire d'une trace est, ici, attribuée.

¹⁹ GRIAULE Marcel (1975). *Méthode de l'ethnographie*. Paris : PUF.

L'ethnologue repère, collecte, décrit les « objets de la vie quotidienne, savoirs, outils et produits du travail, habitats et sites, arts "populaires", musique et littérature orale » (Fabre, 1986), transcrit des entretiens. Auparavant centrée sur l'objet et l'œuvre, l'ethnographie se déplace vers les « mises en acte des choses », « ethnographie de la performance qui vise à cerner tout acte, qu'il soit pratique ou discours, dans la pluralité de ses dimensions : verbales, gestuelles, relationnelles » (Fabre, 1986). Ce déplacement a été facilité par la possibilité de saisir le son et l'image, ce qui a élargi l'éventail des témoignages disponibles pour le chercheur.

Si, comme l'historien, l'ethnologue utilise des ensembles de documents constitués dont la partie la plus visible est celle déposée dans les musées et les Archives, l'observation participante menée sur le terrain, lieu d'interaction entre l'enquêté et l'enquêteur, donne ici toute son importance à la parole et à l'image. Les archives orales sont ainsi définies comme « tout document produit par un groupe ethnique ou par un de ses membres, faisant référence aux pratiques et aux représentations de ce groupe, et recueilli dans une situation ethnographique » (Ravis-Giordani, 1978). Georges Ravis-Giordani, s'interrogeant sur les aspects déontologiques des témoignages oraux, isole quatre types de documents : « les histoires de vie », « les témoignages personnels sur des événements ou des faits de structure collective », « les secrets, textes ésotériques, récits de croyances, de pratiques ou de faits de sorcellerie » et enfin « tout ce qui relève de la tradition orale commune et sur quoi ne pèse pas d'interdit majeur : chansons, légendes, contes, dictons, récits traditionnels de l'histoire populaire » (Ravis-Giordani, 1978).

À partir de 1911, la création des Archives de la parole²⁰ contribue à l'organisation de grandes missions ethnographiques chargées de collecter des documents sonores, puis à partir de 1928 des documents visuels (Calas, 1978). La particularité de la méthode de recherche ethnologique réside dans cette association entre enregistrement audiovisuel et transcription d'informations d'une part, et usage d'ensembles documentaires divers déposés et inventoriés d'autre part. C'est à partir de l'analyse de cette « immense diversité des traces humaines » (Fabre, 1986) que l'ethnologue essaie de répondre aux questions qu'il pose aux sociétés.

2.3. Le document en muséologie

Sans prétendre ici ne serait-ce qu'approcher les sens qu'elle recouvre en muséologie, car ses ramifications sémantiques sont riches et complexes, on abordera cependant la notion à travers quelques questions périphériques découvrant, à nouveau, que les pratiques du savoir et de la création déplacent constamment ses frontières.

Le document appartient à un univers matériel et technique qui décourage toute tentative d'inventaire. Il suffit de songer à l'extraordinaire collecte d'objets, non seulement dans les musées mais encore dans leurs préfigurations que sont parfois les collections privées, pour s'en faire une idée. La propension à réunir tout ce qui paraît digne d'intérêt revient, selon les mots de R.-L. de Girardin, à vouloir « claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers »²¹. Tout

²⁰ « Archives de la parole » est le nom d'un laboratoire d'enregistrement créé à l'Université de Paris grâce à la collaboration d'Émile Pathé. Il permit l'organisation de missions ethnographiques – notamment dans les Ardennes, dans le Berry et le Limousin – pour collecter à l'aide du « car phonographique des Archives de la parole » des chansons, conversations et récits de la vie quotidienne. En 1928 les Archives deviennent le « Musée de la parole et du geste » et élargissent leur vocation à l'image.

²¹ Constat critique de R.-L. de Girardin devant la vogue des constructions dans les parcs, au XVIII^e siècle, de succédanés d'architectures censés représenter tous les styles du monde. Cité

témoin, qu'il soit conservé ou simplement désigné : de la capsule de bouteille à l'aéronef, de la poussière déposée dans les glaciers au fossile vivant, des outils de jardin au paysage réel ; tout est mobilisable et peut devenir document par décision ou attribution. Comme les historiens et les ethnologues, Jean Meyriat le souligne : « C'est la question que je pose à n'importe quel objet qui en fait un document du moment qu'il m'apporte une information en réponse » (1978 : 25). Et la partition traditionnelle entre monument et document n'y change rien : dès l'instant où il est interrogé, tout monument devient document. Simplement peut-on observer qu'un document, réciproquement, ne recevra un statut de monument qu'en raison d'une valeur particulière.

Quand Suzanne Briet (1951, cf. la 1^{re} partie de cette étude) a réfléchi à l'étendue de l'acception du mot document avec les exemples de l'animal, et donc du vivant, ou de la pierre d'une rivière, et donc de l'objet naturel, elle s'est limitée aux êtres « zoographiés » ou aux choses collectées. On peut aujourd'hui ajouter que l'animal ou la pierre, y compris dans leurs milieux d'origine, ont rejoint la catégorie des documents car l'entreprise archivistique, muséographique et documentaire ne s'arrête plus aux portes de ses établissements ; les écomusées, les parcs nationaux ou le Patrimoine mondial de l'Humanité en témoignent (Dagognet, 1993 : 76-95). Arrêtée parfois à l'unité du spécimen, parfois élargie à l'espèce ou la variété entière, la qualité de document atteste d'une volonté d'inventaire et de conservation dépassant la stricte unité matérielle pour investir le second sens d'objet : sujet d'une étude ou d'un questionnement. Et quand un chasseur abat un animal protégé, son délit est d'autant plus grand qu'il tue également un document ! Cette confrontation aux domaines de la conservation entraîne ainsi une autre question, celle de l'ordre ou du rang attribué à l'élément premier soumis au traitement documentaire.

En zoologie, c'est l'animal qui représente l'entité initiale sur laquelle va se fonder la catégorisation. Suzanne Briet le mentionnait (1951 : 7) et Buckland reprendra la citation (1997 : 806) : « Les articles écrits à propos de l'antilope sont des documents secondaires alors que l'antilope elle-même est un document primaire ». De même, dans le champ proprement muséologique, une pièce de collection est dite primaire tandis que le moulage, le cartel, la photographie, l'enregistrement sonore, ou actuellement le fichier informatique, relatifs à des objets conservés, dans l'enceinte muséale ou à l'extérieur, seront des documents secondaires (Rivière, 1989 : 178). Ce qui n'empêche pas ces éléments de passer dans la catégorie des documents primaires en raison, par exemple, de leurs valeurs historiques ou un catalogue des collections édité de rejoindre le même ensemble de supports qui engendreront à leur tour des documents secondaires, etc. La superposition entre les rangs n'est pas sans introduire quelque distorsion entre les domaines terminologiques. En fait, le décalage des degrés s'établit selon le contexte de production et d'utilisation de l'information. La répartition usuelle, appuyée principalement sur l'écrit, laisse ainsi de côté certains secteurs où la notion de document s'applique non seulement à un support mais aussi à des êtres, à des objets naturels et à des artefacts.

Un autre aspect intéressant à observer est celui des interférences que la pratique artistique contemporaine a provoqué entre l'œuvre et le document. Sans remonter à Marcel Duchamp ni aux dadaïstes, des mouvements, apparus dans les années soixante, tels que l'art conceptuel, le *land art*, l'art corporel et l'art narratif ont rompu avec la conception et la présentation

dans l'ouvrage collectif dont le titre reprend ses mots : « *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers* » : la mise en exposition, sous la dir. de Jean Davallon (1986), par Dominique Poulot, *Le monument entre territoire et musée*, p. 43.

ordinaires du produit artistique en s'écartant des principes techniques et esthétiques de la peinture et de la sculpture. La photographie, la vidéo, le texte, la fiche, le dossier, le carnet, en bref les matériaux documentaires vont jouer un rôle déterminant dans ces démarches qui visaient, dans l'ensemble, à relativiser, voire à nier, tout rapport sacralisant avec l'objet d'art. En conférant

intentionnellement la qualité de document au produit artistique, on a mis à l'écart les notions d'œuvre et de beauté intemporelle pour faire place à une temporalité sociale revendiquée.

Pour certains, il s'agissait d'affirmer dans l'action ou la performance des relations plus étroites entre l'art et la vie, de reporter la valeur créative sur l'acte lui-même, sur l'instant, sur le contact direct avec le public, et en conséquence, la pièce témoin, l'enregistrement audiovisuel vinrent augmenter le fait artistique de substituts qui jouèrent le rôle de documents secondaires, recyclés en œuvres muséales. Le visiteur de musée doit maintenant s'en remettre à la documentation pour connaître ces démarches. Elle représente, en le déconstruisant, le paradoxe du musée dont la mission est de présenter des pièces qui, à l'origine, ne lui sont pas destinées, tout en signalant que la muséologie s'est parfaitement adaptée à ce paradoxe. Pour d'autres, en particulier dans le *land art*, c'est la photographie d'un arrangement éphémère, effectuée dans la nature, qui tient lieu de trace : « L'existence de chaque sculpture est établie par sa documentation. La documentation prend la forme de photographies, de cartes, de dessins et de textes descriptifs. » (Daniel-Risacher, 1997 : 31) Parfois aussi, pour Hamish Fulton, par exemple, le texte et la photographie présentent les étapes d'une marche, de la traversée d'une contrée, sans retranscrire une intervention sur les éléments mais en donnant à voir des instants saisis subjectivement durant le déplacement (cf. *The Unpainted landscape*, 1987 : 84-87).

Parallèlement, les artistes pratiquant la collecte, le prélèvement, la collection, parmi lesquels Christian Boltanski, apparaissent comme des « archéologues du présent ou des ethnologues du quotidien » (Daval, 1975 : 53) et transforment l'exposition d'art contemporain en antichambre d'un musée des mémoires singulières : « C'est avec ce regard du conservateur de demain qu'il convient de considérer le document d'aujourd'hui, banal et dérisoire, comme l'étaient ces mêmes objets familiers et précieux des temps passés qui sont le charme de nos musées²² ». Peu de temps après, l'art sociologique, dont le but est d'objectiver les conditionnements économiques et sociaux de l'art et de la communication grâce à l'enquête et à l'intervention, donnera un statut de « matériel pédagogique » à l'œuvre d'art (Fischer, 1975 : 129).

Sans résumer ici tous les types de travaux caractérisés par l'utilisation de matériaux documentaires, dont deux expositions récentes ont montré l'histoire et la vitalité²³, on peut néanmoins souligner que leur densité et leur importance ne cesseront d'interroger la muséologie dans ses systèmes de conservation et de présentation. La conversion des espaces en petites salles isolées, restituant des ambiances d'archives, de « cabinets d'amateurs », de micromusées d'ethnologie ou de services d'information en est une des conséquences visibles.

²² Propos de François Mathey, conservateur, en préface au catalogue de l'exposition « Ils collectionnent », Musée des arts décoratifs, Paris, 1974, in : *Art actuel-Skira annuel 75*, Genève : Ed. Skira, 1975, Skira annuel n° 1, p. 53.

²³ Il s'agit de l'exposition itinérante « Deep Storage : Collecting, Storing, and Archiving in Art », Allemagne et États-Unis, 1998-1999 (cf. le catalogue de même titre, Ed. by Ingrid Schaffner and Matthias Winzen, Munich ; New-York : Prestel, 1998, 295 p.) et de « Voilà : le monde dans la tête », Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2000 (cf. le catalogue de même titre, Paris : Paris-Musées : Les Inrockuptibles, 2000, 62 p.).

Malgré le souci d'extraire la pratique artistique des galeries et des musées, d'utiliser le document comme outil critique de la fétichisation à l'égard de l'objet d'art ou d'établir un nouveau rapport avec le quotidien pour échapper au cadre forclos de l'œuvre traditionnelle, le statut muséal de toute trace documentaire s'est imposé et résiste encore. Comme le note François Dagognet : « Le musée [...] fête (par récupération) ce qui l'a toujours mis en cause (l'art non académique). » (Dagognet, 1993 : 81).

Ainsi, quand le document-œuvre se substitue à l'œuvre-document, n'est-il pas révélateur d'une forme d'adhésion implicite à la « société documentaire », d'une sorte de confiance envers la capacité et l'amplitude conservatoires de notre société susceptible d'ériger le document en monument, comme elle le ferait pour le tableau ou la sculpture ? Les passages discrets ou magnifiés d'une catégorie à l'autre restent en tous cas révélateurs d'un travail sur la valeur du document qui, au-delà de la muséologie, intéresse de très près la définition de ses fonctions réelles et symboliques.

Ces détours par des contextes particuliers interrogent ainsi les limites de l'application d'une notion dont la qualité foncière est d'être malléable. Même si le document a été très tôt au centre des préoccupations de ceux qui étudient la médiation des connaissances et ses vecteurs, il présente un intérêt toujours actuel pour la recherche dans nombre de disciplines. Saisir ses parcours et ses acceptions peut lui assurer une place mieux identifiée dans les théories des SIC.

3. Document, information et communication : nouvelles questions

Le développement des moyens de communication de la science, l'utilisation du support électronique, la fugacité des informations sur la toile ont conduit à proposer ailleurs une nouvelle approche de la notion de document (Couzinet, 1999). Nous la reprenons ici, et soumettons au débat un éclairage complémentaire, au croisement des disciplines convoquées dans les recherches actuelles en sciences de l'information et de la communication.

3.1. Du document à l'heure électronique

De plus en plus de documents se présentent aujourd'hui sous la forme d'*hyperdocuments*, dont la matérialité mérite d'être définie. Depuis quelque temps, le discours tenu sur l'Internet reste constellé de métaphores marines, et il semblerait que l'ultime moyen de se repérer dans l'espace numérique consiste dans le recours à des *cartes (maps)* qui nous permettent de visualiser « les macro-structures de textes, de documents multimédias, de progressions informatiques » (Lévy, 1990 : 45). Émergeant de ce discours courant – aussi bien tenu par des spécialistes de l'outil²⁴ que par de simples usagers –, apparaît le danger de *se noyer* dans cet *océan* d'informations où la *navigation* peut s'apparenter au *surf* ou à la *pêche*²⁵. Pour essayer de garder la tête hors de l'eau, une tentative d'analyse de la structure du réseau hypertextuel gagnerait à se fonder sur la redéfinition de l'entité documentaire telle qu'elle existe sur support électronique. Comment envisager la nature de ce document dont la structuration hypertextuelle lui permettrait de réaliser, par sa virtualité même, et comme certains l'affirment, « l'œuvre ouverte » chère à Umberto Eco (1965) ?

²⁴ Nous nous contenterons de n'en citer qu'un, Pierre Lévy, qui a sans aucun doute favorisé la propagation de ce raz-de-marée métaphorique dans le discours de certains chercheurs.

²⁵ Au lieu de cette dernière image, Pierre Lévy se contente de parler de « chasse » (1997, p. 100 et *sq.*)

Si l'on considère le matériau dont peut être constitué le document hypertextuel, les signes utilisés sont principalement empruntés au langage écrit, également à celui de l'image au sens large (sous forme de photographies, schémas, symboles, etc.), et éventuellement à celui de la musique. Notons qu'un tel document peut ainsi être fait du même matériau – matériau plus ou moins composite, selon le choix de l'émetteur qui le produit – qu'un document imprimé et qu'il peut donc utiliser plusieurs systèmes de représentation²⁶.

Les écrits de Jean Meyriat nous permettent d'appréhender le caractère protéiforme de la nature du document, puisqu'il ne retient pas uniquement le *signe graphique* mais bien le *signe*, au sens large. Reprenons plus complètement la définition que nous citions en première partie : « Un document est un objet sur lequel sont enregistrés des signes représentant de l'information. Ces signes n'appartiennent pas nécessairement au langage écrit ; et s'ils lui appartiennent, l'objet peut être fait de bien d'autres matières que du papier » (Meyriat, 1993 d). Cette conception du document permet d'intégrer, à côté du langage verbal et du langage iconique au sens strict, des objets combinant divers systèmes de représentation comme, par exemple, une unité documentaire électronique composée d'images animées, de paroles, voire de son. Si l'on s'attache maintenant au support, c'est-à-dire à l'élément matériel qui supporte et permet de transmettre l'information, c'est du support électronique – ou numérique – (toile de l'Internet, cédérom) qu'il s'agit ici. En effet, comme l'écrit Robert Estivals, le document « est constitué de tout support sur lequel est inscrite, enregistrée, d'une manière quelconque, une information » (Estivals, 1981).

Ces remarques préalables étant faites, nous pouvons aller plus loin dans la définition de l'hyperdocument, et ce à partir de la distinction faite par Jean Meyriat entre le « document par intention » et le « document par attribution ». En effet, cette distinction est particulièrement opératoire pour rendre compte du caractère spécifique des documents sur support électronique. Reprenons la définition canonique du document, à savoir « un objet qui supporte de l'information, qui sert à la communiquer » (Meyriat, 1981), et dont la capacité informative doit être activée par un récepteur pour que l'objet devienne un document. On observe que le document électronique combine les spécificités distinguées précédemment, et ce à la fois dans sa lecture et dans son écriture. Avant de considérer cette écriture, essayons donc de présenter les modalités de lecture sur ce support.

Lire un document électronique présuppose de la part du lecteur-récepteur une recherche dans l'espace informationnel sélectionné (toile de l'Internet ou plage de cédérom). Cette recherche consiste à opérer une série de choix entre plusieurs unités d'information au cours de ce qui est communément appelé aujourd'hui une *navigaton* (Lévy, 1997) que l'on peut qualifier de lecture-recherche. Cette lecture-recherche s'effectue à plusieurs moments par le biais de liens hypertextes qui relient entre elles ces unités. Ainsi, le document électronique (l'hyperdocument) se présente comme un document dont les éléments sont reliés séquentiellement les uns aux autres par des liens hypertextes. Le document hypertextuel est ainsi constitué de blocs de texte – appelés des *nœuds* – reliés entre eux par des liens virtuels – désignés par le terme d'*hyperliens* – prévus par l'émetteur lors de l'écriture du document. Et c'est lors de la lecture du document que le lecteur-récepteur décide ou non de réaliser ces liaisons. Nous sommes donc bien en présence de ce que Jean Meyriat nomme « document par attribution » : « S'il n'a pas été créé comme tel, l'objet peut devenir un document du fait de

²⁶ Ce type de document existe actuellement sur le marché du livre.

celui qui y cherche de l'information, c'est-à-dire qui lui reconnaît une signification, l'érigeant ainsi en support de message » (Meyriat, 1981).

Cette réflexion autour de la notion de document, reliant information, signification et processus de réception, pose les bases de toute recherche sur le sujet : « Tout objet peut ainsi devenir document [...] Cela ne veut pas dire que tout objet a pour fonction normale de supporter de l'information, mais que ce peut être une de ses fonctions. » (Meyriat, 1981) Mais les modalités de lecture sur support électronique, dont dépend la constitution du document à réception, influence également l'élaboration du document par intention.

En effet, les contraintes de la lecture d'un document sur le Web conditionnent une écriture différente de celle d'un document imprimé soumis à une lecture linéaire. Une des règles de base de l'écriture sur le Web est de faire court : « *Be succinct !* » (Nielsen, 1997). Le document électronique ne doit pas se résumer à une copie (collée) du document imprimé. Il ne s'agit pas d'écrire un flux textuel linéaire, mais de structurer des unités informationnelles liées entre elles. Le document électronique doit donc être constitué d'unités plus courtes tout en offrant un contenu informationnel égal à celui d'un document imprimé. L'émetteur construit ainsi son document à la manière du « texte étoilé » de Roland Barthes dans lequel « le signifiant tuteur [est] découpé en une suite de courts fragments contigus, qu'on appellera ici des *lexies*, puisque ce sont des unités de lecture » (Barthes, 1976 : 20).

La constitution des nœuds textuels en *lexies* participe de la stratégie de l'auteur-émetteur à construire la réception de son texte. L'émetteur peut ainsi décomposer le développement des idées maîtresses de son article, et permettre au lecteur-récepteur d'approfondir telle ou telle idée développée dans un autre espace. Si l'on considère les liens hypertextes comme des organisateurs du document, ils sont tout à la fois, selon leur fonction, des *organisateur intratextuels* – qui renvoient d'une partie à l'autre du document –, des *organisateur métatextuels* – qui redoublent et désignent son organisation –, ou des *organisateur intertextuels* – qui mettent le document en relation avec d'autres documents (Vaillard, 1992). De par la spécificité du support, ces liens, que l'on peut qualifier d'*organisateur hypertextuels*, sont pour l'auteur-émetteur un moyen de démultiplier le texte afin de le structurer selon plusieurs niveaux de complexité. Cette nouvelle manière d'écrire favorise une lecture à différents niveaux où la prise d'information du récepteur se trouve facilitée par le document lui-même non plus seulement dans sa périphérie mais dans sa structure même. Ainsi s'ouvrent des perspectives d'investigation pour définir de manière théorique cet écrit hybride que constitue l'hyperdocument.

Par ailleurs, et plus largement, l'examen des différents types de document à la lumière des travaux de Jean Meyriat rend plus pertinente encore la réflexion globale de ce chercheur. Ce dernier insiste ainsi sur le rapport existant entre l'information, qui caractérise le document, et la connaissance, qui implique une construction conceptuelle de la part du sujet récepteur. L'activité à réception constituante du document rejoint l'action du sujet récepteur qui va intégrer l'information à ses propres connaissances. C'est une fois intégrée à un système de pensée individuel que l'information constitue alors « un élément du savoir que possède et enrichit constamment tout homme pensant » (Meyriat, 1981). C'est pourquoi nous rappellerons, au risque de nous répéter, la définition de Robert Estivals et Jean Meyriat qui intègre la nécessaire activation à réception qui caractérise le document : « Toute connaissance mémorisée, stockée sur un support, fixée par l'écriture ou inscrite par un moyen mécanique, physique, chimique, électronique, constitue un document. Dans la chaîne primaire de création, tant que le document est créé mais n'est pas encore utilisé par un récepteur, il reste

un document virtuel. Dès lors qu'il est employé et décodé par un récepteur, le document devient réel : il a trouvé son utilisateur. » (Estivals, 1981)

3.2. Du référencement à l'heure électronique

L'utilisation de plus en plus courante de la documentation électronique dans les pratiques d'information nous confronte aussi à des questions qui intéressent non seulement la nature propre du document mais encore ses références. Ces « documents-relais », comme les nommait R. Escarpit, « contenant en mémoire non l'information elle-même, mais la désignation du document contenant l'information » (Escarpit, 1976 : 153), que les techniques documentaires incluent dans les documents secondaires.

La référence bibliographique, la notice catalographique ou la fiche descriptive font appel à un présumé ordinaire et partagé par tous (auteurs, professionnels, usagers) : une « étiquette » permet d'attester l'existence d'un document. Elle suppose qu'en bout de course il existe une « chose » stable, qui peut être vérifiée et interrogée par tous, tenant lieu de preuve. Lorsque cette étiquette est mal rédigée ou incomplète, il devient difficile de retrouver la source référencée ; c'est donc qu'elle repose sur des principes de caractérisation qui doivent être respectés pour que le lien entre ces deux entités ne soit pas rompu. Le document est une preuve et la mention d'un document est la preuve que le document existe : c'est la preuve de la preuve. Cette règle est confirmée par des exceptions qui démontrent les possibilités d'abuser le destinataire. On pense à l'absence de référence d'un document utilisé, recopié (on dit « pillé ») ou plagié. À l'inverse, afin d'étoffer une bibliographie, on rencontre le document cité qui n'existe pas, ou, dans le même but, l'annexion d'une référence sans citation de sa provenance. Et il arrivait encore il y a quelque temps que des fiches soient subtilisées dans les catalogues pour empêcher tout accès à la source, etc. À titre d'exception honnête, on citera le « Cabinet d'amateur » de Georges Perec (1979) qui dévoile très rigoureusement et ironiquement comment on peut construire l'histoire d'un tableau fictif grâce à la manipulation de notices : soit de références respectant les règles formelles de l'identification faisant croire à la preuve.

L'introduction de l'information sur supports électroniques n'a pas véritablement changé la donne quand il s'agit de documents stabilisés, gravés. La mention d'une source doit permettre normalement de retrouver un objet pour en consulter les données fixées. Il existe en revanche un problème pour les informations en ligne dont la nature est relativement volatile et transformable : « Le passage du codage analogique au codage numérique autorise sur les textes, les images et les sons toutes les transformations rendues désormais possibles par les ordinateurs de plus en plus "intelligents". [...] En s'affranchissant de tout support spécifique, l'information se *dématérialise*. Numérisée et immatérielle, elle peut être reproduite à l'infini ou disparaître à tout jamais en une fraction de seconde. » (Chaudiron, 1996 : 212) En forçant le trait, cette instabilité de l'information implique, entre autres, deux conséquences : 1) l'auteur ou diffuseur peut revenir sur son contenu, comme on « revient sur sa parole » ; une rétractation d'autant plus facile qu'elle n'est plus appuyée sur la preuve tangible du document ; 2) la possibilité, symétriquement, de prêter des propos à un auteur sans que ce dernier puisse réellement prouver qu'ils n'ont jamais été tenus puisqu'on sait que, techniquement, il lui était loisible de les transformer.

Dès lors, comment la référence peut-elle attester de la source ? Le projet de normes françaises destiné au catalogage des ressources numériques marque une différence entre deux catégories qui « impliquent des choix de description différents : pour le hors ligne, on décrit le support et

les matériels nécessaires, pour le en ligne on donne le mode d'accès.²⁷ » (AFNOR Z 44-082). Dans le premier cas, on décrit ce qu'il est convenu maintenant de nommer spécifiquement des documents numériques (« tous les documents stockés sous forme binaire : disque compact audio, fichier image, etc. »), dans le second, on fait appel à une autre acception : celle de « ressources accessibles à distance ou en ligne ». [coupure de paragraphe]

Les normes entérinent un état de fait : la référence d'une information en ligne correspond à la mention d'un chemin pour y accéder à un instant donné mais n'est plus la garantie d'une preuve matérielle. Déjà, les suppressions ou les changements d'adresses invalident fréquemment des références et nous confrontent à ces « annonces » d'information qu'on ne peut consulter dans leurs développements ou simplement vérifier. Les exceptions envisagées plus haut deviendraient-elles la règle ? Faudra-t-il s'en remettre à la bonne foi ou à la parole, au recoupement incessant des indices ? Sera-t-on immergé dans le pseudo, le leurre et le simulacre, et de documents virtuels en références virtuelles travailler dans des « entre-mondes » sans réalité « documentaire » ? Ou pour parer à ce genre de dérive, faudra-t-il inventer des « gardiens » : garants et garde-fous assurant du côté de l'auteur et de celui du lecteur que des informations en ligne peuvent avoir une valeur de preuve ?

La référence amène donc à poser la question du stockage. L'instabilité peut en effet être modérée par des systèmes d'archivage laissés aux soins des éditeurs et diffuseurs – ce que pratiquent, par exemple, des sites de périodiques électroniques –, ou par des enregistrements pris en charge par des organismes bénéficiant d'un contrôle et d'une labellisation institutionnels. Mais dans la majeure partie des cas, la veille informationnelle effectuée par des services ou des particuliers se verra augmentée d'un rôle de « documentarisation » de l'information : il conviendra de convertir en document ce qui ne l'était pas ; il faudra s'en remettre à des substituts qui serviront de témoin, comme on pourrait le concevoir avec une bande magnétique conservant des paroles émises à la radio. La capture d'écran, la mise en mémoire de fichiers, le tirage sur imprimante peuvent constituer des doubles de l'information. Cette duplication ne pose pas en soi de problème, tout au moins dans le cadre d'une utilisation « privée », mais sera-t-il possible pour autant de proposer une référence portant sur un fac-similé et non plus sur la source réelle ?

Le cas de la référence met ici en lumière l'impact de nouvelles conditions socio-techniques sur la construction documentaire en interrogeant la validité des « documents-relais ». Sous l'usage commun, et normalisé, spécifiant dans la description référentielle la « date de visite », on discerne déjà l'importance déterminante du critère temporel. Cette précision n'est pas anodine, elle prépare le récepteur à l'éventualité d'une source indisponible ou transformée. Quant à la solution entrevue d'une référence au document enregistré, elle met en avant le simulacre au détriment de l'original. Faudrait-il marquer, dans le droit et dans les usages, une attention de plus en plus soutenue aux étapes et aux états, souvent transitoires, du document, et réinterroger le « contrat de confiance » entre auteurs et récepteurs ?

3.3. De la construction du document

Les possibilités offertes par la toile – interconnexions multiples, non-limitation des volumes de la production scientifique, utilisation du multimédia – induisent, rappelons-le, de nouvelles formes d'écritures. Or, les principes fondateurs de la communication tels qu'ils sont définis par Patrick Charaudeau (1998) – altérité, influence, régulation et pertinence – et les circonstances matérielles et physiques de cette communication font intervenir des éléments

²⁷ *Règles de catalogage des ressources électroniques* / Antoine Provansal. URL : <http://www.u-paris10.fr/mediadix/doc/catresel/catresel_man.htm> [consulté le 2-05-2001].

autres que le contenu. La sémiologie a en effet montré que le destinataire et le média interviennent dans le processus. Le lien communicationnel établi avec le lecteur relève d'une entente construisant un contrat implicite entre les deux partenaires.

Les documents scientifiques, qui ont une importance capitale pour l'activité de recherche, sont emblématiques de cette construction contractuelle. En effet, les chercheurs sont des lecteurs et des écrivains (Latour, Woolgar, 1979). La production des faits scientifiques est étroitement liée à celle qui lui est antérieure, consignée dans des articles, lus et utilisés pour produire de nouveaux faits qui, à leur tour, seront consignés dans d'autres articles. Mais avant d'être diffusé dans une revue, un article subit des transformations. Tout d'abord il est soumis à la lecture critique des membres du laboratoire, puis il est livré à la critique des pairs de la discipline constituant le comité de lecture de la revue à laquelle il est proposé. À chacune de ces étapes, énoncé et énonciation subissent les révisions demandées et donnent lieu à un nouveau document.

Ainsi le discours scientifique imprimé est le résultat d'une succession de traductions, « opération [...] qui transforme un énoncé problématique particulier dans le langage d'un autre énoncé particulier » (Callon, 1975). Bruno Latour considère que le document final est le médiateur de la « science faite ». Or, sur le réseau Internet, on assiste à des hybridations formelles de la production scientifique qui modifient sensiblement le fonctionnement de la science. L'hybridation du support, multisupport, multimédia, conduit aux hybridations informationnelles. L'article peut se composer d'un ensemble d'unités documentaires disparates, la limitation du nombre de caractères imposée par les coûts du papier et de l'impression disparaissant. C'est ainsi que l'on peut adjoindre au texte rédigé la description détaillée des matériels, matériaux et méthodes et de tout un ensemble « d'inscriptions », au sens donné par B. Latour et S. Woolgar (1979)²⁸, rendant ainsi les expérimentations plus facilement reproductibles. Le débat scientifique qui se trouve limité sur le document imprimé, par manque de place pour développer la méthodologie et les résultats bruts²⁹, se trouve ainsi plus largement ouvert grâce à l'utilisation du support électronique.

Par ailleurs, des textes indépendants de toute unité éditoriale peuvent circuler sur la toile. Ceux-ci, produits par des chercheurs, ne sont plus toujours des objets informationnels stables. L'interaction évaluateur-auteur est élargie à l'ensemble de la communauté d'un champ disciplinaire avec, parfois, la prise en compte des débats successifs. L'itération et l'interactivité de la construction de la science deviennent visibles, et donc analysables, sur le réseau. La succession d'états différents ne modifie-t-elle pas les fonctions de preuve et de mémorisation de ce type de document ? On sait que les controverses scientifiques sur la primauté des résultats de la recherche sont nombreuses ; qui peut se prévaloir de l'originalité du texte final³⁰ ? La vie de l'article³¹, et de la production scientifique en général, peut-elle être analysée comme un ensemble de documents portant la trace des traductions successives, et donc des médiations dont elle a été l'objet ? L'intérêt actuel de ces questions réside, nous semble-t-il, dans la multiplication possible des évaluateurs, dans les conséquences que cette

²⁸ Il s'agit, entre autres, des notes, des données brutes sorties des machines. Les coûts d'édition des revues imprimées imposaient une réduction importante de cette partie des articles.

²⁹ Cette contrainte nous semble avoir des conséquences sur la reproductibilité des expérimentations et donc sur le débat scientifique.

³⁰ La question de la priorité des résultats est étroitement liée au document.

³¹ Dans les bases de prépublications en particulier.

multiplication induit sur les pratiques scientifiques et plus généralement sur la construction des connaissances.

Si le rôle du document par rapport à l'information qu'il véhicule est « accessoire et en quelque sorte transitoire », nous pouvons considérer également avec Jean Meyriat qu'« on ne peut pas supposer qu'il soit entièrement neutre par rapport à elle ; il lui offre des moyens et lui impose des contraintes, voire des limitations, dont il convient de tenir compte pour faire usage de l'information dans les meilleures conditions » (Meyriat, 1994) comme le montre la diffusion de la recherche dans ses évolutions récentes. Le livre, aux délais de fabrication lents pour des raisons scientifiques et des raisons techniques, a été supplanté par la revue davantage en prise sur l'actualité et de production plus souple. Mais les systèmes d'évaluation des articles retardant la diffusion, une autre forme de périodique a été lancée : la *lettre d'information*. Sorte de bulletin de liaison de la communauté scientifique, elle permet de valoriser, et de faire date au moins par le signalement sinon par la prépublication. Les travaux des laboratoires et de leurs équipes se trouvent, de ce fait, soumis au débat au sein du cercle étroit des membres d'une sous-discipline. Toutefois l'évaluation de la recherche reste l'apanage de la revue certifiée. Chacune de ses formes de publication répond à des besoins de mise en visibilité des avancées de la science, et la diversité des collections de livres ou de périodiques vise à atteindre des lecteurs différents. On retrouve la variété des formes de communication scientifique proposées par E. Veron³².

Les protocoles de rédaction, les maquettes éditoriales prennent en compte le destinataire. La revue scientifique, en particulier, invite les chercheurs à rédiger leurs articles suivant des « recommandations aux auteurs » qui sont autant d'éléments qui contribuent à anticiper l'attente d'un certain lectorat. Ces règles d'écriture portent sur la forme du texte et sur sa présentation. L'importance de l'aspect formel est particulièrement visible, par exemple, dans l'évolution des formats des revues. Le passage d'un format A4, que l'on trouve à la naissance de certains périodiques, à un format plus petit qui tend à resserrer le texte, contribue à lui donner un aspect plus conforme à ce qui est attendu d'une revue scientifique en phase de maturité. De même que les notes en marge, et non en bas de page ou en fin de texte, évitent la dispersion. Le contenu est prioritaire, c'est lui qui occupe tout l'espace ; la concentration du texte invite à la concentration du lecteur, à la lecture studieuse et attentive.

Le projet éditorial d'une revue ou d'une collection de livres, quant à lui, définit de manière plus ou moins précise qui est l'émetteur attendu mais aussi qui est le récepteur visé, de quels types de travaux il sera question, et quelles en seront les thématiques. De cette manière, projet éditorial et recommandations aux auteurs constituent un « protocole d'énonciation », qui est ici un protocole de contraintes, contribuant à positionner la publication dans l'ensemble de l'édition scientifique d'un champ donné. Ils sont par ailleurs, en tant qu'instruments de médiation des connaissances, le résultat d'une forme d'*habitus scientifique* (Bourdieu, 1975). En effet, aussi bien dans la forme du texte – l'application des normes d'écriture propres à la recherche – que dans son contenu – notamment la référence aux travaux précédents –, il est

³² Eliseo Veron (1997) a isolé quatre formes de base de la communication scientifique : la communication endogène intra-disciplinaire (modèle de la communication scientifique proprement dite) ; la communication endogène inter-disciplinaire (modèle de la communication fondée sur la complémentarité et le passage des frontières entre disciplines) ; la communication endogène trans-scientifique (modèle de la vulgarisation scientifique) ; la communication exogène sur la science (modèle de la vulgarisation scientifique ayant ses origines en dehors des institutions scientifiques).

un système générateur de pratiques qui, intériorisées par le chercheur, participent à l'homogénéisation des représentations de la science.

Les contrôles effectués par le comité de rédaction et par le comité de lecture garantissent le respect des contraintes en même temps qu'ils garantissent le niveau des contenus. Ne peut-on voir là les éléments d'un contrat ? Autrement dit : « attente » du destinataire envers les auteurs, « attente » du lecteur envers le destinataire et les auteurs, « entente » du destinataire avec le lecteur visé, et « entente » du lecteur avec le destinataire et les auteurs qu'il reconnaît comme pairs ne contribuent-elles pas à créer un lien implicite entre l'émetteur et le récepteur ? De ce fait le document – revue, livre ou article – ne peut-il pas être abordé comme le résultat d'un contrat entre l'émetteur et le récepteur ?

Ces références aux notions de « contrat » et de « communication », bien que courantes dans notre discipline, nous semblent mériter un retour à l'évolution historique de ces termes pour éclairer notre propos. Le *Dictionnaire historique de la langue française*³³ stipule que le terme « contrat » est dérivé du latin *contractus* signifiant « resserrement », « convention, pacte, accord. » Il désigne « l'accord de deux ou plusieurs volontés en vue de créer une obligation ». « Il est employé par métonymie pour désigner l'acte écrit enregistrant le contrat [...]. Par analogie, l'expression contrat social qui semble créée par Jean-Jacques Rousseau (1762) sert à désigner la convention (implicite) entre gouvernants et gouvernés, membres d'une même société ». Par ailleurs pour « contracter », ce même dictionnaire signale que ce verbe « introduit en droit avec le sens de prendre un engagement vis-à-vis de quelqu'un » désigne également, à partir de 1572, en reprenant son sens latin, « faire venir à soi ». Quant au terme de « communication », il est, d'après Alain Rey, « emprunté au dérivé latin *communicatio*, d'abord "mise en commun, échange de propos, action de faire part". Il a été introduit en français avec le sens général de "manière d'être ensemble" et envisagé dès l'ancien français comme un mode de relation sociale (vers 1370) »... Le verbe communiquer signifie d'abord « avoir part, partager » puis « être en relation avec » ; il évolue vers la désignation du « rapport mutuel », de « la communion » ; enfin, par extension, il a pris le sens de « transmettre (1548) », « propager » et « faire partager » (XVII^e siècle)³⁴.

Ainsi la notion de communication porte en elle la nécessité de l'accord, ou du pacte implicite, qui permet l'établissement de l'échange. Cet accord autorise le partage et le rapport mutuel. Il contribue à la mise en commun en favorisant la possibilité de « faire venir à soi » le partenaire de l'échange. De ce fait tout acte de communication produit nécessairement un lien. Sa matérialisation par le document dans le cadre de la médiation des connaissances conduit, dans la voie de l'invitation de Jean Meyriat au Congrès de la SFSIC (1978), à solliciter les travaux des sémiologues.

Les sémiologues utilisent la notion de « contrat » pour désigner les liens implicites entre le destinataire (le producteur) et le destinataire (le lecteur) existant dans un acte de communication. Ceux-ci ne sont pas obligatoirement fixés une fois pour toutes, mais leur présence est indispensable au processus d'échange. Dans ce processus, le mode de « manifestation matérielle du discours », son « support », son « transport » sont porteurs de sens. Ils contribuent à la création de la relation destinataire/destinataire. Le média a donc un rôle important : il contraint le contenu et ses usages.

³³ REY Alain (1995), p. 487.

³⁴ REY Alain (1995), p. 456.

Le discours, coopératif et réglé par des normes, implique des partenaires à travers des statuts déterminés. C'est ainsi que pour Patrick Charaudeau (1983) la notion de contrat « présuppose que les individus appartenant à un même corps de pratiques sociales soient susceptibles de se mettre d'accord sur les représentations langagières de ces pratiques sociales ». Le « principe d'influence », qui vise à faire que l'autre entre dans la relation d'échange et qui suppose la mise en œuvre de différentes stratégies pour y parvenir, complète ainsi le « principe de pertinence » lié à l'adéquation à la situation. À travers lui, l'identité des partenaires et le propos de l'échange s'inscrivent dans une situation de reconnaissance mutuelle. Pour Charaudeau, lorsque les « termes de ces composantes sont prévisibles par avance, on peut dire que l'on a affaire à un contrat de communication » (1998). De même, Dominique Maingueneau étudie le discours comme un dispositif communicationnel qui ne se limite pas au contenu. Le média fait partie du dispositif qui façonne le genre du discours (Maingueneau, 1998).

Cette notion de discours relève, sous l'influence de la pragmatique, d'une certaine manière d'appréhender la communication verbale. Elle désigne l'énoncé « considéré dans sa dimension interactive, son pouvoir d'action sur autrui, son inscription dans une situation d'énonciation (un sujet énonciateur, un allocutaire, un moment, un lieu déterminés) » (Maingueneau, 1991). Dominique Maingueneau, reprenant Gérard Genette, s'intéresse à la relation du texte avec son entourage (le paratexte), à l'architextualité (type de discours : scientifique³⁵, technique...) et à l'hypertextualité (relation avec d'autres discours). Par exemple dans le média « revue scientifique », l'énoncé est lié à la mission qui lui est attribuée : contribuer à la diffusion des résultats de la recherche. Pour ce faire, il a recours à une énonciation qui lui est propre : « Toute communication suppose l'émission et la réception de signes, c'est-à-dire de variations d'énergie de tous ordres dénotant autre chose que leur propre existence et dont le sens (dans l'acception la plus large du terme) a fait l'objet d'une convention préalable entre l'émetteur et le récepteur. » (Escarpit, 1973).

Depuis plusieurs années déjà les SIC, plutôt du côté de la communication que du côté de l'information-documentation, s'intéressent à la question de l'énonciation. L'énoncé des textes est régi par des règles d'organisation propres à un groupe social déterminé. Si nous reprenons l'idée que le document est stable, il nous paraît possible de l'étudier, qu'il soit scientifique, technique ou culturel, comme le résultat d'un faisceau d'interactions et comme porteur d'un contrat liant l'émetteur et le récepteur. La succession de traductions vise à mettre en forme, ou en conformité, avec le contrat, étant entendu que les traductions font intervenir les deux partenaires. C'est pourquoi il nous semble possible d'aborder le document en nous plaçant du point de vue de son usage, non seulement par une approche orientée usager, ce qui renvoie à sa fonction, mais également par une approche orientée média, ce qui renvoie à sa construction. En effet, produit par intention ou ayant une fonction attribuée, il est aussi le résultat d'une construction sociale, celle-ci pouvant varier selon les champs considérés³⁶.

Porteurs d'informations fixées, la revue et les articles peuvent constituer les premiers terrains d'observation du phénomène document. Par la suite l'élargissement des travaux à d'autres types – objets, images, œuvres, enregistrements, produits audiovisuels, etc. – devrait conduire

³⁵ Dominique Maingueneau distingue genre de discours et type de discours ; le type est associé à de vastes secteurs d'activité sociale – on parlera de type scientifique et de type professionnel – alors que le genre se réfère à « des dispositifs de communication ».

³⁶ C'est l'hypothèse que l'on peut faire à la suite des travaux de recherche entrepris par l'équipe MICS du LERASS.

à infirmer ou confirmer l'hypothèse que tout document est un construit social. L'enjeu ici est double. Il s'agit, tout d'abord, de contribuer à la définition de notions fondamentales de SIC, en reprenant les avancées théoriques des fondateurs de la discipline. D'autre part, il s'agit de tirer parti des réflexions et travaux menés sur cette notion dans d'autres disciplines, de les aborder par des approches des SIC et, par là même, de poursuivre l'élaboration du concept de document en prenant en compte les dimensions fonctionnelles et communicationnelles.

Conclusion

Ces quelques réflexions, et détours par des disciplines voisines des SIC, avaient essentiellement pour but de méditer sur le caractère précurseur des travaux de Jean Meyriat et d'inviter à prolonger des pistes de recherche qu'il a, depuis longtemps, fortement balisées.

Soulignons que, plusieurs années avant le mouvement médiologique, cet auteur notait, en effet, la nécessaire durabilité de ce que l'on désigne par le terme de document. À la suite d'Otlet, pour qui le document était « l'objet (signe + support) » (Otlet, 1934), il le définit comme un objet informationnel à visée communicationnelle. Il a mis en avant sa fonction mémorielle : un document sert de preuve, de témoignage. Cette notion de mémoire paraît centrale pour l'analyse de l'*hyperdocument*, objet qui semblerait se trouver davantage du côté du flux que de la fixité. Si l'on veut continuer à parler de *document*, il faut bien véritablement considérer cet aspect. Un document est ainsi défini comme un objet faisant fonction de mémoire pour une instance réceptrice.

Cette idée rejoint ici les théories médiologiques selon lesquelles une culture se construit également grâce à la fixation et la transmission de traces : « Ce sont les procédures d'enregistrement et les modalités de l'archivage, c'est la genèse matérielle de la mémoire qu'il faut examiner si l'on ne veut pas discourir dans le vide sur la mémoire » (Debray, 1997). Est-il possible aujourd'hui de dégager les spécificités d'une cyberculture en oubliant ses implications sur la fugacité et la durabilité des traces dont on a mesuré quelques enjeux sur le simple référencement ? L'utilisation du support électronique et d'Internet modifie le statut du document par lequel les connaissances circulent et se mettent en forme sur les réseaux au sein d'un champ donné. Les travaux de Jean Meyriat contribuent à une meilleure définition de ces fameux espaces documentaires dont la véritable virtualité reste encore à préciser.

Par ailleurs, envisager le document comme le résultat de traductions successives en s'appuyant sur le modèle de la sociologie des sciences permet de considérer qu'il est le résultat d'une double construction : il est à la fois produit par l'usage d'un destinataire qui le reconnaît en tant que vecteur de réponse et par les interactions qui ont présidé à sa naissance. En outre, lorsqu'il est produit par intention, convoquer la sémiologie conduit à renouveler son mode d'approche. Ces deux manières d'aborder cette notion nous semblent continuer la réflexion initiée au sein du premier groupe de recherche de la SFSIC.

De nouveaux questionnements se font jour, inscrits dans la voie tracée par Jean Meyriat, ils la prolongent et incitent à la développer. Nul doute qu'ils sauront nous aider à reconnaître au document la place qui lui revient dans les processus médiateurs.

REFERENCES

- BARTHES Roland, 1976. *S/Z*. Paris : Seuil.
- BERSTEIN Serge, 1998. L'historien du contemporain et les archives. *Le débat, histoire, politique, société*, n° 99, p. 146-153.
- BIANCHI Anne-Marie, 1981. Propos sur le document. *Schéma et schématisation*, 2^e trimestre, n° 14, p. 47-50.
- BOURDE Guy, MARTIN Hervé, 1997. *Les écoles historiques*. Paris : Seuil. 416 p. H 67.
- BOURDIEU Pierre, 1975. La spécificité du champ scientifique et les conditions sociales du progrès de la raison. *Sociologie et sociétés*, vol. VII, n° 1, p. 91-117.
- BRIET Suzanne, 1951. *Qu'est-ce que la documentation ?* Paris : EDIT. 48 p.
- BUCKLAND Michael K., 1997. What is a "document" ? *Journal of the American society for information science*, vol. 48, n° 9, p. 804-809.
- BUCKLAND Michael K., 1998. What is a "digital document" ? *Document numérique*, vol. 2, n° 2, p. 221-230.
- CALAS Marie-France, 1978. Les débuts des archives sonores et visuelles. *Ethnologie française*, vol. VIII, n° 4, p. 331-336.
- CHARAUDEAU Patrick, 1983. *Langage et discours*. Paris : Hachette.
- CHARAUDEAU Patrick, 1998. Le discours d'information médiatique : les médias peuvent-ils expliquer ? In *Conférences du CELSA*, 2^e partie : Communication, argumentation et médiation, p. 51-63.
- CHAUDIRON Stéphane, 1996. Réflexions sur Internet et le plurilinguisme. *Terminal*, n° 71-72, p. 209-219.
- COUZINET Viviane, 1999. *Médiations hybrides : le documentaliste et le chercheur de sciences de l'information*. Paris : ADBS Éd., 2000. 340 p.
- DAGOGNET François, 1993. *Le musée sans fin*. Seyssel : Éd. Champ Vallon. Milieux. 173 p.
- DANIEL-RISACHER Nathalie, 1997. Un siècle de sculpture anglaise : de la machine au vivant. *Espace sculpture*, n° 39, p. 31.
- DAVAL Jean-Luc, 1975. Dans le courant de l'art conceptuel. In *Art actuel-Skira annuel 75*. Genève : Skira. Skira annuel n° 1, p. 38-59.
- DAVALLON Jean, dir., 1986. *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : la mise en exposition*. Paris : Éd. du Centre Georges Pompidou : CCI. 302 p. Alors. 10.
- DEBRAY Régis, 1997. *Transmettre*. Paris : Odile Jacob. Le champ médiologique.
- DELSALLE Paul, 1996. *Lexique des archives et documents historiques*. Paris : Nathan université. 128 p. Histoire 128, n° 118.
- DELSALLE Paul, 2000. *Les documents historiques*. Paris : Ophrys. 173 p.
- ECO Umberto, 1965. *L'œuvre ouverte*. Paris : Éd. du Seuil, 1979. Points 107.
- ECO Umberto, 1985. *Lector in fabula*. Paris : Grasset. Figures.
- ESCARPIT Robert, 1973. *L'écrit et la communication*. Paris : PUF. 125 p. Que sais-je ? n° 1546.
- ESCARPIT Robert, 1976. *L'information et la communication : théorie générale*. Paris : Hachette supérieur, 1991. 222 p.
- ESTIVALS Robert, 1981. La dialectique antithétique de l'écrit et du document. *Schéma et schématisation*, 2^e trimestre, n° 14, p. 83-93.
- FABRE Daniel, 1986. L'ethnologue et ses sources. *Terrain*, n° 7, p. 3-12.

- FAURIE Albertine, 1980. *La pédagogie de la documentation dans le contexte de l'audiovisuel et des mass-média*. Paris : Le centurion. 251 p. (Aidoguides, 21).
- FAVIER Jean, 1997. *Les archives*. 6^e éd. Paris : PUF. 127 p. Que sais-je ? n° 805.
- FISCHER Hervé, 1975. Position de l'art sociologique. In *Art actuel-Skira annuel 75*. Genève : Skira. Skira annuel n° 1, p. 129-130.
- FONDIN Hubert, 1995. L'information documentaire : théorie et pratique. In *Introduction aux sciences de l'information et de la communication*, sous la dir. de D. Benoit. Paris : Les Éditions d'organisation. P. 281-326
- HILDESHEIMER Françoise, 1994. *Introduction à l'histoire*. Paris : Hachette supérieur. 155 p.
- HIDELSHEIMER Françoise, 1997. Archives communales ; Archives d'entreprise ; Archives départementales. In *Dictionnaire encyclopédique de l'information et de la documentation*, sous la dir. de S. Cacaly. Paris : Nathan. P. 31-35
- LATOUR Bruno, WOOLGAR Steeve, 1979. *La vie de laboratoire : la production des faits scientifiques*. Paris : La découverte, 1996. 299 p.
- LAUFER Roger, MEYRIAT Jean, 1993. Hypertexte. In *Les sciences de l'écrit : encyclopédie internationale de bibliologie*, sous la dir. de R. Estivals. Paris : Retz. P. 314-315.
- LE GOFF Jacques, 1988. L'histoire nouvelle. In *La nouvelle histoire*, sous la dir. de J. Le Goff. Bruxelles : Éd.Complexes. P. 35-75.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1960. Les trois sources de la réflexion ethnologique. *Gradhiva*, n° 2, été 1987, p. 37-41.
- LÉVY Pierre, 1997. *Cyberculture*. Paris : Odile Jacob.
- LOPEZ YEPES José, 1995. La influencia de Otlet en la Documentación española : aportaciones a la formación del pensamiento documentario español. In *Jornadas conmemorativas del cincuentenario de Paul Otlet (1868-1934) : actas*, Zaragoza, 5 y 6 de mayo 1994. Zaragoza : Area de Biblioteconomía y documentación de la Universidad de Zaragoza : Centro de Documentación de la Diputación de Zaragoza. P. 13-35.
- MAINGUENEAU Dominique, 1991. *L'analyse du discours : introduction aux lectures de l'archive*. Paris : Hachette supérieur. 267 p.
- MAINGUENEAU Dominique, 1998. *Analyser les textes de communication*. Paris : Dunod. 211 p.
- MÉTRAUX Alfred, 1925. De la méthode dans les recherches ethnographiques. *Gradhiva*, hiver 1988, n° 5, p. 57-71.
- MEYRIAT Jean, 1972. Les « non-livres » (publications périodiques et recueils composites, écrits non publiés et documents non rédigés). In *Le livre français hier, aujourd'hui, demain*, sous la dir. de J. Cain, R. Escarpit, H.-J. Martin. Paris : Imprimerie nationale. P. 319- 331.
- MEYRIAT Jean, 1978. De l'écrit à l'information : la notion de document et la méthodologie de l'analyse du document. In *Inforcom 78*, 1^{er} Congrès de la SFSIC, Compiègne. P. 23-32.
- MEYRIAT Jean, 1980. Les obstacles à la communication scientifique. In *Les obstacles à l'information, congrès de la Société française des sciences de l'information et de la communication*, Bordeaux 22-24 mai 1980. Talence : LASIC, 1981. P. 13-29.
- MEYRIAT Jean, 1981. Document, documentation, documentologie. *Schéma et schématisation*, 2^e trimestre, n° 14, p. 51-63.
- MEYRIAT Jean, 1993 a. Un siècle de documentation : la chose et le mot. *Documentaliste - Sciences de l'information*, vol. 30, n° 4-5, p. 192-198.
- MEYRIAT Jean, 1993 b. La bibliologie parmi les sciences de l'information et de la communication. In *Les sciences de l'écrit : encyclopédie internationale de bibliologie*, sous la dir. de R. Estivals. Paris : Retz. P. 326-335.

- MEYRIAT Jean, 1993 c. Documentologie. In *Les sciences de l'écrit : encyclopédie internationale de bibliologie*, sous la dir. de R. Estivals. Paris : Retz. P. 151-152.
- MEYRIAT Jean, 1993 d. Documents photographiques et électroniques. In *Les sciences de l'écrit : encyclopédie internationale de bibliologie*, sous la dir. de R. Estivals. Paris : Retz. P. 152-154.
- MEYRIAT Jean, 1994. Y a-t-il une place pour une théorie de la documentation ? *Schéma et schématisation*, n° 40, p. 39-45.
- NIELSEN Jacob, 1997. Nielsen's Alertbox column on Web usability. URL : <<http://www.useit.com>> (consulté le 3 mai 2001)
- OTLET Paul, 1934. *Traité de documentation : le livre sur le livre*. Bruxelles : Editions Mundaneum [Nouvelle édition reprod. en facsimile : Liège : Centre de lecture publique de la Communauté française de Belgique, 1989]
- PEREC Georges, 1979. *Un cabinet d'amateur : histoire d'un tableau*. Paris : Balland, 1979. [Nouvelle éd. : Paris : Seuil, 1994]
- PIERSON G., 1978. Le mot documentaliste. *Documentaliste - Sciences de l'information*, vol. 15, n° 2, p. 3-7.
- RAVIS-GIORDANI Georges, 1978. De l'utilisation des témoignages oraux : aspects déontologiques. *Ethnologie française*, vol. VIII, n° 4, p. 356-358.
- RENÉ-BAZIN Paule, 1997. Archives nationales. In *Dictionnaire encyclopédique de l'information et de la documentation*, sous la dir. de S. Cacaly. Paris : Nathan. P. 35-37.
- RIVIÈRE Georges-Henri, 1989. *La muséologie selon Georges-Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages*. Paris : Dunod. 402 p.
- SCHAMBER Linda, 1996. What is a document ? Rethinking the concept in uneasy times. *Journal of the American society for information science*, vol. 47, n° 9, p. 669-671.
- SERVIER Jean, 1993. *Méthode de l'ethnologie*. Paris : PUF. Que sais-je ? n° 2313.
- SUTTER Éric, 1997. Document primaire ; Document secondaire. In *Dictionnaire encyclopédique de l'information et de la documentation*, sous la dir. de S. Cacaly. Paris : Nathan. P. 194-195.
- THUILLIER Guy, TULARD Jean, 1993. *Les écoles historiques*. Paris : PUF ; 125 p. Que sais-je ? n° 2506.
- Unpainted Landscape (The)*, 1987. Essays and texts by Simon Cutts, *et al.* London : Coracle Press ; Edinburgh : Graeme Murray Gallery : Scottish Arts Council. 139 p.
- VAILLARD Daniel, 1992. Qu'est-ce que saisir l'information ? L'apport des grammaires de texte à la recherche documentaire. *Innovations*, n° 25-26, p. 21-47.
- VARET Gilbert, 1987. *Pour une science de l'information comme discipline rigoureuse*. Paris : Les Belles Lettres.
- VERON Eliseo, 1997. Entre l'épistémologie et la communication. *Hermès*, n° 21, p. 25-32.

RÉGIMBEAU Gérard, JULIA Jean-Thierry, 2001. **Interactivité et cédérom culturel : réflexions sur l'oeuvre de Jean-Louis Boissier**. In *Document électronique : méthodes, démarches et techniques cognitives*, 4e colloque international sur le document électronique (CIDE), IRIT-CNRS-Toulouse 3, 24-26 octobre 2001, p. 217-229.

Interactivité et cédérom culturel : réflexions sur l'œuvre de Jean-Louis Boissier

Gérard RÉGIMBEAU

Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS)
– équipe *Médiation en information et communication spécialisées* (MICS) –
115, rte de Narbonne 31077 Toulouse cedex 4
tél. : 05 61 36 54 73 ou 05 62 25 82 80
fax : 05 62 25 80 01
regimbeau@infocom.iut-tlse3.fr

Jean-Thierry JULIA

Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS)
– équipe *Médiapolis* –
115, rte de Narbonne 31077 Toulouse cedex 4
tél. : 05 62 25 81 91
fax : 05 62 25 80 01
julia@lerass.iut-tlse3.fr

Résumé

L'interactivité demande à être éclairée non seulement d'un point de vue théorique mais aussi par l'étude de ses diverses manifestations concrètes. La première partie de cette contribution est consacrée à la critique de la notion d'interactivité qui a tendance, suivant en cela des acceptions trop extensive, à se confondre avec la notion de réactivité. Ce préalable sur la notion d'interactivité reprend les points sur lesquels s'accordent aujourd'hui les auteurs ; une telle réflexion sera nécessairement pluridisciplinaire, allant de l'algorithmique et la structuration des données en informatique, jusqu'aux aspects communicationnels, notamment de l'image, en passant par une analyse énonciative relevant des sciences du langage. L'analyse nous montrera que le travail de conception et de réalisation d'un document électronique interactif est celui de la construction d'un cheminement signifiant vers des contenus eux-mêmes signifiants. Une deuxième partie examine plus concrètement la part de l'interactivité dans la mise en forme des contenus de deux cédéroms culturels du théoricien et praticien du multimédia Jean-Louis Boissier. Organisation des pages, choix typographiques, articulation des textes, images et sons, hérités de la PAO ou liés aux procédés vidéo, mettent en forme un montage multimedia que les designers exploitent de manière plus ou moins créative. En prolongeant la première investigation par une présentation monographique de productions, nous souhaitons ainsi montrer qu'elles nous semblent pertinentes à plusieurs titres : tout d'abord comme illustration canonique de réflexions que nous aurons menées sur l'interactivité ; et d'autre part pour la démarche de conception qui la sous-tend, qui s'inscrit bien dans une démarche esthétique immanente au multimédia – message qui s'adresse à la vue, à l'ouïe – en intégrant dans la même quête cette nouvelle pierre interactive.

Interactivité et cédérom culturel : réflexions sur l'œuvre de Jean-Louis Boissier

On s'accordera, au vu des difficultés qu'il pourrait y avoir à sans cesse tenter de caractériser les – nouveaux – médias, pour dire que ceux issus des dernières générations ont pour spécificité d'intégrer, peu ou prou, une activité de l'utilisateur dans le processus de consultation ; c'est cette activité que l'intuition et le sens commun ont tout d'abord reconnu sous le terme

d'« interactivité », repris plus tard dans des réflexions plus théoriques que nous voudrions rapporter et notamment développer ici.

En nous proposant d'observer deux cas parmi les cédéroms culturels produits depuis maintenant dix ans, nous voudrions relever ce qui, à un moment donné de l'histoire de l'édition du document électronique, a pu constituer une phase importante dans la construction d'une ergonomie visuelle et sonore adaptée au multimédia. Ces exemples, nous les avons choisis dans les réalisations de Jean-Louis Boissier qui font déjà figures de créations pionnières ou d'« incunables » (!). Très tôt intéressé par le médium électronique, cet auteur mène parallèlement des activités de commissaire d'exposition sur les rapports entre art et nouvelles technologies (Electra, 1983 ; Les immatériaux, 1985 ; Artifices depuis 1990), d'artiste spécialisé dans la création informatique (cf. *Art virtuel : créations interactives et multisensorielles*, Ed. Beaux-Arts magazine et Ville de Boulogne-Billancourt, 1998), de concepteur de multimédias (entre autres les cédéroms étudiés dans cette communication et dernièrement *Moments de J.J. Rousseau*) et d'enseignant-chercheur en esthétique numérique (en particulier, directeur du programme Instruments et figures de l'interactivité dans le cadre du Centre interdisciplinaire de recherche sur l'esthétique numérique, CIREN, Labart, Paris 8 <<http://www.labart.univ-paris8.fr>>).

En étudiant sa conception du cédérom documentaire nous souhaiterions donc aborder entre autres, la question des interfaces, qu'on dit généralement graphiques mais qu'il faut ici nommer audio-graphiques, et des procédures de consultation en tant que mise en place d'un nouveau mode de l'énonciation audio-scripto-visuelle. Le caractère monographique de cette étude entend mettre l'accent sur les applications créatives d'un auteur qui a su interroger les modalités de la forme dans le domaine du multimédia documentaire en prolongeant ainsi ses recherches au confluent de l'art et de la technique informatique.

Notre contribution sera articulée sur deux axes : une mise au point préliminaire sur la notion d'interactivité sera suivie par l'analyse critique de l'esthétique interactive en jeu dans ses aspects communicationnels chez J.-L. Boissier.

1. A propos d'interactivité(s)

1.1. A la source de l'informatique

Dans la convergence de techniques autour des « médias électroniques », où l'on retrouve télécommunications, audiovisuel et informatique, c'est une caractéristique forte de ce dernier domaine qui va imprégner l'ensemble des dispositifs qui émergeront de cette rencontre. La technique informatique, étymologiquement celle du traitement automatique de l'information, a de tout temps envisagé un interlocuteur humain qui pouvait être lui-même fournisseur de l'information traitée et à traiter ; s'il devient, à l'occasion de cette convergence, le « correspondant » à distance qu'il était dans le domaine des télécommunications, s'il reste le spectateur – et auditeur – qu'une société de l'image a eu tôt fait de lui assigner comme place, il n'en reste pas moins, dans les médias qui nous intéressent, un utilisateur, fournisseur ne serait-ce qu'à minima d'informations, le mot étant entendu ici au sens large.

L'informatique a ainsi de tout temps discriminé dans les architectures techniques qu'elle proposait, outre l'unité pour le traitement de l'information, au cœur des préoccupations et cristallisant les savoirs et techniques issus de la discipline récente, d'une part les « périphériques de sortie », pour la restitution à l'utilisateur humain des informations traitées (essentiellement leur visualisation, que ce soit sur papier ou sur écran), d'autre part et qui nous intéressent plus particulièrement ici, les « périphériques d'entrée ». Ces derniers vont être spécifiques du fait que l'utilisateur fournisse un certain nombre d'informations ; ce sera initialement la carte perforée, le clavier, puis dans un « système d'interface graphique » – et kinésique – la souris, ou encore d'autres équipements plus particulièrement destinés à l'image et au son, scanner et autres appareils d'« acquisition » (caméra, microphone, etc.).

Si donc le « média électronique », à l'inverse des médias traditionnels ou audiovisuels, prend mesure de l'activité de production informationnelle par l'utilisateur lui-même, on peut supposer que le « document électronique », c'est-à-dire un ensemble circonscrit et relativement autonome d'informations envisagées sur de tels médias, laissera apparaître un certain nombre de caractéristiques propres.

C'est à cette notion jusque-là évoquée d'interactivité que nous voudrions tout d'abord nous attacher, non pas tant quant à la dimension technique du média, mais quant à celle de son avènement au sein du document lui-même, et relativement à de nouvelles modalités d'accès aux informations qui seront alors spécifiques à ce type de document. Cédérom, site web, borne

interactive..., il incombe notamment aux sciences de la communication de devoir s'interroger sur cette notion d'interactivité tant annoncée.

1.2. Interactivité et énonciation

Les réflexions théoriques autour de la notion d'interactivité, interrogée du point de vue-même du document réputé interactif, ramènent inévitablement à l'étude des « modalités de production » des messages notamment constitutifs de ce type de document (Mabillot, 2000). Il convient ici d'entrevoir du côté des théories linguistiques de l'énonciation, les modalités de production et de réalisation de tels énoncés. Une interaction se précise en effet dans la possibilité pour l'utilisateur d'exercer certaines compétences pour l'énonciation, qui est, à l'inverse de son résultat en tant que tel, le processus lui-même de production – ou tout du moins nous le verrons plus loin d'instanciation ou d'actualisation – de ce contenu ou énoncé.

L'interactivité est notamment avérée quand l'utilisateur et le support technique pour la présentation du document se voient associés à la réalisation effective du message, à l'actualisation de l'énoncé. Ils coopèrent alors dans l'acte d'énonciation qui révélera à un niveau élémentaire un contenu, et partant, plus globalement, autorisera l'accès à l'ensemble d'un document.

Dans de tels dispositifs et documents interactifs, les énoncés non encore actualisés demeurent latents ; c'est par ses actions que l'utilisateur va réunir les conditions de leur énonciation et contribuer ainsi à leur « réalisation », tout du moins à leur instanciation. Les actes élémentaires, opératoires (dont le prototype est le clic au moyen de la souris, mais que nous illustrerons plus loin avec J.-L. Boissier par d'autres événements), deviennent ainsi énonciatifs. En amont de l'énonciation, et dès la conception de ce type de document, les pré-énoncés s'insèrent néanmoins déjà dans une structure discursive, pour l'instant incomplète. Il conviendra lors de la confrontation avec le document, de le compléter ainsi par un certain nombre d'actions : les unes pourront être aisément répliquées, par exemple par l'intermédiaire d'un clavier ; d'autres le seront moins, mais acquièrent alors les avantages d'un apprentissage qui n'est pas symbolique et versent dans le caractère intuitif du geste, comme par exemple avec la souris ou tout autre dispositif analogue.

Ces actions vont alors revêtir en retour une valeur symbolique pour l'utilisateur, et ce dernier, dans le raccourci cognitif qui est celui dont on pare aisément l'activité d'accès aux différents items, aura tôt fait d'y lire un processus de signification. Il ne s'agira en fait que du processus qui veut que si ces actes sont significativement qualifiés, c'est parce qu'ils seront associés à ce qu'ils déclencheront de l'énonciation du dispositif technique interlocuteur, c'est-à-dire associés à la teneur de l'énoncé produit.

Ainsi, si des actions opératoires viennent à compléter de façon symbolique l'accès au document – si l'acte devient symbole, le dispositif dans son ensemble aura tôt fait de recréer l'illusion d'un échange au fondement des communications. Nous verrons plus loin que ce ne sera le constat que d'un instant.

Tout le travail de construction plus technique de la médiation, par l'intermédiaire de textes, symboles, images, sons, etc. comme supports à ce qui ne serait sans cela qu'un acte isolé, contribue alors à parfaire l'artifice de cet « échange » : mais celui-ci reste le fait de compléter le document par des actions attendues comme telles. Cet artifice, plus généralement, est aussi le lot et le garant de toute pratique signifiante, et qui – heureusement – ne nous émeut pas quand nous échangeons avec un interlocuteur humain, qui là encore ne fait que réagir par rapport à d'autres matériaux que sont nos paroles, nos mots, etc. : la communication est possible par cette réaction en correspondance ; elle sera signifiante parce qu'elle entérine conventionnellement un certain nombre de rapports conformes entre un acte signifiant initial et d'autres en retour (elle peut être là encore pertinente dans le cas d'une signification maximum, mais des cas existent de communication non pertinente, voire pathologique, mais néanmoins signifiante, quand une telle adéquation n'est plus de mise).

Le travail de conception et de réalisation d'un tel document multimédia interactif est ainsi celui de la construction d'un cheminement signifiant vers des contenus eux-mêmes signifiants. Il se montre d'une grande acuité quand il s'agira ici de gérer à la fois la possibilité de « signification » et de « construction du sens », non seulement en association avec un mot (ce que fait en partie la langue), mais aussi avec une image, un son, ou encore ici, comme l'évoquait un temps l'expression de « grammaire interactive », une action (ne serait-ce qu'avec la souris, et en ne mentionnant qu'un seul bouton : clic, double-clic, glissé, survol, station, déplacement latéral ou vertical, etc.) et dont des exemples seront évoqués avec J.-L. Boissier.

1.3. Une interactivité pour gérer le nombre

C'est ce que confirme le modèle de l'échange discursif (dont la conversation est l'archétype, mais ne saurait être la seule forme), qui selon une approche linguistique pragmatique, fournit les notions adéquates pour l'analyse d'une telle interaction entre les « partenaires ». La forme monologique ou dialogale d'un échange (le nombre d'interlocuteur), se double en effet d'une autre fonction qui caractérise un discours de *monologique* ou *dialogique* : l'échange, constitutif du dialogue, alterne interventions *initiative* et *réactive* des interlocuteurs, autour d'une fonction illocutoire que l'une impose à l'autre, indépendamment du contenu (Roulet, 1985). Le « dialogue » avec le média interactif ne s'avère ici alors qu'un discours certes dialogal, mais néanmoins monologique, où l'utilisateur humain n'a d'autres possibilités que d'y tenir la position réactive.

En effet, dans une première étape de l'histoire de l'écriture interactive, ce sont pas tant des contenus inédits que les « parcours multiples » au sein de ces contenus, qui auront été révélés par la confrontation aux documents de différents utilisateurs, ou lors d'utilisations successives d'un même utilisateur. La bifurcation dans les parcours de consultation, la cascade de ses choix, sont synonymes de modifications et d'actualisation du récit, récit dans le déroulement duquel l'utilisateur est alors partie prenante. Mais le nombre n'induit en rien la nature de l'échange qui devait faire advenir la machine au rang de véritable partenaire dans le dialogue. Convendra-t-on ici tout au plus qu'en place d'interactivité, nous n'avions affaire qu'à une simple *réactivité* (Séguy, 2000).

Cette multiplicité associée au nombre est en fait inhérente à la technique informatique elle-même et au traitement automatique de l'information qu'elle autorise. La science algorithmique formule en effet seulement trois structures universelles à toute articulation d'instructions dans un traitement automatique :

- la structure séquentielle : {<instruction>... <instruction>} ;
- la structure alternative ou conditionnelle, ou encore sélection : SI <condition> ALORS <instruction> SINON <instruction> ;
- la structure itérative ou répétitive : basée sur le « branchement inconditionnel » ALLER A <étiquette d'instruction>, elle s'écrit de façon plus structurée TANT QUE <condition> FAIRE <instruction>.

Il s'avère en fait que ce sont ces trois structures algorithmiques qui induisent au fondement trois « structures » ou trois cheminements élémentaires de consultation à travers les contenus proposés à actualisation ; c'est-à-dire respectivement trois types de « navigation » (Pelé, 1999) :

- la consultation en séquence, que l'on observe dans les produits de pré-ao, ou dans un journal électronique ou l'enchaînement de pages électroniques sur un afficheur urbain ;
- le choix proposé à un moment de la consultation, bifurcation de parcours, notamment à la base de l'arborescence qui en est l'imbrication successive en cascade ; c'est de cette possibilité à la consultation que naît globalement la potentialité des parcours multiples. L'architecture arborescente, c'est là sa plus grande valeur reconnue par ailleurs, autorisera notamment l'organisation et la hiérarchisation des contenus, le classement et le repérage cognitif dans la masse des informations ;
- le retour ou bien le positionnement en avant dans la séquence ou sur une branche inexplorée de l'arborescence, qui range alors le parcours dans le domaine du graphe non caractéristique (non arborescent) et qui va depuis un unique lien transversal qui défait l'arborescence jusqu'au graphe complet. A l'inverse de l'arbre, clair mais rigide, le graphe ramène une composante de circulation aisée, d'association entre items qui n'était pas regroupés dans l'arbre, mais sacrifie alors toute hiérarchisation des contenus établie jusque là.

Si l'arborescence inaugure la possibilité de parcours multiples, l'augmentation dans un second temps du nombre de nœuds d'information, associée à des structures de graphes ou plusieurs structures conditionnelles simultanées (recherche multicritère), visera à de plus grandes complexités. L'interactivité, qui entre éminemment en jeu à l'occasion de la structure alternative, bute alors quand elle se multiplie sur la problématique cohérence de ces multiples parcours pour l'utilisateur, et l'immersion rapide de celui-ci parfois jusqu'à l'errance.

C'est ce que confirment d'autres analyses qui, évoquant d'autres typologies d'interactivité (où le graphe est dénommé « hypertexte ») (Keochlin, 1995 ; Séguy, 2000), ne concluent souvent qu'à un même processus général : décomposer, retrouver, confronter des informations ; inaugurer un parcours inédit, et par là un nouveau récit au sein d'une multitude de possibles ; l'interactivité est rarement envisagée à d'autres fins que de maîtriser le nombre.

1.4. Vers une interactivité de création

Nous ne pourrions ici néanmoins faire sans évoquer un autre type d'interactivité, qui n'est plus multitude réactive, mais interactivité *autonome* selon Balpe (Balpe, 1996). Elle n'est alors envisageable que du côté d'autres documents ou de fractions de documents, où les contenus, contrairement à ce que nous posions en préalable plus haut, ne sont pas plus uniquement fournis par le simple dispositif technique. Dès que l'action de l'utilisateur quitte la position réactive qui détermine un choix, elle accède alors potentiellement au rang de contenu (texte, image, son, script...) et peut effectivement contribuer à l'énoncé issu de l'entre-deux de l'utilisateur et du dispositif technique. Le document change alors de statut, puisqu'il devient ici document ouvert qui pourra être enrichi des diverses contributions des utilisateurs.

Les prémisses de tels produits existent actuellement dans des domaines très différents de l'édition électronique : tout d'abord, au marge de ce champ et au sein même des interfaces graphiques (comme nous l'illustrerons plus loin), quand l'action même de l'utilisateur peut influencer sur ce qui lui est proposé et la façon dont cela lui est signalé à l'écran ; un autre exemple en est dès que le document s'attache à la *mise à disposition*, interactivité aidant, de son contenu, qui va pouvoir être manipulé, trituré, recréé par l'utilisateur : plusieurs exemples en sont évoqués (Lambert, Julia, 2001) qui ont souvent trait à la communication électronique des musées (sites du Palais de la Découverte ou du Museum of modern art de New-York, cédérom *Musée d'Orsay, visite guidée*, etc.); outre ceux de type « forum », les sites de type contributifs relèvent encore de cette catégorie. Et notons pour méditation, au terme de cette analyse, que l'« hypertexte » tel qu'il a été initialement défini dans les préconisations à la norme HTML, mais inversement aux implémentations qui en ont été faites, renferme l'idée de cette contribution de l'utilisateur : l'édition du lien, qui permet d'associer plusieurs documents ou plusieurs éléments, devait pouvoir y être le fait extérieur au document de l'internaute, alors que ce dernier ne se retrouve aujourd'hui que simple navigateur, et non pas ce créateur et faiseur de liens un jour imaginé.

2. Contenus graphiques, audio-visuels et conception de l'interactivité

2.1. Approches

La consultation des cédéroms, l'un faisant office de catalogue parallèle de la 3ème biennale d'art contemporain de Lyon, BAC (1995) et l'autre regroupant les interventions données dans le cadre de la Revue virtuelle (1997), engage autant le lecteur, l'auditeur, le spectateur que le consultant interacteur. Dès le premier contact avec le mode d'emploi, différentes possibilités d'interrogation sont scénarisées avec des commentaires qui décrivent les procédures essentielles. Cette pièce introductive précise déjà la sollicitation du consultant dans la définition de ses parcours. C'est le cas en particulier dans le cédérom de la BAC qui place en premier choix du menu un « Générateur de liste », autrement dit, la possibilité de composer, grâce à la combinaison de trois entrées, des accès plus ou moins larges aux contenus selon des critères historique, technique et thématique.

• La part graphique

Au stade du mode d'emploi comme à celui des pages d'ouverture on comprend déjà le parti pris adopté : pas d'écrans surchargés mais une organisation équilibrant texte et image en des zones distinctes et interrogeables selon les intérêts du consultant. Parmi les caractéristiques dominantes on note :

- la recherche d'une adéquation de la page à l'écran : l'unité recherchée est celle de la page-écran et d'une dominante tabulaire ;
- la composition d'une grille orthogonale où se distribuent simultanément les zones d'images fixes et animées, les colonnes et encarts textuels selon différents formats hiérarchisant les informations dans le plan ;
- des choix graphiques basés sur la simplicité typographique (police linéale), la palette restreinte des couleurs (textes sur fonds unis noir ou gris), la différenciation des espaces (« topographies » délimitées) et la caractérisation sémantique des hyperliens (couleurs différentes, emplacements dans les textes ou en périphérie).

Ces options, basées sur des systèmes graphiques sobres, donnant la priorité pour l'accès à des mots ou groupes de mots qui synthétisent des aspects du contenu, apparaissent dans les deux cédéroms.

- La part sonore

Un « habillage » sonore est conçu dans les deux cas pour accompagner les opérations de consultation. Pour le cédérom de la BAC de Lyon, il s'agit d'un bruit de moteur de caméra durant l'opération de recherche et d'un clic d'appareil photo quand les mots désignés se figent. Dans *Actualité du virtuel*, la manipulation du sommaire déclenche différentes lignes sonores ponctuées d'un son étouffé dès que les mots se sensibilisent, passant du bleu au noir.

2.2. Exploration interactive

Dans le cédérom de la BAC, consacré à certains états de l'image dans les arts plastiques contemporains, il a fallu organiser une matière autour des différents axes choisis par les commissaires de l'exposition, à savoir : vidéo, photographie, cinéma, images virtuelles et numériques. Ce programme est respecté et si l'on consulte tour à tour les différentes informations réunies pour rendre compte du travail des artistes intervenant dans ces différents champs, on perçoit tout l'avantage de l'adéquation ici réalisée entre la matière même des œuvres et sa présentation documentée. Par exemple, la présentation du vidéaste Pierrick Sorin s'effectue selon quatre entrées : 1) Un extrait d'interview filmée (petite fenêtre vidéo) accompagnée de la transcription des paroles faisant office de sous-titrage ; 2) deux vues fixes grand format d'installation vidéo liées à de courts passages en boucle choisis parmi ses vidéos ; 3) un extrait de critique sur son travail ; 4) une notice biographique.

L'accès à l'hypertexte s'effectue de plusieurs façons :

- par le cliquage traditionnel sur des hyperliens visibles ;
- par manipulation du curseur sur des zones iconiques, ce qui implique une sorte de balayage à la recherche d'un paratexte interactif (légendes ou titres). L'interface est ici latente : tant que le pointeur n'a pas désigné la zone hypertextuelle, le texte est invisible ; quand les zones sont activées, elles découvrent, en les affichant, des indications hypertextuelles. Les liens peuvent ouvrir des encarts de texte ou des images. Si dans le premier cas on peut souscrire au terme « hypertextuel », on peut parler d'« hyperlien visuel et sonore » dans le second défini comme un lien ancré sur le mot ou l'image ouvrant des images (fixes ou animées) et des séquences sonorisées.

La présentation multimédia s'adapte à la nature des œuvres et invitent à des procédures de consultation différentes. Pour un photographe, par exemple, ce sont des séries qui défilent image par image et le pointeur peut décider de l'arrêt sur une image en sortant du viseur (cadre de visée des caméras et appareils photo). Parfois le clic commande l'affichage d'une image fixe plein écran. Parfois, encore, pour des œuvres interactives ou animées, on peut déclencher des séquences vidéos sonores qui illustrent, par extraits, des particularités de ces œuvres.

Dans *Actualité du virtuel*, l'exploration peut s'effectuer uniquement sur le texte organisé en séquences, du résumé introductif à des développements en paragraphes découpés selon des unités qui s'insèrent dans l'espace de la page. L'accès à l'illustration en correspondance avec les paragraphes est matérialisé par la présence sur un côté de l'écran, de la bordure d'une zone illustrée. L'interface n'est donc pas représentée par un bouton supplémentaire mais par la simple apparition d'un élément qui joue le rôle d'appel.

Ces dispositifs démontrent ici l'adaptation de l'énonciation multimédia à l'œuvre d'art grâce à l'utilisation de la spécificité polyvalente du médium. Si certaines modalités sont proches du feuilletage d'un livre ou d'un album, d'autres, en revanche, nous invitent à comprendre des contenus en fonctions de scénarios très précis et déploient la force cognitive de l'audio-visuel en misant sur l'intérêt du diachronique par rapport au photogramme et du dialogique par rapport à la cassette vidéo.

2.3. Adaptation aux contenus

Selon les contenus en présence et la place du cédérom dans une production éditoriale donnée le parti pris ne sont pas les mêmes. Un cédérom consacré à des travaux numériques interroge la notion de reproduction car elle subit quelques changements qui résultent de l'identité du médium utilisé pour l'original et sa duplication. Si les conditions habituelles de la reproduction peuvent provoquer des ambiguïtés entre le document premier et son image, la technique instaure ici un nouveau degré de proximité plus difficile à traiter.

Dans *Actualité du virtuel*, J.-L. Boissier procède par extraits significatifs ou représentatifs que le montage place d'emblée dans une position annexe. Le texte occupe l'écran de manière

prépondérante tandis que les images n'interviennent qu'en deuxième choix, comme un complément possible, en faisant glisser latéralement la fenêtre vers une sorte de réserve illustrative. L'adéquation avec le contenu réside ici dans l'objet même de l'édition. Il porte sur une série de conférences et donc de communications orales et écrites que le sommaire restitue dans leur succession chronologique. Les textes forment en quelque sorte les actes de ces conférences. Un deuxième élément conforte le lien avec la source des textes grâce à des séquences vidéos, en bas d'écran, sous la forme de portraits filmés, signalant la participation physique des personnes au cours des réunions.

Dans le cédérom de la biennale de Lyon, la priorité est donnée aux auteurs et aux images par le biais d'un portrait d'artiste au format imagerie en haut de page qui s'anime au déclenchement de l'interview et par le biais d'une image d'œuvre occupant les trois-quarts de l'écran. Ici, la consultation peut se comparer au feuilletage interactif de fiches multimédias : le déplacement du curseur sur les zones sensibles de l'image permet d'accéder à des séquences animées complémentaires, à des extraits de textes critiques sur le travail des artistes, à des défilements d'imagerie fixes, à des agrandissements plein écran ou encore à des commentaires « en situation » de certaines œuvres par leurs auteurs.

On le constate, toutes les ressources du multimédia sont exploitées : les formats différents de l'image fixe, les extraits vidéo, le texte et le son. Mais cette mobilisation correspond aussi à différents registres des genres vidéo en s'appuyant sur le témoignage, le reportage, l'utilisation de séquences ou d'archives audio-visuelles éclairant l'œuvre essentiellement du point de vue de l'artiste ou personnalisant la prise de parole. Le multimédia est conçu dans ce cas comme un matériau historique et critique déterminant ; il n'est pas le simple reflet d'une matière éditoriale à organiser. Il inscrit et affiche les artistes ou les auteurs non plus comme de simples signataires mais comme des acteurs « en personnes » du savoir.

2.4. Interactivité

L'entité close du cédérom implique une action du lecteur-spectateur qui se distribue selon trois types de choix : 1) le pointage et le clic du curseur qui permettent d'ouvrir ou de fermer des pages, d'activer des mots, d'amorcer ou de stopper des défilements d'images ; 2) le déplacement vertical ou horizontal de blocs ; 3) le balayage de zones découvrant des mots ou des syntagmes actifs. Si ces modalités offrent des possibilités de consultation hypertextuelle, celle-ci peut se comparer à un zapping sur un programme enregistré. On peut parcourir en tous sens les objets, d'un texte à un mot du glossaire, de l'index à une séquence animée, d'une légende aux crédits, etc. dans un cadre défini, autorisant ces parcours.

Le document n'est pas ici intentionnellement inachevé et s'il faut le comparer à certaines formes d'œuvres ouvertes, il correspond plutôt à des expériences interactives du courant cinétique impliquant, dans un programme pré-ordonné la participation du spectateur (cf. Agam et ses tableaux à permutations ou « peintures tactiles »).

On y retrouve aussi sous une forme décuplée, puisqu'elle met en jeu des variations de parcours et des connexions entre objets autrement plus souples et développés, la structure de consultation que F. Richaudeau avait mis au point pour l'« algo-livre » dans le cadre des éditions du Centre d'étude et de promotion de la lecture (CEPL, reprises par les Editions Retz). Le schéma des parcours possibles du lecteur, emprunté à son ouvrage *La lisibilité*, définit deux axes : celui d'un « ordre de lecture raisonnée » guidé par le sommaire et celui d'un « ordre de lecture alphabétique » régit par l'organisation alphabétique des articles du dictionnaire ; les deux pouvant se combiner. En termes de consultation hypertextuelle ces deux parcours pourraient se traduire en « ordre de consultation proposé » guidé lui aussi par le sommaire et « ordre de consultation personnalisé » selon les désirs de chaque consultant. Mais dans les deux structures, il est frappant de constater que les finalités restent identiques : « Avec ce type de livre combinant la lecture continue et la lecture analytique, le lecteur est véritablement libre, libre de lire ce qu'il désire, ce qui le concerne, dans l'ordre qui lui convient ; d'un lecteur à l'autre le volume est différent ; il est personnalisé » (Richaudeau, 1969, p. 221) ou comme il est annoncé dans le mode d'emploi des collections conçues sur le modèle de l'« algo-livre », il est possible de pratiquer « soit une lecture continue d'information générale », soit une « lecture sélective de recherche » et de « repérer aisément les liaisons entre des notions apparemment distinctes, mais néanmoins interdépendantes. » (ex. extraits de *Les arts*, CEPL, 1973 dans la collection Les dictionnaires du savoir moderne ou *Les sciences de l'écrit*, Retz, 1994, dans la collection Les encyclopédies du savoir moderne).

L'agencement extrêmement clair des cédéroms de J.-L. Boissier, basé sur l'interface du mot et dépourvu d'effets visuels « maniéristes » renoue dans sa conception graphique avec l'intention de simplifier la quête d'information pour le lecteur qui est celle de F. Richaudeau dans ses

« algo-livres ». On sait, dès que les premières pages s'affichent, qu'on est dans une information de type documentaire sur l'art et que le cédérom ne tente pas de mimer des « effets » artistiques. Jamais les écrans ne sont perturbés par une complexité informative qui dérouté la saisie cognitive puisqu'on retrouve immédiatement dans l'espace de consultation proposé le chemin qui nous ramène au stade que l'on souhaite.

Les potentialités du montage multimédia sont bien exploitées dans leurs composantes écrites, sonores et visuelles mais avec un effet recherché de sobriété qui met en valeur précisément l'exploitation combinatoire des informations utiles. Un exemple avec la mise en concordance de termes qui est obtenue par le jeu d'activation et d'arrêt sur une colonne ou un menu déroulant. L'interactivité suppose ici, au sens propre et figuré, de maîtriser le déroulement de données qui apparaissent et disparaissent au gré du curseur. Il faut procéder à des ajustements successifs et à des déplacements intuitifs pour réussir la commande du premier coup. Mais ici encore la délimitation des espaces par des filets ou la présentation simultanée de colonnes parallèles renforce le jeu programmatif tout en respectant un principe d'efficacité visuelle. La grille de composition orthogonale de la page, les fonds unis, la simplicité typographique concourent à systématiser un espace ordonné, coordonné, qui n'a pas pour seule fonction de rendre la consultation plus simple mais sollicite aussi la visibilité des procédures : une forme donc de réflexivité du support qui agit dans les limites d'un cadre communicationnel où la perception est alertée sans être submergée.

De plus, l'action de rechercher par zones où l'effet sonore rend la recherche plus tactile, sensible, correspond à une véritable « trouvaille » ergonomique. Un exemple avec l'utilisation des bruitages et fonds sonores qui, dans le cédérom de la *Troisième biennale de Lyon*, imitent le déclic d'un appareil photographique quand il s'agit de « programmer » une phrase d'entrée (« générateur de liste »), son métaphorique signalant le calage des mots (pour un cédérom, rappelons-le, qui porte sur la photographie, la vidéo, etc.) ou quand le son s'intensifie à mesure que le curseur s'approche de zones sensibles dans les images fixes, comme si cette intensité croissante, par une sorte d'effet « potentiométrique », préfigurait un déclenchement.

En conclusion

Avec J.-L. Boissier, la conception et l'architecture d'un document numérique ne se réduisent pas à un simple collage de données. Appuyés sur le potentiel (logiciel) de la réalisation informatique, ses montages impliquent une dimension interactive qui produit une nouvelle forme « d'œuvre ouverte », voire de perfectionnement de l'« algo-livre ». Il place le consultant dans un rapport de perception quasi synesthésique non seulement avec les contenus mais encore avec les interfaces de « navigation » vers les contenus. Cette esthétique prend en compte la spécificité du médium en obligeant, par exemple, le lecteur à manipuler le curseur pour découvrir des zones actives et non plus en cliquant systématiquement sur des boutons ou des icônes de commandes. Il s'appuie aussi sur les dimensions d'exploration, d'attente ou de surprise qui accompagnent la recherche d'information.

A mi-chemin entre la déconstruction de principes « didactiques » qu'on repère dans certains jeux réflexifs avec l'outil et la nécessité de ne pas désorienter le consultant dans un dédale informatif, sa manière d'organiser des éléments composites dans l'articulation des contenus est un exemple pour nourrir une réflexion sur l'esthétique interactive appliquée à un domaine spécifique : celui du cédérom culturel.

Sources, références et bibliographie

Cédéroms :

Troisième biennale d'art contemporain de Lyon / Concept., Jean-Louis Boissier. Paris : Réunion des musées nationaux, 1995. 1 cédérom Mac/PC.

Actualité du virtuel = Actualizing the virtual : Revue virtuelle / Concept. éditoriale et artistique, Jean-Louis Boissier. Paris : Ed. du Centre Georges Pompidou, 1997. 1 cédérom Mac/PC.

Articles et ouvrages :

BALPE Jean-Pierre (1996). *Techniques avancées pour l'hypertexte*. Paris : Hermès.

KEOCHLIN Olivier (1995). Existe-t-il une écriture interactive ?. *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 64. Paris : La Documentation française.

LAMBERT Emmanuelle et JULIA Jean-Thierry (2001). *Musée et interactivité : regards croisés*, Colloque national de la recherche en IUT, Roanne : Université Jean-Monnet.

LAUFER Roger et SCAVETTA Domenico (1992). *Texte, hypertexte, hypermédia*. Paris : Presses Universitaires de France. Que sais-je ? ; 2629.

MABILLOT Vincent (2000). *Mises en scènes de l'interactivité. Représentations des utilisateurs dans les dispositifs de médiations interactives*. Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Université Lyon II.

MAIGNIEN Yannick (1996). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction numérisée. *Bulletin des Bibliothèques de France*, 1996, T. 41, n° 1, p. 16-24.

PELE Gérard (1999). Hyper. In *Arts et multimédia. L'œuvre d'art et sa reproduction à l'ère des médias interactifs*. Paris : Publications de la Sorbonne.

RICHAUDEAU François (1969). *La lisibilité*. Paris : Ed. Denoël. Médiations Gonthier.

SEGUY Françoise (2000). Les questionnements des écritures interactives. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, n° 1, Université Grenoble III, <http://www.u-grenoble3.fr/les_enjeux/>.

TRICOT André et ROUET Jean-François, dir. (1998). *Les hypermédias : approches cognitives et ergonomiques*. Paris : Hermès, 1998. Hypertextes et Hypermédias.

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.

Légitimation et expertise en art contemporain : le cas des publications relatives à Supports-Surfaces (1966-1974)

Texte = 32437 caractères.

Gérard Régimbeau
LERASS-MICS
115 Rte de Narbonne
31077 TOULOUSE CEDEX 4
regimbeau@infocom.iut-tlse3.fr

Résumé :

Liée à chacune des phases de la légitimation culturelle, la transmission fait l'objet d'une étude bibliographique quantitative à propos de la production d'information dans le domaine des arts plastiques contemporains. A travers la presse, les ouvrages et autres vecteurs, on dispose de matériaux qui permettent d'éclairer un aspect "médiatique" de l'expertise : quels types de publications servent à sa transmission et quels sont ceux qui sont ensuite intégrés dans la "littérature coeur" d'un phénomène artistique ? Ces questions ont servi de fil directeur pour dénombrer les types, l'origine et la chronologie des publications du groupe Supports-Surfaces et amènent à conclure, pour le cas considéré, que le catalogue d'exposition a joué un rôle primordial de médiation, initial et rétrospectif, dans la qualification des oeuvres et des artistes.

Introduction

Parmi les différentes catégories d'expertise du domaine artistique, on retient, généralement, celle qui met en scène l'autorité d'un spécialiste censé authentifier ou estimer un "objet" (pris au sens très large de document, artefact, oeuvre, édifice, lieu, etc), à des fins patrimoniales, commerciales ou scientifiques. Expertiser suppose alors d'identifier et d'évaluer une pièce, lui affecter une valeur et la situer dans un étalonnage. Cet aspect connu et étudié (Friedlander, 1969 ; Castelnovo, 1993) est complété par un autre, impliquant, lui aussi, l'estimation ou l'évaluation, que la sociologie de l'art et de la culture distingue sous le concept de légitimation (Bourdieu, Darbel, 1969). L'expertise ainsi entendue peut faire l'objet de recherches s'attachant à rendre compte de certains processus relatifs aux systèmes de choix et de validation des oeuvres. Ceux qui gouvernent par exemple l'échelle d'appréciation de l'art (Moulin, Quemin, 1993), ou ceux qui conditionnent les acquisitions d'un fonds d'art contemporain (Urfalino et Vilkas, 1995). Légitimer et expertiser, dans ce cas, entretiennent un rapport de réciprocité, mais ce dernier ne serait pas efficient ou efficace s'il n'était activé par la transmission. Ce rôle exercé par l'expertise dans le champ culturel, qui la place dans une configuration où chacun des pôles (expertiser-légitimer-transmettre) influence l'autre, est comparable, entre autres, à celui qui est dévolu à l'école, tel que Pierre Bourdieu et Alain Darbel le caractérisent : "*La transmission scolaire remplit toujours une fonction de légitimation, ne serait-ce que dans la consécration qu'elle confère aux oeuvres qu'elle constitue comme dignes d'être admirées en les transmettant [...]*" (Bourdieu, Darbel, 1969 : 99). L'école légitime d'autant mieux des oeuvres que celles-ci ont été sélectionnées et préconisées dans les documents de référence que sont les programmes, les manuels ou l'édition para-scolaire. Plus généralement, la consécration des oeuvres s'appuie sur un ensemble informationnel nécessaire à la transmission culturelle.

Qu'est-ce qui est "édité" - au sens étymologique du verbe *edere* : mettre au jour, publier, exposer, divulguer, déclarer et faire connaître - à propos d'un phénomène artistique qui permet de le repérer et de l'identifier dans ses spécificités pour lui attribuer une place dans l'actualité et plus tard dans l'Histoire ? En d'autres termes, quelle *publication* participe à la transmission de l'expertise et, partant, à sa légitimation ? Si l'expérience commune nous familiarise avec quelques uns de ses traits les plus

manifestes, on souhaiterait aussi apporter quelques données quantitatives moins apparentes afin de mieux cerner ses caractéristiques. A travers articles, ouvrages et éditions diverses, on dispose de quelques témoins significatifs apportant un éclairage complémentaire sur les acteurs, les actes et les objets en présence dans un processus de médiation. La composante de la transmission sera ici envisagée pour une étude empirique appliquée à la production d'information dans le domaine des arts plastiques contemporains.

1. MISE AU POINT MÉTHODOLOGIQUE

1.1. Le choix de Supports-Surfaces

Pour circonscrire un terrain d'observation dans des limites qui s'adaptent à cette courte contribution mais dégage avec assez de relief la diversité des matériaux-témoins d'un phénomène donné, nous avons porté notre attention sur une période charnière de la scène artistique française où les anciennes "logiques" de consécration (Moulin, 1992 : 67) se sont vues peu à peu transformées par l'intervention institutionnelle.

Le choix du groupe Supports-Surfaces, qui, d'ailleurs, représente moins un groupe que des regroupements fluctuants d'artistes autour d'un nom, a donc répondu essentiellement à des raisons historiques et pratiques. Citons, entre autres, la dernière exposition qui s'est tenue en 1998, à la Galerie nationale du Jeu de Paume (Paris), qui a posé un jalon supplémentaire dans la consécration historique du groupe, et dont le catalogue autorisait des recoupements de références avec les publications antérieures.

1.2. Bref historique de Supports-Surfaces

Sans tenter de retracer ici un historique circonstancié¹, il convient cependant de rappeler quelques points pour comprendre quels furent les moments décisifs de la réunion des artistes retenus dans cette étude.

Avant de se reconnaître dans un nom de groupe, les futurs membres de Supports-Surfaces ont développé depuis le milieu des années 1960 des pratiques soumettant matériaux, plan et volume à différentes procédures analysant la plasticité. Couleur, toile, support, composants divers sont abordés à partir de gestes et d'actions multiples (pliage, trempage, empreintes, découpe, etc.) qui visent à redonner une densité matériologique au produit artistique, souvent sous ses aspects génériques (le cadre, la fibre, le pigment, la tension, la limite, la sérialité, la verticalité, etc.) et à mettre en évidence le processus de réalisation de l'oeuvre.

Dès mai 1966, l'exposition *Impact* du Musée d'art moderne de Céret (Pyrénées Orientales) organisée par le critique Jacques Lepage et l'artiste Claude Viallat, futur membre du groupe, réunit Pierre Buraglio, Daniel Buren, Michel Parmentier, François Rouan, Niele Toroni, ainsi qu'un autre futur membre, Vincent Bioulès. Ce moment initial de convergence est important en ce qu'il témoigne d'une réévaluation des formes, du statut et du sens de l'oeuvre à travers des démarches abstraites parfois reconnues ultérieurement sous la terminologie esthétique d'abstraction analytique².

Entre 1967 et 1970, salons, biennales et expositions collectives, autant à Paris que dans le Sud de la France, vont peu à peu susciter d'autres rapprochements entre différents artistes s'inscrivant dans le même courant. C'est en septembre 1970 que quelques-uns d'entre eux invités à l'ARC (Animation. Recherche. Confrontation), section nouvelle du Musée d'art moderne de la Ville de Paris animée par Pierre Gaudibert, se rassemblent sous le nom de "Supports-Surfaces"³. L'exposition réunissait

¹ On pourra se reporter aux ouvrages cités qui ont servi à établir la récapitulation bibliographique.

² Cf. en particulier (Lamarque-Vadel Bernard, dir., 1977 : 12-55).

³ Nom proposé par Vincent Bioulès, cf. (Toma, Semin, 1998 : 158).

pour l'occasion Vincent Bioulès, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour, André Valensi et Claude Viallat.

En 1971, on retrouve la majeure partie des membres dans une série d'expositions à Paris et à Nice auxquels s'ajoutent d'autres noms. Cependant, les oppositions entre les membres se radicalisent et la situation devient plus complexe, même si deux expositions utilisent encore le nom de "Supports-Surfaces" en 1972⁴.

Quant à la dernière manifestation marquante de cette phase, elle fut organisée par Bernard Ceysson et Jacques Beaufret pour le Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne, en 1974. Elle entreprit ensuite une itinérance de deux ans dans divers lieux français et européens, proposant un bilan provisoire qui fut aussi le signe d'une consécration collective au moment où les démarches et expositions individuelles prirent le dessus.

De ces divers regroupements, ont retient un ensemble de douze noms⁵ qui constitue le noyau historique de Supports-Surfaces, mais d'autres artistes, que Marie-Hélène Grinfeder (Grinfeder, 1992) a d'ailleurs incorporés dans son étude rétrospective, ont entretenu avec lui une proximité plus ou moins soutenue.

1.3. Sources des références et quantification

Appuyée sur la bibliométrie dont Paul Otlet écrivait qu'elle "*s'occupe de la mesure ou quantité appliquée aux livres*" (Otlet, 1934, réimpr. 1989, p. 14) et dont Robert Estivals a rappelé tout l'intérêt pour analyser, derrière les indices bibliographiques, "*les signifiés, c'est à dire l'ensemble de la communication écrite, qu'il s'agisse de la création intellectuelle ou de la consommation et de la réception par la lecture*" (Estivals 1993, p. 66-75), cette étude quantitative s'est donnée pour objectif de repérer quelques critères matériels susceptibles d'intéresser la connaissance de la médiation. La récapitulation des publications s'est effectuée à partir des références bibliographiques incluses dans quatre ouvrages qui ont fait le point sur l'histoire de Supports-Surfaces (Poinsot, 1983 ; Exposition, Saint-Etienne, 1991 ; Grinfeder, 1991 ; Exposition, Paris, 1998). Ces sources exclusivement centrées sur notre objet présentaient l'avantage de cumuler un ensemble bibliographique actuellement des plus exhaustifs.

Si la liste constituée⁶ tente d'être la plus complète possible, il demeure cependant difficile, malgré le recoupement des sources consultées, d'affirmer qu'elle ne comporte pas de lacunes. En effet, les bibliographies données dans les articles, les ouvrages et les catalogues d'exposition dépendent chaque fois de projets internes impliquant un choix plus ou moins resserré. Un exemple avec les comptes rendus d'"actualités" qui se voient souvent écartés en raison de leur brièveté.

Nos repérages et nos calculs sont donc eux-mêmes le produit d'un corpus et d'un choix des sources, lesquelles, tout en étant parmi les plus exhaustives, demeurent néanmoins partielles ; précision nécessaire pour ne pas donner dans l'illusion de l'objectivité apparente du chiffrage. Enfin, d'autres absences ou quasi-absences sont notables (cf. infra tableau 1) : la presse régionale ou locale, l'information radiophonique et la télévision ; même s'il est plausible de penser que ces canaux d'information ne furent pas des relais conséquents pour la période et le groupe concernés. En outre, n'ont été retenus que des documents publiés et connus.

2. DÉNOMBREMENT DES PUBLICATIONS

⁴ Note de Kathy Toma et Didier Semin dans le catalogue du Jeu de Paume, 1998, *Les années Supports/Surfaces...* après la mention de ces deux expositions : "*Ce qui de Supports/Surfaces a pu ressembler à un groupe constitué a vécu [...]*", p. 167.

⁵ André-Pierre Arnal, Vincent Bioules, Louis Cane, Daniel Dezeuze, Marc Devade, Noël Dolla, Toni Grand, Bernard Pages, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi, Claude Viallat.

⁶ On trouvera en annexe d'un article plus développé sur le même sujet la totalité des tableaux et références illustrant nos propos, cf. (Régimbeau, 2001).

Il faut indiquer, au préalable, que le média⁷ important de ces années est représenté par les expositions, personnelles ou collectives. Au delà de leurs rôles multiples, elles constituent un facteur déterminant dans le processus de légitimation. Qu'elles aient donné lieu ou non à des publications, elles demeurent le premier acte d'affirmation dans le champ artistique et/ou de reconnaissance du milieu : "*La liste des expositions mentionnées dans le curriculum vitae d'un artiste contribue à le situer sur la carte des tendances esthétiques comme dans la hiérarchie des réputations à l'intérieur des différents segments du champ artistique*" (Moulin, 1992 : 340).

L'apport médiateur des publications, quant à lui, est à la fois conjugué et indépendant. Il a une fonction d'amplification immédiate quand il accompagne directement l'exposition dans les annonces et les commentaires, mais il bénéficie également d'une efficacité propre liée à sa durabilité. Au delà de l'actualité, sa répercussion sur la légitimation se construit de manière stratifiée jusqu'à servir de source historique ; l'apport sera d'autant plus significatif qu'il servira à composer la "littérature coeur"⁸ d'un parcours individuel ou d'un mouvement.

2.1. Types de publications

Les comptages appliqués aux types de supports ayant contribué à la diffusion et à la reconnaissance des travaux des artistes du groupe servent à cerner leur importance dans la médiation selon un axe chronologique révélant leur degré d'adaptation à un phénomène émergent. Le tableau 1 permet d'observer leurs parts respectives. Pour signifier la notion d'occurrence, l'expression "référence à..." a été préférée à "références de..." car sous occurrence, il faut ici entendre non pas une unité matérielle (article, catalogue, etc.) mais une ou plusieurs mentions de cette unité dans la bibliographie générale pendant la période donnée. Un catalogue, mais c'est également vrai pour le tract ou l'article de presse, peut ainsi correspondre à plusieurs mentions quand il concerne plusieurs artistes. Un exemple avec le catalogue *Impact I*, Céret, 1966, cité dans la bibliographie de Bioulès et celle de Viallat, qui engendre donc deux références-occurrences dans le tableau.

Tableau 1 : Types de publications référencées dans les bibliographies :
occurrences entre 1966 et 1974

	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	T
Références à des catalogues	2		3	16	24	10	12	14	23	104
Références à des revues d'art					5	18	15	10	24	72
Références à des lettres et tracts			3	1	3	4	2		1	14
Références à la presse culturelle			4	1	1		3	1	2	12
Références à des ouvrages						2	8	2		12
Références à la presse d'information générale					1	2	2	3	2	10
Références à des magazines spécialisés							2			2

⁷ Référence à la terminologie adoptée par le groupe de travail sur l'exposition de l'Association Peuple et Culture animé par Christian Carrier et développée par Eliseo Veron dans "L'exposition comme média" (Veron, 1983).

⁸ Terme emprunté à la bibliométrie désignant le noyau de périodiques d'une spécialité contenant le plus grand nombre d'articles pertinents sur cette spécialité (cf. Le Coadic Yves, 1994 : 76-80).

2.2. Concordances et décalages chronologiques

La chronologie du tableau 1 souligne l'avance des catalogues sur les autres médias dans le relais informatif et montre à l'évidence qu'ils ont constitué la "chambre d'écho" la mieux adaptée à l'actualité esthétique. Entre 1966 et 1970, ils ont déjà consigné l'expérience en cours tandis qu'une grande majorité des revues et magazines ne commencent à s'y intéresser qu'à partir de 1970. En outre, on remarquera qu'en raison de leur fonction médiatrice immédiate, au plus près des problématiques du travail et de sa monstration, les catalogues représentent un des vecteurs privilégiés du discours des artistes. L'autre moyen de diffusion de ce discours est le tract⁹, le texte tiré à quelques exemplaires destiné à un public ciblé : critiques, autres artistes, organisateurs et visiteurs des expositions.

Contrairement à ce qu'on pourrait attendre, ce ne sont donc pas les revues spécialisées nationales qui entrent en scène les premières mais essentiellement une revue culturelle, *Les Lettres françaises*, où figure dès janvier 1968, un article de Marc Devade, suivi des articles de Marcelin Pleynet, en juillet, et de Jean-Pierre Arnal, en octobre. Hormis les facteurs déjà évoqués, le décalage chronologique entre la parution des catalogues et celle des revues spécialisées peut s'expliquer par les choix esthétiques de ces dernières au tournant de 1968. Les titres, alors les plus récents, tels que *Opus international*, fondé en avril 1967, et *Chroniques de l'art vivant*, fondées en novembre 1968, sont plutôt orientés vers des mouvements nés antérieurement autour de la figuration, du concept, du cinétisme ou de l'objet que vers l'abstraction "matérialiste" à laquelle on réfère Supports-Surfaces. Quant à la revue *Cimaise*, éditée depuis 1953, elle est alors tournée vers les développements d'une abstraction déjà confirmée. Ce décalage reflète aussi une sorte d'intérêt à retardement pour ce qui se passait en province.

Opus interviendra à partir de 1970 et il faudra attendre également le début de cette même année pour que *Chroniques de l'art vivant* (n°7, janvier 1970, p. 27) mentionne une exposition du groupe : celle de Coaraze qui avait eu lieu en juillet 1969. Elle fut consignée dans un petit encadré illustré d'une reproduction à la suite d'un article de Catherine Millet sur l'art conceptuel. Un entrefilet précisait que "*les oeuvres disposées étaient plus proches de 'l'art conceptuel' et de 'l'antiforme' que du calendrier des postes ou de l'expressionnisme abstrait*". L'hésitation sur la filiation des oeuvres démontre que les démarches n'avaient pas encore été clairement répertoriées et définies par les critiques de la revue.

Les tenants et les aboutissants se précisent après l'exposition de l'ARC, en septembre 1970. Cette exposition, qui semble avoir joué un rôle de déclencheur, à la fois parce qu'elle a eu lieu à Paris, dans un lieu réputé, et parce qu'elle fut l'occasion de nommer et de mieux identifier l'ensemble des pratiques, est le point de départ d'une série d'articles et de dossiers sur le groupe ou ses individualités publiés dans les revues spécialisées et la presse d'actualité. Dans un même mouvement caractérisé par l'intensification des expositions et des prises de position, les revues spécialisées rassemblent alors une information conséquente amplifiée par la création de *Peinture, cahiers théoriques* au printemps 1971 à l'initiative de quelques membres de Supports-Surfaces (Cane, Devade, Dezeuze, Bioules) et celle d'*Art press* en 1972 qui dans son numéro 1 (déc. 1972-janv. 1973, p. 23, 3 ill.) publie un article sur Claude Viallat suivi dans les numéros ultérieurs d'un travail critique régulier sur les démarches de tous les artistes du groupe. Une autre revue, *VH 101*, (9 numéros parus entre le printemps 1970 et l'automne 1972), dédiée aux différents secteurs de la création vivante à travers des approches thématiques, consacre un dossier à Supports-Surfaces dans son numéro 5 de 1971 qui représente la première synthèse importante sur le phénomène.

Si l'intérêt relativement tardif des revues spécialisées a pu jouer dans le manque de relai médiatique, avant que le mouvement ne se désigne en tant que groupe, il faut

⁹ Nous reprenons ici la terminologie des artistes, des critiques, des historiens et des bibliographes qui s'appuie autant sur la forme du support (feuille ou feuillets) que sur la forme de diffusion (distribution gratuite, souvent de la main à la main sur un lieu précis). Les contenus et registres de ces tracts (politique, esthétique, polémique ou théorique ; parfois *working papers* ou pré-publications), en font des documents qu'on inclue traditionnellement, en documentation, dans la littérature grise.

aussi compter avec la défiance de quelques artistes vis à vis du système traditionnel d'information. Daniel Dezeuze a résumé cette attitude dans une appréciation inspirée, entre autres, par l'expérience de Coaraze : "*la transgression culturelle ne peut-être [...] qu'illusoire, dans la mesure où elle est neutralisée par l'usage du document et de sa diffusion dans les revues qui sont autant de catalogues dressées des marchandises à la disposition de l'éventuel client.*" (Poinsot, 1981 : 43). Le souci de ne pas déléguer la parole des artistes et de briser la logique marchande par l'accompagnement théorique s'était déjà fait sentir dans l'usage du tract et du catalogue d'exposition mais il se concrétisera mieux encore par la création, en 1971, d'une revue dont ils auront la maîtrise : *Peinture, cahiers théoriques*. Cependant, sa naissance augmente le clivage entre les membres sur le plan idéologique jusqu'à la démission de certains d'entre-eux.

Quant à la presse magazine spécialisée, elle est à peu près absente du tableau (cf. tableau 2). Seuls deux articles en 1972, un dans *Connaissance des arts* et un autre dans *Galerie-Jardin des arts*, sont mentionnés. L'intérêt croissant des revues n'allait pas tarder, en revanche, à être relayé par la presse d'information générale. Si l'on ne trouve aucune mention de leurs titres entre 1966 et 1968, le nombre va insensiblement s'étoffer avec une occurrence de *La presse* (Montréal) pour un article de 1969 et une autre de *l'Express* pour un article de 1970. Mais c'est surtout à partir de 1971 que l'on compte plus régulièrement des articles dans des titres tels que *Combat*, *Le Nouvel observateur* ou *Le Monde*. On remarque cependant que globalement la proportion d'articles reste très faible au regard de l'activité déployée dans le même temps par le groupe puisque le total pour cette catégorie ne représente que quinze occurrences entre 1966 et 1974. Au final, parmi les périodiques qui ont rendu compte du phénomène, soit par des articles confiés à des critiques, soit en ouvrant leurs colonnes aux artistes eux-mêmes *Les Lettres françaises* se sont distinguées par une implication précoce, dès 1968, et *Combat*, par une attention régulière à partir de 1971.

2.3. Ouvrages

La chronologie de ces mentions permet de constater que l'ouvrage intervient assez tardivement dans la médiation et vient consolider ce qui a été précédemment publié. Sans être un support primordial ou des plus rapides pour la diffusion de l'actualité esthétique, il représente néanmoins un vecteur de diffusion important en raison du nombre des tirages mais aussi de sa fonction symbolique qui assure une sorte d'ancrage dans la transmission de la consécration. Les phases d'assimilation de l'édition sont ici réglées selon les principes de la synthèse et/ou de la compilation.

Si la publication de Marcelin Pleynet, *L'enseignement de la peinture*, en 1971 marque un moment important dans la mise en perspective théorique des idées que soutenaient la plupart des membres du groupe et s'il comporte en appendice une étude consacrée à Claude Viallat et une autre à Marc Devade¹⁰, l'ouvrage ne porte pas pour autant sur l'histoire de Supports-Surfaces. Les seuls ouvrages - toujours dans les dates choisies - où Supports-Surfaces fera l'objet d'un développement dans des études générales donnant un aperçu historique d'une période seront ceux de Jean Clair, *Art en France, une nouvelle génération* en 1972 et d'Anne Tronche, *L'art actuel en France*, en 1973.

La première synthèse monographique éditée sera l'oeuvre de Jean-Marc Poinsot en 1983 (Poinsot, 1983) et il faudra attendre les années 1990 pour que d'autres études de ce genre voient le jour. On peut toutefois ajouter à cela l'attention particulière pour les artistes du groupe et du courant dans les annuels publiés par Skira à partir de 1975¹¹ qui représentent un moyen terme entre le périodique et le livre.

¹⁰ Cf. (Pleyne, 1971) : mention de quelques "*jeunes peintres qui en sont à leur première exposition personnelle (Buren, Cane, Dezeuze, Viallat, etc)*", p. 205 ; mise au point sur Viallat, p. 208-211, dans l'article "Disparition du tableau" (publié précédemment dans *Art international*, Milan, octobre 1968) et texte "Rites de passage" sur Marc Devade, p. 212-216 (publié précédemment en avril 70 dans un catalogue d'exposition monographique, Galerie du Haut-Pavé, Paris).

¹¹ *Art actuel-Skira annuel*, dès le premier numéro, publié en 1975, accorde une place aux protagonistes de Supports-Surfaces dans le chapitre intitulé "Vitalité de l'abstraction" : Cane, Dezeuze, Dolla, Jaccard,

3. NOTES SUR LES VECTEURS DE L'EXPERTISE

3.1. Des documents à la littérature coeur

Avant d'être englobé dans les synthèses historiques et devenir un fait culturel en quelque sorte "authentifié" ou expertisé, un phénomène artistique passe par divers stades qui sont autant de phases d'intégration dans le champ de la connaissance. Or, la construction de ce champ, dépendante de multiples facteurs, est soumise pour une bonne part à la circulation des informations. Au stade de la médiatisation, sont mobilisés des acteurs sociaux dont les rôles, les qualifications, les attentes, les jugements composent une instance d'évaluation qui possède bien toutes les caractéristiques de l'expertise, même si cette instance n'est pas ordinairement perçue et vécue comme "expertisante".

L'origine des publications indique une conjugaison et une superposition de compétences : l'artiste, qui peut prendre en charge la discussion théorique et l'organisation ; le critique qui conserve ses fonctions de catalyseur et d'analyste mais peut aussi endosser le rôle d'organisateur ; le commissaire dont les fonctions se partagent entre la critique et l'organisation, et le marchand dont les fonctions, tout en s'inscrivant dans un secteur commercial, sont assimilables à celle d'un commissaire (prospection, monstration, édition). Ainsi, les changements observés sur le terrain des compétences de la légitimation pour les développements de l'art contemporain dans les années 1960 et 1970 sont en partie corroborés par les publications : du couple antérieurement dominant marchand/critique on passe au couple commissaire/critique, mais il faudrait alors ajouter que critique ne signifie plus exclusivement un métier ou une activité professionnelle mais concerne plus largement des territoires de compétence où interviennent à la fois les commissaires, les critiques d'art, les artistes. Par exemple, l'implication précoce et durable des artistes eux-mêmes dans le travail théorique et critique (on pourrait ajouter promotionnel à certains égards) est un élément qui a souvent été mentionné et que Daniel Abadie relève à nouveau en préface du catalogue de la dernière exposition rétrospective au Jeu de Paume : "*Aussi le travail critique, dans son aspect le plus créatif, a-t-il en bonne part déserté les traditionnels articles spécialisés pour devenir le fait des créateurs de revues, d'expositions et surtout des artistes eux-mêmes.*" (Abadie, 1998 : 9).

Quels documents, publiés dans le contexte qui vient d'être esquissé, sont ensuite repérables dans l'écriture proprement historique ; quels sont ceux, en définitive, qui vont servir de matériaux principaux ? Un repérage dans les références citées et bibliographies de quelques textes consacrés à Supports-Surfaces à partir des années 1980 confirme un recours à la littérature publiée durant les années de genèse et d'affirmation du groupe, entre 1966 et 1974. Il témoigne, en parallèle au corpus de références qui a servi à établir nos remarques, de la part d'information qui progressivement constitue la littérature coeur du mouvement et consolide les légitimations antérieures. Des documents initiaux à leurs mentions dans les synthèses récentes, en passant par des synthèses intermédiaires, on pourrait ainsi dresser la carte des substrats documentaires qui servent à modeler le champ de la connaissance. Même si les "transferts" ne s'effectuent pas de façon mécanique mais sur le mode sélectif et/ou cumulatif selon les auteurs, on peut cependant repérer des tendances qui placent à nouveau le catalogue d'exposition parmi les matériaux primordiaux.

Sur un choix de cinq textes écrits entre 1986 et 2000 faisant des mises au point historiques sur le groupe¹², les références (occurrences) se répartissent comme suit :

Meurice sont cités. Le deuxième numéro, en 1976, présente Viallat, Isnard, Thiolat, Devade, Reigl, Rouan dans la partie "Pratique de la couleur", plus un texte théorique de Marc Devade.

¹² Cf. bibliogr. : (Pacquement Alfred, 1986) ; (Millet Catherine, 1987) ; (Bossé Laurence, 1989) ; (Aupetitallot Yves, 1991) ; (Dampérat Marie-Hélène, 2000). Le tableau 2 reprend les initiales de chaque nom. A noter que le comptage des occurrences dans le travail de M.H. Dampérat ne concerne ici que la

Tableau 2 : Types de publications relatives à Supports-Surfaces cités par les auteurs :
nombre d'occurrences

Type publication/Auteur	A. P.	C. M.	L. B.	Y. A.	MH. D	Total
Catalogue d'exposition 1966-1974	2	12	2	16	5	37
Catalogue d'exposition après 1974	1	5	1	1	10	18
Revue (article ou n° spécial) 1966-1974	4	2	1	2	3	12
Ouvrage général avant 1974	1	1		1	1	4
Ouvrage général après 1974			1	6	5	12
Ouvrage monographique sur le groupe après 1974				2	2	4
Ouvrage monographique sur un des artistes après 1974		2			1	3

3.2. Vecteurs privilégiés

Sans revenir ici sur la place générale¹³ des catalogues on peut cependant rappeler qu'ils tiennent un rôle essentiel de transmission des oeuvres et des noms consacrés. Ils enregistrent un état des nouvelles pratiques et permettent d'éveiller l'intérêt d'autres acteurs du monde de l'art. Grâce à l'exposition, l'artiste et l'oeuvre sont publiquement désignés - qualifiés - pour rentrer dans des cercles plus ou moins décisifs de reconnaissance. A cette première forme d'expertise, s'adjoint une autre forme qui passe par l'information : la présentation, la critique, la théorie ou l'analyse historique relayent et amplifient l'exposition selon des supports et des canaux qui signalent des espaces et des moments de l'expertise.

L'intégration majoritaire des catalogues dans le littérature rétrospective de la spécialité confirme ici un trait particulier de l'incidence de la diffusion de l'information dans un des domaines des sciences humaines. En matière d'histoire de l'art contemporain, même s'il est vrai que la revue tient une place importante et que le livre (synthèses générales ou monographies) intervient progressivement dans les références bibliographiques (tableau 2), on voit aussi que le recours aux matériaux historiques "initiaux" que sont les catalogues reste une constante. Ainsi ce sont bien les conditions initiales de l'expertise (évaluation, qualification, sélection, mise en visibilité des artistes) et de sa transmission qui influencent le regard historique, d'où le problème que pose Paul Ardenne en ces termes : "*Difficulté supplémentaire du travail de définition de l'art contemporain : sa fréquente prédésignation, une présélection ayant diverses origines - médiatique, institutionnelle, militante à travers les revues d'art engagées. L'art qui se voit est celui dont on parle et inversement, dans l'oubli de l'art qui ne se voit pas.*" (Ardenne, 1997 : 13).

CONCLUSION

Dans un chapitre intitulé significativement "La construction des valeurs artistiques", Raymonde Moulin aborde le rôle de l'information chez les "nouveaux" conservateurs en le posant comme un des atouts essentiels de l'expertise : "[...] *cette expertise repose en dernière analyse sur l'ampleur et l'actualisation permanente de l'information. La maîtrise de l'information est l'équivalent pour l'art contemporain du savoir érudit pour l'art ancien*" (Moulin, 1992 : 66) . Certes, l'information qu'elle évoque correspond plutôt à celle d'un professionnel préoccupé de nouveauté et s'obtient essentiellement dans un rapport direct avec les oeuvres et les acteurs à travers les visites d'ateliers, d'expositions, de foires et de galeries, mais on ne saurait négliger cet autre

bibliographie sélective terminale ; on trouvera le détail du nombre d'occurrences qu'elle cite en notes dans (Régimbeau, 2001).

¹³ Cf. en particulier (Du catalogue, 1996) et (Congrès européen des bibliothèques d'art, 1988).

domaine de l'information véhiculée par l'édition et la publication pour avoir une idée plus complète des outils dont disposent les conservateurs, et au delà les critiques, les historiens, etc. afin d'actualiser et fixer leurs connaissances. A travers la littérature artistique, des valeurs se construisent et une réserve de légitimation se forge.

Même s'il manque à cette investigation une dimension comparative, on peut cependant établir, en première approche, une distinction entre deux types de transmission au sein de la médiation. L'un qu'on dira "mediationnel" et un autre qu'on dira médiatique. Le type "mediationnel" concernerait la publication sans grande portée immédiate en termes d'audience (catalogue, tract) mais faisant date et s'inscrivant dans la durée. Le type médiatique, représenté par le livre et la revue, concernerait un relai mieux signalé dans la carte des attentes éditoriales et soutenu par des circuits de diffusion mieux rôdés. Or, on suppose que la revue de spécialité est la première à investir la critique ou l'analyse et que le livre (dit "monographie") est une des sources privilégiées en sciences humaines ; c'est vrai sauf dans ce cas. Ce que nous apprend, dans ses limites, cette courte étude quantitative, c'est que le type médiatique n'a pas toujours le rôle majeur dans la transmission qu'on serait enclin à lui prêter.

BIBLIOGRAPHIE, SOURCES et RÉFÉRENCES

Abadie Daniel, 1998, Le plaisir de peindre. In [Exposition. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume. 1998]. *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou*, Paris : Ed. du Jeu de Paume : Ed. du Centre Georges Pompidou, p. 9-10.

Ardenne Paul, 1997, *Art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XXe siècle*, Paris : Ed. du Regard, 431 p.

Aupetitallot Yves, 1991, s.t. "Ecrire sur Support(s)-Surface(s)...". In [Exposition. Saint-Etienne, Musée d'art moderne. 1991]. *Supports/Surfaces 1966-1974*, Saint-Etienne : Ed. du Musée d'art Moderne, p. 9-21.

Bossé Laurence, 1989, B.M.P.T. ; Supports-Surfaces. In *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, p. 39-40 ; p. 153-154.

Bourdieu Pierre, Darbel Alain, 1969, *L'amour de l'art : les musées européens et leur public*, 2e éd. rev. et augmentée, Paris : Les Ed. de Minuit. 251 p. Le Sens commun.

Castelnuovo Enrico, 1993, Attribution (histoire de l'art). In *Encyclopaedia universalis*, vol. 3, p. 411-415.

Clair Jean, 1972, *Art en France : une nouvelle génération*, Paris : Le Chêne, 175 p.

Congrès européen des bibliothèques d'art, 1988 (3 ; Fiezole, Florence, Italie), *I cataloghi delle esposizioni*, IFLA. Fiezole : Casalini Libri, 1989, 286 p.

Dampérat Marie-Hélène, 2000, *Supports/surfaces : 1966-1974*, Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne : CIEREC, 211 p. Travaux XCIX.

Du catalogue, 1996, *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, été-automne 1996, n° 56-57, p. 3-209.

Estivals Robert, 1993, Bibliométrie et bibliologie. In *Les sciences de l'écrit : encyclopédie internationale de bibliologie*, Paris : Ed. Retz, p. 66-75.

[Exposition. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume. 1998]. *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou*, Paris : Ed. du Jeu de Paume : Ed. du Centre Georges Pompidou, 199 p.

[Exposition. Saint-Etienne, Musée d'art moderne. 1991]. *Supports/Surfaces 1966-1974*, Saint-Etienne : Ed. du Musée d'art Moderne, 238 p.

[Exposition. Marseille, Ateliers municipaux d'artistes, Galerie Athanor, Château de Servières. 1991]. *Au Sud : Groupe 70 et Supports-Surfaces : éléments d'un dialogue*, Marseille : Art-Transit : Ateliers municipaux d'artistes, 1992, 100 p. + dépliant.

Friedlander Max J., 1969, *De l'art et du connaisseur*, Paris : Le livre de poche, 348 p.

Grinfeder Marie-Hélène, 1991, *Les années Supports-Surfaces 1965-1990*, Paris : Herscher, 431 p.

Lamarche-Vadel Bernard, dir., 1977, Dossier Abstraction analytique, *Opus international*, janv.-fév. 1977, n° 61-62, p. 12-55.

Le Coadic Yves, 1994, *La science de l'information*, Paris : Presses universitaires de France, 127 p. Que sais-je ? ; 2873.

Lepage Jacques, 1971, s.t. [Actualités : Nice], *Opus international*, sept. 1971, n° 27, p. 68-70.

Leveratto Jean-Marc, 2000, *La mesure de l'art. : sociologie de la qualité artistique*, Paris : Ed. La Dispute, 414 p. Essais.

Millet Catherine, 1982, Peinture fondamentale. In *La grande histoire de la peinture moderne.Tendances d'aujourd'hui : 1960-1980*, Genève : Skira, vol. 6, p. 51-62.

Millet Catherine, 1988, *L'art contemporain en France*, Paris : Flammarion, 303 p.

Moulin Raymonde, Quemin Alain, 1993, La certification de la valeur de l'art : experts et expertises, *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations*, nov.-déc. 1993, 48e année, n° 6, p. 1421-1445.

Moulin Raymonde, 1992, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion, 423 p.

Otlet Paul, 1934, *Traité de documentation : le livre sur le livre : théorie et pratique*, Liège : C.L.P.C.F., réimpr. 1989. 431 p.

Pacquement Alfred, 1986, Les pratiques de la peinture. In *Vingt-cinq d'art en France : 1960-1985*, Paris : Larousse, p. 217-247.

Pleynet Marcelin, 1971, *L'enseignement de la peinture : essais*, Paris : Ed. du seuil, 221 p. Coll. "Tel Quel".

Poinsot Jean-Marc, 1983, *Supports-Surfaces*, Paris : Limage 2-Alin Avila, 139 p. Mise au point sur l'art actuel ; 1.

Régimbeau Gérard, 2001, Expertiser, légitimer, transmettre : une étude de cas en art contemporain. In *Questions de communication à l'expertise : permanences et innovations, actes du séminaire 2000-2001*, vol. 7, Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS), Équipe Médiations en information et communication spécialisées (MICS), Toulouse : LERASS, Université de Toulouse 3.

Toma Kathy, Semin Didier, 1998, Chronologie (1968-1977). In [Exposition. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume. 1998]. *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou*, Paris : Ed. du Jeu de Paume : Ed. du Centre Georges Pompidou, p. 153-179.

Trépos Jean-Yves, 1996, *La sociologie de l'expertise*, Paris : Presses universitaires de France, 127 p.

Tronche Anne, 1973, *L'art actuel en France : du cinétisme à l'hyperréalisme*, Paris : A. Balland.

Urfalino Philippe et Vilkas Catherine, 1995, *Les fonds régionaux d'art contemporain : la délégation du jugement esthétique*, Paris : L'Harmattan, 208 p.

Veron Éliseo, 1983, L'exposition comme media. In *Histoires d'expo : un thème, un lieu, un parcours*, Paris : Peuple et culture : Centre de création industrielle : Centre Georges Pompidou, p. 41-43.

RÉGIMBEAU Gérard, 2004. **Quelle iconographie pour l'histoire culturelle ?** *Etudes de communication*, n° 27, p. 95-108.

Gérard REGIMBEAU

QUELLE ICONOGRAPHIE POUR L'HISTOIRE CULTURELLE CONTEMPORAINE ?

[Version définitive dans :

Gérard Régimbeau. Quelle iconographie pour l'histoire culturelle ? *Études de communication - Langages, information, médiations*, Université de Lille, 2004, n° 27, p. 95-108]

LERASS (Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales)

Gérard Régimbeau, EC en Sciences de l'information et de la communication. Sa thèse étudiait la thématique et l'indexation des arts plastiques contemporains (Ed. du Septentrion, 1998). Ses travaux portent principalement sur l'information spécialisée en art contemporain et l'iconographie (banques de données et banques d'images), sur la médiation de la recherche (revues et publications en art contemporain et en sciences de l'information) et sur la notion de document.

Au premier abord, la question de l'image posée à l'histoire semble se résorber dans une problématique de type didactique dont témoignent certains manuels dédiés au commentaire de documents figurés (Cassagnes *et al.*, 1996). Sans qu'il s'agisse d'en dévaluer la nécessité ni l'exigence, ce n'est pas cet aspect qui nous intéressera ici... à moins de se projeter dans quelques années et de concevoir que les ouvrages d'histoire culturelle actuels dont il sera ici question, devenus des documents du passé, seront choisis à leur tour comme objets de commentaires. A cette condition, peut-être, pourrions-nous rapprocher notre interrogation de celles qui animent les conseils de méthode des traités précités relatives aux raisons, aux aspects et aux effets de la présence de l'image dans les livres, en ajoutant qu'elle se manifeste, pour notre propos, dans une période particulière, témoin de la consolidation¹ d'un pan de la discipline historique autour du concept de culture, à dominante anthropologique.

Le titre interrogatif n'implique pas non plus en réponse une quelconque prescription en matière de sources ou d'utilisation d'images mais place cette étude dans la perspective d'observations et d'hypothèses face à un ensemble temporaire d'objets et de notions intéressant la construction des rapports entre histoire et iconographie au stade de l'élaboration et celui de l'édition.

L'iconographie est l'étude qui développe un discours descriptif, classificateur, voire analytique et interprétatif - quand elle est dite iconologie² - sur les images. Du point de vue de la discipline historique le document iconographique ou figuré peut recouvrir tout type d'image fixe (comprenant le photogramme de film), résultant souvent d'une succession de fixations. De quoi est-il question dans un document figuré qui présente un paysage fixé par la gravure, laquelle est ensuite photographiée pour être reproduite en illustration ? Le document figuré est donc souvent, au minimum, doublement figuré et c'est le rôle de l'iconologue que de débrouiller ce qui relève du sujet, des figures et de la reproduction dans une analyse soucieuse des contextes. L'iconographie constitue, également, en tant que volet particulier de l'information spécialisée, d'une part, un ensemble ou corpus d'images se rapportant à une période ou à un sujet, et, d'autre part, le champ d'activité des iconographes qui travaillent à la recherche et à l'édition des images fixes, se séparant dans leur dénomination et leur fonction des « chercheurs » affectés à la recherche des images animées (Bonin, 1995 ; ADBS, 1997).

C'est en prenant appui sur ces deux dimensions, d'un amont des matériaux et d'un aval des reproductions que nous avancerons dans la question. Après un rappel des positions des sciences humaines et de l'histoire culturelle devant l'image, nous verrons comment l'iconographie réapparaît au détour de l'édition en nous intéressant à sa « face » illustrée. Cette dernière approche concernera tour à tour la problématique du rapport texte-image puis les possibilités d'une iconographie culturelle.

Matériaux en amont : les images dans l'atelier des Sciences humaines et sociales

L'iconographie dans sa version analytique, c'est elle que désigne Laurent Gervereau (1999, p. 18) quand il en appelle à l'« *urgence iconologique* » tout en remarquant qu'il n'existe pas « *d'analyse globale, seulement des approches* », et en rappelant, à l'instar de Jean-Claude Schmitt (1999), qu'on ne lit pas l'image mais qu'on la « *soupèse grâce à divers instruments de mesure* » (Gervereau, 1999, p. 29). L'histoire culturelle, qui se détache parmi les courants relativement récents des sciences humaines et sociales, renouvelle par son projet et ses contenus l'intérêt porté à l'iconographie, mais elle n'est pas la seule. Cette urgence d'une prise en compte mieux assurée des images s'exprime dans plusieurs disciplines comme en témoigne Michel Peroni (1999, p. 89), regrettant qu'un article³ publié en 1985, qui s'interrogeait sur leur place dans les sciences sociales soit resté sans postérité, ou quand Carlo

Severi (2003, p. 7), à l'occasion d'un numéro récent de *L'Homme* (2003), se félicite des rencontres fertiles entre anthropologie et histoire de l'art, lesquelles génèrent « *aujourd'hui un heureux désordre et qui permet même quelques croisements de regards* ». Témoignage aussi, dans un champ mitoyen, des vingtiémistes, reconnaissant que « *le rapprochement des historiens avec le territoire des images progresse d'année en année* » mais observant par ailleurs le retard encore perceptible dans la connaissance de l'iconographie contemporaine, malgré l'abondance de matériel, comparée, par exemple, à celle de l'iconographie médiévale (Bertrand-Dorléac *et al.*, 2001, p. 3).

En ce qui concerne l'histoire culturelle, la définition de Jean-Pierre Rioux met assez l'accent sur les représentations, les figures et les arts pour prendre la mesure de l'importance qu'elle accorde aux images, qu'on l'entende comme le travail que doit accomplir le chercheur ou comme un but à atteindre : « *L'histoire culturelle est celle qui s'assigne l'étude des formes de représentation du monde [...]. Comment les groupes humains représentent-ils et se représentent-ils le monde qui les entoure ? Un monde figuré ou sublimé – par les arts plastiques ou la littérature –, mais aussi un monde codifié [...].* » (Rioux et Sirinelli, 1997, p. 16). Dans le même sens, d'autres historiens culturalistes s'interrogent sur les supports et corpus d'images à intégrer dans leurs enquêtes et réflexions. Maurice Agulhon, par exemple, lorsqu'il invoque la « *hardiesse avec un peu de timidité* » nécessaire à l'historien qui se mêle d'histoire de l'art, oblige d'aborder l'ensemble des arts plastiques et de s'intéresser aussi bien aux grandes créations qu'aux productions en série (Agulhon, 1997, p. 124). De même, et réciproquement, Gérard Monnier, lorsqu'il invite l'historien des arts (pluriel significatif) à agrandir le cercle de ses curiosités jusqu'à des images qui résultent des nouvelles conditions créées par l'industrie culturelle (Monnier, 1997, p. 422). Par ailleurs, les entrées retenues dans *La culture du 20^e siècle : dictionnaire d'histoire culturelle* de Michel Fragonard (1995) montrent la quantité et la diversité des œuvres, des médiums, des médias, des auteurs, des domaines et des mouvements impliquant les images fixes et animées ; par exemple : « *Abstrait (Art) ; Académisme dans l'art ; Affiche ; Bande dessinée ; Cinéma ; Picasso ; Publicité* » pour ne citer que quelques-unes des 70 notices concernant l'image sur un total de 171. Déjà Maurice Crubellier, qui définissait le concept de culture en s'appuyant avant l'heure sur une conception « médiologique » de ses expressions - citant parmi ce qu'il nomme les « *media* » ou « *moyens de communication* » : « *l'école, les livres et les journaux, les rites religieux, les fêtes, la mode vestimentaire, le régime alimentaire, les beaux-arts, etc* ») (Crubellier, 1974, p. 13) - avait porté son attention sur différents territoires de l'image tels que la presse, la bande dessinée, le cinéma, la publicité, l'art, (en s'excusant pour l'absence de la photographie)⁴. S'interrogeant sur les documents susceptibles d'entrer dans le corpus des « culturalistes », Pascal Ory, enfin, rappelle l'importance des sources du « *circuit représentatif* » et la nécessité de s'appuyer « *autant sur l'image que sur le verbe* » (2002, p. 97).

Des différentes affirmations, émerge la nécessité de ne pas laisser à l'écart de la réflexion, malgré une amplitude intimidante, le champ des matériaux iconiques. Ainsi, loin d'être une invention soumise aux lois parfois scotomisantes de la science ou une fabrication conjoncturelle, l'histoire culturelle nous place face aux développements d'une recherche sectorielle qui entend comprendre les rapports d'une société avec ses idées, ses symboles et ses représentations, tout en nous rappelant que l'image fait partie de ces interactions selon des régimes quantitatifs et qualitatifs à interroger.

Reproductions en aval : le texte et l'image

Le stade de l'édition suppose un autre croisement avec la question de l'image. Pour constater, d'abord, que la présence d'une iconographie dans les livres d'histoire culturelle n'est pas systématique.

Aucune illustration, par exemple, dans *L'aventure culturelle française : 1945-1989* de Pascal Ory (1989), qui serait le « *premier ouvrage d'histoire culturelle contemporaine* », si l'on en croit sa quatrième de couverture, bien que le texte, ne cesse d'évoquer les arts plastiques, les arts de la scène, l'architecture, la photographie ou la bande dessinée quand ce n'est pas le cinéma, la presse, la télévision ou la publicité. De la même façon, le dictionnaire de *La culture du 20^e siècle* (Fragonard, 1995) déjà cité, ne comporte pas d'image, comme n'en possédait pas, d'ailleurs, à trois exceptions près⁵, l'ouvrage fondateur de Crubellier. Cette absence, qui se justifie en partie par l'impossibilité matérielle de tout montrer - limite évidente - et qui n'infirme en rien la valeur des analyses et interprétations données à propos de telle oeuvre ou tel aspect de la culture visuelle n'en facilite pas une certaine compréhension, indirecte mais cependant « sensible ». Perte informative, en vertu de l'assertion maintes fois répétée de la supériorité documentaire de l'image⁶, mais aussi perte cognitive : celle de nos propres réactions et réflexions lors de sa perception et, à un autre degré, provoquée par ce qui résulte du rapport texte-image. On perd donc indéniablement de la matière à penser en « cachant » le substrat visuel qui a servi à écrire le texte. C'est pourtant le cas le plus ordinaire de l'édition⁷, contrainte par l'économie, l'urgence, le droit... ou l'habitude ! A noter, dans le même ordre d'idées, que rares étaient les livres d'histoire de la musique ou du cinéma complétés par des supports sonores ou audio-visuels et qu'il aura fallu attendre les techniques numériques pour qu'une intégration des différentes natures d'informations se réalise sur un même support.

Que retenir en illustration - précision faite que le terme d'« illustration » est ici employé au sens large d'image figurant dans un livre⁸, qu'elle apparaisse en pleine page, en hors-texte ou dans le texte - de l'immense réservoir de représentations qui soit à la fois significatif ou exemplaire de matériaux iconiques, utilisés dans une première phase en tant que matériaux historiques ou bien recherchés après-coup par des iconographes ? Des choix limités qui viennent à l'appui des thèses défendues ? Des images témoins, des images illustratives, des images ornementales, si tant est qu'on puisse séparer information et esthétique aussi simplement ?

Pour approcher comment s'effectue la médiation iconique en histoire culturelle, et ce, sous le double aspect de l'illustration utilisée en tant que document historique (telle photo d'un lieu de spectacle) et celui de l'illustration chargée de représenter l'histoire des productions visuelles (telle carte postale reproduisant une course cycliste) - deux utilisations qui peuvent aussi se confondre en une seule illustration - il nous faut envisager l'aspect des relations entre le texte et l'image. Parce qu'il imprègne encore fortement nos moyens de connaissance, le rapport texte-image occupe une place particulière dans l'énonciation du livre et de la mise en page. Il est certain, cependant, que d'autres médiums sont concernés et qu'une enquête plus vaste supposerait de regarder du côté des technologies informatiques ; sans perdre de vue, même en étudiant l'énonciation multimédia que l'avènement quasi immémorial, lié aux débuts de notre Histoire, de ce rapport⁹, nous rappelle que la question de l'iconographie prend racine sur un socle épistémologique d'une forte densité, constitué d'usages, de supports, d'idées et de théories, de raisons techniques et esthétiques, de raisons pratiques et symboliques.

Quels rapports sont en présence dans l'espace de la page ? Si l'on devait dresser une brève typologie fonctionnelle de l'illustration qui repose sur l'association texte-image, dans le cadre d'une iconographie documentaire ou informative, on pourrait se centrer sur quelques différences et distinguer :

- l'illustration connexe ou de conformité¹⁰ : celle qui établit une relation univoque avec le texte, relayé parfois par le commentaire de légende ; s'il est question dans le texte de telle image, la reproduction la montre (reproduction de telle affiche, par exemple), la compréhension globale passe par le texte et l'image ; les deux sont dans une relation réciproque ;

- l'illustration-repère, image d'appoint ou exemple illustratif (qu'on pourrait aussi bien dire illustré) : celle qui apporte un atout supplémentaire au texte en appuyant un passage descriptif ou une démonstration sans qu'une image spécifique soit nommée ; c'est son genre ou son sujet qui intéresse la mise en rapport avec le texte ; l'image est avec ce dernier en relation partitive ;

- l'illustration de contrepoint : celle qui élargit, prolonge ou connote l'argument textuel par ses contenus iconiques sans qu'il soit fait directement mention dans le texte de cette éventualité illustrative ; texte et image sont ici en relation bipolaire.

Que ce soit sous les modes séparés, conjoints ou mixés de la complémentarité, de l'exemplification ou du contrepoint, l'illustration n'est pas ici perçue sous l'angle esthétique du design graphique. Seuls nous intéresseront, dans ce qui suit, outre ces critères fonctionnels, des critères de contenu, de type, de fréquence, d'emplacement et de morphologie. Ils reprennent quelques pistes dans la compréhension du livre en tant qu'objet de transmission, entendu comme un micro-territoire sémiotique, sans prétendre en inférer des assertions qui vaudraient pour des ensembles plus conséquents.

Vers une iconographie culturelle ?

Des exemples à étudier

L'emploi des images dans la diffusion et la communication, entre science et vulgarisation, de l'histoire culturelle, appelle d'autres observations concrètes permettant de relever quelques traits du mode « d'exposition iconographique » et les enjeux spécifiques qui s'en détachent.

Avec *l'Histoire culturelle de la France. Le temps des masses : le vingtième siècle*, publié en 1998 aux Editions du Seuil, dans la collection de « L'univers historique » (Rioux, Sirinelli, 1998) nous abordons une des synthèses majeures du domaine. Les illustrations dans le texte, en couleur et en noir et blanc, se répartissent à raison de 118 pages illustrées sur les 404 que comprend l'ouvrage, c'est dire l'importance ici reconnue à cette composante du livre sans en faire pour autant une histoire culturelle « par l'image ». Il s'ouvre sur un dessin aquarellé représentant les funérailles de Victor Hugo et se clôt sur une photographie du défilé festif de 1989 mis en scène par Jean-Paul Goude. Les deux illustrations en couleur occupent une pleine page à bord. Un siècle d'histoire et un siècle d'images : deux moments de la culture de masse pour la célébration de la République. Des supports retenus on déduira une diversité qui répond aux vecteurs de la culture iconique dont le 20^e siècle n'a cessé d'augmenter le nombre et les types. Figurent ainsi l'affiche de cinéma, l'affiche politique, l'affiche publicitaire, la carte postale, la couverture de livre et de magazine, la couverture et la planche de bande dessinée, le dessin d'art, le dessin de presse, la page de livre, le photogramme, la photographie d'art, la photographie de presse, la sculpture, la peinture, la une de journal, et... la reproduction ! On le constate, le choix s'est voulu à la fois éclectique et significatif. Il répond aux trois types de fonctions soulignées précédemment : illustration connexe quand, par exemple, il est question (p. 198) de la peinture murale « La Fée électricité » tandis que la page opposée en présente un détail ; illustration-repère quand le temps des loisirs, dont celui de la bicyclette, est évoqué par une affiche (p. 75) à la gloire des « Cycles Gladiator, Bd Montmartre » ; et illustration de contrepoint (p. 232) quand « Les

constructeurs aux cordages» peints par Léger en 1950, sont chargés d'incarner la Reconstruction. Mais ces images ont une autre particularité, qui est ici révélatrice de l'attention portée à l'iconographie : elles partagent une sorte de discours parallèle placé en marge¹¹ comme des apostilles, sous l'aspect d'un commentaire assez fourni reprenant autrement ou complétant le corps du texte. Il demeure que pour être attentive à la valeur de l'illustration, cette édition présente un double procédé de répartition des images (des pleines pages à bord pour ouvrir, souvent, des têtes de chapitre et majoritairement des reproductions de formats variables parfois dans la marge, et parfois dans le texte) sacrifiant à une forme de scansion décorative qui, pour n'être pas gratuite, oblige parfois l'image à un rôle de vignette peu lisible quand une planche de livre, une affiche ou un tableau se réduit, comme le dit l'expression, au format d'un « timbre poste ».

Avec d'autres choix de mise en page, l'ouvrage de Pierre Jouin, intitulé *Une liberté toute neuve... : culture de masse et esthétique nouvelle dans la France des années 50* présente¹², quant à lui, le parti pris - assez fréquent dans l'édition courante malgré quelques exceptions notables -, économique et pratique, d'un ensemble hors-texte qui réunit en milieu d'ouvrage 14 planches en noir et blanc ou en couleur. Ce qui relève d'une contrainte matérielle et financière s'avère pourtant efficace pour comprendre les représentations de la période concernée en raison même du regroupement autorisant comparaisons immédiates et saisie globale. Les reproductions d'objets, de starlettes, de vêtements et de couvertures de livres en retirent un fort pouvoir évocateur parce que l'image acquiert dans cette formule du « dossier iconographique » une fonction de témoignage (des styles et contenus) qui lui appartient en propre. Sans interférence du corps du texte et sans qu'on lui fasse jouer un rôle d'animation dans la mise en page, dans sa plus stricte simplicité, l'illustration répond ici à une fonction de témoin des sources iconographiques : elle enrichit la perception tout en permettant de se documenter. Le seul inconvénient tenant à la faible quantité des exemples et à l'absence, dans le texte, de renvois explicites vers les planches.

On le sait, les contenus mais aussi la place et l'emplacement de l'illustration ont une importance sémantique dans l'énonciation générale, mais ces aspects, qui devraient pouvoir se conjuguer sur le mode de l'équilibre en histoire culturelle, restent encore à réconcilier.

Histoire culturelle et histoire des images

Leroi Gourhan y insistait : « *La langue [...], et plus encore l'art, assurent un accès immédiat à ce qui est le plus propre à une société* » (1973, p. 241).

Si la présence de l'art dans l'histoire culturelle est indispensable, on peut cependant s'interroger sur la façon dont les reproductions d'œuvres sont enrôlées dans cette forme d'énonciation visuelle du visuel. Accéder à ce qui distingue le mieux une société, ce n'est pas non plus faire jouer à l'œuvre exclusivement, fut-elle, elle-même, photographie, le rôle d'un document objectif censé renseigner sur le plan matériel et des mentalités. Envisager l'iconographie comme un outil de compréhension et d'appropriation c'est s'interroger sur les frontières, y compris graphiques, entre ce qui relève d'un exemple esthétique, d'une œuvre utilisée pour son sujet ou encore en tant que type, c'est aussi veiller à donner une consistance aux différents régimes du visuel. Tout dépend, dans ce cas, des commentaires et de l'articulation des exemples au sein du système global choisi.

Cet aspect concerne l'intérieur mais aussi la couverture du livre. La jaquette du tome 4, déjà évoqué, de *L'histoire culturelle de la France* présente un cas intéressant. Elle est illustrée en première de couverture par un tableau de Roger de La Fresnaye où se combinent les couleurs du drapeau tricolore, l'anonymat d'un personnage de face, en costume et col blanc, qui donne son titre au tableau (« L'homme assis ») et un ensemble d'objets disposés à son côté (un encrier, une feuille blanche, une équerre et une étoffe). Le tout s'organise dans le calme d'un espace plastique utilisant les motifs réguliers du cubisme synthétique à la veille de

la Première Guerre Mondiale. Le statut et la signification de l'illustration ne vont pas de soi. Ce tableau français, qui fait écho au titre à la fois par son auteur, son lieu de conservation, les couleurs et les emblèmes « culturels » de l'écriture et du dessin, présente aussi une forme de cubisme acclimaté dont le classicisme est ici redoublé par la fonction d'illustration utilitaire. Par ailleurs, choisir la « Roue de bicyclette » de Marcel Duchamp, exécutée également en 1913, aurait été plus délicat pour signaler un livre d'histoire, une telle couverture l'aurait plutôt orienté vers la catégorie de l'histoire de l'art. A moins que le tableau de « L'homme assis » ne cherche à signaler, au-delà du repère historique, une forme de goût culturel français ? Quelle connotation du contrepoint est ici activée ? C'est un aspect qu'il faudrait aborder sous un angle sémio-critique, de manière plus développée, en étudiant la fausse naturalité de l'illustration de couverture, cette forme et partie de l'iconographie éditoriale.

Les exemples apportés par des travaux qui tentent de restituer une histoire des images en faisant cohabiter plusieurs sources et plusieurs types donnent aussi quelques bases de réflexion sur la manière de sélectionner les illustrations. C'est le cas des ouvrages *Ces images qui changent le monde* (2003) et *L'évènement* (2003), c'était le cas des véritables panoramas décennaux des formes du 20^e siècle réalisées sous la direction d'Anne Bony aux Editions du Regard (*Les années 10*, *Les années 20*, etc.), ou des catalogues des expositions encyclopédiques du Centre Georges-Pompidou à ses débuts (*Paris-New-York*, *Paris-Berlin*, *Paris-Moscou*, etc.). S'il n'y a pas de mesure exacte, autre que celle de la lisibilité et de la visibilité, dans les critères à retenir pour témoigner des formes et des figures d'une période, il demeure que parfois c'est moins l'abondance que l'intelligence des choix qui permet de transformer l'iconographie en outil de connaissance ouvert sur les dimensions multiples de l'image, y compris celles du plaisir, telles qu'elles se sont incarnées dans un moment culturel donné.

Il reste enfin une question qui touche à la relativité de chaque secteur iconographique à l'intérieur de l'histoire culturelle. Ainsi, une séquence¹³ consacrée aux années 1970 et 1980 du tome 4 de *L'histoire culturelle de la France*, qui développe au travers des illustrations une réflexion parallèle sur les vecteurs massifs d'images (publicité, télévision, cinéma), sur des pratiques et lieux culturels différenciés (parc de loisirs, musée scientifique, télévision, sports, jeux, art public), sur des symboles et pratiques identitaires (architecture, écomusée, religion, fête commémorative, tagg), implique, par une iconographie soigneusement diversifiée, que les images sont partie intégrante de la culture mais que l'histoire culturelle ne se referme pas sur une histoire des images. La difficulté est de le faire saisir par une illustration qui soit tout à la fois coordonnée à la logique du texte, de la mise en page... et de l'histoire culturelle.

Conclusion

L'image concerne l'histoire culturelle aux stades de sa construction scientifique, de son élaboration empirique et de sa médiation éditoriale. Dans un contexte de recherches plus attentif et réceptif au visuel, l'iconographie, en tant qu'illustration, champ d'activité et discours, trouve-t-elle à se renouveler ? C'est, parmi d'autres, ce genre de question qui a guidé notre réflexion appuyée sur le livre dont la "petite machine sémiotique" peut nous renseigner sur les phases et les points d'ancrage d'une histoire des images en train de se faire. Car, si la question des sources iconographiques peut paraître banale aux yeux des historiens, celle des rapports entre sources documentaires et édition (sans parler de son corollaire qui est la critique des sources éditées) peut encore faire l'objet de travaux empiriques et théoriques qui concernent de plein droit les sciences de l'information et de la communication.

Sous le terme faussement innocent d'illustration, qui semble ne posséder de résonance épistémologique qu'appliqué au champ des sciences et techniques, l'iconographie éditoriale en histoire représente un objet d'étude important et toujours vivant, ouvrant sur des questions qui intéressent finalement, et par un effet historiographique ou de mise en abyme

supplémentaire, non seulement les rapports de l'histoire avec les sources visuelles mais aussi l'histoire culturelle de ces rapports.

Gérard REGIMBEAU
MICS, LERASS, Toulouse 3

NOTES

- 1 Des indices de cette consolidation en 2004, à l'heure où nous écrivons cet article, dans les annonces d'un colloque à Cerisy sur « L'Histoire culturelle du contemporain » et de la parution d'une « Histoire culturelle » par Pascal Ory dans la collection Que sais-je ? aux éditions des PUF.
- 2 En dépit du regret de Panofsky lui-même à propos de cette terminologie. On peut rappeler qu'il avait émis quelques réserves sur son utilisation, et qu'à tout prendre, il aurait préféré conserver le terme d'iconographie y compris pour désigner des travaux interprétatifs. Cf. Panofsky Erwin, *Essais d'iconologie* (trad. 1966), Gallimard, 1987, p. 3 et 5.
- 3 Un article de Jean-Paul Terrenoire, *Images et sciences sociales : l'objet et l'outil*, publié en 1985 dans la *Revue française de sociologie*, vol. XXVI.
- 4 Il le mentionne à la fin d'une liste de « lectures complémentaires » (Crubellier, 1974, p. 285).
- 5 Ces exceptions concernent, en première de couverture, une photographie, « Musée d'art moderne », due à Werner Bischof ; sur le rabat de couverture, la photo de l'auteur ; dans le texte, une reproduction d'un dessin de Picasso, p. 337. A noter que des schémas, cartes et tableaux accompagnent aussi le texte.
- 6 Diderot cité par François Dagognet (1973, p. 151) à propos du « *besoin de figures* » dans les livres : « *Un coup d'œil sur l'objet ou sur sa représentation en dit plus long qu'une page de discours.* »
- 7 Poussé jusqu'au paradoxe des apparences avec le *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale* (Barral y Altet, dir., 2003) non illustré « pour des raisons de coût éditorial et de cohérence générale » (p. 35).
- 8 Cf. entre autres les chapitres consacrés à ces aspects dans Melot, 1984.
- 9 Cf. *L'aventure des écritures. La page*, Bibliothèque nationale de France, 1999.
- 10 Nous reprenons ici un terme emprunté à la distinction de Georges Peninou entre « publicité de conformité » dénotative, montrant l'image du produit et « publicité de conformation » implicative, cherchant à émouvoir le spectateur (repris dans Victoroff D., *La publicité et l'image*, Denoël-Gonthier, 1978, Bibliothèques Médiations ; 173, p. 101). Nous laisserons de côté ce deuxième aspect qui peut cependant opérer dans des choix en apparence documentaires, mais il faudrait alors développer trop de nuances secondaires dans nos propos.
- 11 D'où le format particulier de l'ouvrage avec une largeur importante (26,3 x 20 cm.).
- 12 Publié en 1995, de format moyen (24 x 15,7 cm.) mais ne réduisant pas la visibilité ni la lisibilité des illustrations du cahier central.
- 13 Ou une séquence « cinétique » pour reprendre le terme de Bernadette Dufrêne (2002, p. 25).

BIBLIOGRAPHIE

- ADBS**, (1997), *Vademecum des chercheurs d'images*, ADBS Editions, Paris.
- L'aventure des écritures. La page**, (1999), A. Zali (dir.), Catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France, Paris.
- Agulhon M.**, (1997), *Marianne, objet de « culture » ?* in Pour une histoire culturelle, J.P. Rioux et J.F. Sirinelli (dir.), Ed. du Seuil, Paris, pp. 117-129.
- Barral y Altet X.**, dir., (2003), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Presses universitaires de Rennes.
- Bertrand-Dorléac L., Delage C. & Gunthert A.** (2001), « Présentation », *Vingtième siècle : revue d'histoire* 72, oct.-déc. 2001, pp. 3-4.
- Bonin F.**, (1995), « Profession iconographe », *Le débat* 86, pp. 137-146.
- Cassagnes S., Delporte C., Miroux G. & Turrel D.**, (1996), *Le commentaire de document iconographique en histoire*, Ellipses, Paris.
- Crubellier A.**, (1974), *Histoire culturelle de la France, XIX^e-XX^e siècle*, A. Colin, Paris.
- Dagognet F.**, (1973), *Ecriture et iconographie*, Librairie Vrin, Paris.
- Delporte C. & Duprat A. dir.**, (2003), *L'évènement : images, représentation, mémoire*, Ed. Créaphis, Paris.
- Dufrêne B.**, (2002), L'édition d'art des années 1950-1970 : des promesses non tenues, *Communication & langages* 134, pp. 22-38.
- Fragonard M.**, (1995), *La culture du 20^e siècle : dictionnaire d'histoire culturelle*, Bordas, Paris.
- Gervereau L.**, (2003), *Ces images qui changent le monde*, Ed. du Seuil, Paris.
- Gervereau L., dir.**, (1999), *Peut-on apprendre à voir ?*, l'image et l'ENSBA., Paris.

- L'Homme : revue française d'anthropologie** (2003), Ed. de l'EHESS, n° 165, janv-mars, « Image et anthropologie ».
- Jouin P.** (1995), Une liberté toute neuve... Culture de masse et esthétique nouvelle dans la France des années 50, Klincksieck, Paris.
- Leroi-Gourhan A.**, (1973), *L'Histoire sans textes. Ethnologie et préhistoire*, in *L'histoire et ses méthodes*, C. Samaran (dir.), Gallimard, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, pp. 217-249.
- Melot M.**, (1984), *L'illustration. Histoire d'un art*, Skira, Genève.
- Monnier G.**, (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.
- Ory P.**, (1989), *L'aventure culturelle française : 1945-1989*, Flammarion, Paris.
- Ory P.**, (2002), *Qu'est-ce que l'histoire culturelle ?*, in *Université de tous les savoirs*, vol. 2. *L'Histoire, la Sociologie et l'Anthropologie*, Ed. O. Jacob, Paris, pp. 93-106.
- Pironi M.**, (1999), « Epiphanies photographiques. Sur l'apparition publique des entités collectives », *Réseaux* 94, pp. 87-128.
- Rioux J.P. & Sirinelli J.F. dir.**, (1997), *Pour une histoire culturelle*, Ed. du Seuil, Paris.
- Rioux J.P. & Sirinelli J.F.**, (1998), *Histoire culturelle de la France, tome 4, Le temps des masses : le vingtième siècle*, Ed. du Seuil, Paris.
- Schmitt J.C.**, (1999), *Lire ou voir*, in *Peut-on apprendre à voir ?*, L. Gervereau (dir.), l'image et l'ENSBA, Paris, pp. 330-334.
- Severi C.** (2003), « Pour une anthropologie des images », *L'Homme* 165, pp. 7-10.
- Vingtième siècle : revue d'histoire** (2001), Presses de Sciences Po, n° 72, oct.-déc., « Image et histoire ».

RÉGIMBEAU Gérard, COUZINET Viviane, 2004. L'énonciation de la recherche en information-documentation : enjeux sociaux de la médiation des savoirs. In *Sciences et écritures*, colloque international pluridisciplinaire, Université de Franche-Comté, Besançon, 13-14 mai 2004, 11 p., actes sur cédérom et en ligne (38 667 caractères). >

L'énonciation de la recherche en information-documentation : enjeux sociaux de la médiation des savoirs

Gérard **Régimbeau**, MCF

Viviane **Couzinet**, PU

Sciences de l'information et de la communication

Equipe Médiations en information et communication spécialisées (MICS), Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS), Toulouse 3.

Une conception hâtive et volontairement didactique peut nous laisser penser qu'une revue est un simple véhicule qui s'intercale entre la recherche et la science, mais on ne peut en rester très longtemps à ce schéma. Ce qui caractérise la revue, c'est qu'elle est conçue, éditée et « pratiquée » non pas dans un intervalle neutre mais en prise directe avec toutes les composantes de la recherche et de la science. Même si elle figure parmi les supports et outils de médiation, elle relève d'une interaction qui agit sur son mode d'énonciation entre monde des revues et monde de la science.

Les questions liées à la médiation des savoirs scientifiques par les revues sont dans la continuité des études qui ont jalonné l'histoire de l'information et de la documentation mais on est loin d'en avoir fait le tour. De plus, comme l'observaient Daniel Bougnoux et Paul Rasse dans l'article en prélude à une journée d'études sur les revues de Sciences de l'information et de la communication (SIC)¹: « *Il devient impératif [...] de maintenir et de développer chez les chercheurs un fonds de culture commune, de lutter contre la 'babélisation' de la discipline [...]. Et les revues peuvent y contribuer [...]* » (Bougnoux, Rasse, 2001). Il est notable, que pour une discipline, les revues ont un rôle de ciment théorique et une fonction fédératrice mais elles nous aident aussi, en tant qu'objet d'étude réflexif, à mieux comprendre les enjeux théoriques et sociaux qui gouvernent pour une part les états de la science, en l'occurrence ceux des Sciences de l'information (SI). Or, si en France, dans le monde de la pratique, documentalistes et bibliothécaires sont séparés, et disposent chacun de leur propre média de diffusion des connaissances, tous sont confrontés au problème récurrent de leur reconnaissance. L'Association française des professionnels de l'information et de la documentation (ADBS) est ainsi à l'origine de la revue *Documentaliste-Sciences de l'information (Doc-SI)* qui la représente mais reflète aussi ses rapports avec les SI. Par ailleurs, la réorganisation de la formation des bibliothécaires au sein d'une grande école dont la vocation scientifique est affirmée par sa dénomination (Ecole nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, ENSSIB), inscrit de fait son *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)* dans les médias participant au positionnement des bibliothécaires. Enfin l'évolution récente d'une autre revue, *BIBLIOTHÈQUE(s)* et de ses articles, semble contribuer également à ce positionnement.

Les revues précitées peuvent-elles être considérées comme un vecteur possible de diffusion de la recherche ? Comment les enjeux sociaux modèlent-ils les formes de médiation écrite au sein de la communauté de l'information-documentation ? Pour répondre à ces questions nous avons conduit une recherche empirique et comparative des articles des trois dispositifs cités, après les avoir situés dans leur contexte d'émergence et d'évolution. Pour le *BBF* et *BIBLIOTHÈQUE(s)* il s'agira en outre de mettre en évidence l'existence réelle de liens avec la recherche, d'évaluer leur densité et de situer les positionnements induits. Enfin, nous nous demanderons si au travers des adoptions et adaptations des critères d'évaluation des articles en vigueur ne pointe pas le désir et la nécessité de la part des acteurs-médiateurs

¹ Organisées sous l'égide de la Société française des Sciences de l'information. Cf. SFSIC (dir.), 2002, *Place et enjeux des revues pour la recherche en Infocom (Nice, 2002)*, Nice, SFSIC & Lamic, 163 p.

(auteurs, rédacteurs, évaluateurs) de se rapprocher d'une revue de recherche qui manque en France.

1. Des écrits et des revues

Pour saisir les motifs stratégiques et territoriaux des acteurs et passeurs impliqués dans la construction des SI telle que nous l'enseigne une certaine sociologie des sciences, il nous faut prendre en compte les ajustements divers des formalisations de la recherche.

1.1. Approche théorique

Si nous admettons avec Robert Escarpit (1973) que « *l'énoncé des textes est régi par des règles d'organisation propres à un groupe social déterminé* », celui qui émane des chercheurs obéit à des normes formelles et informelles qui contribuent à définir un type spécifique : le discours scientifique. Par différence, celui qui émane des professionnels (le discours professionnel) obéit à des normes visant à améliorer la pratique. Le média qui les véhicule fait partie d'un dispositif communicationnel qui façonne le genre du discours (Maingueneau, 1998). La notion de discours relève, sous l'influence de la pragmatique, d'une certaine manière d'appréhender la communication verbale. Elle désigne l'énoncé « *considéré dans sa dimension interactive, son pouvoir d'action sur autrui, son inscription dans une situation d'énonciation (un sujet énonciateur, un allocutaire, un moment, un lieu déterminés).* » (Maingueneau, 1991).

Pour les revues en information-documentation, l'énoncé est lié à la mission qu'elles se sont donnée : contribuer au perfectionnement des professionnels et pour au moins une d'entre elles contribuer à la diffusion des résultats de la recherche. L'énonciateur doit donc apporter des connaissances ancrées dans l'actualité de la pratique documentaire et dans l'actualité des sciences de l'information pour un allocutaire praticien ou enseignant-chercheur. Cette situation de médiation complexe, où énonciateur et allocutaire sont semblables ou bien dissemblables, suppose une multiplicité de genres de discours obéissant à leurs propres règles d'organisation, elles-mêmes dépendantes de la position sociale de l'énonciateur. La communication s'établit selon ces divers contrats acceptés et reconnus par les partenaires (Véron, 1991). Il est alors possible de préciser, en se référant toujours à Eliseo Veron (1997), des modalités de systèmes de communication. Ceux-ci peuvent être endogènes au monde professionnel ou au monde de la recherche ou aller de l'un vers l'autre et réciproquement.

Le contrat de communication implique à la fois l'existence de normes, « *la reconnaissance mutuelle des participants de leurs rôles et du cadre de leur communication* » et « *l'appartenance de la parole à de multiples genres de discours qui définissent des situations de communication* » (Maingueneau, 1998). Nous avons retenu la norme de l'Association française de normalisation (AFNOR, 1974), qui, s'inspirant des recommandations établies en 1962 par l'UNESCO en matière de présentation des articles scientifiques, décline comme genres discursifs : les « *articles scientifiques ou techniques originaux à base théorique ou expérimentale* », les « *articles de synthèse* » et les articles de « *mise au point sur l'état d'une question* ». Cette typologie peut être complétée par des indicateurs établis par les chercheurs de sciences de l'information et de la communication. Par exemple Robert Boure (1993) a précisé que le contenu exprime une « *ambition cognitive ou interprétative du réel en se référant explicitement à un appareillage théorique et méthodologique validé* » et « *qu'il s'inscrit plus ou moins dans le champ scientifique et institutionnel d'une ou plusieurs disciplines académiques,[et qu'] il produit des résultats* ». Il s'agit donc d'une communication dont la nature est de « *transmettre des connaissances durablement utiles à celui qui les reçoit en accroissant sa capacité de résoudre des problèmes grâce à un savoir constitué à cet effet* » (Meyriat, 1981). Par ailleurs l'étayage de l'article porte sur un ensemble d'autres articles cités au cours de l'argumentation. Tout article scientifique comporte en effet une liste de références (Callon, Courtial, Penan, 1993) qui

révèlent les courants dans lesquels s'inscrit le chercheur, les débats qu'il ouvre avec ses pairs, le ou les champ(s) où il se situe.

Mais tous les articles rédigés par les chercheurs ne sont pas des articles de recherche. Articles de synthèse ou de méthodologies, ils peuvent être porteurs de connaissances nouvelles, pour un groupe donné, de jeunes chercheurs par exemple, en faisant le point sur un certain nombre de faits, de connaissances ou de modes d'approches. Le média dans lequel l'article est publié influe sur le type d'article, et un article de chercheur dans une revue qui ne s'adresse pas uniquement à des chercheurs peut présenter des formes diverses. Ainsi un article produit par un chercheur peut, dans une revue professionnelle revêtir d'autres genres discursifs. S'adressant à des professionnels il peut décrire un nouveau système -de recherche d'information, d'évaluation- qu'il a mis au point, ou faire part d'un point de vue personnel et autorisé par sa place d'énonciation sur une question. La notion "d'article de chercheur" est donc plus large que la notion "d'article scientifique" ou "d'article de recherche"

Les revues du champ de l'information-documentation font, à l'étranger, l'objet de nombreux travaux de recherche particulièrement depuis les années 1980. En France, elles sont encore peu investies par les chercheurs. Elles ont fait principalement l'objet de recensions.

Des investigations ont été conduites dans le cadre du LERASS, à la suite de travaux de portée générale sur la définition, l'économie et l'usage du média revue dans des disciplines diverses relevant des sciences humaines et sociales². A partir de 1997, plusieurs recherches ont été centrées sur la revue *Doc-SI* comme dispositif communicationnel situé dans un faisceau de médiations, qualifiées d'hybrides, entre le monde de la recherche en SI et le monde de la pratique. Le rôle majeur de Jean Meyriat, membre fondateur des SIC françaises, dans la construction des réseaux entre ces deux mondes a pu être mis en évidence (Couzinet, 1999).

Par ailleurs le *BBF* a donné lieu à des travaux très finalisés et pragmatiques, commandités par sa rédaction, pour se rapprocher des préoccupations du lectorat. En 1983, une enquête auprès des abonnés destinée à déterminer son rôle à leur égard, à mieux cerner leur profil et leur mode d'utilisation, a donné lieu à un rapport établi par Martine Darrobers (1984). La partie de cette étude consacrée aux articles situe la demande du côté de l'environnement des métiers des bibliothèques, tout particulièrement "*l'édition, la sociologie de la lecture, l'animation, les nouvelles technologies, les rapports avec le public*" et, à des degrés divers, l'information scientifique et technique, l'histoire du livre, de la lecture et des bibliothèques. A notre connaissance il n'y a pas eu de travaux de recherche conduits sur cette revue. Plus généralement, les revues de SI ont fait l'objet d'une étude prospective pour l'organisation d'archives ouvertes (Chartron, 1998).

1.2. Corpus étudié

Si l'on excepte la parution d'ouvrages prise en charge depuis quelques temps par l'ADBS, Nathan, Hermès ou L'Harmattan, on a des difficultés à identifier, en France, une politique d'édition au service des SI nettement affirmée. En ce qui concerne les revues, on peut se référer à plusieurs titres. La *Revue de bibliologie*, créée en 1967, (<http://ssb.artemis.jussieu.fr/ssb/re/schemato/rsb.htm>), qui est devenue, semble-t-il, ces dernières années la revue d'un seul auteur. *Brisés*, créée par l'Institut de l'information scientifique et technique (INIST) et le CNRS en 1980 a cessé de paraître en 1992. La *Revue française de bibliométrie*, fondée en 1987, a, quant à elle, été remplacée en 1997 par la revue en ligne *Information science for decision making (ISDM)*, sigle plus récemment développé en *InfoComm Sciences for Decision Making* ou en *Information, Savoirs, Décisions et Médiations*

²Il s'agit notamment des travaux conduits par R. Boure, P. Jeannin, J. Devillard, L. Sochacki, A. Bouzon, R. Normand, M.F. Fiore, C. Courbières, P. Fraysse, M.C. Clare, G. Régimbeau et V. Couzinet.

et compte actuellement 14 numéros consultables (<http://isd.m.univ-tln.fr/>) : elle se présente, en page d'accueil, comme la « revue permanente en ligne des utilisateurs des Technologies de l'Information et de la Communication ». *Solaris*, en ligne également, dont les dossiers annuels thématiques ont débuté en 1994 annonce depuis 2001 un numéro 8 consacré aux rapports entre infométrie et nouvelles politiques économiques du savoir qui demeure en latence (<http://biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/appel_contribution.html>). *Document numérique*, créée en 1997 (<<http://dn.e-revues.com/>>) sur un projet spécifique liant informatique et information poursuit, quant à elle, sa parution avec régularité.

Il faut aussi évoquer la naissance, en février 2003, d'une revue semestrielle réservée aux doctorants de sciences de l'information, et qui compte pour l'instant un seul numéro. Son nom : « *Konex* » (<<http://www.enssib.fr/konex/>>) fait autant allusion à sa nature électronique, aux sciences connexes, terme utilisé dans son projet, qu'au rôle « connecteur » qu'elle voudrait peut-être incarner entre les doctorants de Sciences de l'information. Dotée d'un comité de lecture, d'un comité scientifique et d'un système d'évaluation par *referees*, elle a des atouts pour se développer mais il est cependant trop tôt pour situer son inscription dans les territoires actuels de la recherche.

On peut donc s'en remettre, encore aujourd'hui, à la triade maintenant classique composée de *Documentaliste-Sciences de l'information*³, créée en 1964, au *Bulletin des bibliothèques de France*, créé en 1956, et enfin à la nouvelle formule d'un vieux périodique : *BIBLIothèque(s)* ancien *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français*, créé en 1907 dont l'optique, tout en intéressant les objets des sciences de l'information, est essentiellement, professionnelle. En effet, de toutes celles qui sont nées entre-temps ou après, très peu sont en activité actuellement. De plus les périodiques retenus sont analysés dans les banques de données qui font autorité en Sciences de l'information au niveau européen : celle de l'Institut d'information scientifique et technique (INIST) et la Library and Information Science Abstracts (LISA).

BIBLIothèque(s)

La sortie de la nouvelle formule, la neuvième depuis sa création en 1907, du *Bulletin d'informations de l'ABF* a eu lieu en mars 2002 sous le titre de *BIBLIothèque(s)* qui jongle avec sa graphie de manière à créer une forme de mot valise. "BIBLIO" en majuscules pour la racine présente dans bibliothécaire, bibliographique et bibliothéconomique, sujets principaux des articles ; "thèque", en minuscules et au singulier pour désigner tout lieu de conservation et enfin le "(s)" entre parenthèses pour insister sur la diversité des situations. Du livre en tant que racine, de la bibliothèque en tant que concept, et des bibliothèques en tant que variété et multitude : tel semble être le projet éditorial signifié par le titre. Le sous-titre « *revue de l'association des bibliothécaires français* » précise autant son origine que sa principale destination. D'après l'historique tracé par Monique Lambert on peut observer qu'il a fusionné entre 1926 et 1931 avec la *Revue des bibliothèques*, éditée par Honoré Champion, pour redevenir une *Chronique* entre 1932 et 1938 (Lambert, 2000). Ce n'est donc pas la première fois que ce périodique renaît en tant que revue. Le recrutement d'une rédactrice en chef, Virginie Kremp, a accompagné le renouvellement mais cette formule, comme l'ancienne, se bâtit sur des collaborations occasionnelles en fonction des dossiers.

Du *bulletin* à la *revue* cependant, le passage n'est pas commenté dans l'éditorial de son directeur, Gérard Briand, sous l'angle d'un changement d'orientation mais plutôt en termes d'adaptation, de complémentarité, de convivialité et de renforcement des rubriques traitant de l'actualité. Ainsi, le changement sémantique fort engendré par les termes du nouveau titre est-il aussitôt relativisé par une présentation qui aurait pu accompagner un simple changement de

³ Nous renvoyons ci-après aux sites des revues imprimées : *Doc-SI* : <<http://www.adbs.fr>> ; *BIBLIothèque(s)* : <<http://www.abf.asso.fr>> ; *BBF* : <<http://www.enssib.fr/bbf>>

maquette. Si l'ancien protocole de rédaction centrait sa destination sur les professionnels uniquement : « *Cette revue s'adresse aux professionnels des bibliothèques de tous niveaux et de tous types d'établissements* », le nouveau ajoute « *à leurs publics et à leurs partenaires* »⁴. L'autre changement concerne l'autorisation préalable de diffusion des textes sur le site Web de l'A.B.F.

Le *BBF*

Revue publiée par l'ENSSIB, le *BBF* est né en 1956 du regroupement de deux bulletins préexistants émanant respectivement de la Direction des bibliothèques et de la Bibliothèque nationale. Il avait pour objectif initial de proposer des textes de référence à destination des candidats au Diplôme supérieur de bibliothécaire (DSB) et au Certificat d'aptitude aux fonctions de bibliothécaire (CAFB). Sa structure bipartite développait en premier des « *études de synthèse (...) traitant des problèmes de bibliothéconomie et de bibliographie, mais aussi de documentologie ; l'histoire et la technique du livre... ainsi que les autres formes de diffusion de la pensée* »⁵ ; dans une deuxième partie, il présentait à la fois une recension signalétique de « *tous les ouvrages et articles français intéressant les bibliothèques, mais aussi à certains égards la documentation* », et un ensemble de notices analytiques destinées à éveiller l'attention des bibliothécaires sur des écrits intéressant leur culture professionnelle. Malgré les années et quelques modifications, cette structure reste aujourd'hui en grande partie respectée.

Documentaliste-Sciences de l'information

Doc-SI est éditée par l'Association française des professionnels de l'information et de la documentation, anciennement Association des documentalistes et bibliothécaires spécialisés (ADBS), depuis 1964. D'abord intitulée *Documentaliste*, elle rajoute *Sciences de l'information* à son titre à partir de 1976 et ouvre ses pages de manière systématique aux chercheurs. Son projet éditorial a ainsi évolué de « *revue d'information et de techniques documentaires* » à revue qui se consacre « *aux services, techniques, industries, politiques et métiers de l'information documentation et à la recherche en sciences de l'information.* ». Actuellement chaque numéro est composé d'une rubrique relative à la profession (« *Actualité* ») ; à un ensemble de textes de quelques pages portant des comptes rendus de manifestations (« *Repères* ») ; à une recension critique de nouveautés de l'édition, (« *Bibliographie* ») et à une version en langue allemande, anglaise et espagnole des résumés des articles. Ces derniers constituent le cœur du numéro et sont rassemblés dans la rubrique « *Etudes* ». Ils font l'objet d'une mise en valeur particulière dans le sommaire où ils sont accompagnés d'un chapeau de trois à quatre lignes. Seize membres, dont quatre universitaires composent le Conseil de rédaction. Il a en charge la définition de la politique de la revue, en accord avec le conseil d'administration de l'association, la sélection des articles proposés, leur évaluation et la désignation d'évaluateurs externes.

Pour l'observation des articles de chercheurs dans ces trois revues, les indicateurs retenus ont été élaborés en fonction de travaux antérieurs sur cette question, notamment les approches sémio-linguistiques, les études sur la revue menées en SIC et la norme AFNOR citées précédemment. Si l'énonciateur et le destinataire se dessinent dans tous les aspects de mise en forme du support, dans le cadre de cette recherche nous nous sommes limités à une grille d'analyse portant sur des critères de contenu du texte et du paratexte des articles :

- les thèmes, questionnements et problématisations pour caractériser les genres discursifs ;

⁴ *BIBLIothèque(s)*, n° 9, juin 2003, p. 78.

⁵ CAIN Julien, 1956. Avant propos. *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 1, janv., p. 3-5.

- le paratexte, qui selon Genette est destiné à « rendre présent le texte, pour assurer sa présence au monde, sa 'réception' et sa 'consommation' » (cité par Maingueneau, 1996, p. 60), auctorial quand il dépend de l'auteur et éditorial quand il est lié à la formalisation pour publication (rubriques en particulier) : nous en avons retenu la mention du statut des auteurs et les indications périphériques à l'article : titre, notes, références, appuyant le texte et témoignant d'une certaine appropriation de la recherche.

C'est donc à un ensemble qui regroupe, de 2000 à 2003, les 291 articles de *BIBLIOTHÈQUE(s)* alimentant la rubrique « Dossier » ; les 318 articles du *BBF* rassemblés précisément dans la rubrique « Articles » subdivisée en « Dossier », « Varia » et « Outils »⁶ ; et les 57 articles de *Doc-SI* de la rubrique « Etudes », que nous avons appliqué cette grille.

2. Des revues aux positions disparates dans le champ de l'information-documentation

BIBLIOTHÈQUE(s)

Avec *BIBLIOTHÈQUE(s)* on a affaire à une revue qui souhaite conserver le créneau de diffusion d'une information strictement professionnelle. Dans les quatre ou cinq livraisons annuelles, les sujets abordés tournent autour de la description de structures, de lieux, de techniques, de fonctions, de manifestations, en France et à l'étranger, le contenu étant traité dans une optique majoritairement bibliothéconomique. Elle comporte 72,75 articles par an en moyenne d'une longueur moyenne de 3,19 pages (cependant 4 articles en moyenne par numéro vont jusqu'à 5 ou 6 pages). Le choix des auteurs et des genres discursifs n'a pas foncièrement changé avec la mise en route de la nouvelle formule. D'ailleurs, son directeur évoque le travail qui "continuera de s'appuyer sur l'action et la rédaction militantes ainsi que sur le réseau de correspondants régionaux que chaque groupe doit désigner"⁷ Sur 325 auteurs recensés⁸ en 4 ans, 302 sont des professionnels et 12 des chercheurs dont un provient des SI. Le potentiel de la recherche aussi bien en terme de lecteurs que d'auteurs ne constitue donc pas une visée de politique éditoriale ou de contenu. Rares sont les articles qui orientent par des commentaires ou des références bibliographiques explicites vers des travaux de recherche. Dans la partie des recensions, quand des travaux de ce type sont abordés, les notices marquent indéniablement des préventions : par exemple "Posséder un bon niveau linguistique".

BBF

Une étude exploratoire (Couzinet, 1999) avait montré qu'un certain intérêt se manifestait pour des articles de chercheurs dans le *BBF* car les propositions d'auteurs étaient acceptées dans la quatrième et la sixième livraison de chaque année. Par ailleurs, le protocole de rédaction précisait qu'il était ouvert aux articles de bibliothéconomie et de SI. Ces dernières ont été remplacées dans le protocole actuel par « disciplines qui concourent au développement des bibliothèques ». La nuance n'a pas cependant changé la répartition globale des auteurs puisque les chercheurs, toutes disciplines confondues⁹, restent très minoritaires avec 52 articles sur 318 en quatre ans, soit 16,35%. Elle comporte en moyenne 79,5 articles par an et 6 livraisons. L'éventail des disciplines est assez large : 11 disciplines différentes ont été sollicitées pour la rédaction des articles ; ce qui est en conformité avec la ligne éditoriale et les résultats de l'enquête de Darrobers (1984) sur les attentes des lecteurs. La grande majorité des articles, dont les thèmes sont définis par le Conseil scientifique, sont écrits par

⁶ En 2003, les rubriques ont évolué : le titre général d' « Articles » est abandonné, la sous-rubrique « Dossier » est maintenue et deux autres sous-rubriques apparaissent : « A propos » de façon régulière et « Débat » de façon irrégulière.

⁷ *BIBLIOTHÈQUE(s)*, n° 193, déc. 2001, p. 3.

⁸ Dans lesquels il faut comprendre 8 élus locaux politiques et 3 usagers.

⁹ Malgré quelques imprécisions pour 2000 en raison du manque de mention du statut des auteurs.

des professionnels des bibliothèques, de l'édition et de la librairie, auxquels on fait appel pour leur expertise dans tel ou tel domaine

La longueur moyenne des articles de chercheurs est de 7 pages. Majoritairement les chercheurs de SIC, qui ont participé au total à 22 des 52 articles (en y incluant les 8 articles émanant de chercheurs étrangers en SI) produisent des écrits donnant un point de vue, parfois prospectif, ou livrent des descriptions de normes, de situations de formations, en France ou à l'étranger, et des constats de l'incidence des technologies sur la gestion et les usages dans les bibliothèques. Les articles scientifiques à base théorique sont écrits majoritairement par des chercheurs en sociologie. Cette observation confirme les résultats d'une enquête conduite à partir d'un corpus de thèses soutenues entre 1971 et 2000 qui montre que les bibliothécaires « *par méconnaissance ou par peur de perdre leur identité (...) se reconnaissent peu dans les SIC, seule discipline qui peut intégrer leurs questionnements et fournir le cadre institutionnel dans lequel ceux d'entre eux qui le souhaitent pourraient participer pleinement à l'enseignement et à la recherche* » (Polity, 2001).

Documentaliste-Sciences de l'Information

La volonté marquée par *Documentaliste-Sciences de l'information* de donner une place à des articles de chercheurs dans ses colonnes est explicitée par son directeur, Serge Cacaly, dans un éditorial de 2002 : « ... *notre revue proposera ... à la science de l'information francophone le media qui lui a toujours fait défaut.* »¹⁰. Cette profession de foi s'appuie sur une nouvelle mesure d'appréciation et de sélection des articles mise en place désormais et reposant sur l'évaluation anonyme en double aveugle. Pratiquée dans le monde scientifique pour garantir un niveau de scientificité établi par les pairs, ce type d'évaluation s'élargit de plus aux articles professionnels, avec une grille et des évaluateurs spécifiques, pour donner encore plus de cohérence à l'ensemble de la politique éditoriale.

Les données statistiques établies pour les numéros étudiés font apparaître que la longueur moyenne d'un article de chercheur représente 10,15 pages ; que la part consacrée aux études, soit aux articles expertisés, tend à se stabiliser en moyenne autour 14,25 articles par an et que le nombre d'articles de chercheurs est de 14 sur les 57 publiés. Sur ces 14, un a été rédigé par un chercheur de sociologie et les 13 autres par des chercheurs de SIC, ce qui ancre la revue dans l'orientation scientifique définie.

Un glissement semble se faire jour depuis les observations conduites en 1999 dont les résultats montraient que l'article de synthèse et l'article de point de vue étaient dominants (Couzinet, 1999). Sur la nouvelle période étudiée, on s'acheminerait vers une plus grande prise en compte des enseignants-chercheurs de SIC comme chercheurs (quatre articles théoriques sur quatorze) et non plus seulement comme enseignants (quatre articles de synthèse sur quatorze). Et ils restent toujours reconnus comme référents (quatre articles de point de vue). Cependant, même si notre recherche porte sur quatre ans, le petit nombre d'articles produits ne permet de percevoir que des tendances. Le genre descriptif paraît, quant à lui, en voie de disparition (2 articles jusqu'en 2001).

Les thématiques des articles de chercheurs sont assez hétérogènes et si nombre d'entre elles sont en prise avec l'actualité de la profession (ex. : CAPES de documentation, Internet, Droit) d'autres s'en détachent pour aborder des questions théoriques ou spéculatives (ex. : Epistémologie, Recherche, Représentations).

3. Quels enjeux sociaux ?

3.1. Des positionnements d'auteurs

¹⁰ *Documentaliste-Sciences de l'information*, 2002, vol. 39, n°1-2, p. 1.

Le statut d'organe institutionnel du *BBF* ayant pour mission la diffusion des « savoirs de culture » ou des « savoirs de pointe » auprès des membres, essentiellement responsables, des divers « services » de la lecture publique, des universités, des grands établissements ou des bibliothèques spécialisées reste toujours d'actualité. L'enjeu social est ici celui du relais. Le *BBF* est le lien qui soude un réseau comprenant les ministères concernés par le développement des bibliothèques, l'ENSSIB et les cadres responsables des bibliothèques et de l'IST ; médiateur entretenant les liens par des allers-retours et une mise à jour permanente

Les articles de praticiens qu'il publie se situent du côté de l'échange, de l'affirmation de point de vue argumentés le plus souvent par des observations personnelles, la lecture de la presse d'actualité et les prises de position d'acteurs de la vie politique. Si l'ouverture à des positions et à l'expérience de professionnels étrangers est présente et même récurrente d'un dossier à l'autre, les écrits de professionnels restent à vocation opératoire et quelque peu autoréférentiels. Les renvois aux articles du *BBF* sont en effet courants. Ainsi cette revue construit une représentation des SIC comme un ensemble de techniques à appliquer. La revue repose ainsi sur système de communication endogène intra-professionnel. De manière générale tout se passe comme si elle s'inscrivait dans une ambition de culture professionnelle tirant profit des travaux de sciences humaines et sociales, ou dans une ambition de formation continue à la pratique en bénéficiant du partage d'expérience, plus que dans la préoccupation de s'approprier un ensemble de connaissances venant de recherches de leur discipline de référence. Doit-on y voir ce qui a motivé la position de la commission Botineau en faveur d'une reprofessionnalisation de la formation, en 1994, au détriment de la voie « dite de recherche, qui permettait de préparer à la fois un DEA et un DCB » ? (Gleyse, 2003).

Quant à la revue *Doc-SI*, elle semble favoriser les échanges entre praticiens et chercheurs. On se limitera à mentionner ici des réciprocités entre discipline et profession dans un réseau à la configuration complexe¹¹, l'étude comparative présente se bornant volontairement, dans un premier temps, à l'énonciation des articles. Elle pourrait faire l'objet, dans un deuxième temps, de l'observation des relations entre les acteurs des trois revues concernées. L'examen du paratexte, par exemple, montre que les références aux articles des praticiens sont courantes, et que ces derniers manifestent une ouverture certaine à la production scientifique française et anglo-saxonne.

Est-ce que la nécessité d'écrire pour les cadres est une manière d'affirmer et de conserver leur statut de profession intellectuelle dirigeante ? Peut-être faudrait-il s'interroger sur l'image sociale de l'écriture, et donc de l'auteur, qui dans ces professions vaut peut-être plus que l'image de responsable de bibliothèques, d'où le nombre très élevé des contributions de conservateurs dans *BIBLIothèque(s)* et le *BBF*. L'insertion dans le corps des conservateurs généraux paraît en effet favorisée par la publication (Lieber, 2001). Par ailleurs, la certification de l'ADBS, label de compétence attribué par les pairs prend en compte les écrits professionnels des documentalistes. Ce faisant, elle les positionne comme praticien de haut niveau (ingénieur ou expert). En outre le cadre de l'enseignement-recherche définissant en France le statut professionnel des chercheurs universitaires, c'est lui qui conditionne en premier lieu la présence des auteurs émanant de ce corps. La revue représente une sorte de chambre d'enregistrement de leurs travaux avec toutes les incidences que l'on sait sur l'avancement de leur carrière.

3.2. Des enjeux disciplinaires : les SI dans les SIC

Le panorama des revues que nous avons dressé montre que deux titres mis à part, on est revenu à la structure principale d'un paysage éditorial scientifique et professionnel qui existe depuis 40 ans ! Est-il pour autant bien identifié dans le champ des SIC ? D'après le travail de Philippe Jeannin (2001), mené fin 2000-début 2001, dont l'objectif était de repérer

¹¹ Cf. pour l'étude de ce réseau Couzinet, 1999.

quelles revues de SIC étaient perçues ou réputées comme scientifiques par les chercheurs¹², *Doc-SI* devance d'un point le *BBF* (34 contre 33 %) mais laisse cependant 52 % d'interrogés perplexes ! tandis que *BIBLIOTHÈQUE(s)* (ancien *Bulletin d'informations de l'ABF*) serait scientifique pour 13 % des suffrages. A noter cependant que 24 % le jugent non scientifique contre 11 % en ce qui concerne *Doc-SI* et 16 % le *BBF*, et enfin, que 60 % des interrogés ne se prononcent pas sur ce titre, ce qui confirme sa position d'organe d'informations professionnelles assez étranger au champ des recherches en SIC et que son lectorat ne se recrute pas chez les enseignants-chercheurs.

Si la reconnaissance des revues de SI semble donc concerner un tiers des enseignants-chercheurs¹³, on peut aussi observer que la connaissance réelle des contenus, voire des titres eux-mêmes, se traduit quant à elle par des scores assez faibles. Par comparaison une revue telle que *Communication et langages* ne laisse que 15 % de personnes indécises ou *Réseaux* 18 %, ce qui prouve qu'elles sont donc bien connues de l'ensemble des enseignants-chercheurs. Par ailleurs, la présentation des revues importantes dans le champ de la communication effectuée dans un numéro des *Dossiers de l'audiovisuel* (Méadel, 1999 ne mentionne que *Solaris* parmi les revues interdisciplinaires en précisant qu'elle semblerait être la « première revue sur Internet consacrée à la communication » précision reprise dans la partie finale des « éléments bibliographiques » (p. 59) où ne figure à nouveau que ce titre parmi quatorze revues de communication. Si ce fait paraît, en soi, anodin, il est cependant symptomatique d'une méconnaissance des revues du champ des SI ou de l'interdiscipline des SIC par les chercheurs orientés en Communication.

Par ailleurs, si, d'une part, le nombre de titres n'a pas augmenté en France et si, d'autre part, il ne semble pas que les revues électroniques ont modifié fondamentalement les espaces de publication des chercheurs de SI, on peut se demander où sont « passés » les chercheurs ? Y a-t-il une nouvelle répartition des chercheurs dans d'autres revues pas forcément identifiées dans le champ des SI mais dans celui plus large de la Communication ? Les revues étrangères francophones accueillent-elles plus de chercheurs français ? Se mobilisent-ils plus sur les colloques ou passent-ils directement à la publication de livres ? Autant de questions qui demandent à être clarifiées par des enquêtes complémentaires qui mettraient peut-être au jour une phase de mutation dans la médiation des SI.

Conclusion

Au terme de cette étude, nous pouvons dégager quelques remarques qui tendent à définir de quelle façon la revue se prête à une médiation de groupes agissant en tant qu'acteurs de la science et leurs rapports avec cette dernière au sein de notre système socio-politique. En effet, si « *la réflexion sur [les SIC] et leur fondement est indissociable des pratiques éclairées de la communication et de l'information* » (Meyriat, 2000), comme l'affirmait Robert Escarpit, les revues professionnelles peuvent contribuer sous certaines conditions à la valorisation de la recherche. Toutefois, la méconnaissance par la communauté scientifique et par la communauté professionnelle des enjeux sous-jacents, qu'ils soient liés à la cohésion de la discipline – en constituant un fonds de culture commune –, au positionnement des acteurs dans leur monde respectif ou à leur reconnaissance mutuelle, est un frein au développement de supports de médiation correspondant à la spécificité française des SIC. La tendance ne va donc pas dans le sens d'une multiplication des titres. Plutôt que de lancer une nouvelle revue centrée sur la diversité des tendances, y compris communicationnelles, des sciences de l'information, les chercheurs de SI préfèrent publier soit dans des revues se référant à des champs « porteurs », dans le monde professionnel, hyper-spécialisés, comme la veille, la bibliométrie ou le numérique soit dans des titres

¹² « La scientificité de la revue est alors définie ainsi : est scientifique la revue qui est jugée telle par la communauté. », Jeannin, 2001, <<http://www.iut-tarbes.fr/enquete/index.htm>>

¹³ Cette proportion recouvre-t-elle le nombre d'enseignants-chercheurs de la spécialité ?

affichés en sciences de la communication. Au travers de l'existence des revues, se dessine un statut social de la recherche en SI et plus largement en SIC.

Références bibliographiques

- AFNOR, 1974, *Présentation des articles de périodiques*. Norme française homologuée, NF Z 41-003.
- Bougnoux Daniel, Rasse Paul, 2001, Les revues en SIC, *La lettre d'Inforcom*, Société française des sciences de l'information et de la communication, juin 2001, n° 59, p. 23-26.
- Boure Robert, 1993, Le territoire incertain des revues scientifiques, *Réseaux*, n°58, mars-avril, p. 93-105.
- Callon Michel, Courtial Jean-Pierre, Penan Hervé, 1993, *La scientométrie*, Paris, PUF, 126 p., Que sais-je? n° 2727.
- Chartron Ghislaine, 1998, Perspectives sur l'organisation d'une presse électronique en sciences de l'information, in *INFORCOM*, 11ème congrès de la SFSIC, Université de Metz, p. 219-232.
- Couzinet Viviane, 1999, *Médiations hybrides*, Paris, ADBS, 2000, 340 p.
- Darobers Martine, 1984, Du bon usage du *BBF* : rapport sur l'enquête auprès des abonnés. *Bulletin des bibliothèques de France*, t. 29, n°2, p. 92-111
- Escarpit Robert, 1973, *L'écrit et la communication*, Paris, PUF, 1978.
- Gleyse Alain, 2003, Formations professionnelles et université : convergences et redondances, *Bulletin des bibliothèques de France*, t. 48, n°1, p.61-64.
- Jeannin Philippe, 2001, Enquête sur les périodiques en Sciences de l'Information et de la Communication, [consulté le 2-04-2004], <<http://www.iut-tarbes.fr/enquete/index.htm>>
- Lambert Monique, 2000, Dimanche 22 avril 1906 : fondation de l'ABF : ses premières années d'activité (1906-1914), *Bulletin d'informations de l'ABF*, n° 189, p. 137-147.
- Lieber Claudine, 2001, Ah, vous écrivez ? Petite étude sur les publications des conservateurs d'état, *Bulletin des bibliothèques de France*, n° 4, p. 71-77.
- Méadel Cécile, 1999, Passage en revues, *Dossiers de l'audiovisuel*, La recherche en information et communication en France, n° 85, p. 17-18.
- Maingueneau Dominique, 1996, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 93 p.
- Maingueneau Dominique, 1991, *L'analyse du discours : introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette supérieur, 267 p.
- Maingueneau Dominique, 1998, *Analyser les textes de communication*, Paris, Dunod, 211 p.
- Meyriat Jean, 1981, Les obstacles à la communication scientifique, In *Les obstacles à l'information*, congrès de la SFSIC, Bordeaux 22-24 mai 1980, Talence, LASIC, p. 13-29.
- Meyriat Jean, 2000, Robert Escarpit, La documentation et les sciences de l'inforcom, *Documentaliste-Sciences de l'information*, vol. 37, n° 5-6, p. 326-328.
- Polity Yolla, 2001, Les bibliothèques, objets de recherche universitaire, *Bulletin des bibliothèques de France*, t. 46, n°4, p.64-70.
- Véron Eliseo, 1991, Les médias en réception : les enjeux de la complexité, *Médiaspouvoirs*, n° 21, p. 166-172.
- Véron Eliseo, 1997, Entre l'épistémologie et la communication, *Hermès*, n° 21, p. 25-32.

Résumé

L'étude des articles de trois revues françaises de référence en information-documentation : *BIBLIOTHÈQUES*, *Bulletin des bibliothèques de France* et *Documentaliste-Sciences de l'information* permet de rendre compte des positions de différents groupes et acteurs sociaux (professions, recherche, formations, état, associations) quant à l'intégration de la recherche en Sciences de l'information. On peut en effet observer à partir de l'énonciation des articles comment sont liés théorie/pratique et recherche/terrain en information-documentation ainsi qu'en information-communication et comment les enjeux sociaux semblent conditionner la médiation de la science.

Mots-clés : sciences de l'information-documentation ; revue ; médiation des savoirs ; lien profession-recherche

RÉGIMBEAU Gérard, 2005. **Cas et figures en indexation de l'art contemporain.** In *Indice, index, indexation*, sous la dir. d'Ismail Timimi et Susan Kovacs, actes du colloque international du CERSATES et GERICO, Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, 3-4 nov. 2005. Paris : ADBS, 2006, p. 95-104.

Cas et figures en indexation de l'art contemporain

Gérard Régimbeau

Maître de conférences de sciences de l'information et de la communication
Equipe Médiations en information et communication spécialisées (MICS)
Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS)
Toulouse 3, IUT « A », Université Paul-Sabatier
BP 67701 115 b, Rte de Narbonne 31077 Toulouse Cedex 04
gerard.regimbeau@iut-tlse3.fr
<http://www.lerass.iut-tlse3.fr>

Résumé

Pour comprendre les spécificités de l'art contemporain face à l'indexation, et réciproquement, des études de cas sont abordées suivies de remarques et réflexions sur les pratiques ainsi que les enjeux cognitifs et culturels qu'elles révèlent. Trois principes de recherche sont convoqués dans ce cheminement : l'analyse empirique, l'esthétique et la sémio-pragmatique pour souligner la dimension communicationnelle de l'indexation. Cette prospection portant sur des exemples de banques de données et d'images fait apparaître qu'une des orientations actuelles de l'indexation se bâtit sur l'intertextualité.

Mots-clés : indexation de l'art, art contemporain, indexation des images, accès thématique, indexation et communication

1. Introduction

L'indexation de l'image, originale ou reproduite, et des textes se rapportant aux œuvres faites images, telle est la partie que nous envisagerons dans cette étude où sont abordées des expériences menées dans divers contextes documentaires à propos de l'art contemporain. Il s'agira donc d'observer un phénomène de médiation qui se concrétise, au travers de mots-clés, de descripteurs, d'indexats et d'images, dans la mise à disposition de données culturelles relatives à un pan conséquent de la création.

Partant de quelques points significatifs qu'il nous a déjà été donné d'aborder (REGIMBEAU, 1996 ; 1998 ; 2001), nous reprendrons notre interrogation en souhaitant qu'elle participe à la réflexion critique générale sur les enjeux d'une indexation dont l'atout et le défaut principal est d'être « contingente » par la disparité de ses pratiques. Il ne sera pas question pour nous de prescrire telle ou telle méthode mais de mettre l'accent sur des données empiriques et des directions réflexives, par des exemples et des remarques générales ou particulières.

Parmi les critères d'approche qu'on peut investir dans une étude de ce type, nous en retiendrons trois : l'analyse empirique des produits documentaires, l'analyse esthétique et la sémio-pragmatique. Nous chercherons ainsi les points d'articulation entre indice, index et

indexation, ou (pour demeurer dans la terminologie sémiotique et une tripartition peircienne) indice, icône, symbole et indexation, comme des points d'interface possibles entre art et documentation. Ainsi espérons-nous donner, au travers de ces analyses de cas, des éléments pour comprendre comment les figures documentaires et artistiques, même si elles se jouent dans des temps et des espaces différents possèdent aussi les moyens de se rencontrer

2. Approche

Bien qu'elle soit plutôt abordée, grâce, sans doute, aux vertus du voisinage ou de la familiarité par les praticiens de l'information-documentation (SHATFORD LANE, 1994), par les chercheurs en sciences de l'information (COURBIERES, 2002), en sciences du langage (AMAR, 2000) et en informatique, qui retrouvent dans cet objet foisonnant une question empirique et théorique majeure où se rencontrent le signe, le langage, la représentation, la formalisation, la réduction, l'extraction, des concepts issus de la sémiotique et des sciences du langage entre autres, l'indexation est, en fait, un objet éminemment communicationnel ; une activité, un outil, un champ et sinon un modèle, du moins une modalité théorique de communication. Et, si l'on ne saurait regretter qu'un tel objet soit privilégié par les sciences de l'Information, on peut en revanche noter que l'interdiscipline des SIC aurait tout à gagner à croiser les éclairages info-communicationnels à son propos. On s'étonne, par exemple, qu'elle ne soit pas présente en tant qu'entrée dans le dictionnaire dirigé par Lucien Sfez malgré les articles sur la « documentation intelligente » et la « documentation automatique »¹ ou dans l'anthologie de Daniel Bounoux² qui la cite pourtant, au passage, au titre des études hébergées par les SIC.

Même quand elle intéresse le domaine réduit de l'art contemporain, elle mobilise, socialement, un ensemble conséquent d'acteurs professionnels : documentalistes, bibliothécaires, conservateurs, techniciens, spécialistes de la logistique documentaire des collections, des musées, des bibliothèques (CAMOUS et al. ; NICOL, 2003) et centres d'art (FFCB, 2001), spécialistes ingénieurs et techniciens des technologies de l'informatique, spécialistes de l'édition, des agences photographiques et d'illustration, de centres et services de ressources d'information et de documentation, émanant du public, du privé, des fondations, des galeries, de l'enseignement, des entreprises, des associations, etc.

Si son impact est connu quand elle rend des services à la santé, à l'industrie ou à la science, on ne peut oublier - et peut-être qu'une prise de conscience des enjeux culturels et économiques n'est pas totale sur ce point - que l'enseignement, la recherche, les lieux de conservation, l'animation culturelle et patrimoniale, les loisirs, le marché de l'art ont aussi tout à gagner d'une meilleure identification et circulation des contenus pour une médiation des savoirs à laquelle participe l'indexation.

3. Pratiques

3.1. Signes à l'oeuvre

Quand elle supposait une transposition textuelle, verbale, des données iconiques, l'indexation de l'oeuvre d'art, comme l'indexation de l'image, se devait de prendre en compte une pluralité de niveaux qui se divisaient globalement en renseignements technique, morphologique et sémantique (ces derniers recoupant souvent l'iconographie). Depuis que les techniques numériques des systèmes d'information permettent d'associer image et texte, la

¹ Lucien Sfez, Dir., *Dictionnaire critique de la communication*, PUF, 1993, 2 vol., p. 744-45, vol. 1 ; p. 1474-1479, vol. 2.

² Daniel Bounoux, éd., *Sciences de l'information et de la communication*, Larousse, 1993, coll. Textes essentiels

question ne se pose plus dans les mêmes termes mais elle reste cependant dépendante des processus d'attribution du sens, même dans le cas des recherches par contenu visuel (BOUJEMAA, 2004), qui font entrer en jeu la représentation et l'interprétation, modalités complexes et liées au contexte d'énonciation de l'indexeur et de réception de l'utilisateur. Cette attribution de sens, qui concerne à la fois les objets indexés et les réponses sous forme textuelle ou iconique qui en résultent, suppose de posséder une culture commune qui puisse faire fond aux termes, rapprochements et références attendues, comme on parle d'horizon d'attente ; ce qui implique donc une connaissance des objets indexés, du contexte de leur existence et du rôle des indexats en recherche documentaire. Dans le cas contraire, il faut procéder à un véritable travail d'adaptation des outils et interfaces nécessaires à ce qu'on pourrait nommer une « indexation de vulgarisation ». Autant de modalités de sémiotiques qui engagent et orientent la médiation documentaire.

Parce qu'elle active un ensemble de signes qui jouent sur leur propre nature sémiotique (dialectique élaborée entre matière et visualité) et sémiotique (s'auto-interprétant en tant que signes), qui doivent donc autant à leurs contenus propres qu'à leurs dimensions pragmatiques, l'œuvre d'art contemporain demeure délicate à indexer dans ses composantes, même visibles et explicites. Si l'on prend l'exemple d'un réalisme qui utilise la surface du tableau ou le volume de la sculpture dans sa réalité d'ostentation, de monstration, dans sa présence, qui s'efface en somme dans le visuel comme le papier s'efface sous la réalité de l'image photographique, il correspond déjà à un choix esthétique qui se manifeste en fonction d'un moment esthétique, en relation, en opposition ou en référence.

Ainsi la peinture de Gerhard Richter qui, d'un côté, dans ses manifestations les plus réalistes, ses paysages, portraits et natures mortes, ne serait indexée que par des termes relevant de l'objectivité de la représentation et du genre iconographiques ne livrerait qu'une facette de son sens en occultant ce que cette peinture interroge : le pouvoir de la photographie en tant qu'outil de perception et de mémoire, sa place sociale, la réalité environnante de l'homme contemporain filtrée par la photographie, le flou et la netteté, l'image dans son accumulation exponentielle... Une indexation de ses toiles abstraites, d'un autre côté, qui ne s'attacherait qu'à leurs formes perdrait l'aspect réflexif d'une abstraction jouant l'expressionnisme abstrait et des nuanciers colorés ou des monochromes jouant l'abstraction géométrique, comme les images d'autres images. Ces niveaux d'indexation où le sens et la forme se subdivisent à leur tour ne seront pas présents dans la plupart des banques d'images. Les quelques galeries de posters en ligne qui possèdent des reproductions de Richter (art.com ; artexpression.com ; postercheckout.com...) n'indexent qu'avec des termes généraux : le genre pictural (paysage), le courant (abstraction), les couleurs. En revanche, les galeries et musées³ vont parfois plus loin quand on accède, avec le site de la Tate Gallery par exemple, à des indexations pensées pour tenir leur rôle d'aiguillage dans les sujets⁴. Un terme tel que « *gestural* » est alors associé à la réalité visuelle de quelques toiles en effet gestuelles de Richter. Mais cependant, et malgré un site qui constitue une ressource documentaire à bien des égards exemplaire, certaines dimensions du sens de sa peinture sont encore écartées.

De même, dans la lignée des ready-made, les œuvres sont déjà dédoublées dans leur signification, déjà doublets sémiotiques et sémiotiques. Un seul exemple avec *One and three Chairs* (1965) de Joseph Kosuth⁵. La chaise réelle qui est exposée dans ce montage conceptuel suppose qu'on en définisse le statut et en tant qu'objet et en tant que référent : son

³ Recherche des collections avec le portail canadien ArtCyclopedia : <http://www.artcyclopedia.com> [consulté le 10/09/2005]

⁴ Site Tate On Line, Rubrique Tate Collection : <http://tate.org.uk/servlet/SubjectSearch> [consulté le 10/09/2005]

⁵ Reproduction de l'œuvre sur le site de la *Collection du Musée national d'art moderne*, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou : < <http://collection.cnac-gp.fr/inter/> > [consulté le 10/09/2005].

association avec la photographie de cette même chaise et l'agrandissement photographique de la définition du mot « *chair* » empruntée à un dictionnaire nous inviterait même à indexer cette œuvre en utilisant des termes tels qu'indice, index mais aussi icône, symbole, signifiant, signifié, dénotation... entre autres. Ici l'exemple semble évident car il participe d'une interrogation qui vise précisément l'œuvre dans son statut de signe, mais ce dédoublement peut aussi se rencontrer dans des œuvres plus résolument tournées vers l'expressivité plastique.

3.2. Oeuvres abstraites

La question de l'indexation de l'art abstrait reste d'actualité⁶. On la retrouve entre autres sur le forum de l'Iconclass⁷. Parmi les banques d'images qui permettent un accès à des œuvres abstraites on peut observer Corbis⁸. Les œuvres relevant des descripteurs « abstraction » ou « art abstrait » ont pour auteur Lazlo Moholy-Nagy, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Mark Rothko, Robert Mangold etc. Le système d'indexation utilise des termes qui se réfèrent à la catalographie, à la morphologie des reproductions ainsi qu'à des aspects généraux et spécifiques intéressant les formes et le sens. Ce dernier point mérite quelque attention car il présente des particularités qui ne devraient pas tarder à concerner les autres banques d'images. La manière dont sont indexées les œuvres (les reproductions d'œuvres), prouvent au moins, d'une part, qu'on peut dépasser le niveau des classifications générales par style, pays, date ou période et, d'autre part, que l'indexation dénotative et connotative peut s'effectuer selon des critères à la fois souples et pertinents qui ne "trahissent" pas les contenus de l'œuvre. On rencontre ainsi au, niveau dénotatif, des termes qui désignent les principales couleurs et figures géométriques en présence : *rose, bleu, rouge, orange, parallélogramme, polygone, quadrilatère, ligne, rectangle, ovale*, etc. et, au niveau connotatif, des termes qui concernent quelques effets induits par l'esthétique en jeu : *simplicité, intensité, répétition, chaleur, translucide*, etc. Bien que l'éventail des accès connotatifs demeure encore limité, comparé à la profondeur d'indexation pratiquée en parallèle pour la figuration, on observe là une pratique qui argumente en faveur d'une prise en compte des contenus de différents ordres utiles à la recherche d'information. Ce pas franchi vers une approche « démythifiant » le caractère silencieux de l'abstraction – parfois levé, il est vrai, par les titres - va dans le sens de pratiques d'indexation soucieuses de construire des points d'interface intelligents. Nous verrons plus loin avec *Documents d'artistes* une banque de données qui s'attache aussi à donner des repères pour guider les recherches à l'instar d'une veille informationnelle.

4. Thèmes

4.1. Indexation élargie

Les dimensions culturelles et socio-techniques de l'indexation méritent qu'on les observe parce qu'elles correspondent actuellement à l'amorce d'une convergence des intérêts et des pratiques de traitement documentaire des secteurs muséaux, éditoriaux et scientifiques. Elles concernent les acquis de l'indexation iconographique ; les apports de l'indexation thématique des agences photographiques et agences d'illustration ; les apports du traitement des images scientifiques (en particulier dans l'emploi du paratexte et du texte para-iconique) ; les apports de l'indexation de l'image par l'image. Ces acquis et apports marquent une étape vers une redéfinition des buts et des modalités de l'indexation des œuvres qui s'incarne déjà dans certaines expériences.

⁶ Elle faisait l'objet d'une discussion particulière dans notre thèse (REGIMBEAU, 1996, p. 124-125 et 279-299).

⁷ FAQ, mise à jour oct. 2004 : <<http://www.iconclass.nl/texts/faq.htm#Q3>> [consulté le 10/09/2005]

⁸ Site de Corbis : www.corbis.com [consulté le 10/09/2005] ; à noter qu'actuellement, les reproductions d'œuvres ne sont plus visibles gratuitement.

Quelles visions du savoir, des usages et des usagers impliquent-elles ? Entre une collection numérisée dont la seule fonction est de servir de « vitrine » à une institution et une banque d'images sur les collections publiques destinée aux différents publics de l'art, on rencontre des échelles de conception dépendantes certes d'un moment technique et d'enjeux économiques, mais aussi d'appréciations différentes du rôle que l'indexation peut jouer dans l'appropriation des savoirs. D'un côté, elle sera confondue avec le catalogue, de l'autre, on la « ré-écrit » en vue d'ouvrir des accès toujours plus significatifs.

Par ailleurs, quels types d'indexation sont maintenant favorisés : des listes d'indices, traces textuelles ou iconiques d'une activité informationnelle brute, repérés par des moteurs indexeurs, ou bien des index de mots-clés indicateurs ou d'images-requêtes redéfinis par tamisage et transformation de l'information ? Les apports précités et les orientations sont-ils perceptibles dans le cas de l'art contemporain ?

Parmi les réponses à ces questions et les expériences d'indexation les plus fructueuses, figure actuellement celle de *Documents d'artistes*⁹. Cette banque de données, mise sur pied en 1999, par une association, soutenue par la Délégation aux arts plastiques, est consacrée, selon ses termes, à la « *documentation et diffusion des artistes visuels de Provence-Alpes-Côte d'Azur, [regroupant une] sélection de 170 artistes représentatifs d'une pluralité d'horizons et de pratiques dans le champ de l'art contemporain (installation, photographie, peinture, sculpture, dessin, video, son, multimedia)* ». Elle est constituée de dossiers d'artistes réunissant des images d'œuvres, des textes de présentation, des critiques, des bibliographies, des hyperliens, mais aussi les rubriques : « *Techniques et matériaux ; Mots Index ; Champs de références ; Repères artistiques* » moins traditionnelles dans ce type de produits documentaires ; des entrées qui synthétisent les choix formels et sémantiques des artistes les situant, même temporairement (et selon les mises à jour), dans une géographie sensible et conceptuelle.

L'originalité de la démarche repose ici sur la mise en visibilité et à disposition d'un matériau d'indexation traditionnellement souterrain, qui s'échange plutôt par le bouche à oreille ou séjourne dans des notes personnelles de critiques, commissaires d'exposition ou... documentalistes, à savoir les thèmes principaux ou récurrents abordés par les artistes spécifiant leurs démarches globales. Autre originalité dans un contexte artistique, ces informations sont apportées ou validées par les artistes eux-mêmes, à l'instar de ce qui se pratique par ailleurs dans le champ de la science quand les chercheurs doivent lister par mots-clés leurs objets de recherche ou les sujets d'un article. Les termes choisis (six en moyenne) donnent ainsi des indices sur les contenus travaillés (formels, narratifs, figuratifs, conceptuels, symboliques, etc.) tandis que le consultant peut retrouver les rapports évoqués en « feuilletant » les reproductions. Le dossier d'Anne-Marie Pêcheur propose, par exemple, des points d'ancrage de son travail dans son processus et ses résultats : « *nature de la peinture, femme, botanique, encyclopédie, langage, arts premiers* » ; celui de Jean-Baptiste Ganne des termes restituant à la fois des sujets et des orientations philosophiques exprimés par des concepts qui motivent sa démarche : « *dérive, transsubstantiation, spéculatif, ivresse, révolution (tous les sens)* ».

⁹ Présentation sur le site : <http://www.documentsdartistes.org/docdart.html> : « *L'association Documents d'artistes a été créée par Christine Finizio et Marceline Matheron en 1999, rejointes par Olivier Baudevin l'année suivante. Christine et Marceline pilotent Documents d'artistes, constituent le fonds documentaire et en assurent la diffusion. Olivier Baudevin, webmaster, réalise les dossiers d'artistes et anime le site. Le site existe depuis 2000 et un lieu de travail, centre de documentation correspondant, a ouvert en janvier 2005 à la Friche La Belle de Mai, à Marseille.*

Les choix entraînent quelquefois des surprises. On rencontre ainsi dans le dossier de Gilles Barbier à la place des termes attendus un schéma qui élude la rubrique de manière critique, en clin d'œil à Marcel Duchamp, pour interroger la fonction de désignation de l'index. Le schéma dont la légende « *Montrer trois choses en même temps* » pourrait annoncer une réflexion sur les fonctions de l'indexation, représente une main à l'index tendu désignant un objet et projetant une ombre « clone » qui montre un autre objet. La place et le réflexe de l'observateur (qui est-il ? lecteur ? spectateur des œuvres ?) face à l'index tendu sont signalés par une phrase indiquant : « imbécile qui regarde le doigt ». L'index serait donc ce qui polarise l'attention d'un observateur sans que ce dernier, comme l'imbécile du proverbe chinois, prenne garde à ce qu'il montre vraiment. Sans entrer dans les détails d'une analyse, on remarquera que ce dessin pourrait servir de point de départ didactique pour amorcer au moins huit questions à propos de l'index en information-documentation : ses fonctions de signe, de désignation, de redoublement, de représentation, de réduction, de création et de réception, sans omettre son emplacement contextuel dans le support du dossier d'artiste qui pose la question de la diffusion.

Autre mise en abyme et rencontre ironique, celle du terme « index » pour identifier le thème de travail d'Alexandre Lenoir qui « *a choisi quant à lui d'anticiper sur le suivi documentaire de sa production, en documentant directement lui-même son propre travail de telle manière que celui-ci ne requiert plus d'autre mode d'existence que simplement documentaire* »¹⁰ D'où l'on peut déduire, sans trop extrapoler, que l'indexation, incluse dans le parcours réflexif de l'artiste qu'il balise, dans son dossier, par les mots : « *catalogue, index, base de données* » représente une œuvre de l'artiste dont l'index de *Documents d'artistes* est déjà un fragment (!).

4.2. Thème en retour

Pour le dire comme Anders Ørom (ØROM, 2003), après les « paradigmes iconographique », « stylistique » et « matérialiste » (au sens philosophique) la documentation sur l'art doit pouvoir s'adapter à la « nouvelle histoire de l'art » et ses points de vue interdisciplinaires.

La scène thématique se constitue à la fois des propositions artistiques, des médiations diverses et des demandes des usagers mais aussi avec l'histoire de l'histoire de l'art ; il s'agit donc d'une construction dépendante d'un temps (les temps différents et différés de chaque acteur et des objets) et d'un espace (géographique, conceptuel, physique) particuliers. En plus de son intérêt cognitif, l'indexation de la démarche, comme la pratique *Documents d'artistes*, fait partie des repères nécessaires à l'indexation des œuvres particulières. On peut même rencontrer des cas où c'est la démarche seule qui constituera un ou des indexats invariables à propos de pans importants de l'œuvre entier d'un artiste (REGIMBEAU, 1996, p. 285-289). En exemple, on pourrait citer le travail de Roman Opalka dont le tableau, la feuille, la photographie et l'enregistrement sonore ne sont que les actualisations d'un processus unique : le comptage du temps qui passe.

Parmi les découvertes d'une prospection rapide mais qui semble correspondre à une réalité en devenir, on notera donc la réhabilitation des thèmes. Une collusion s'était instituée, pour faire bref, entre une théorie esthétique monopolisée par le style et une critique anti-narrative (ou anti-« contenuiste ») contre le thème, lequel avait en quelque sorte été déclassé jusque dans l'indexation qui n'en faisait pas un critère digne d'intérêt (REGIMBEAU, 1996). La documentation de l'art y trouve pourtant un des leviers permettant des ouvertures sur les

¹⁰ Article de Maria Wurtz, février 1999, cité dans *Documents d'artistes, ibid.*

œuvres au même titre que la documentation audiovisuelle (STOCKINGER, 2003 ; TURNER, 1998). La pratique et la recherche en arts plastiques y trouveront les mêmes bénéfices que la littérature en a trouvé dans le traitement thématique des textes qu'elle étudie. Rastier a ainsi mis l'accent sur les avantages et les limites de ce traitement (RASTIER, 1996) qu'on pourrait reprendre pour discuter des thématiques en art contemporain.

D'autre part, on ne saurait oublier que les possibilités de l'hypertexte, du numérique, de l'interrogation en plein texte et des métadonnées ont ouvert la recherche documentaire à la richesse (y compris du bruit dans ce cas profitable) des associations texte-image. La recherche thématique trouve dans le texte para-iconique de nouvelles perspectives.

On pourrait à ce stade supposer qu'une coopération entre les services spécialisés chargés de collecter et de traiter les informations permettrait une mise à disposition plus significative et plus large d'une information « renseignée » sur les œuvres. Mais il n'y a pas encore de véritable synergie collaborative sur ces aspects. On mise maintenant sur les métadonnées pour bénéficier en quelque sorte d'un catalogage voire d'une indexation à la source, mais celles-ci seront-elles suffisantes pour les différentes exploitations - éditoriales, culturelles ou scientifiques - des images d'art ? Quelle rigueur sera respectée dans l'élaboration de leurs contenus pour atteindre les couches sémantiques pertinentes des œuvres en question ? Rien de ce côté-là n'est encore défini.

Conclusion

En remarque finale, nous souhaiterions souligner que l'indexation de l'art contemporain, comme on a pu le constater ou le déduire au travers des quelques cas présentés, suppose de plus en plus une construction intertextuelle : entre textes et entre images, entre textes et images, entre discours des artistes et discours documentaire, entre expériences des professionnels concernés et questions profanes, entre « basse » et « haute » indexation, entre sites, entre supports, etc. ; construction qui utilise, en somme, son potentiel communicationnel. Ce point, qui mériterait d'autres développements, pourrait s'inscrire, au sein des SIC, dans le champ d'étude d'une véritable « indexologie ».

Références

- AMAR, M. (2000). Les fondements théoriques de l'indexation : une approche linguistique. Paris : ADBS Editions.
- BOUJEMAA, N. (2004). Evaluation des systèmes de recherche par le contenu visuel : pertinence et critères. In CHAUDIRON, S., dir., *Evaluation des systèmes de traitement de l'information*. Paris : Lavoisier, Hermes science, pp. 47-73.
- CAMOUS, L. et CHARRON ZUCHELLI, A.M., collab. (2003). Dossiers d'artistes, dossiers d'œuvres, archives et manuscrits : pratiques documentaires spécifiques dans les bibliothèques d'art. In
- PICOT, N. dir., *Arts en bibliothèques*. Paris : Electre-Cercle de la librairie, chap. III, L'art contemporain, pp. 191- 202.
- COURBIERES, C. (2002). Une approche communicationnelle de l'analyse documentaire. In COUZINET, V. et REGIMBEAU, G., dir., *Recherches récentes en Sciences de l'information : convergences et dynamiques*. Colloque MICS-LERASS. Paris : ADBS Editions, pp.105-125 .

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

NICOL, M. (2003). Le réseau documentaire en art contemporain et ses dossiers d'artistes. In PICOT, N. dir., *Arts en bibliothèques*. Paris : Electre-Cercle de la librairie, 2003, chap. III, L'art contemporain, pp. 203-213.

ØROM, A. (2003). Knowledge Organization in the Domain of Art Studies – History, Transition and Conceptual Changes. *Knowledge Organization*, vol. 30, n° 3-4, pp. 128-143.

RASTIER, F. (1996). La sémantique des thèmes - ou le voyage sentimental. *Texto !* [en ligne]. Disponible sur : <http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Themes.html>. [Consultée le 10/09/2005].

REGIMBEAU, G. (2001). Clés d'accès aux images fixes : indexation et perspectives pédagogiques à partir des ressources d'internet. *Spirale* (Lille 3), n° 28, pp. 233-251.

REGIMBEAU, G. (1998). Accès thématiques aux œuvres d'art contemporaines dans les banques de données. *Documentaliste-Sciences de l'information*, vol. 35, n° 1, pp. 15-23.

REGIMBEAU, G. (1996). *Thématique des œuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire*. Lille : Presses Universitaire du Septentrion, 1998. Thèse à la carte.

SHATFORD LANE, S. (1994). Some Issues in the Indexing of Images. *Journal of the American Society for Information Science*, vol. 45, n° 8, pp. 583-588.

STOCKINGER, P. (2003). *Le document audiovisuel : procédures de description et exploitation*. Paris : Lavoisier, Hermes science.

TURNER, J. (1998). *Images en mouvement : stockage, repérage, indexation*. Sainte-Foy, QC : Les Presses de l'Université du Québec.

LEFEBVRE Muriel, RÉGIMBEAU Gérard, COUZINET Viviane, 2005. **Les motivations des jeunes filles pour les études scientifiques et techniques : intérêt pour les sciences et projet professionnel.** In Colloque La crise mondiale des sciences. Conseil régional Nord Pas-de-Calais, 28-29 nov. 2005. Nouveau siècle-Lille, actes sur cédérom, contributions, thème 2, 8 p.

Les motivations des jeunes filles pour les études scientifiques et techniques : intérêt pour les sciences et projet professionnel

LEFEBVRE Muriel, RÉGIMBEAU Gérard, COUZINET Viviane

Equipe Médiations en information et communication spécialisées (MICS) – Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS)
Université Paul Sabatier, IUT « A », Toulouse 3
115 B route de Narbonne
BP 67701
31 077 Toulouse Cedex 4

Courriels :

muriel.lefebvre@univ-tlse1.fr ; gerard.regimbeau@iut-tlse3.fr ; viviane.couzinet@iut-tlse3.fr
Site : <http://www.lerass.iut-tlse3.fr>

Introduction

« Un écrivain moderne a dit 'il y a deux sortes de féministes : les vrais amis des femmes, ceux qui veulent leur donner le beau rôle dans l'humanité, c'est-à-dire la prépondérance par l'intelligence et le coeur; les faux amis qui désirent en faire des avocats et des députés' » : tel était, en 1916, le sujet de composition française¹ pour le diplôme de fin d'études secondaires dans la Somme. Riches d'enseignements, les copies qui en résultèrent, ont inspiré à Françoise et Claude Lelièvre un travail empirique sur les représentations de la « nature féminine » (Lelièvre et Lelièvre, 1991). Ils y démontrent que si les candidats ont estimé, en majorité, pour le déplorer, que les « faux amis » étaient les plus nombreux c'est que, à cette époque - comme aujourd'hui - le rôle de mère, de maîtresse de maison, d'épouse et d'éducatrice était lié à la femme, perçue comme sensible et centrée sur la famille. Pourtant cinquante ans s'étaient écoulés depuis le premier baccalauréat attribué à une fille et depuis l'entrée, en faible nombre, des jeunes femmes dans la fonction enseignante sous l'impulsion, en particulier, de la bourgeoisie sans patrimoine.

La mixité, aussi bien dans la formation que dans les vocations professionnelles et les rôles sociaux, met du temps à s'imposer. Ainsi observe-t-on, de manière récurrente, une désaffection des jeunes filles pour les formations universitaires du domaine de la technologie et des sciences exactes. Cependant, certaines d'entre elles, peu nombreuses, tentent leur chance dans des disciplines conduisant à des métiers réputés masculins. Qu'est ce qui les motive dans leur choix ? Qu'est-ce qui les guide dans ces orientations post-baccalauréat ? A quels modèles se réfèrent-elles ? Pour répondre à ces questions nous avons analysé, non pas des compositions, mais des lettres de motivation envoyées par des lycéennes en classe de terminale pour concourir au *prix de la vocation scientifique et technique* attribué chaque année par les Délégations régionales aux droits des femmes et à l'égalité des chances. Ce sont au total 99 lettres envoyées en 2003 et 2004 à la Délégation de la région Midi-Pyrénées qui ont servi de corpus à ce travail.

¹ Il s'agit d'une vingtaine de copies conservées par les Archives de la Somme, les candidats devaient expliquer la réflexion et donner leur avis personnel.

Celui-ci s'inscrit dans le cadre d'une recherche pluridisciplinaire, menée en partenariat avec plusieurs laboratoires de sciences humaines et sociales de l'Université Paul Sabatier à Toulouse sur les causes de cette désaffection pour les études universitaires scientifiques et/ou techniques. Notre équipe de recherche² a ainsi entrepris, entre autres objets, de relever ce qui conduit des jeunes filles non pas à s'éloigner, mais, au contraire, à rejoindre ces études. Il nous semble en effet que pour comprendre le phénomène du désintérêt, les raisons négatives, les difficultés réelles ou imaginées, les projections, il est aussi nécessaire de comprendre le versant des expressions positives.

1. Le « sous-encouragement » des filles pour les études scientifiques

Si notre étude de la question du genre rejoint les préoccupations des chercheurs en sciences de l'information et de la communication dont témoignent, par exemple, les travaux de Josiane Jouët (Jouët, 2003) sur les rapports entre genre et technologies ou encore ceux de Michèle Mattelart sur femmes et médias (Mattelart, 2003), elle doit aussi beaucoup à l'approche sociologique de la différenciation sociale des genres. Cette approche, et en particulier celle de l'Institut de recherche sur l'économie de l'éducation (IREDU-CNRS et université de Bourgogne) autour de Marie Duru-Bellat, conseillère d'orientation devenue enseignante chercheuse, révèle que, malgré le discours des médias et l'opinion publique qui expliquent la formation et l'orientation des filles vers des métiers altruistes, c'est l'impact des différences créées par les enseignants qui contribue à développer des choix d'orientation conformes aux stéréotypes. Les interactions des formateurs semblent en effet plus fortes avec les garçons, les encouragements plus présents. Une lecture différenciée des comportements, en cours de mathématiques tout spécialement, a un effet de "*production du comportement attendu*" particulièrement dans les groupes mixtes. La mixité entraînerait une "*modulation de l'image de soi conforme à l'attente sociale*". Celle-ci serait renforcée par "*les messages de la socialisation familiale*" et "*les messages de la socialisation extra scolaire*" notamment celle véhiculée par les médias.

Les professions choisies refléteraient cette référence aux stéréotypes des rôles masculins ou féminins (Duru-Bellat, 1990). Les filles, à la fois plus sensibles à la pression et au stress, aux remarques négatives de leur entourage, devraient, selon la perception commune, leur bonne performance à leurs efforts plus qu'à leur talent naturel. Elles paraissent plus perfectionnistes, en proie au doute sur leurs capacités personnelles ce qui les amènerait à s'orienter moins facilement vers des disciplines scientifiques (Drolet, Turgeon, 1989). Ainsi aux motivations altruistes des filles s'opposent les motivations d'ordre matériel des garçons plus sûrs de leur "destin social". Les filles préféreraient exercer des professions relevant du secteur tertiaire alors que les garçons se dirigeraient plus facilement vers l'industrie (Duru-Bellat, 1991).

Par ailleurs, Marie Duru-Bellat notait déjà en 1988 que « *les différences nettes liées au sexe s'observent essentiellement dans l'arbitrage entre études longues et études courtes, ces dernières étant significativement plus fréquentes chez les filles* » (Duru-Bellat, 1988 : 165) ; comme si une forme de modèle culturel hérité de la condition faite aux femmes imposait aux filles de se rendre disponible plus tôt pour assumer leur rôle de mère et d'épouse. Mais quel que soit le motif de cette orientation vers les études courtes, il n'en reste pas moins que le parcours pour intégrer les secteurs de la recherche ou de l'enseignement-recherche a, pour premier critère d'exclusion... la durée, qui pénalise de manière globale les étudiants

² Equipe composée d'enseignants-chercheurs en Sciences de l'Information et de la Communication de Toulouse.

défavorisés et les filles, d'où le manque d'assurance de leur part au moment des choix. Ce point, qui met l'accent sur l'intériorisation des normes sociales est confirmé par une étude où il est très clairement indiqué que même les enseignants y participent sans en être vraiment conscients : « *A valeur scolaire égale, les conseils de classe non seulement ne corrigent pas les différences d'ambition selon les catégories sociales et le sexe, mais les confirment souvent et peuvent même les renforcer* » écrit le Haut conseil de l'évaluation de l'école » (Cité par Maurin, 2004).

2. Un prix de la vocation contre le conditionnement des genres

Notre étude, pour compléter ce que nous indiquions plus haut, a consisté en l'examen des lettres de motivation pour le *prix de la vocation scientifique et technique* créé en 1990 et attribué tous les ans. Ce prix, d'un montant actuel de 800 Euros, est destiné à encourager des jeunes filles de classe de terminale scientifique, technologique ou professionnelle à poursuivre des études supérieures dans la recherche ou l'industrie, domaines où elles sont traditionnellement peu présentes. Les lauréates sont ensuite parrainées par un professionnel qui les aide à faire un projet d'avenir et facilite leur entrée dans la vie active. Tous les ans, un courrier du Rectorat est adressé aux proviseur(e)s des lycées et lycées professionnels publics, privés et agricoles afin de leur rappeler la finalité de ce prix et la procédure à suivre ; les relais étant assurés par des professeur(e)s, les conseiller(e)s d'orientation et les professeur(e)s-documentalistes. Le prix est attribué par la Préfecture de Région, sur proposition d'un jury régional qui classe les candidatures sur dossier.

Cette incitation prend place parmi d'autres actions conduites depuis 1984 par chaque académie. C'est ainsi qu'une convention pour la promotion de l'égalité des chances entre les filles et les garçons, les femmes et les hommes dans le système éducatif a été signée le 25 février 2000 par les ministères de l'Education nationale, de l'Emploi et de la Solidarité, de l'Agriculture et de la Pêche, et par le secrétariat d'Etat aux Droits des femmes et à la Formation professionnelle. Elle a bénéficié, le 8 mars 2002, de l'apport de nouvelles signatures, celles des ministres de la Justice, de l'Enseignement professionnel, de la Culture et de la Communication, de l'Equipement des Transports et du Logement, et de la Recherche. Cette convention a pour principaux objectifs "*d'améliorer l'orientation scolaire et professionnelle des filles et des garçons et de veiller à l'adaptation de l'offre initiale aux perspectives d'emploi*", de "*promouvoir une éducation fondée sur le respect mutuel des deux sexes*" et de "*renforcer les outils de promotion de l'égalité et la formation des acteurs*"³ du système éducatif.

La sélection pour le prix est organisée en fonction des filières de formation envisagées par les candidates et repose sur trois critères :

- un critère scolaire : l'excellence du dossier
- un critère social : les candidates d'origine modeste sont « privilégiées »
- le caractère innovant du projet et de son degré d'élaboration et de formalisation.

Les lettres que nous analysons ici font partie des dossiers de candidature et présentent brièvement les projets, en une ou deux pages manuscrites. L'appel à candidature propose une grille de rédaction à titre indicatif, mais une partie seulement des candidates s'y est conformée. Les autres ont préféré rédiger de manière plus personnelle la présentation de leurs

³ Bulletin officiel de l'Education nationale, n° 10 du 9 mars 2000. Consultable sur Internet : <<http://www.education.gouv.fr/botexte/bo000309/MENE0000586X.htm>>

intentions. Notre corpus est composé des 27 lettres des dossiers sélectionnés en 2003, des 24 lettres de dossiers sélectionnés en 2004 et des 48 lettres de dossiers refusés en 2004.

3. Les candidates s'expriment sur leur avenir scientifique ou technique

3.1. Lecture du corpus

Nous avons défini les critères du dépouillement à partir du contenu des lettres, mais sa mise en œuvre a été orientée, bien entendu, par notre question générale de recherche relative aux réalités et représentations des études scientifiques et techniques chez les filles. Du point de vue de la méthode on retrouve le cadre d'une analyse de corpus d'archives, même s'il s'agit-là de documents récents, et de l'analyse de contenu en tenant compte des conditions d'énonciation des textes. L'orientation générale de notre approche faisant appel, quant à elle, aux problématiques de l'accès aux savoirs qui appartiennent aux objets des sciences de l'information et de la communication, entre autres disciplines.

Pour le dépouillement des items, étant donné la taille du corpus, nous avons préféré procéder à une analyse au cas par cas en restant proche du lexique et des idées spécifiques à chaque lettre que de recourir d'emblée à une analyse automatique et chiffrée qui appartient plutôt à la démarche d'exploitation d'un questionnaire. Or, il ne s'agit pas ici d'un dispositif de questions-réponses ; les lettres sont des textes composés selon une grille définissant quelques repères⁴ mais laissant une certaine autonomie aux candidates pour exprimer leurs motivations avec assez de nuances et de profondeur. Dans le futur - et ce, même si les matériaux ne sont pas identiques - nous pourrions compléter cette recherche en comparant, par exemple, les projets entre les lauréates de Midi-Pyrénées et celles d'Aquitaine, lesquelles résument leurs souhaits de « carrière » dans une présentation « promotionnelle » sur le site de l'Association Cap Sciences⁵.

Pour l'instant, nous en resterons à une perspective plus limitée, de première phase, en nous centrant sur une observation attentive du corpus.

3.2. Parcours et projections des candidates

L'objectif qui a présidé à l'écriture de ces lettres se retrouve dans des motifs qui définissent, en quelque sorte, des *topoi* : le milieu modeste, l'envie de prouver ses compétences, la mise en valeur de l'originalité de la démarche, etc. à la fois guidés par les consignes de rédaction et par la similarité des situations. La grille de rédaction proposée par la délégation régionale elle-même suggère, en effet, des pistes d'argumentation qui sont fréquemment reprises par les jeunes filles : faible représentativité féminine dans ces secteurs, rôle de la famille dans les choix élaborés, vision de l'avenir...

Quels renseignements pouvions-nous recueillir en rapport avec la question de recherche ? Des différentes lectures sont ressortis quelques critères permettant de répartir les

⁴ Intitulé « Projet d'études et projet professionnel », ce guide d'une page incite tout d'abord à se renseigner sur les filières où les filles ne dépassent pas 40% des effectifs et donne ensuite les critères d'évaluation (le caractère innovant et le degré d'élaboration du projet), puis quelques rubriques à titre indicatif [souligné par les auteurs du guide] pour organiser la lettre : les études qui seront entreprises à court, moyen et long terme ; les motivations du choix d'études et professionnel ; qu'est-ce qui encourage ou freine le projet : rôle de la famille, de l'école, des amis... ; comment la candidate voit l'avenir.

⁵ Association animant le Centre de culture scientifique technique et industrielle Bordeaux-Aquitaine. URL : <http://www.cap-sciences.net/site.asp?site=vocationscient>

données en dégagant des constantes et des variables. Les données sont ainsi relatives au parcours de la candidate, aux souhaits, aux projections, à l'orientation et aux motivations. Voici un bref récapitulatif de ces « entrées » :

- parcours antérieurs : filières ; classes suivies ; lieux
- motif de la demande et projection de la réussite : socio-économique ; milieu « porteur » ou non
- études envisagées : souhait pour année suivante ; études à long terme ; filière ; lieux
- métiers envisagés : quel élément déclencheur ; quel référent extérieur ; caractéristiques énoncées du métier ; débouchés
- motivations « profondes » : qualités personnelles mises en avant ; références à des « modèles » extérieurs, proches ou familiaux ; freins à dépasser.

Nous ne reprendrons pas ici toutes les informations réunies pour nous attarder sur quelques unes, seulement, des données recueillies.

3.2.1. Les filières et métiers envisagés

Parmi les caractéristiques des études et professions on retrouve à des degrés divers :

- une filière, un métier avec de nombreux débouchés ; c'est là, nous semble-t-il, la motivation première qui met en avant un sens pratique et un certain réalisme mais aussi le choix d'études supérieures qui s'arrête au seuil du troisième cycle, du doctorat : devenir ingénieure dans les secteurs de l'aéronautique, des travaux publics, de l'informatique, de la chimie, du génie mécanique, du génie électronique, etc.
- la passion : travailler dans un secteur qui plaît, parfois depuis l'enfance : fascination pour l'automobile, pour l'astronomie, pour ce qu'il y a dans un ordinateur...
- une dimension militante : féminiser un secteur traditionnellement masculin ; être utile à la société ; continuer l'école qui est un moyen d'intégration et d'élévation sociale.

3.2.2. Facteurs de réussite et modèles

Les demandes font état également des facteurs qui, selon ces candidates, leur permettront de réussir dans la voie qu'elles envisagent. Majoritairement, elles indiquent qu'elles seront soutenues par leurs familles, dont un membre peut avoir servi de référent (frère/sœur ou un des parents). Parfois elles mettent en avant leurs qualités personnelles de ténacité. Le soutien des enseignant(e)s semble essentiel ; il joue un rôle décisif (ainsi que, dans une moindre mesure, les conseiller(e)s d'orientation) dans la poursuite d'études des filles en filière technique. Pour les modèles célèbres ou historiques, Marie Curie n'a été citée qu'une seule fois et il n'y a pas d'autre mention d'une personnalité scientifique connue.

3.2.3. Motivations

La raison du « pourquoi » de la demande n'est pas toujours explicitée en termes personnels ou de situation individuelle mais par un argument général, qui semble répondre aux attentes du jury, portant souvent sur le manque de femmes dans la filière.

Cependant, les énoncés témoignent aussi d'une intention réelle, authentique, pour leurs auteures de s'affirmer dans des domaines qui ne leur sont pas totalement ouverts. Au moment où elles écrivent, elles ont déjà avancé dans la voie scientifique et technique ; ce qu'elles soulignent, c'est l'envie et la possibilité de continuer dans cette voie. Ceci génère des arguments plus personnels qu'on peut identifier ainsi :

- les arguments de la réalisation de soi : « faire mes preuves, être respectée » ; « un véritable défi pour moi » ;
- les arguments raisonnés : « mon ambition, avec réalisme et humilité, entre passion et raison serait de pouvoir participer à tout cela : exercer le métier d'architecte » ; « donner satisfaction à ma mère quant à ma future situation professionnelle » ; « mon caractère n'est pas compatible avec cette profession [professeur de Mathématique (sic)], [...] c'est pourquoi, je vais me consacrer à la recherche en tout genre » (!) ;
- les arguments complémentaristes : « Une présence féminine [en technico-commercial] apporte un regard et une écoute complémentaire à ceux des garçons » ; « apporter une contribution féminine dans le monde du bâtiment »
- les arguments volontaristes : « je pense que l'avenir appartient aux jeunes qui l'abordent avec optimisme » ; « [...même s'ils [l'entourage] me charrient de bon cœur à cause de ce malheureux cliché qui avance que ce n'est pas [le génie civil] un milieu pour les femmes. Peu importe, je suis déterminée et personne n'entamera ma volonté » ; « que les filles peuvent réussir en technologique (sic) » ;
- les arguments militants : « me diriger dans le monde du rallye pour faire changer les idées au sujet des métiers « masculins » » ; « ...abolir ce cliché sur 'les métiers pour les hommes' » ; « On m'a souvent fait la réflexion qu'il n'y a que les hommes qui faisaient ce métier [pilote de ligne], mais je pense qu'il n'y a rien qu'un homme fasse qu'une femme ne puisse faire » ;
- les arguments politiques : « apporter ma contribution à l'établissement d'une société plus égalitaire ».

A travers ces énoncés qu'on a répartis - même s'ils émanent parfois des mêmes lettres - sous quelques qualificatifs parlants, on voit la marque d'une remise en cause des conditions professionnelles faites aux femmes dans notre société mais selon une énonciation assez « atténuée ». On ne rencontre pas, par exemple, de texte solidement construit sur une argumentation qui prouverait une réflexion en amont sur la mixité, la parité, le féminisme, l'injustice sociale. Ceci, semble, malheureusement, encore le résultat, dont ces lettres se font l'écho, d'un manque de sensibilisation, au sein des lycées, aux problèmes de ségrégation des genres ; d'où cette atténuation revendicative qu'on ressent parfois comme un manque de « motivation » dans des textes qui en sont pourtant normalement les vecteurs, voire d'autocensure.

3.2.4. Des profils de lycéennes futures étudiantes en sciences et techniques

De l'ensemble des critères répertoriés et des différents items recensés nous avons retiré des indices pour dresser deux profils majeurs des candidates dont voici les caractéristiques :

- un profil d'excellence (jeunes filles ayant de très bons résultats scolaires), postulant de préférence pour une classe préparatoire ou une école d'ingénieur(e)s avec préparation intégrée. Ces jeunes filles se destinent le plus souvent au métier d'ingénieur(e), principalement dans le secteur de l'aéronautique, qui est très dynamique économiquement dans la région ;
 - un profil technique (jeunes filles ayant passé un baccalauréat professionnel), postulant pour des IUT ou BTS, et envisageant une poursuite d'études, « si tout se passe bien », pour éventuellement devenir également ingénieures.
- Les profils d'excellence semblent voir dans le terme d' « ingénieur » non pas le métier lui-même (la plupart n'ont pas d'idée précise des activités exactes qu'elles souhaitent y associer) mais la reconnaissance de la filière menant à ce statut (classes préparatoires puis grandes

écoles). C'est donc davantage le statut des études menant à cette « position » que le métier lui-même qui les intéresse. Rares sont en effet les jeunes filles qui décrivent de véritables projets professionnels ; il s'agit plutôt de projets d'études. Nous sommes donc confrontés ici à une représentation d'un parcours scolaire et supérieur sans connaissance réelle des métiers qui s'y rattachent : ces jeunes filles souhaitent souvent encadrer une équipe, faire du management, avoir des responsabilités... mais pas nécessairement « faire de la science ». Les sciences sont en effet convoquées comme matière intéressante à l'école mais rarement de manière approfondie, sauf par quelques jeunes filles qui souhaitent faire de la recherche.

- Les profils plus techniques renvoient eux à des projets professionnels souvent beaucoup plus précis et plus mûrs : travailler dans l'industrie électronique automobile, le bois, le bâtiment... C'est l'attrait pour la technologie qui est ici mis en avant. Certaines ont « subi » leur orientation vers un BEP en fin de 3^e mais ont ensuite trouvé une voie leur convenant. Ces jeunes filles semblent venir de milieux plus modestes que les précédentes. En effet, à plusieurs reprises, une des motivations citées est celle de l'ascension sociale. L'école (ici, la formation d'ingénieur(e)) est perçue comme permettant une sorte de « revanche » sur la vie des parents, qui eux n'ont pas pu faire d'études supérieures.

Il s'agit ici d'un premier stade de détermination des profils, qui devra être affiné en prenant en compte notamment l'origine socio-économique des candidates.

Conclusion

Quel que soit le profil de candidature considéré, le choix d'une filière universitaire autre qu'IUT a très rarement été fait, en vue souvent d'intégrer par la suite une école d'ingénieur(e)s. L'université n'est pas perçue en effet comme une voie menant aux métiers d'ingénieur(e)s, ni finalement comme susceptible de former à un métier. Par « sécurité » (et cela semble être une préoccupation constante de ces jeunes filles), elles préfèrent s'orienter dans des filières professionnelles, pratiques, avec des stages, pour préparer leur insertion sur le marché de l'emploi. Réflexe qui montre l'importance de la pression ambiante du chômage sur des personnes qui pourtant souhaitent s'engager dans les voies professionnelles où l'on semblerait le mieux disposé à les accueillir.

D'autres résultats sur l'ensemble des critères retenus seront à étudier mais ceux qui apparaissent déjà, et même provisoirement, démontrent aussi que les sciences ne sont pas ou ne savent pas encore être véritablement attractives pour des jeunes filles qui sont préoccupées avant tout par leur devenir économique et n'associent pas recherche et métier. En mettant passion et raison au service de projets visibles et viables, elles laissent également entrevoir que le manque de connaissance du monde de la recherche et de la science repousse celles-ci vers un inconnu d'autant plus ignoré qu'il se situe au-delà des cinq ans d'études.

Références

Drolet Dominique, Turgeon Louise, 1989. Les filles et les sciences : un mariage difficile? *L'orientation*, vol 4, n°1, p.8-9.

Duru-Bellat Marie, 1988. *Le fonctionnement de l'orientation : genèse des inégalités sociales à l'école*. Lausanne : Delachaux & Niestlé, 1988. 199 p.

Duru-Bellat Marie, 1990. *L'école des filles*. Paris : L'Harmattan. Chapitre 1: Une formation pour quoi faire? n. p. Collection Bibliothèque de l'éducation.

Duru-Bellat Marie, 1991. La raison des filles : choix d'orientation ou stratégies de compromis? *L'orientation scolaire et professionnelle*, 20, n°3, p. 257-267.

France, Ministère de l'éducation nationale. *Diversification de l'orientation des jeunes filles*, circulaire n°85-119 du 27 mars 1985

Jouët Josiane, 2003. Technologies de la communication et genre : des relations en construction, *Réseaux*, n°120, p.55-86.

Lelièvre Françoise, Lelièvre Claude, 1991. *Histoire de la scolarisation des filles*. Paris : Nathan. Collection Repères pédagogiques. p. 122-131;

Mattelart Michèle, 2003. Femmes médias : retour sur une problématique, *Réseaux*, n°120, p.25-51.

Maurin Louis, 2004. [Ecole : les beaux jours de l'inégalité des chances](#). In *Observatoire des inégalités* [en ligne]. Mis en ligne le 6 septembre 2004. [consulté le 5 octobre 2005]. URL : <http://www.inegalites.fr/article.php3?id_article=261>. Ce texte a été publié par le magazine *Alternatives économiques*, n°228, septembre 2004.

COURBIERES Caroline, RÉGIMBEAU Gérard, dir., 2006. **Entrées pour le document, praxis, théorie et dimensions sociales**. p. 3-9. *Sciences de la société*, n° 68, mai 2006. « Dimensions sociales du document », p. 3-9.

Entrées pour le document : praxis, matières et formes sociales

Caroline Courbières, Gérard Régimbeau*

La reprise de la question du document correspond plus à une volonté de clarification, de réexamen et d'élargissement qu'à une remise en question des notions clefs élaborées au cours du 20^e siècle par les auteurs maintenant cités et reconnus tels que Paul Otlet ou Suzanne Briet, et plus près de nous, Jean Meyriat dont le texte choisi ici en ouverture marque une étape de plus dans sa construction patiente et déterminante d'une théorie du document. En abordant de front des définitions dont la difficulté d'élaboration tient à la réduction conceptuelle de l'immensité matérielle, physique d'un objet aux dimensions multiples micro et macro socio-économiques, ils ont donné aux sciences de l'information et de la communication en cours de construction les premières bases théoriques solides qui devraient figurer dans leurs textes essentiels.

Si le document autorise diverses approches, on peut également poser que l'appréhension de cet objet nécessite une pluralité de points de vue afin de travailler sa complexité. L'un des objectifs de ce numéro de *Sciences de la société* était de présenter des recherches actuelles qui tentent d'approfondir différents aspects de cet objet, et qui, au-delà des démarches singulières qu'elles adoptent, permettent de construire des parcours d'analyse cohérents. Il s'avère important que cette revue soit l'occasion de créer de nouveaux ponts entre des travaux provenant d'horizons scientifiques et géographiques divers, parfois distants, renouvelant la question de manière incitative et non conclusive, pour la mettre en débat et susciter des prolongements, notamment au sein des Sciences de l'information et de la communication. Nos propres recherches initiées dans l'équipe ICC puis MICS du LERASS¹ et dont le texte « Sur le document : notion, travaux et propositions » de 2001 constitue un jalon, nous ont permis d'alimenter une réflexion, dépendante de clarifications axiomatiques, définitionnelles, méthodologiques liées à sa construction en tant qu'objet de recherche (Couzinet, Régimbeau, Courbières, 2001). Aujourd'hui, la réunion de ces nouvelles contributions invite à progresser dans la voie, qui nous semble s'imposer, de regards et de croisements théoriques et empiriques. On notera, de plus, que certains échos du texte collectif - *in progress* - sur le document numérique de RTP-DOC (sigle de Réseaux Thématiques Pluridisciplinaires également nommé par à-peu-près « phonique » Roger Pédaque)² dont une première partie fut publiée en 2003, parviennent très logiquement dans des articles de ce dossier. Il nous a semblé cependant que l'électronique pouvait avoir sa part sans tenir toute la place ; que l'axe de la problématique (du paradigme) électronique ne devait pas oblitérer certains champs et visées de recherches dans la description et la saisie des réalités autant que dans les ouvertures épistémologiques à propos du document dans toute sa variété et sa variabilité.

*Tous les deux Maîtres de conférences en Sciences de l'information et de la communication à Toulouse III, IUT « A », chercheurs de l'équipe MICS du Laboratoire d'études et recherches appliquées en sciences sociales (LERASS).

¹Séminaires, thèses et travaux de l'Equipe Information et communication entre chercheurs (ICC) puis Médiations en informations et communications spécialisées (MICS). Voir notamment Couzinet (V.), Régimbeau (G.), Courbières (C.), 2001, « Sur le document : notion, travaux et propositions », in Couzinet (V.), dir., *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*, Paris : ADBS Editions, p. 465-506.

²RTP-DOC, 2003-2006, RTP (Réseaux Thématiques Pluridisciplinaires) 33, Site participatif, Documents et contenu : création, indexation, navigation [en ligne], CNRS, ENSSIB, [consulté le 17-03-2006], URL : <http://rtp-doc.enssib.fr/sommaire.php3>

Ainsi, les dimensions sociales de cet objet polymorphe, en mutation permanente nous ont paru recouper certaines réflexions à développer, mais surtout, elles s'imposent ici comme une nécessité de cerner de plus près ce que les SIC invoquent souvent sans l'approfondir, à savoir les pratiques sociales. Il est fréquent, en effet, dans les textes de notre discipline, d'être renvoyé aux contextes, situations, groupes, milieux, etc. qui agissent sur tel ou tel processus informationnel ou communicationnel sans autre précision sur les réalités de ces conditions. Il nous a donc semblé important de mettre en visibilité ce volet « documentaire » (!), empirique, concret, de la recherche pour l'approfondissement de la compréhension du phénomène. Et ceci, en établissant, en quelque sorte, un premier contact par le biais d'un appel à contribution dont nous rappelons ici le contenu :

« Les travaux sur le document s'intensifient depuis quelques années, notamment en Sciences de l'information et de la communication. Cet objet de recherche était au centre des questions des premiers congrès de la SFSIC à la charnière des années 1970-1980 sous l'impulsion particulière de Jean Meyriat. Des études ont poursuivi ses approches empiriques et conceptuelles ; parmi d'autres, citons les apports de H. Fondin, M. K. Buckland, V. Couzinet et l'auteur collectif RTP-DOC. Colloques, groupes de travail, revues ou collections ont adopté le terme de document dans leurs intitulés. Preuve de sa vitalité, il est revenu sur le devant de la scène terminologique au détriment parfois d'« information », accolé des épithètes électronique ou numérique. L'intérêt croissant pour cet objet de médiation privilégié marquerait-il l'aube d'une ère nouvelle du document, après la « société de l'information » ?

Cependant, en dépit des recherches et des interrogations, on mesure encore mal l'existence polymorphe du document dans des relations humaines concrètes ; en somme son importance sociale. Objet de référence, objet intermédiaire, support informationnel et communicationnel, support collecté, conservé, diffusé, traité par des citoyens, des organismes, des institutions, des professionnels, il est aussi un enjeu de pouvoir et de discrimination. Il concentre sur lui des pratiques et des discours, des transformations, des mutations techniques, des permanences et des nouveautés qu'on résumera sous le concept politique, économique, sociologique et culturel de « pratique sociale ». On souhaiterait donc faire le point sur certains de ces aspects, ceci afin de mieux cerner et d'enrichir la compréhension des activités et actes sociaux construits autour de la notion et de l'objet.

Envisageant non plus seulement le « document de » au travers des recherches informationnelles et communicationnelles, mais aussi le « document sur » en tant qu'objet central de diverses configurations sociales, c'est l'approche mono-technique du document qui veut être ici délaissée pour mieux réintégrer ses dimensions socio-économique, socio-politique, socio-sémiotique et ne plus s'intéresser spécifiquement à la notion de support qui lui est inhérente. Les approches pourront donc envisager les enjeux d'une médiation qui ne se réduise pas à un simple interphasage mais prolonge l'analyse vers les pratiques et les représentations qui accompagnent le document dans une société de liens et de clivages.

Parmi les perspectives que nous souhaiterions rassembler dans ce dossier - et nous indiquons ici quelques disciplines et/ou orientations susceptibles d'intervenir - nous proposons :

- le document dans les réseaux : rôle, statut, circuit et enjeux sociaux afférents (économie sociale, SIC, histoire...)
- le document dans les métiers : comment se compose et se transmet le document dans les corps de métiers : importance, initiation, formation (sociologie, SIC, histoire...)
- le document en tant que matière documentaire : la question des transformations du document vers l'information et à nouveau vers le document ? (SIC)
- le document en tant qu'objet de pratiques artistiques qui dévoilent, « illustrent » ou anticipent des pratiques sociales (esthétique, histoire de l'art, sociologie, SIC)
- le document enjeux social (passé, présent et avenir) : quand l'information et la documentation faisaient, font et feront partie des revendications sociales : comités d'information sur...

groupes d'information sur..., centre de documentation sur..., centre d'info sur..., etc, (histoire, sociologie, SIC)

- les discours sur le document : discours professionnels, discours artistes, discours profanes, discours scientifiques, discours médiatiques, études dans une perspective socio-sémiotique, afin de montrer la multiplicité des vies du document en société (sémiotique, histoire, sociologie, SIC).

Nous souhaiterions ainsi que cet ensemble d'articles qui constitueront le dossier de *Sciences de la société* puisse proposer une entrée supplémentaire aux travaux interdisciplinaires des SHS sur le document. »

Comme c'est très souvent le cas dans les réponses à un appel à contribution, les différentes perspectives envisagées n'ont pas toutes été reprises, soit qu'elles ne correspondaient pas à des travaux déjà avancés, soient qu'elles n'ont pas semblées s'imposer en première approche aux auteurs intéressés, tandis que d'autres sont venues stimuler ou enrichir le premier propos. Si nous le reprenons dans cette introduction, c'est en raison de son caractère programmatique : il nous semble, en effet, qu'il nous faudra revenir, par l'investigation, l'essai, l'analyse et la synthèse, sur certaines des voies esquissées pour prendre la mesure d'un état mieux établi de la question.

Tracer, reprendre et retracer les contours d'un sujet, en laissant ou non des repentirs, passe souvent par le rappel étymologique dont on ne retient que les éclairages intéressant ponctuellement tel ou tel angle d'approche. En l'occurrence, il est bon de rappeler que le terme « documens », gardant encore l'empreinte de son étymologie latine « docere » ou enseigner, signifiait encore au 18^{ème} siècle : « information » ou « enseignement ». Ce lien entre « information » et « document » soulignait mieux qu'aujourd'hui la liaison indéfectible des deux entités. Difficile, en effet, de concevoir une information qui serait une abstraction détachée de sa condition matérielle d'expression : le document réalise en ce sens un complexe sémiotique dont chaque dimension démontre l'interdépendance de ses composants (Jeanneret, 2000, p. 68-79)³.

Il est aussi possible de comprendre un contour comme une prévision, la supposition d'une aire à explorer. Il nous reste en la matière des orientations et des suggestions qui pourraient devenir autant d'études collectives thématiques à mener. Mais avant cela, l'approche du document semble difficilement séparable de son contexte pragmatique de conception et de partage. Quelle que soit la discipline qui prenne en charge de le penser, il paraît contraire à une saisie véritable, fondée en droit et en méthode de conceptualiser le phénomène sans le comprendre dans la pâte sociale où il est incrusté. Que faire en effet d'une conception ontologique qui oublierait de le penser sans ses contenus ou d'une approche « contenuiste » qui voudrait le soustraire à ses supports ? On perçoit bien qu'entre document et social, il y a plus qu'un rapprochement théorique ou d'expérience, il y va d'une intrication essentielle qu'il faut cerner. Ce travail est rendu possible par les apports disciplinaires qu'en raison de rapprochements originaires l'histoire et les sciences de l'information ont inclus dans leurs priorités mais que d'autres disciplines seraient à même d'intégrer dans leurs horizons de réflexion.

Que l'objet soit ici étudié plein champ ou hors champ des sciences de l'information et de la communication, il se trouve à la confluence – entre autres – de l'anthropologie (Marteleto,

³ Jeanneret (Y.), 2000, *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?* Villeneuve d'Asq : Presses universitaires du Septentrion, 134 p. coll. Savoirs mieux ; 10.

Nobrega), de l'ethnométhodologie (Guyot, Peyrelong), de la sociolinguistique (Guyot, Peyrelong), de l'herméneutique (Bratosin), de la philosophie politique (Ribeiro, Thiesen ; Bratosin) ou de la sociologie de la consommation (Gaglio, Zacklad). Au-delà de ce foisonnement disciplinaire, une tension conceptuelle vient sous-tendre de manière unitaire les contributions de ce numéro. C'est ainsi que l'on peut concevoir plusieurs strates discursives dans lesquelles s'entrecroisent, se questionnent ou se répondent les auteurs ; autant d'entrées pour appréhender le document au cœur du processus de la communication, c'est-à-dire aussi bien en tant qu'objet produit, en tant qu'objet diffusé et utilisé, ou en tant qu'objet reçu et reconstruit par l'analyse interprétative. On peut ainsi distinguer, sans donner une valeur absolue à l'ordre ici choisi, car il pourrait aller inversement des pratiques à la théorie, et en soulignant que certains auteurs sont cités ci-après sous plusieurs entrées :

- une entrée "théorique" recentrant chaque approche choisie sur la visée communicationnelle du document ;
- une entrée par les pratiques sociales à partir desquelles les points de vue sur le document se déploient comme autant de facettes analytiques ;
- enfin, une entrée historique souligne, au-delà des focalisations ponctuelles, l'importance de la mise en contexte du document dans la construction du sens.

L'entrée théorique englobe les contributions qui optent explicitement pour une vue surplombante du concept du document. Mais loin de survoler leur objet, ces études viennent approfondir les soubassements mêmes de cet objet complexe, qu'il s'agisse de sa production intentionnelle (Meyriat), de sa charge informationnelle (Marteleto, Nobrega), de sa dynamique intrinsèque (Guyot, Peyrelong), de sa dimension cognitive (Cahuzac, Raboutet), ou de la transformation de son support (Cotte, Després-Lonnet).

L'entrée par les pratiques rassemble les études du document dans des milieux bien déterminés : entreprise de services en NTIC (Gaglio, Zacklad), entreprise du secteur pharmaceutique (Dupont, Drutel), Agence Régionale de l'Environnement de Haute Normandie (Jahnich, Cheveigné). Plus largement, l'optique organisationnelle permet de préciser la place de l'objet documentaire dans les relations entre acteurs : qu'il se situe en amont ou en aval de processus situés, le document reste un objet plein au sens d'objet chargé d'une matérialité signifiante qui contribue à l'organisation. En se référant aux éclairages ici rassemblés, on retrouve sa place primordiale dans certains processus de travail, notamment dans le cas des situations complexes. Les analyses le soulignent, sa fonction est intermédiaire et nous incite à repérer les multiples phases et états à nommer, communs à de nombreux procès. Document générateur, document dérivé, document de synthèse, document final, etc. ne sont pas que des dénominations mais des distinctions méthodiques destinées à rendre compte d'une élaboration. L'observation de pratiques s'articulant autour du document rend également compte de son rôle de pivot. Préalable à l'action, l'objet documentaire se trouve dès lors lié au principe de coopération (Gaglio, Zacklad ; Dupont, Drutel ; Jahnich, Cheveigné), imposant la pertinence de l'approche par le document pour appréhender la dimension organisationnelle.

L'entrée historique fixe des horizons documentaires spécifiques qui permettent de revenir précisément sur le document dans sa dimension patrimoniale. Ces études montrent comment des dispositifs documentaires élaborent aussi bien une mémoire informationnelle – à travers les systèmes de récupération de l'information - (Talamo, Smit), qu'une mémoire sociale (Ribeiro, Thiesen), ou une mémoire politique – structure étatique du régime communiste roumain - (Bratosin). Rejoignant notamment les préoccupations de la bibliothéconomie (Lara, Ortega), cette entrée débouche bien au-delà du terrain délimité des sciences de l'information

en montrant les enjeux idéologiques de l'analyse interprétative des documents en dehors de leur sphère socio-culturelle d'origine.

Différentes strates s'appuient sur un niveau metadiscursif qui oriente la réflexion sur la définition même du document en tant que concept. Chaque contribution se trouve étayée par des conceptions fortes du document comme objet informationnel à visée communicationnelle. Qu'il soit pris comme outil pour l'analyse marketing (Gaglio, Zacklad) ou comme objet de connaissance au cœur du *Knowledge Management* (Cahuzac, Raboutet), envisagé par attribution (Guyot, Peyrelong) ou par intention (Meyriat), le document dévoile son intégrité à travers ses propres métamorphoses. Les contributions entérinent le processus de co-construction du sens potentiellement à l'œuvre dans la constitution du document. Cette spécificité de l'objet documentaire se décline à travers une liste de dénominations discutées et assumées : "documents intermédiaires" (Dupont, Drutel), "documents repères" et recyclés (Jahnich, Cheveigné), "miroir de protodocuments successifs" (Cahuzac, Raboutet), "produit intermédiaire de la coopération" (Gaglio, Zacklad), "objet particulier, intermédiaire" (Guyot, Peyrelong)... Plutôt qu'une définition globale figée, les auteurs opèrent des figements définitoires du document observé à différents stades de sa constitution. Si un document n'acquiert son statut que par une nécessaire activation à réception, ces partis-pris reviennent sur les moments qui permettent de mieux dessiner sa contextualisation. L'ensemble de ces démarches trouvent ainsi un écho dans la critique génétique du texte⁴, issue du mouvement structuraliste, afin de préciser la métamorphose dont le document est l'objet.

Les trois entrées que nous venons d'évoquer recouvrent par ailleurs le questionnement sur ce que l'on appelle – souvent à tort, eu égard à leurs conséquences dans le processus de construction du sens - les techniques documentaires. Qu'elles soient mentionnées, étudiées ou sous-entendues, ces techniques apparaissent en filigrane de la plupart des contributions. L'observation pratique ou l'étude historique montre ainsi tout à la fois l'aspect processuel du travail documentaire (Jahnich, Cheveigné) et ses implications dans la construction d'une « signification en suspens » (Bratosin). De la même manière, les recherches plus théoriques renvoient au noyau dur traité par ces techniques documentaires : l'information, "consubstantielle au document" (Meyriat). Or nous touchons là, par la marge diront certains, la ligne de force du discours pluriel de ce numéro. Subsumant ces préoccupations, le passage de l'information au document (Cotte, Després-Lonnet) ou la virtualité même qui fonde le document – quel que soit son support, sa matérialité – constituent l'ouverture disciplinaire ultime en « Infocom ».

⁴ CNRS

FRAYSSE Patrick, RÉGIMBEAU Gérard, 2006. **Le patrimoine architectural entre monuments-phares et documents monumentaires.** In Colloque *La transmission des connaissances, des savoirs et des cultures : Alexandrie, métaphore de la francophonie*, Troisième colloque international du CIDEF (Centre international de documentation et d'échanges de la francophonie – Québec) – AFI (Agora francophone internationale – Paris), Alexandrie (Égypte), Bibliothèque d'Alexandrie, 12-15 mars 2006. Actes à paraître.

Patrick Fraysse, doctorant en Sciences de l'information et de la communication
Gérard Régimbeau, Maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication

Université Toulouse III Paul Sabatier, EA 827,
Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS), France.
Equipe Médiations en information et communication spécialisées (MICS).

Colloque CIDEF (Alexandrie 12-15 mars 2006)
La transmission des connaissances, des savoirs et des cultures :
Alexandrie, métaphore de la francophonie.
Axe 1 La cité (architecture et lieu de mémoire)

Le patrimoine architectural entre monuments-phares et documents monumentaires

La mémoire a partie liée avec la construction, qu'on prenne ce terme dans un sens littéral ou métaphorique. Dans le cercle de la Bibliotheca Alexandrina, à la lumière d'un monument-phare merveilleux et du souvenir de l'antique bibliothèque, on ne saurait oublier qu'après la parole, il revient aux monuments et aux documents tangibles de transmettre la mémoire en héritage, non sans drames parfois, d'où l'impact et le rôle du travail patrimonial toujours d'actualité.

Les rapports étroits des notions de document et de monument ont souvent été questionnés par les chercheurs en histoire ou en sciences de l'information et de la communication. L'étude par Louise Merzeau des allers-retours, mélanges, oppositions de ces deux *régimes de trace* (Merzeau, 1999), et celle de Régis Debray sur la différenciation des types de monuments (Debray, 1999) ont contribué à cette réflexion qui mérite d'être prolongée, notamment dans le contexte d'une amplification de l'information numérique. Dépendant maintenant d'un champ pratique et théorique portant sur l'économie de la trace dans (et pour) la mémoire de la Cité, autour des questions de la désignation rétrospective dépendante de choix sociaux et culturels (Davallon, 2000), autour des enjeux de la sauvegarde et de la destruction (Emelianoff et Carballo, 2002), le monument ne cesse d'être redéfini à la mesure de l'extension du concept de patrimoine.

Notre étude, également appuyée sur la recherche typologique, tente de mettre en évidence un nouveau mode de relation entre les deux pôles monument/document en faisant émerger la notion de « document monumentaire ». Elle permettra d'observer les caractéristiques et les signes de cette catégorie dont nous dresserons un tableau (en annexe) qui ne se réfèrera cependant qu'en partie aux critères utilisés par Debray. De même la caractérisation sémiotique ne reprendra pas la tripartition peircienne qu'il utilise mais s'attachera à différents signes notamment plastiques et non-verbaux, (Groupe μ , 1992 ; Boutaud, 2001).

En revenant sur quelques concepts et définitions nous envisagerons, dans un premier temps, le passage du monument-phare au monument-document puis, dans un second temps, le mouvement allant du document au monument.

Des monuments phares aux monuments documents

Un aperçu des notions prises au mot dans notre étude nous aidera à mieux comprendre le premier mouvement qui a amené le monument vers le document, du statut de monument-phare à celui de document-témoin.

D'une part, le terme « monument » provient du *monumentum* latin, « *ce qui rappelle, ce qui perpétue* », désignant aussi bien le monument commémoratif que des actes et décrets écrits. *Le Trésor de la langue française* le définit, quant à lui, comme un « *objet qui atteste l'existence, la réalité de quelque chose et qui peut servir de témoignage* ». Au 19^e siècle, Michelet soutient que « *La langue d'un peuple est le monument le plus important de son histoire*, tandis que Mérimée, alors inspecteur des Monuments historiques, constate : « *La peinture est, de tous les arts du moyen âge, celui dont les monuments sont les plus rares en France* »¹.

D'autre part, le terme « document », dérivé de *documentum*, qui recouvrait le sens d'exemple et de modèle, renvoyait à la forme verbale *docere* qui signifiait enseigner, instruire, informer. C'est ce dernier sens qui opère encore chez La Peyrouse, à la fin du 18^e siècle : « *il y a donc peu de documens à espérer des relations des voyageurs* »², autrement dit : peu d'enseignements ou d'informations. Cette solidarité lexico-sémantique entre « document » et « information » souligne la liaison des deux entités. Difficile, en effet, de concevoir une information qui serait une abstraction détachée de sa condition matérielle d'expression (Jeanneret, 2000, p. 68-79).

La réinterrogation décisive de Foucault du couple complémentaire ou dichotomique document-monument dans *l'Archéologie du savoir* partira d'un renversement qui n'intéresse qu'une partie de la proposition dialectique. Il écrit : « *l'histoire, dans sa forme traditionnelle, entreprenait de 'mémoriser' les monuments du passé, de les transformer en documents et de faire parler ces traces [...]; de nos jours, l'histoire, c'est ce qui transforme les documents en monuments*. Et ce, à partir d'une « *matérialité documentaire* » qui comprend : « *livres, textes, récits, registres, actes, édifices, institutions, règlements, techniques, objets, coutumes, etc.* » (Foucault, 1964, p. 14 -15). Cette conception rejoint les recherches de l'École des Annales qui a su découvrir des ressources importantes dans les documents autres que les sources textuelles ou les chef-d'œuvres (Couzinet, 2004), de même qu'elle se rapporte aux perspectives théoriques de Jean Meyriat qui a distingué à l'instar des historiens, le document par intention, conçu pour être document et le document par attribution, perçu comme tel par les récepteurs (Meyriat, 1978).

Le document n'a plus une simple fonction de preuve de ce que l'historien avance, il sert désormais de matériau, il est sécable et malléable. Pierre Toubert (Toubert, 1998) peut ainsi affirmer que « tout est document ». Il peut être transformé en chiffres. Il ne doit même plus être considéré comme innocent ! Jacques Le Goff (Le Goff, 1981, p. 304) pense même « *qu'il doit être jugé. Tout document est un monument qu'il faut savoir dé-structurer, dé-monter* » reprenant ainsi la comparaison de Michel Foucault.

Déjà, l'historien d'art autrichien Aloïs Riegl (Riegl, 1903), dans son essai *Le culte moderne des monuments*, distingue les « *monuments intentionnels* » qu'il oppose aux « *monuments non intentionnels* », lesquels pourraient être dénommés « monuments par attribution », recouvrant les « *monuments historiques* » et les « *monuments anciens* » (cf. tableau 1).

Aujourd'hui, document et monument se confondent dans le langage des historiens ou des médias. Victor Hugo pronostiquait même, en 1832, que l'imprimerie, soit la sphère documentaire, détruirait l'architecture, soit la sphère monumentale, dans le chapitre *Ceci*

¹ *Trésor de la langue française informatisé*, URL : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

² *Ibid.*

tuera cela de son roman *Notre Dame de Paris* ! Loin de cette opposition radicale, l'architecte et historien de l'architecture Luc Baboulet a montré comment leurs statuts se confondent ou s'échangent. « *C'est que l'un et l'autre ne sont ni des essences ni des qualités, mais des virtualités : tout peut devenir document, tout peut devenir monument.* » (Baboulet, 2001, p. 436).

Régis Debray, grâce à une nouvelle typologie (Debray, 1999), distinguera : 1) le Monument-Message, monument intentionnel, créé pour commémorer un événement passé ; 2) Le Monument-Forme, « morceau » d'architecture, souvent spectaculaire et jouant le rôle de prototype ; 3) Le Monument-Trace, sans valeur artistique et non intentionnel, utilitaire et a valeur d'évocation d'une culture.

Après avoir observé ce que sont devenus les monuments-phares ces « archipels du passé » qui ont subi la loi du tri de la patrimonialisation et de l'interrogation historique pour intégrer la famille des documents, nous porterons maintenant notre regard sur des types de monuments qui ont fondé ou préfigurent un autre type de patrimoine.

Quand la documentation engendre le monument ou le « document monumentaire »

La notion de « monumentaire » qui se rapportait à un travail, une collection ou un ouvrage documentaire sur le patrimoine monumental, a été reprise par Renaud Dulong pour nommer une forme de témoignage faisant œuvre : « *J'appelle monumentaire tout ce qui, dans un texte de témoignage, excède la relation des faits, ouvre à la signification de l'évènement, et interpelle le lecteur dans son rapport à ce qui s'est passé.* » (Dulong, 2002, p. 183). Nous la reprendrons avec un sens encore différent puisque le « document monumentaire » représentera ici un monument dont la réalisation est conditionnée par la documentation, dans une société où l'archive et la reproduction peuvent stimuler l'invention et la réalisation. En somme, il s'agira d'un monument qui puise sa nécessité dans des données informationnelles et communicationnelles.

Lieux d'histoire et de mémoire, les monuments sont « légendés » c'est à dire accompagnés d'une information orale, textuelle ou iconique qui permet de les comprendre ou de les interpréter sur le temps long. Le discours du monument est doublé d'informations. Des études, relevés, ouvrages, guides, panneaux, conférenciers, sites Internet, inspirés ou non de la littérature historique, scientifique ou profane, vont relayer son évocation. A défaut le monument ne parlera plus. Qui plus est, ce processus a entraîné au cours du temps une forme de spécialisation documentaire qui peut, par son étendue, sa masse, son efficacité aider à faire apparaître (ou parfois disparaître sous trop de communication) le monument lui-même.

Pour aborder ces monuments (cf. tableau 2) qui sont l'expression d'une croissance continue de la documentation et de la reproduction, sans prétendre à l'exhaustivité et en observant qu'on pourrait les dénommer autrement, nous avons retenu les catégories de la « Monument-thèque » ou collection de monuments ; du « Monument-songe » ou réplique de monument, pseudo-monument, avatar joueur, festif ou grandiloquent du monument réel ; du « Monument-drome » ou monument à parcourir, reconstruction pour une expérimentation grandeur nature ; du « Monument-média » ou monument activé, voire interactif³ par un dispositif info-communicationnel ; et enfin du « Monument-données » ou monument mémorisé générateur virtuel de copies à l'échelle souhaitée. On ne peut, c'est entendu, cacher que ces termes résultent non seulement d'une nécessité de former des néologismes temporaires suffisamment signifiants mais aussi d'appositions, de mots-valises, voire de calembours qui tentent d'ajuster lexique et sens sans en faire, cependant, une fin en soi.

³ Par « interactif », nous entendons ici l'interaction simple d'une personne avec un objet et/ou l'interactivité complexe d'actions et de réactions d'une personne avec un dispositif informatique.

La monument-thèque

Parmi les musées spécialisés dans l'architecture qui ont vu le jour, le plus symbolique et celui qui illustre le mieux notre propos, est le Musée des Monuments Français (MMF) à Paris. Né de la volonté de sauver les fragments de monuments médiévaux détruits par les révolutionnaires (Poulot, 2001), il permet, à partir de moulages grandeur nature, de présenter des documents au service de l'Histoire de l'architecture. C'est une toute autre ambition, celle de la restitution ex situ d'originaux, qui présida à la création, au début du 20^e siècle, du musée des cloîtres (*The cloisters*) à New-York (Romirer, 1963)⁴ où sont réunis des documents de l'architecture médiévale et renaissante.

Le *Poble Espanyol*⁵, autre exemple, construit en 1929 à l'occasion d'une exposition internationale, est un « véritable » village, composé d'une collection de copies, au cœur de la ville de Barcelone. L'objectif des concepteurs, avec l'architecte Puig y Cadafalch, était de donner une idée de ce que pourrait être un modèle idéal du village ibérique reconstitué à partir de tous les styles régionaux. Edifices, morceaux de rues ou places ont été reconstitués grandeur nature. Réalisé en treize mois seulement, cette œuvre au départ temporaire, comme la Tour Eiffel en son temps, a été conservée suite au succès populaire rencontré.

Originales ou primaires⁶, moulages, copies ou réductions, selon la muséologie, les pièces-témoins des monument-thèques ont répondu à une conception appuyée, comme le montre Roland Recht, sur le modèle épistémologique du comparatisme des sciences naturelles, sur le modèle historiographique de l'histoire de l'art de Winckelmann et sur le modèle esthétique du « musée imaginaire » imposé par la photographie (Recht, 2001).

Le monument-songe

Des images inspirent ce type de réalisations destinées elles-mêmes à faire image : édifices de papier extraits d'une bande-dessinée prenant corps dans le réel ; décors monumentaux de vrais films ou sphinx avec pyramide et palmiers dans un Las Vegas⁷ Hollywoodien d'une Amérique où « le cinéma est vrai » selon Jean Baudrillard (Baudrillard, 1986, p. 35).

Le monument-fête, quant à lui, variante du monument-songe quand il provient de l'image, présente le paradoxe du fragile solide et de l'éphémère durable. Il fait partie de cette architecture que Gérard Monnier a nommé architecture-spectacle « *équivalente à celle du palais ou du décor de la ville capitale, et qui, par l'étendue et la durée de l'évènement, donne le caractère de la participation à une fête collective à ce qui est une manifestation d'admiration politique* » (Monnier, 1994). S'il n'existe plus, en France, ces arcs de triomphe édifiés pour les déplacements officiels, on peut retrouver dans le travail des emballages de monuments de Christo et Jeanne-Claude, une forme du monument-fête. Avec eux le monument se pare de toile, de cordes et de plis pour masquer tout en révélant sa physionomie globale et atemporelle... pour une célébration éphémère. On notera qu'elle est fortement liée, y compris financièrement, aux documents qui précèdent et qui suivent ces réalisations.

Les deux mots entendus dans « monument-songe » nous rappellent ainsi que ces réalisations trouvent leurs sources aussi bien dans la reproduction, le factice ou le pastiche que dans le rêve et l'imagination.

⁴ Site Internet relatif aux Cloisters sur : < <http://www.metmuseum.org/> >

⁵ <<http://www.poble-espanyol.com/>>

⁶ Les croisements terminologiques entre documentation et muséologie sont évoqués dans Couzinet, Régimbeau, Courbières, 2001, p. 482-486.

Le monument-drome

Ce type est dérivé en fait de l'exemple et des expériences actualisés dans les archéodromes. Il doit sa fortune aux fruits des recherches archéologique et historique patiemment consignées dans une masse documentaire qui permet maintenant de retrouver et de mettre au point des techniques avec la volonté de les rendre opératoires jusque dans les sensations physiques. L'imaginaire y a sa part, celui de l'enfance et celui de l'amateur qui voit dans ces expériences une possibilité d'évasion dans le temps. Parmi les témoins les plus originaux de ce type on citera le site du chantier Médiéval de Guédelon⁸ en Bourgogne où sort de terre ex-nihilo un château-fort construit comme au 13^e siècle.

Le « monument-drome » est ainsi la réinvention d'un lieu, d'une architecture à parcourir, à ré-éprouver dans l'action, en prise avec un environnement à l'échelle du corps. Il résulte lui aussi des capacités à faire vivre des données historiques et architecturales.

Le monument-média

L'exemple du Centre international de l'art mural, « *parcours d'interprétation* » utilisant maquettes, écrans vidéos et bornes interactives pour « compléter » les fresques de l'abbaye de Saint-Savin sur Gartempe dans le Poitou illustre bien cette catégorie ou le média englobe et fait presque oublier le monument lui même. Il peut aussi se charger de doubler un monument existant. C'est le cas de du fac-similé de Lascaux II installé sur le site même ou celui de la Grotte de Niaux reconstituée en partie, à quelques kilomètres du site, dans un ensemble ludo-pédagogique, le Parc pyrénéen de l'art préhistorique à Tarascon-sur-Ariège, qui permet d'accéder aux reproductions en fac-similé des ensembles pariétaux majeurs et d'originaux inaccessibles.

Le monument ne se suffit plus, il doit se raconter par cartels, écrans, projections ou expositions, médias interposés, parfois par nécessité de conservation. Le « monument-média » est un monument auquel on ajoute une visée informationnelle, une extension, voire une prothèse muséale, où le monument primaire est communiqué par la documentation accumulée à des fins d'interprétation ou de vulgarisation.

Le monument-données

Les nouvelles technologies permettent aujourd'hui d'automatiser les techniques traditionnelles de représentation de l'architecture : dessin, photographie ou maquette. De nouveaux types de relevés scientifiques, intégrant les techniques les plus sophistiquées sont désormais mis en œuvre : relevés photogrammétriques, images « 3D » ou maquette virtuelle par exemple. Des centres de recherche en réseau dont font partie Ausonius (Bordeaux) et Cultnat⁹ (Alexandrie) travaillent à la collecte et à la normalisation des données du patrimoine numérique.

Grâce à la maîtrise des images « 3D », une avancée importante est proposée dans la restitution de l'état matériel des édifices ou la reconstitution virtuelle des monuments disparus ou interdits d'accès. C'est le cas lors de la restitution de monuments en ruine, dont il est toujours difficile de déduire la réalité historique à partir de l'état effondré. « *A partir d'une documentation existante (iconographie, textes, vestiges archéologiques...) une première maquette 3D de l'objet ou du monument est élaborée puis soumise à l'expertise des meilleurs connaisseurs. Puis de séminaires en hypothèses de restitution, la numérisation de l'édifice est affinée jusqu'à aboutir à un produit fini fidèle aux dernières acquisitions scientifiques et*

⁹ Center for documentation of cultural and natural heritage, Bibliotheca Alexandrina: <http://www.cultnat.org>

*modifiable si besoins*¹⁰ : c'est ainsi que l'équipe de l'archéologue Robert Vergnien présente le travail de l'Institut Ausonius dont les modèles numériques ont engendré des « monuments-données » : l'obélisque égyptien destiné au Circus Maximus de Rome, le château de Michel de Montaigne, ou bien encore l'arc romain du site de Xanthos (Lycie, Turquie).

Ici, les données documentaires permettent, grâce aux possibilités du traitement informatique, de recréer le monument.

Conclusion

Le processus de patrimonialisation a engendré un processus de documentation autour des monuments qui à son tour a engendré de nouveaux monuments. Tous ces exemples nous renvoient au « musée documentaire » (Régimbeau, 1997) ou à la « société documentaire » (Couzinet, Régimbeau, Courbières, 2001) mais l'on ne saurait terminer ce court panorama sans évoquer deux réalisations illustrant le lien spécifique document-monument par une sorte de double métaphore, preuve s'il en fallait de leurs échanges tangibles : d'abord, le « monument » de l'édition qu'a été *La description de l'Égypte* fruit du travail des savants de l'expédition napoléonienne dont les neuf volumes de textes et les 13 volumes de planches ont été rassemblés dans un meuble créé précisément en forme de monument (Grinevald, 2002), et ensuite, plus récemment, une architecture-monument consacrée au document, celle de la Bibliothèque Nationale de France en forme de quatre livres ouverts.

Cette contribution aura permis, nous l'espérons, de poser des jalons pour l'étude du passage de l'informationnel (le document) au commémoratif (le monument) en montrant comment - dans cette allitération ou intervient comme une altération - réalités et lignes réflexives se rencontrent et se séparent. Le changement de perspective opéré dans la deuxième partie du 20^e siècle à propos du patrimoine est le produit d'une conjonction entre l'évolution méthodologique interne à la critique historique et le contexte épistémologique de « révolution documentaire » dans les sciences humaines décrite par Michel Foucault puis recueillie et travaillée par les chercheurs en Sciences de l'information et de la communication. A travers la notion de « document monumentaire », nous souhaitons mettre à nouveau l'accent sur le rôle générateur et régénérateur de la documentation quand il permet que se conjuguent archive, information-communication et monument.

¹⁰ Site de l'Institut Ausonius, Bordeaux : <http://archeovision.cnrs.fr/>

⁹ Site du chantier de Guédelon à Treigny dans l'Yonne : <http://www.guedelon.com/> ; site explicatif sur l'importance de cette expérience : <http://www.futura-sciences.com/comprendre/d/dossier464-4.php>.

Annexes :

Tableau 1 : Caractéristiques des monuments d’après A. RIEGL

	MONUMENT Intentionnel (voulu)	MONUMENT historique (non voulu)	MONUMENT ancien (non voulu)
Statut	Public	Singulier	Durable et périssable
Conception	Objective	Subjective	Subjective
Valeur de mémoire...	Commémorative	Historique	Temporelle (ancienneté)
...attribuée par	L’auteur	L’observateur	L’observateur
Valeur d’actualité	Utilitaire	Artistique, esthétique	Contemplative
Décidé par	L’élu, le responsable	Le spécialiste	Les masses
Etat matériel	Intact	Intact	Ruines
Catégories selon critères de Debray	Monument-Message, discours officiel	Monument-Forme, modèle	Monument-Trace, souvenir

Tableau 2 : Essai de typologie des documents monumentaires

	MONUMENT- Thèque	MONUMENT- Songe	MONUMENT- Drome	MONUMENT- Média	MONUMENT- Données
Champ de référence	Histoire de l’art	Arts et loisirs	Sciences expérimentales	Communication	Sciences et techniques
Mise en oeuvre	Collection, musée	Décor, célébration	Expérimentation, sensibilisation	Extension documentaire	Virtualité, reconstitution
Métier(s) impliqué(s)	Le conservateur- ‘monumentaliste’	L’architecte- metteur en scène	L’historien- anthropologue	Le médiateur- documentaliste	L’archéologue- informaticien
Fonctions principales	Rassembler pour comparer	Magnifier pour rappeler, célébrer	Appliquer pour expérimenter	Informé pour savoir	Reconstituer pour comprendre
But	Apprendre	Divertir, rappeler, attirer	Comprendre, favoriser l’expérience, apprendre	Apprendre, sensibiliser	Préserver, prouver
Prépondérance sémiotique	Iconique, plastique, kinésique	Iconique, plastique, kinésique	Kinésique, iconique, plastique, synesthésique	Iconique, plastique, sonore, verbale, kinésique,	Iconique, plastique, kinésique
Exemples	-Borgo Mediovale (Turin) -Poble Espanyol (Barcelone) -MMF (Paris) -Musée d’Art Roman (ASF A10 Lozay) -Cloisters (NY)	-Architecture de Las-Vegas -Disneyworld -Pavillons expo -Décors cinéma -Emballages Christo	-Chantier Guédelon -Archéosite de Montans (Tarn) - Archéoparc de Rochefort (Belgique)	-Lascaux II -Saint-Savin -Le Pont du Gard -Sagrada familia à Barcelone -Abbaye de Fontevraud	-Lascaux III -Le sphinx des Naxiens (Ausonius)

Bibliographie :

- BABOULET Luc (2001). Du document au monument. Quelques jalons pour une légende de l'architecture. *Communications*, n° 71, Le parti pris du document (littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle, p. 435-463.
- BAUDRILLARD Jean (1986). *Amérique*. Paris : Le Livre de poche, 1988. Essais ; 4080.
- BOUTAUD Jean-Jacques (1998). *Sémiotique et communication : du signe au sens*. Paris : L'Harmattan. 318 p.
- COUZINET Viviane, REGIMBEAU Gérard, COURBIERES Caroline (2001). Sur le document : notion, travaux et proposition. In COUZINET Viviane [textes réunis par]. *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation*. Paris : ADBS. p. 467-508.
- COUZINET Viviane (2004). Le document : leçon d'histoire, leçon de méthode. *Communication et langages*, n° 140, juin 2004. p. 19-29.
- DAVALLON Jean (2000). Le patrimoine, une « filiation inversée ? *Espaces-Temps*, n°74-75, p. 6-16.
- DEBRAY Régis (1999). Trace, forme ou message ? In *L'abus monumental*. Actes des Entretiens du Patrimoine (1998 ; Paris). Paris : Fayard. p. 27-44.
- DULONG Renaud (2002). La dimension monumentaire du témoignage historique. *Sociétés et représentations*, n° 13, p. 179-197.
- EMELIANOFF Cyria, CARBALLO Cristina (2002). La liquidation du patrimoine, ou la rentabilité du temps qui passe. *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 92, p. 49-57.
- FOUCAULT Michel (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard. 275 p. Bibliothèques des sciences humaines.
- GARCIA Patrick (2000). *Les lieux de mémoire*, une poétique de la mémoire ? *Espaces-Temps*, n° 74-75, p. 122-142.
- GRINEVALD Paul-Marie (2002). Description de l'Égypte. In FOUICHE Pascal, PECHOIN Daniel, SCHUWER Philippe (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du livre*. Paris : Éd. du Cercle de la Librairie. p. 759-760.
- GROUPE μ, (1992). *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*. Paris : Le Seuil. 504 p. La couleur des idées.
- JEANNERET Yves (2000). *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?* Villeneuve d'Asq : Presses universitaires du Septentrion, 134 p. coll. Savoirs mieux ; 10.
- GOFF Jacques (1981). Article 'Histoire'. In *Histoire et Mémoire*. Paris : Gallimard, 1988. p. 304. Trad. de l'article en italien publié dans *l'Encyclopédie Einaudi*.
- MERZEAU Louise (1999). Monument et document : lequel conditionne l'autre et faut-il les dissocier ? In Régis Debray (dir.). *L'abus monumental*. Actes des Entretiens du Patrimoine (1998 ; Paris). Paris : Fayard. p. 89-96.
- MEYRIAT Jean (1978). De l'écrit à l'information : la notion de document et la méthodologie de l'analyse du document. In *Inforcom 78*, SFSIC, 1^{er} congrès, Compiègne, 1978, Paris : SFSIC, vol. 1, p. 23-32 ; ou In COUZINET Viviane, dir., *Jean Meyriat, théoricien et praticien de l'information-documentation, ibid.*, Paris : ADBS éd., 2001, p. 113-124.
- MONNIER Gérard (1994). L'architecture monumentale contemporaine, une question d'histoire ? *Histoire de l'art*, n° 27. Disponible sur Internet, [visité le 1-01-2006], <<http://gerard.monnier.free.fr/pages/travrec/1994-1>>.
- NORA Pierre, dir. (1984-1993). *Les lieux mémoire*. Paris : Gallimard. 3 t., 7 vol. Bibliothèque illustrée des histoires. Cf. GARCIA Patrick (2000). *Les lieux de mémoire*, une poétique de la mémoire ? *Espaces-Temps*, n° 74-75, p. 122-142.
- POULOT Dominique (2001). Le Musée des Monuments Français d'Alexandre Lenoir. In *Le musée de sculpture comparée : naissance de l'histoire de l'art moderne*. Paris : Monum' Éditions du patrimoine. p. 34-43.
- RECHT Roland (2001). Le moulage et la naissance de l'histoire de l'art. In *Le musée de sculpture comparée : naissance de l'histoire de l'art moderne*. Paris : Monum' Éditions du patrimoine. p. 44-53.
- REGIMBEAU Gérard (1997). Article 'Reproduction de l'œuvre d'art'. In LAMIZET Bernard, SILEM Ahmed. *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*. Paris : Ellipses. p. 479-481.
- RIEGL Aloïs (1903). *Le culte moderne des monuments, sa nature, son origine*. Traduit et présenté par Jacques Baboulet. Paris : L'Harmattan, 2003. 123 p. Esthétiques. Trad. de : *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*. Wien-Leipzig : W. Braumüller.
- RORIMER James J. (1963). *The cloisters : the Building and the Collection of Medieval Art in Fort Tryon Park*. 3^e ed. New-York : The Metropolitan Museum of Art. 212 p.
- RTP-DOC (2002-2006), RTP (Réseaux Thématiques Pluridisciplinaires) 33, Site participatif, Documents et contenu : création, indexation, navigation [en ligne], CNRS, ENSSIB, [consulté le 15-01-2006], URL : <<http://rtp-doc.enssib.fr/sommaire.php3>>
- TOUBERT Pierre (1998). Tout est document. In *L'Ogre historien. Autour de Jacques Le Goff*, textes rassemblés par Jacques Revel et Jean-Claude Schmitt. Paris : Gallimard. p. 85-105.

RÉGIMBEAU Gérard, 2006. **Pour une typologie documentaire de l'information en art contemporain.** In VOLANT Christiane, dir. *L'information dans les organisations : dynamique et complexité.* Colloque international organisé à l'Université François Rabelais, IUT, Tours (France) les 6 et 7 avril 2006 / Equipe CEDPM (Centre d'Étude du Débat Public et des Médiations), Axe Information dans les organisations. [Paru in *Id. Ibid.*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2008, p. 315-329.] DOI : 10.4000/books.pufr.670

Régimbeau Gérard, 2006, Pour une typologie de l'information en art contemporain, in *L'information dans les organisations. Dynamique et Complexité*, colloque international organisé par l'axe "Information dans les organisations" du Centre d'Etudes du Débat Public (CEDP), Université François Rabelais, Tours, 6 et 7 avril 2006

POUR UNE TYPOLOGIE DOCUMENTAIRE DE L'INFORMATION EN ART CONTEMPORAIN

Gérard REGIMBEAU
Université Toulouse III Paul Sabatier, EA 827,
Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS), France.
Equipe Médiations en information et communication spécialisées (MICS)
gerard.regimbeau@iut-tlse3.fr

INTRODUCTION

Des lieux, des canaux et des supports diversifiés assurent maintenant la production et la circulation d'informations indispensables à l'activité et à la connaissance de l'art contemporain. Cette situation résulte d'une conjonction entre, d'une part, la « réserve » des savoirs, l'intérêt public (et des publics), les développements techniques, et d'autre part, la dynamique interne de l'art, avec ses dimensions humaines et sociales. L'ensemble forme un champ où interviennent de nombreux acteurs institutionnels, professionnels et amateurs qui le modèlent en partie par des médiations informationnelles s'imposant comme des entités (actives et passives) dont il faut sans cesse revoir les angles d'analyse pour mieux en comprendre l'intégralité.

Par ailleurs, dans le domaine de l'art comme dans d'autres domaines, toute organisation de service ou de dispositif d'information suppose de penser et de peser en amont, le nombre, la nature, l'utilité et les spécificités des ressources informationnelles. Partant de l'idée éprouvée qu'il est plus facile à un usager, ou un utilisateur occasionnel, de comprendre où, quand et comment, voire pourquoi, chercher des informations, s'il en connaît les « contours », les genres - qu'il peut ainsi mieux anticiper ce qu'il va rencontrer dans les sources -, la documentation a souvent recours à l'outil intellectuel de la typologie. En effet, la typologie peut aider la recherche d'information mais aussi, entre autres exemples, s'avérer nécessaire dans les activités de veille, de diffusion sélective d'information, d'initiation documentaire ou dans la création d'un site Web. D'autant plus que ces opérations et ces méthodes de collecte, de traitement ou de diffusion se font maintenant en direction de publics aux attentes et réceptions de plus en plus disparates.

En s'appuyant sur les principes typologiques utiles à l'analyse et l'indexation de l'écrit ou de l'image, on peut donc tenter de caractériser ce qui fournit des repères, de sujet cette fois, à l'écriture d'une liste, d'un portail, d'un sommaire, d'une page d'accueil, d'un index ou à tout autre organisation d'information pour se diriger dans les arcanes de l'information spécialisée en art contemporain. Le corpus étudié se concentrera sur le canal du Web qui a pu donner l'impression qu'on vivait sous le nouveau règne d'une unification des sources. Or, il n'en est rien si l'on s'attache non plus au vecteur technique mais aux significations des contenus. Il convient donc, selon nous, de reprendre la réflexion sur cette partie de la typologie documentaire pour cerner ces indicateurs de ressources qui sont censés orienter

utilisateurs et usagers en restant dans la perspective d'une connaissance de la pragmatique documentaire.

I- ORDONNER, CLASSER, TYPIFIER

Dès qu'il s'agit de penser pour classer ou réciproquement, on ne peut oublier les exercices de Georges Perec qui se demandait comment classer les verbes qui désignent l'opération de... classer : « *cataloguer, classer, classifier, découper, énumérer, grouper, hiérarchiser, lister, numéroter, ordonnancer, ordonner, ranger, regrouper, répartir ?* », et s'il égrenait alphabétiquement cette succession, il (se) reprenait aussitôt pour ajouter : « *subdiviser, distribuer, discriminer, caractériser, marquer, définir, distinguer, opposer, etc.* » (Pérec, 1982) selon un dé-rangement alphabétique destiné à nous faire mieux goûter le caractère provisoire du premier classement. Mais point de « typer » ou « typifier » dans ses listes sinon à les comprendre dans l' « *etc.* » ou dans chacune des actions ou activités relevées. Constamment présente dans les réflexions sur la didactique et les pratiques de la recherche documentaire, la typologie n'est pourtant pas associée systématiquement à la documentation¹ : en témoigne le dernier *Vocabulaire de la documentation* (INTD-ER, 2004) d'où elle est absente, peut-être parce qu'on a tendance à lui préférer les notions de classement et de classification mieux acclimatées.

Si l'on se réfère au vocabulaire d'usage, la typologie concerne plutôt une approche de l'information par division de supports ou de sources ; une approche morphologique, fonctionnelle ou catégorielle des documents. Les archives semblent, de ce point de vue, plus enclines à se référer à cette pratique et au terme lui-même. Les normes ISAD(G)² donnent cette définition du mot *type* : « *Catégorie de documents distingués en raison de critères communs, matériel (par exemple: aquarelle, dessin) ou fonctionnels (par exemple: journal, livre de compte, main-courante, registre de délibération...)* », et les Archives de France définissent ainsi la typologie³ : « *Toute appellation qui définit la forme diplomatique ou matérielle d'un document, et qui constitue un élément de sa description.* ».

Il n'en reste pas moins que la documentation, quel que soit son domaine d'application, nécessite de recourir autant à la typologie qu'à la classification sans être pour autant dépendante de soucis exclusivement archivistiques. Et cette nécessité renvoie aussi bien à la division matérielle qu'aux catégories conceptuelles. De l'invention des dossiers verticaux, au début des années 1890 (Corniou, 2002, p. 17), aux actuels fichiers et dossiers numériques, les systèmes de division de l'information sont certes dépendants des possibilités techniques, mais, ces dernières sont aussi réciproquement liées aux principes théoriques de l'organisation des connaissances, de sorte qu'en matière typologique, il est intéressant de confronter les exigences théoriques avec les pratiques de classement. On connaît l'étude de l'anthropologue Jack Goody qui montre les implications cognitives liées aux systèmes graphiques et scripturaux : elles concernent, par exemple, l'organisation de la pensée en listes qui « *diffèrent beaucoup des formes du langage parlé, parce qu'elles en disjoignent les éléments et les traitent abstraitement* » (*ibid.*, p. 151), qui organisent une « *mise en ordre par catégories* ». Enfin, la liste, « *en rendant les classes plus visibles et plus strictement définies, permet à l'individu de manipuler plus aisément l'information, en particulier en l'ordonnant*

¹ Entrée absente dans le dernier *Dictionnaire de l'information* (Cacaly, dir., 2004), comme auparavant dans le *Dictionnaire encyclopédique de l'information et de la documentation* (Cacaly, dir., 1997).

² Cf. ISAD(G) *Norme générale et internationale de description archivistique*. [consulté le 13-01-2006], URL : <http://www.ica.org/biblio/isad_g_2f.pdf>

³ Liste établie pour une étude terminologique publiée par les Archives de France [consulté le 13-01-2006], URL : <<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/fr/archivistique/DAFterminologiealphabetique.html>>

hiérarchiquement, ce qui est souvent décisif dans le processus de remémoration » (*ibid.*, p. 195-196). On en retrouve la nécessité dans les outils de normalisation, dans la pratique bibliothéconomique ou dans le traitement documentaire.

Avec les 183 termes réunis en Annexe E de la norme AFNOR FD Z 44.077⁴ sur le catalogage des images fixes, qui a pour titre précisément « Typologies », on possède un outil au service de la documentation ainsi que des sciences de l'information et de la communication, dont l'importance est sans doute sous-estimée. Liste panoramique qui déploie d'emblée l'immensité du champ ethnologique et documentaire, médiologique⁵ en somme, à prendre en compte dans nos études. Une qui s'intéresserait, par exemple, aux supports de diffusion des reproductions de l'art contemporain en s'appuyant sur ce travail récapitulatif pourrait retenir « *abécédaire, affiche, agenda, album à colorier, alphabet, autocollant, badge, billet d'entrée, cahier, calendrier, carte à jouer, carte d'invitation, carte postale, carte publicitaire, couverture de livre, couverture de périodique, dépliant, dessus de boîte, emballage, enveloppe, frontispice, illustration, etc.* ».

L'Institut national de l'audio-visuel (INA), pour sa part, a formalisé des listes de genres d'émissions TV qui permettent de renseigner les champs des notices de traitement des vidéogrammes. Mais la question typologique engage aussi le suivi et la construction d'une histoire des genres et de ce fait dessine autant un cadre méthodologique pour la recherche documentaire que des voies ouvertes à la recherche scientifique sur les régimes de production des images télévisuelles (Miège, 1994 ; Bourdon, 1994 ; Charaudeau, 1997).

La nécessité et la capacité de mettre à disposition les matériaux de l'information historique, y compris du « temps présent », ne cesse de poser par incidence la question de l'organisation des savoirs laquelle rejaillit à son tour sur les cadres de classement de cette mise à disposition selon un processus dialectique toujours actif. Les thésaurus représentent en cela, et presque de fait, au travers de leur richesse lexicale, sémantique et structurale, des appoints indispensables pour penser les typologies ; la division, la mise au point et la hiérarchisation des termes.

II – POUR UNE TYPOLOGIE ORGANISANTE OU LES AMERS DU NET

Pour une typologie ... ce titre indique autant l'orientation que le parti pris, mais il marque surtout la phase de réflexion où souhaite se placer cette contribution contrainte par les limites d'une approche individuelle. Avant d'en arriver pour l'art contemporain, voire pour l'histoire contemporaine elle-même, à ce qui constituerait l'homologue de la *Typologie des sources du Moyen Age* éditée chez Brepols⁶, entreprise exceptionnelle par la durée et la qualité, il nous faut déjà réfléchir à ce que serait une liste organisée aux fins d'une orientation documentaire. Le processus est celui de la représentation de l'information qui suit une démarche schématique pour faciliter l'accès à l'information représentée (Meyriat, 1989).

⁴ AFNOR, FD Z 44-077, *Documentation – Catalogage de l'image fixe – Rédaction de la description bibliographique de l'image fixe*, Annexe E, p. 111-115, dans AFNOR, Normes de catalogage, tome 2, 2005, p. 401-405.

⁵ Selon le terme de Jean Meyriat (1983) qui définit ainsi l'étude des systèmes techno-sociaux de la communication, branche qui contient entre autres la documentologie et l'informatologie.

⁶ Présentation de la série (1972-2003) sur le site de l'Université catholique de Louvain (Belgique) : « *La Typologie, [...] classe d'abord les sources selon leur genre, décrit les caractères propres à chacun, retrace son origine et son évolution [...]. Elle formule ensuite les règles spéciales de critique historique [...] pour reconstituer le passé sous toutes ses formes : événements, institutions, économie, structures sociales, mentalité, idées, activité désintéressée* ». [consulté le 13-01-2006], URL : <http://zeus.fltr.ucl.ac.be/recherche/publications/pub_typologie.html>.

Après avoir constaté que les sites sont souvent conçus comme des espaces de navigation autonome, où le travail classificatoire des bibliothécaires et documentalistes ne trouve pas, ou peu, à s'exprimer, il nous a semblé qu'il pourrait être du ressort d'une recherche prospective et programmatoire de proposer l'organisation, non point d'un méta-portail, mais d'une liste indicative, et de voir jusqu'où, en fonction de l'existant en matière d'organisation des données, il était plausible d'aller pour baliser, par souci de réflexion méthodique plus que par souci d'application, un territoire pratique et théorique.

L'idée n'est pas nouvelle. Il existe, dans les faits, des approches multiples, empiriques ou théoriques, plus ou moins sectorielles, mais ce qui nous a amené à aborder cette question résulte d'un manque de synthèse. Un rapide tour d'horizon nous permet ainsi de relever ce qui a été fait pour la forme des oeuvres numériques par Annick Bureaud (dont nous sommes redevable pour le titre même de notre communication) dans le but « *de mettre en évidence les grandes catégories d'oeuvres en ligne* » (Bureaud, 1998), ou par Nicolas Frespech sur les sites artistiques afin de clarifier les expressions : *Arts médiatiques, art en ligne, Cyber art, art hypermédiatique, art médiatiques, Art web, Art en réseau...* (Frespech, 2002) ; les sites des bibliothèques de musées, les médiathèques spécialisées, les sites associatifs, répondant aux nécessités de hiérarchiser l'information comme on le dit en documentation ou pour la mise en page. Mais pour l'édification d'une liste prenant en compte la multiplicité des ressources informationnelles, les sites généralistes offrent la matière la plus décisive⁷. Nous arrêterons ainsi notre corpus à cinq des sites et portails majeurs du domaine de l'histoire des arts et des arts plastiques pour comparer le balisage des sources tel que l'entendent le ministère de la culture, un institut, une médiathèque et une bibliothèque universitaire dans le triangle France, Canada, Allemagne : ce sont,

- en France : la Délégation aux arts plastiques (DAP)⁸, le Centre national des arts plastiques (CNAC)⁹ et l'Institut national d'histoire de l'art (INHA, Paris)¹⁰ ;
- au Canada, la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (MACM)¹¹ ;
- et enfin en Allemagne, le portail de ressources électroniques Art Guide : Collection of Art History Websites¹².

Comment concevoir une typologie qui soit une aide à la recherche d'information en art contemporain ? Ces exemples plaident pour une mise au point nécessaire dans le domaine dont ils esquissent les potentialités et marquent aussi leurs limites car ils ne sont pas pensés pour un emploi aussi spécifique. Face à l'information, ces sites tentent avec plus ou moins de bonheur de repérer ce qui semble nécessaire à une vue, une connaissance, et au-delà, à l'étude des courants actuels, sauf Art Guide et l'INHA qui se veulent généralistes en englobant toute l'histoire de l'art jusqu'à l'art contemporain.

Le recouplement des choix d'information effectués d'après les cinq sites fait apparaître, après étude des possibilités de regroupement des rubriques, un ensemble de critères typologiques qui fonctionnent comme des intitulés de champs. A noter que, parfois, sous plusieurs d'entre eux peut se ranger un même contenu. Nous reconstruisons, de fait, une liste structurée à partir des données recueillies dont l'ordre ne prétend pas être figé (tel qu'il

⁷ Les listes les mieux conçues semblent être, pour l'instant, celles de Art-Guide avec des possibilités d'interrogation des sites web par type de source (Sourcetype), par sujet (Subject), par région et par période. Cf. adresse infra, note 12 et celles du CNAP.

⁸ Ministère de la culture, rubrique « Art contemporain » : <<http://www.culture.fr/ArtContemporain/c94>>.

⁹ <<http://www.cnap.fr/>>

¹⁰ <<http://www.inha.fr/plan.php3>>

¹¹ <<http://media.macm.org/>>

¹² <<http://vifa.ub.uni-heidelberg.de/kunst/servlet/de.izsoz.dbclear.query.browse.Query/domain=kunst>>. Portail conçu par la Bibliothèque universitaire de Heidelberg et la Bibliothèque d'État de Saxe et de l'Université de Dresde, et relié au VKK (Virtuellen Katalogs Kunstgeschichte) Bibliothèque virtuelle d'histoire de l'art, de l'université de Karlsruhe.

apparaît ci-dessous ou dans le tableau en annexe), mais tente de se rapprocher des usages d'un schéma qu'on retrouve, par exemple,

1) dans des notices d'œuvres avec les mentions suivantes : auteur ; dates biogr. ; titre ; date de réalisation ; école ou origine ; support, technique et format ; localisation ; sources, bibliographie ;

2) dans des grilles d'analyse¹³ avec les mêmes critères de départ identifiant l'œuvre auxquels s'ajoutent les commentaires : description des signes plastiques ; thème et/ou iconographie ; contexte (personnel, social, géographique, économique, historique) ; fortune critique ; interprétation ; bilan sémiotique ; synthèse ; bibliographie.

On reprendra donc une répartition des types d'informations ordonnant : 1) l'identification ; 2) la description et l'interprétation. Mais pour une approche globalisante qui tient compte également des données empiriques de l'information telle qu'elle existe sur les sites et portails, il faut aussi prendre en compte les aspects représentés : professionnels, sociaux, éditoriaux, etc., et sans lesquels de toute façon, on ne pourrait pas comprendre la complexité du champ vivant des arts plastiques. Les médiations y jouent un rôle important, constituant, fondamental ; ce qui, par parenthèse, conforte une approche par les SIC. On les retrouve avec la médiation artistique telle qu'elle est incarnée par les médiateurs de musée mais aussi par les pédagogues ; avec la recherche confrontée à la médiation scientifique et à la vulgarisation ; avec les médiations éditoriale, documentaire, institutionnelle, journalistique, publicitaire, etc.

Cet ensemble de facettes ou dimensions peut s'énoncer selon le schéma suivant, en fonction :

1) des artistes ; 2) des disciplines et techniques ; 3) des œuvres (collection, exposition, conservation) ; 4) des recherches sur l'art ; 5) de la géographie ; 6) de la médiation culturelle de l'art ; 7) de l'édition, la médiatisation et la critique ; 8) des ressources documentaires ; 9) de la formations des artistes ; 10) du marché et des galeries ; 11) du droit et du statut professionnel et social ; 12) de la politique culturelle, des institutions, des aides ; 13) des activités et acteurs associés dont l'éducation à l'art ; 14) de l'actualité.

Ce sont les « entrées » retenues dans le tableau typologique synoptique en annexe. On admettra cependant que cet ordre ressortit plutôt d'une visée analytique prenant l'art pour objet d'étude et qu'une visée plus « pratique », à destination informative, mettant le professionnel de l'art au centre du champ socio-artistique supposerait d'autres choix, par exemple (et en abrégé les intitulés, donnés sous cette forme dans le tableau) :

1) artistes ; 2) disciplines ; 3) formation ; 4) marché-galeries ; 5) droit-social-profession ; 6) politique culturelle-institution-aides ; 7) acteurs-activités associés ; 8) œuvres ; 9) médiation culturelle ; 10) recherches sur l'art ; 11) édition, médias, publication ; 12) géographie ; 13) actualités ; 14) ressources documentaires.

Partant d'une autre distinction entre les genres d'information qui façonnent les échanges du champ des arts plastiques, on pourrait aussi retenir : 1) l'information biographique ; 2) l'information esthétique ; 3) l'information pédagogique ; 4) l'information économique ; 5) l'information juridique, professionnelle et sociale ; 6) l'information administrative et institutionnelle ; 7,8,9,10) l'information spécialisée culturelle et scientifique 11) l'information spécialisée et l'information publicitaire 12) l'information spécialisée et

¹³ Discussion dans notre travail de thèse (Régimbeau, 1996, p. 365-378) ; cf. également d'autres grilles d'analyse pour l'art du 20^e siècle dans (Calaf, Navarro, Samaniego, 2000) ; et sur le site de la Fondation Getty (Etats-Unis) Categories for the description of works of art (CDWA), Core Categories and Full List of Categories, URL : http://www.getty.edu/research/conducting_research/standards/cdwa/2_overview/index.html

touristique 13) l'information d'actualité ; 14) l'information spécialisée et l'information pratique.

Enfin, un regard particulier sur ce qui constitue au sens propre l'information médiatique (identifié ici sous le n° 11) permettrait de corroborer l'étude typologique que Caroline Courbières a menée à propos de la mode (Courbières, 2002) en distinguant quatre types : « *l'information prescriptive, l'information marketing, l'information de type documentaire et la méta-information* ».

CONCLUSION

La production, le stockage, le transfert, la diffusion et la réception des documents grâce aux techniques numériques s'adaptent aussi à des catégorisations documentaires. Il existe, en effet, encore et toujours, sous la fausse unité du canal d'information, des sujets et des motivations qui peuvent être représentés par des entités sémantiques (mot et signification pris dans un contexte spécifique) simplifiant l'orientation documentaire. Ce bref panorama permet aussi de saisir que les sites et portails sont les plus opératoires quand ils laissent « parler » les listes par la structure et l'ordre alphabétique. En articulant une typologie par sujet à des typologies qui s'appuieraient sur d'autres catégories de contenus en art contemporain, comme les thèmes des catalogues d'exposition que nous avons étudiés dans une perspective de catégorisation (Régimbeau, 1996, p. 129-154) ou comme les différentes natures de revues présentes sur le Web (Régimbeau, 2001), ce travail pourrait être continué dans le sens d'une « cartographie » de la teneur des domaines à prospecter : c'est-à-dire une identification, une localisation et une caractérisation des médiations en jeux.

Comment, le repérage des types de sujet, puis en complément, - question et travail à prolonger – le repérage des types de formes, de genres et de fonctions d'informations, utilisés dans les médiations informationnelles, permet de s'acheminer vers une critique des sources qui serve l'efficacité de la pédagogie et de la recherche en arts plastiques, telle est la question qui était au soubassement de cette contribution. Elle relève des objectifs managériaux d'un centre d'information et/ou de documentation dans l'identification et l'évaluation des sources d'information ou dans le contrôle des flux d'informations.

BIBLIOGRAPHIE

BUREAUD Annick, 1998. Pour une typologie de la création sur Internet. *Leonardo on line-Olats /Observatoire Leonardo des Arts et des Techno-Sciences*, [en ligne], 15 p., [consulté le 13-01-2006]. URL : <http://www.olats.org/livresetudes/etudes/typInternet.php>.

BOURDON Jérôme, 1994. Propositions méthodologiques pour l'analyse du document audiovisuel. *Dossiers de l'audiovisuel*, « Le dépôt légal de la radio et de la télévision », n° 54, p. 69-72.

COURBIERES Caroline, 2002. Vers une typologie de l'information médiatique au travers de l'analyse des discours sur la mode. *Communication et langages*, n° 34, p. 84-97.

CALAF Roser, NAVARRO Alfredo, SAMANIEGO José A. *Ver y comprender el arte del siglo XX*. Madrid : Ed. Síntesis, 2000. 254 p. Didáctica de las ciencias sociales, n° 2.

CHARAUDEAU Patrick. Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information. *Réseaux*, n° 81, p. 79-101.

CORNIOU Jean-Pierre. *La société de la connaissance : nouvel enjeu pour les organisations*. Paris, Hermès Science Publications, 2002, 190 p., coll. Management et informatique.

FRESPECH Nicolas, 2002. Proposition d'une typologie générale de sites Internet artistiques. (*{uyio.com}*) : *ressources sur le Net art*, [en ligne], mise à jour des liens 17-09-04, 3 p. [consulté le 13-01-2006]. URL : <http://www.uyio.com/typologies.php#>.

GOODY Jack, 1979. *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*. Paris : Les Ed. de Minuit, 1993. 274 p. Coll. Le sens commun.

INSTITUT NATIONAL DES TECHNIQUES DE LA DOCUMENTATION – Etudes & Recherches (INTD-ER). *Vocabulaire de la documentation*. Coord. Par Arlette Boulogne. Paris, ADBS éd., 2004, 334 p. coll. Sciences et techniques de l'information.

MIEGE Bernard, 1994. De quoi alimenter la recherche. *Dossiers de l'audiovisuel*, « Le dépôt légal de la radio et de la télévision », n° 54, p. 65-67.

MEYRIAT Jean, 1989. La place du schéma dans les langages de représentation de l'information, *Schéma et schématisation*, n° 30, p. 37-46.

MEYRIAT Jean, 1983. Pour une classification des sciences de l'information et de la communication, *Schéma et schématisation*, n° 19, p. 61-64.

PEREC Georges, 1982. *Penser/Classer*. Hachette, impr. 1986. Textes du XXe siècle.

REGIMBEAU Gérard, 2001. Les revues d'art contemporain entre imprimé et électronique : évolutions récentes [en ligne], *Archée* (Montréal), 20 p. URL : <http://archee.qc.ca/>

REGIMBEAU Gérard, 1996. *Thématique des œuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire*. Lille : Presses Universitaire du Septentrion, 1998. 2 vol., 657 p. Thèse à la carte.

Annexe : Typologie des catégories d'information des sites web analysés.

	DAP Délégation aux arts plastique	CNAP Centre national des arts plastiques	Médiathèque Musée Art Contem Montréal	INHA Institut national d'histoire de l'art	Art Guide (Websites) Heidelberg, Dresde
Artistes	-Artistes, groupes d'artistes et réseau -Associations et collectifs d'artiste	-Domaine associatif	-Artistes -Groupes d'artistes	-Archives de l'art de la période contemporaine -Missions de l'INHA	-Artistes -Architectes
Disciplines	-Art électronique -Arts plastiques -Arts visuels -Design -Graphisme -Métiers d'art -Mode -Photographie -Web design	-Arts du feu -Arts plastiques -BD Illustration -Design -Estampe -Film, vidéo -Graphisme -Métiers d'art -Mode -Nouvelles technologies -Paysage -Photographie -Textile	-Art public -Arts médiatiques -Nouveaux médias -Dessin -Gravure -Peinture -Performance, Danse, Musique -Théâtre -Photographie -Sculpture -Installation -Vidéo Film	-Archives de l'art de la période contemporaine -Missions de l'INH	-Arts décoratifs - Arts électroniques -Arts visuels -Art sur le Net -Architecture -Design -Dessin -Estampe -Film -Multimedia -Musique, sons -Paysagisme -Peinture -Photographie -Performance -Réalité virtuelle -Sculpture -Vidéo -Techniques -Volume
ŒUVRES (Collection, diffusion, exposition, conservation...)	-Centres d'art contemporain -Lieux d'accueil d'artistes -Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) -Fondations -Fonds national d'art contemporain (FNAC) -Musées d'art contemporain -Laboratoires restauration	-Lieux d'exposition et de diffusion -Centres d'art contemporain -CNAP DAP DRAC -Restauration	-Musées -Galeries et musées virtuels -Muséologie -Conservation et restauration	-Expositions virtuelles	-Musées -Exposition en ligne – Collections -Conservation -Restauration
Recherches sur l'art	-Etudes, recherches et dossiers -Centres de recherche et laboratoires	-Recherche	-Arts visuels -Enseignement et recherche -Histoire de l'art -Muséologie -Conservation et restauration-	-Recherche (carte) -Réseau de l'histoire de l'art -Centres de recherche et de ressources -Sociétés savantes -Axes de recherche -Les chercheurs	-Recherches historiques -Styles -Histoire de l'art en relation avec autres sciences -Esthétique -Colloques -Thèses -Théories des arts -Iconographie
Géographie	-Art en région -Se promener			-International	-Aires géographiques – Art européen et non-européen
Médiation culturelle, enseignement		-Médiation, éducation artistique -Agriculture , monde rural -Justice, prisons -Santé-hôpital		-Enseignement (carte) -Ecoles spécialisées -Unités d'enseignement	-Education - Matériel pédagogique -Tutoriel
Edition, médias publication	-Maisons d'édition -Revue, magazines et médias	-Editions -Productions multimedia -Création et plasticien en ligne -Edition, presse, librairie -Publications institutionnelles -Guides professionnels	-Librairies -Editeurs -Périodiques -Périodiques électroniques	-Revue -Publications -Actes de colloque -Catalogues d'expositions -Dictionnaire des historiens de l'art -Collection (édition) -Publications	-Périodiques -Revue -Actes de colloques -Pré-publications -Rapports de recherches -Manuels techniques -Normes et standards

				électroniques	
Ressources documentaires	-Bases de données et catalogues d'œuvres -Annuaire, portails -Lieux ressources	-Centres de ressources -Bibliographie -Portails	-Documentation -Autres répertoires de sites en art contemporain -Moteurs de recherche -Répertoires -Textes -Bibliographies -Banques d'images	-Centre de recherche et de ressources -Réseau de l'histoire de l'art -Collections éditoriales -Services -Ressources documentaires -Bases de recherche -Répertoire des bibliothèques -Les signets (Répertoires, Bases d'images)	-Encyclopédies -Banques d'images -Portails -Moteurs de recherche -Archives -Références bibliographiques
Formation	-Formation -Enseignement -Métiers	-Ecoles supérieures d'art -Formation -Formation continue -Plasticiens intervenants -Congrès interprofessionnel de l'art contemporain (CIPAC)	-Arts visuels	-Missions de l'INHA	-Education -Workshop
Marché, galeries	-Marché de l'art -Galeries	-Marché de l'art -Fondations, mécénat	-Galeries -Centres d'artistes -Fondations -Ventes aux enchères	-Archives de l'art de la période contemporaine	-Marché -Prix -Vente aux enchères
Droit-Social-Profession		-Créer une association -Siren, Siret -Responsabilités civiles -Associations d'artistes -Organismes professionnels, syndicats -Infos professionnelles -Statut de l'artiste -Droit d'auteur -Régime fiscal -Sécurité sociale -Exercice de l'activité -Protection du patrimoine -Immobilier -Emploi -Contrats -Diffusion, ventes et dons -Production -Edition (droit) -Fiscalité -Eléments comptables et financiers	-Législation et culture	-Annuaire professionnels	-Profession -Dispositions légales -Recueils de lois -Bourses -Syndicats professionnels
Politique culturelle, institutionnelle, aides	-Politique -Manufactures nationales	-Aides, subventions, prix, bourses, ateliers -Achats et commandes -Résidences d'artistes -Mobilier national		-Bourses et appels à contributions -Aides à la traduction -Travaux soutenus	-Publications officielles -Rapports de gouvernement

		<ul style="list-style-type: none"> -Manufactures -Villa Medici -Aides et allocations -Achats -Acquisitions et commandes -Résidences -Concours 			
Acteurs, activités associés à l'art		<ul style="list-style-type: none"> -Congrès interprofessionnel de l'art contemporain (CIPAC) -Critique d'art 		-Archives de l'art de la période contemporaine	<ul style="list-style-type: none"> -Colloques -Syndicats professionnels -Critique d'art
Actualités	<ul style="list-style-type: none"> -Listes de diffusion et groupes de discussion -Expositions, festivals, salons 	<ul style="list-style-type: none"> -Calendrier de l'art contemporain -Evénements -Animations -Annonces -Expositions -Manifestations -Rencontres 	<ul style="list-style-type: none"> -Expositions -Biennales -Festivals Foires 	<ul style="list-style-type: none"> -Manifestations -Expositions virtuelles 	<ul style="list-style-type: none"> -Forums -Listes de diffusion -Evénements -Expositions -Salons, foires Colloques

RÉGIMBEAU Gérard, 2006. L'indexation de l'art abstrait : images, mots, signes et thèmes. [Publié sous le titre : « **Indexation de l'art abstrait : enjeux et questions** », *Culture et musées*, n° 9, 2007, p. 143-165.]

Gérard Régimbeau

Maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication

Université Toulouse III Paul Sabatier,

EA 827, Laboratoire d'études et de recherches appliquées en sciences sociales (LERASS), France.

Equipe Médiations en information et communication spécialisées (MICS)

Département Information-Communication

115D route de Narbonne

BP 67701

31077 Toulouse Cédex

Juin 2006

Indexation de l'art abstrait : images, mots, signes et thèmes

Parce qu'elle semble procéder d'une contradiction ou conduire vers une aporie, tout au moins d'un point de vue qui voudrait que l'image relève nécessairement du traitement iconographique, l'indexation de l'art abstrait est rarement abordée pour elle-même en tant que question théorique, alors qu'elle ne cesse cependant d'être pratiquée et dans son exercice même, de provoquer de nouveaux questionnements. Il semble pourtant qu'on puisse ménager quelques pistes dans la compréhension de ce phénomène en vue de le situer plus précisément dans les enjeux du traitement documentaire.

D'un côté, nous avons un art dont les contenus semblent ne faire qu'un avec l'expression ou les composants formels mettant à l'épreuve la théorie classique de la double articulation du signe (signifiant/signifié), et de l'autre, une méthode de traitement documentaire, l'indexation de l'image, qui a pour but de créer des repères sémantiques (principalement sur les sujets signifiés) pour accéder aux contenus d'un document : comment les deux sont-ils mis en présence ? Il paraît nécessaire de reprendre la question à la lumière de nouvelles données. Celles-ci concernent principalement l'actualité de cette problématique dans les banques d'images car elles apportent des arguments, voire confortent des hypothèses, qui pourraient aider à dépasser les difficultés rencontrées pour retrouver ces œuvres dans différents contextes de recherche d'information.

Existe-t-il des modalités et des procédés d'indexation, par mots ou par images, capables de ménager des entrées vers les contenus des œuvres abstraites à défaut de nous permettre d'accéder directement à leurs contenus ? Est-ce que des méthodes de repérage, tant du point de vue de la dénotation que de la connotation nous aident dans ce processus ? Telle est la position du problème de cette étude qui ne tente pas d'arriver prématurément à des solutions mais se place dans une perspective exploratoire. Elle s'appuie sur l'approche empirique de pratiques relevées sur Internet et cherche à prolonger quelques-unes de nos interrogations abordées dans d'autres travaux. Nous ferons, dans un premier temps, un détour par des notions générales, puis nous étudierons et comparerons les diverses solutions observées pour dessiner un nouvel état provisoire de la question.

1 De l'art abstrait « documenté » à la documentation sur les œuvres abstraites

Des abstractions

Si l'on s'accorde pour dater ses débuts entre 1910 et 1912, et si l'on sait, après un article de Jean Laude [15] en particulier, qu'elle ne fut pas une mais plurielle dès ses origines, l'abstraction ne répond pas à une définition allant de soi. Que l'on en juge à travers les différentes options exprimées par des auteurs de référence démontrant la difficulté à concevoir ce courant ou ce mouvement artistique (mais est-ce spécifique à l'abstraction ?) dans la fermeture d'une unité. Unité illusoire, effet conceptuel, ou plus sûrement taxinomique, qui ne correspondent pas à la nature, aux qualités et à la diversité des réalités plastiques.

Déjà, en 1912, dans un article écrit "à chaud", Paul Klee, qui s'intéressait de près – en témoignent, hormis ses travaux, ses voyages, rencontres, écriture et traductions – aux évolutions des tendances internationales en cherchant sa voie personnelle, identifie deux voies principales dans l'abstraction : l'une provenant de ce qu'il appelle "*la démarche cubiste d'abstraction*" dans laquelle il place Delaunay, « *celui qui a créé le type du tableau autonome, vivant sans motif de nature d'une existence plastique entièrement abstraite* » ; et l'autre, ayant fait « *son apparition un peu plus tôt [chez] Vassili Kandinsky* » ; ce dernier étant « *parvenu au même résultat de principe – l'art pur – poussé par la passion et un étonnant instinct de liberté.* » [11, p. 13].

Quelques décennies plus tard, dans sa synthèse sur *Les arts de l'espace*, Henri Van Lier, philosophe-esthéticien belge, remarque trois façons au moins de désigner les attitudes abstraites chez les auteurs et théoriciens :

- « art abstrait » ou « art non-figuratif » indifféremment pour Seuphor et Brion ;
- « art abstrait » pour l'attitude qui s'inspire de la nature, et pour celle qui ne s'en inspire pas : « art non-figuratif » pour Herbin, « non-objectif » ou « concret » pour Van Doesburg ;
- enfin pour d'autres : « art abstrait » pour l'art nommé par ailleurs « concret » et « art figuratif » pour l'art s'inspirant de la nature.

Et Van Lier de conclure : « *Il ne reste plus alors qu'à adopter une terminologie arbitraire en ayant soin d'en avertir. Pour désigner la peinture où la nature sert encore de point de départ, nous parlerons d'abstraction naturelle ; dans l'autre d'abstraction pure.* » [28, p. 141-143].

Mais, selon une distinction plus ou moins admise, on sépare aussi l'abstraction en deux tendances, comme c'est le cas, parmi d'autres, dans un ouvrage traduit de l'anglais : "*De nombreux artistes et commentateurs ont déclaré qu'en art, l'Abstraction pure n'existe pas : un tableau s'appuie forcément sur quelque chose de visible. [...]. On distingue deux parties dans l'abstraction : L'Expressionnisme et l'Art géométrique.* »¹. Kandinsky et sa postérité, dont l'expressionnisme abstrait, représentant le premier courant, tandis que le Suprématisme russe, le Constructivisme, le Néo-Plasticisme de Mondrian et leurs filiations jusqu'à aujourd'hui, incarnent le deuxième. Cette distinction en rejoint une autre qui divise également l'abstraction en deux : le courant lyrique (ou chaud) et le courant géométrique (ou froid).

Plus près de nous, Alain Bonfand [2, p. 9] choisit de déplacer la question de la « simple » définition plastique en se référant au concept philosophique d'« idéation » : « *cette abstraction ou idéation, celle de Mondrian à coup sûr, de Malevitch mais aussi de Kandinsky, n'en prend pas moins son point de départ dans le monde...* ».

Enfin, Georges Roque [23, p. 29], prenant appui, dans son étude, sur les propos des artistes-théoriciens, précise : « *Cesser de considérer 'art abstrait', 'art non-figuratif' ou art 'non objectif' comme de vagues synonymes est sans doute une des*

¹ Collins Judith, et al., *Les peintres contemporains et leur technique* (Londres, 1983), Paris, Inter-Livres, 1991, p. 34-35.

meilleures façons d'éviter les confusions que leur emploi indifférencié continue de générer ».

Ainsi, de définitions en synthèses, on pourrait aboutir à cette proposition concise et ouverte : l'abstraction représente quelque chose que la figuration ne peut représenter. Mais, cependant, l'abstraction possède des degrés nombreux de référence avec nos univers psychique, cognitif, naturel, technique et social. Si tant est qu'on puisse identifier l'être au monde de l'homme au travers de ses dimensions constitutives : l'abstraction n'est donc pas étrangère à la psyché, au logos, à la physis, à la tekhné, et à la polis. Ce sont des dimensions souvent absentes dans une approche par trop sectorisante d'un traitement documentaire dominé par l'alternative : figuration / non-figuration.

Sans poursuivre sur ces aspects définitionnels multipliables à l'envi en fonction de points de vue qui se croisent, se séparent ou s'opposent, on peut en déduire cependant que le singulier d'« art abstrait » est un héritage contraignant, fortement dépendant des propositions programmatoires de certains théoriciens, difficile à justifier au regard de ses développements historiques et qu'il serait plus adapté de reconnaître le phénomène dans sa pluralité, comme Jean Laude l'avait proposé. Cette première nuance est d'importance car elle conditionne en grande partie les attitudes (critiques ou documentaires) que l'on construit face aux différentes œuvres des différents courants ... double pluriel.

A partir de cette mise au point, on peut ensuite approcher les réalités plastiques de l'abstraction selon des facettes ou des dimensions thématiques (et qu'une partie des plasticiens, de la critique et de l'histoire thématisent) en formes, contenus, matériaux et référents.

L'abstraction et le verbe

Comment retrouver une image abstraite autrement qu'avec le nom de l'auteur, le titre, la date, la technique, soit autrement qu'avec les données catalographiques ordinaires. Cette question est encore vivace comme le prouve le forum de l'Iconclass² où un « correspondant » demandait s'il était possible d'indexer l'art moderne ou abstrait avec ce thésaurus. La réponse du modérateur suit : « ...s'il est possible de décrire correctement ce que l'on voit, en termes de choses représentées de manière abstraite, ou en décrivant les couleurs, ou les formes géométriques, il y a de grandes chances que des concepts d'Iconclass puisse répondre à ces images. ». Cet échange traduit ainsi une sorte « d'inquiétude » en face de cette matière visuelle déjà presque vieille d'un siècle qui résiste encore à la « domestication » verbale, mais la réponse fournit déjà des indices d'une évolution de l'intérêt vers les composants plastiques engageant sur une voie importante et cependant peu explorée par le versant strictement « iconographique » de la documentation.

Si l'on s'en tient en effet à ce dernier, on peut difficilement dépasser le cap d'une catégorisation très générale du type « art abstrait », « formes abstraites » ou « œuvre non figurative », donnant implicitement raison à une attitude récurrente qui voudrait que face à l'abstraction seul prévaut l'indicible. Mais ici, encore faut-il différencier plusieurs positions, autant liées d'ailleurs, dans l'écrit ou la parole, aux phases de l'énonciation que celles de la réception. Si l'on met de côté, pour son peu d'intérêt, celle qui estime que l'art abstrait n'a « rien à dire », on rencontre la position de refus théorique du dicible, dans l'opacité recherchée de la chose plastique par

² Site *Iconclass*. Rubrique FAQ on *Iconclass*. Amsterdam, Edita KNAW ([Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences](http://www.iconclass.nl/texts/faq.htm#Q3)). [Mise à jour ca 2005]. URL : <<http://www.iconclass.nl/texts/faq.htm#Q3>>. Consulté le 4-06-2006.

opposition à la « fausse » transparence sémiologique qui ravale cette plasticité à de la narration ; il y a, d'autre part, celle qui ne reconnaît, face à l'œuvre, que les purs « affects », provoquant une submersion des sentiments, un ressenti difficilement verbalisable ; il y a encore celle qui suppose qu'on ne peut identifier ce que l'artiste exprime car on est forcément victime de sa subjectivité ; il y en a une, enfin, qui ne voit dans ces œuvres que des formes purement décoratives sans contenu.

La plupart de ces attitudes, en coupant court à la nécessité d'aller rechercher ce que l'auteur, l'histoire, la critique ou le spectateur peuvent en dire, considèrent l'œuvre comme un en soi, un absolu se suffisant à lui-même. Mais, on constate, par ailleurs, que la frontière du dicible n'est pas irrévocablement tracée : elle oscille entre une position ontologique, qu'on peut comprendre, mais qui restera de toute façon étrangère à toute problématique documentaire, et d'autre part, des présupposés fragiles, plutôt dérivés d'une méconnaissance de l'histoire de l'esthétique abstraite ainsi que des soubassements plastiques et théoriques de ses courants que d'une véritable opposition à la « verbalisation » de l'art abstrait. Il est donc nécessaire ici de dépasser des clivages philosophiques tenant aux modalités d'interprétation des arts visuels, sans les ignorer mais sans prendre au pied de la lettre certaines résistances à la construction, certes toujours mouvante et indécise, de rapports entre ces formes d'images et les mots.

Difficultés d'accès

S'il est loisible, dans le domaine critique ou philosophique de se conformer à une conception essentialiste des œuvres, qui concevrait, par exemple, des banques de documents répertoriés exclusivement sous les noms d'auteurs, les titres et les dates - afin de respecter l'entité et l'identité des œuvres, sans y adjoindre des indexats porteurs de significations « exogènes » - il est plus difficile de défendre une telle attitude quand on se place du point de vue des usages sociaux et culturels. La demande des iconographes (car les iconographes recherchent aussi des images abstraites !), des enseignants, des artistes, des étudiants, des professionnels de l'art, des amateurs, dans les écoles d'art, les universités ou les organismes de formation ramènent vite aux questions du sens et de sa verbalisation. Tel étudiant cherchant des références comparatives pour comprendre ses propres pratiques passera nécessairement par toutes sortes de critères : de dénotation et de connotation, de temps, d'espace, de matière, etc.

Il est assez significatif qu'une enquête, menée par l'ARLIS (Art Libraries Society) en 1998-1999 au Royaume Uni sur la gestion et le traitement documentaires des images, revienne en conclusion sur le problème des accès par sujet. Résumant en plusieurs points les enseignements de cette enquête, M.E. Graham [5] précise, entre autres, que la description et l'indexation des images sont des tâches difficiles et "chronophages"³. L'impossibilité de dépasser, par manque de temps, les limites d'une description minimale (auteur, titre, date) et d'aborder une indexation profonde avec ses différents niveaux par manque d'outils ou de cadres méthodologiques engendre une insatisfaction tant du point de vue des praticiens, qui comprennent les défauts des

³ Graham M. E, 1999 : Au milieu d'autres points soulevés qui pourraient également s'appliquer à la situation française : « [...] *there are many and diverse collections of images in the UK ; there is scope for a number of major image digitisation programmes ; describing and indexing images are difficult and time consuming tasks ; existing tools for the cataloguing and indexing of images are not very satisfactory ; searching for images, by users, is constrained by the practices and systems - manual or automated - in use ; there is a general unhappiness, by both practitioners and users, with current indexing practices for images ; a greater understanding of how and why people search for and retrieve images is needed ; further research into the uses of images is needed ; Automatic Content-Based Image Retrieval is a new and little understood concept for many professional staff in art and picture libraries.* » [5]

systèmes en place, que des usagers qui rencontrent de réels obstacles dans la recherche courante.

De telles observations appliquées à l'ensemble des fonds visuels et audio-visuels témoignent de difficultés globales [27] dont les effets sont encore plus notables en ce qui concerne le domaine particulier de l'accès par sujet aux oeuvres abstraites.

2 Abstraction et contenu

Thèmes et indexats

Si les conditions matérielles de la pratique documentaire viennent compliquer une situation déjà fragile, il demeure que la problématique purement indexatoire relative à la détermination des thématiques des contenus abstraits ne doit pas pour autant être oubliée. Le thème est une construction sémantique. Comme l'écrit Jacques Maniez, il est "*le lieu de rencontre privilégié entre celui qui cherche l'information et celui qui la détient*" [16, p. 257] ; où se rencontrent, donc, l'utilisateur, la question l'indexeur, l'indexation et le document, via des dispositifs, soit différentes situations de communications médiates (banques de données et d'images, édition, photothèques, services de documentation, etc.). Même si les critères d'interrogation se sont affinés et multipliés grâce aux techniques informatiques, ils dépendent encore d'un certain état de nos conceptions en matière esthétique qu'il est peut-être bon de réinterroger dans le voisinage de ce qu'on nomme en Histoire : la critique des sources, avec ici pour objectif le traitement et la diffusion ou mise à disposition des sources.

La position du problème, en elle-même, n'a pas fondamentalement changé : il s'agit de savoir si, en l'état actuel des techniques de recherche d'information, on peut répondre aux demandes qui concernent des composants et des significations des œuvres, rassemblés sous la notion de thématique. Cette notion, qui semble assez extensive est pourtant pertinente pour le cas qui nous préoccupe. Elle est en effet au carrefour de la documentation et de l'analyse de contenu, qui toutes deux l'ont appliqué avec profit pour synthétiser des complexes de mots, d'idées, de concepts et dégager ainsi des noyaux (ou des "amas") de sens. Si l'on regarde les critères en jeu dans de l'analyse de contenu, on constate qu'ils sont assez proches de ceux qui sont ordinairement retenus dans l'analyse et l'indexation documentaires ; ce qui amène des auteurs à percevoir les voies communes aux deux méthodes : « *Si les objectifs poursuivis par l'analyse documentaire sont distincts [...], la part commune des démarches utilisées (conceptualisation, résumé, catégorisation) conduit l'analyse de contenu à s'inspirer des méthodes documentaires en raison de leur fiabilité scientifique* » [22, p 16].

Reprendre la notion de thème pour les arts plastiques suppose de préciser sa teneur et son efficience. Si elle ne semble pas rencontrer d'obstacle majeur en ce qui concerne la figuration pour laquelle elle se confond avec les notions mieux spécifiées de thème ou de sujet iconographique, il est plus malaisé de la déterminer dans son rapport aux oeuvres abstraites. Après bien des méandres théoriques, on pourra toujours justifier que l'art de Piet Mondrian a donné naissance à une "iconographie", mais serait-ce en accord avec les développements des études esthétiques ? Comment se contraindre, en effet, à parler d'iconographie face à des oeuvres dont le but n'est plus de représenter ? De deux choses l'une : où l'on suppose qu'il est du ressort de l'iconographie de prendre en compte les oeuvres abstraites, en allant contre la critique et l'histoire de l'art telles qu'elles se font et telles qu'elles l'expriment dans leurs discours ou bien on en reste à une solution qui semble avoir trouvé un assentiment dans les écrits de la critique et de

l'histoire avec la notion à la fois globalisante ou restreinte de thème applicable aux différents niveaux.

Sémiotique et sémantique

L'approche sémiotique de l'abstraction appuyée sur l'esthétique, l'histoire et l'expérience (phénoménologique, perceptive, pragmatique, etc.) a permis, indéniablement, de comprendre autrement la question des rapports entre langage verbal et expression plastique. L'identification de signes et leur désignation a facilité le repérage d'unités de sens. Reconnaissance lentement mûrie qui doit aussi aux écrits et aux cours qui accompagnèrent les premières décennies de l'abstraction, de Itten, Klee et Kandinsky, entre autres, sur la génération des formes, sur la dynamique sémantique du visuel et la texture des signes. Car si l'on quitte les justifications philosophico-théologiques de ces artistes, sans pour autant les ignorer dans certaines visées thématiques, on rencontre dans leurs écrits (mais aussi schémas, figures et dessins) techniques et pédagogiques nombre de liens entre la plastique et les mots qui pourraient éclairer la construction de thésaurus, par exemple.

Même si ce n'est pas ici le propos de définir si oui ou non il existe une syntaxe visuelle (quand par ailleurs nous pensons que l'usage de cette locution comme celle de « lecture de l'image » désoriente plus qu'elle ne guide dans l'approche de ce champ), on peut relever la richesse sémantique élaborée par la didactique à partir de l'analyse systématique des agents plastiques du simple au complexe, chez Klee par exemple [12], lui qui était, selon ses termes « abstrait avec des souvenirs », ou chez Kandinsky [10 ; 10b]. Parmi les interrogations majeures portées sur les qualités spécifiques de la composition (visuelle) des signes visuels on peut aussi remarquer les travaux de Fernande Saint-Martin [25], précisément sur la *Sémiologie du langage visuel* ; de Jean-Marie Floch dont l'analyse des tableaux de Kandinsky révèle l'enjeu d'une pragmatique sémiotique [4], ou du Groupe Mu [6] pour lequel il n'est pas de visualité sans signe plastique. Les avancées de la sémiotique visuelle de ces vingt dernières années résident aussi dans la prise en compte des travaux de plasticiens et dans cette capacité à ouvrir les concepts à la matérialisation, l'incarnation et l'énonciation spécifiques des signes plastiques.

La figure abstraite pose en effet la question de la nature des signes : elle n'est pas une icône puisqu'elle ne renvoie pas comme un signifiant à un objet selon un degré de ressemblance ; elle n'est pas non plus un symbole puisqu'elle n'est pas un signe conventionnel se rapportant à un objet de manière codifiée. Il faudrait, donc, l'assimiler à un indice, une trace laissée par la brosse, le burin, l'outil, une transformation-altération de la matière, ce qui la range paradoxalement aux côtés de la photographie, autre trace indicielle d'une réalité, celle-ci captée.

Quel type de sémantique découle de ce signe plastique ? Observons simplement un cas de mise en regard d'un tableau et d'un commentaire. Le tableau « *Composition V* » de Kandinsky, exécuté en 1911⁴, lors d'une phase de transition entre l'expressionnisme symboliste et l'abstraction est commenté en ces termes par Jacques Lassaigne [14, p. 66, reprod. p. 68] :

« *La Composition V [...] date de la fin 1911 [...]. Sa surface agitée est parcourue d'ondes colorées, de courants mystérieux. [...]. Les éléments se*

⁴ D'après Ré Soupault-Niemeyer (Du cheval au cercle. Kandinsky, *XXème Siècle*, 1974 (réimpr. 1984), n° spécial, p. 43) : "En 1911, son évolution est achevée. Il proposa au jury de l'association des artistes de Munich (*Münster Künstlervereinigung*, pour l'exposition annuelle de 1911, sa "*Composition V*", un tableau abstrait. Le jury refusa de l'exposer. Ce refus provoqua la création du "*Cavalier bleu*" »

multiplient, saisis de profil, ou proliférations à peine distinctes, lignes qui suivent leur penchant ; mais ils sont reliés entre eux par une grande lanière sombre qui vient du fond de l'horizon jusqu'au premier plan pour les envelopper. Les nombreuses évocations encore présentes, figures, architectures, montagnes, sont de moins en moins reconnaissables, se métamorphosant en d'autres images dont on devine soudain le sens comme s'il se révélait de lui-même sous une poussée intérieure, ailes, chevelures, végétations épanouies. Le noir devient un plan coloré, une forme primordiale qui joue le rôle de catalyseur. Ce noir se retrouve au coeur de plusieurs oeuvres capitales de 1912 et jusque dans leurs titres : la Tache noire, Avec l'arc noir. »

Si l'on perçoit, dans cet extrait, au-delà du style, toute la difficulté de relier termes et formes quand celles-ci ne se rapportent plus à un référent « extérieur », on peut aussi observer qu'en dépit de cet obstacle, il demeure un texte, des mots, des désignations concernant des éléments plastiques plus ou moins affirmés qui mériteraient, une fois « traduits », de devenir des repères thématiques, et par là même, servir à une possible indexation. Parmi eux : *surface, agitation, ondes, prolifération, lignes multiples, ligne dominante noire, horizon, premier plan, noir (dominante colorée), plan coloré*. En revanche, il serait difficile de proposer : *courants mystérieux, ailes, chevelures, végétations épanouies...* qui ressortent d'un registre métaphorique plus détaché de correspondances plastiques attestée, à moins d'intégrer, dans des systèmes techniques de plus en plus rapides et moins contraints par les volumes de stockage et les temps de réponse, comme en annexe ou en option, ces possibilités de bruit documentaire. Quant à *architecture, montagne*, demeurant comme des « résidus » figuratifs, témoins des motifs de paysages plus manifestes dans d'autres peintures de cette période, ils formeraient de plein droit des indexats « iconographiques ».

Mais en ce qui concerne les premiers mots-clés, pourquoi aurait-on intérêt à écarter d'une approche indexatoire les suggestions de cette description. En tant qu'outil d'interprétation, l'indexation n'est pas close ; elle suppose une ouverture qui alimente à son tour le circuit des mots à propos des œuvres, comme un paratexte singulier, à la fois présent mais sans efficience narrative sur l'ensemble qu'il accompagne.

Si l'indexation a pour fonction la désignation des thèmes et des sujets et si l'on met au compte d'une recherche des sujets cette proposition de René Berger [1, p. 186-187] : « *Traditionnellement la ligne, la couleur, la tache sont considérées comme des moyens d'expression qui s'associent à un usage figuratif : le jaune prend ici figure de mitre, là de flamme. Or, s'avise le peintre abstrait, au lieu d'associer les lignes et les couleurs à cet usage, c'est-à-dire de les mettre au service d'un sujet "extérieur", n'est-il pas possible de les considérer elles-mêmes comme le sujet de la peinture ?* ». Et si c'est le sujet de la peinture (mais aussi des autres techniques telles que la sculpture ou le dessin), pourquoi ses composants ne seraient-ils pas observés et nommés avec la même attention que des sujets « extérieurs » ? Il faut admettre que l'abstraction, vue sous cet angle, suppose de reprendre au compte des significations, les techniques, les matières et les couleurs. Le « noir » sera ainsi un mot-matière (ici bien nommé), un mot-clef, un descripteur, un sujet, un thème, au même titre qu'un cheval, un arbre ou une montagne. Le noir n'est pas, dans ce cas, réservé à la seule identification ou mention technique, il n'est pas un complément sémiotique secondaire, en tant que « signe-clef » il prend la place d'un véritable terme descriptif susceptible d'être repris en descripteur.

Ainsi l'œuvre abstraite, même sous ses aspects les plus « radicaux », du *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch au derniers courants néo-minimalistes, pourrait-elle se concevoir, selon le degré d'indexation voulu, comme technique, couleur, formes, composition, objectivité figurale, géométrie, idée, tremplin de connotation, courant plastique (suprématisme, abstraction géométrique, proto-minimalisme, minimalisme, etc.), etc. Car, comme le remarque Henri Van Lier : « *Comme toute les expressions de l'art, l'abstraction est polymorphe [...] elle incarne généralement aujourd'hui une*

vision dont il faut redire le caractère réflexif, analytique, spatialisant et mathématisant, inquisitif et polysensoriel » [28, p. 155].

Les critères d'une indexation « classique »

A l'évocation de ces critères, les facettes de Ranganathan ne sont pas si loin qui permettent d'indexer un sujet selon l'analyse de cinq catégories fondamentales : la Personnalité : ou l'objet du document ; l'Energie ou l'action sur l'objet ; la Matière : matériau, outil, méthode utilisés ; l'Espace : la géographie ; le Temps : la période, ou bien les dix catégories aristotéliennes de la substance, de la quantité, de la qualité, de la relation, de l'action, de la passion, du lieu, du temps, de la situation et de la manière d'être. Si toutes ne trouveraient pas nécessairement des champs correspondant, elles pourraient se combiner, en partie, avec les critères traditionnels dits de Quintilien (Qui, Quoi, Quand, Comment, Où) ou les critères morphologiques de Ginette Bléry destinés à la photographie (Technique, format, lumière, valeurs de plan, etc.). Les principales classes de critères pourraient aussi se résumer : 1) à l'indexation morphologique du support ; 2) à l'indexation morphologique de la représentation s'appliquant aux thèmes formels : figures, composition, clarté, profondeur, perspective, etc ; 3) à l'indexation sémantique réunissant l'indexation dénotative et l'indexation connotative. Ce dernier point concernant le sens demande quelques développements. Il ne peut éviter de faire intervenir une notion héritée de l'analyse des textes et en particulier du travail de Roland Barthes ou Gérard Genette : celle d'intertextualité.

Indexation, intertexte et connotation

L'indexation, en effet, en tant que méthode de balisage du sens ne peut se concevoir comme une technique isolée du champ culturel et social. Non seulement elle est productrice de contenus culturels mais elle est prise elle-même dans les multiples attributions de sens apportées par d'autres textes (paratextes et épitextes) : les titres, les légendes, les commentaires, les critiques, les études, etc. (Quand, par ailleurs, il y aurait lieu aussi de « com-prendre » l'indexation dans ces ensembles intertextuels). Si cet intertexte agit sur les termes descriptifs, il est également important pour la phase connotative, autant dans sa fonction de référence qu'en tant que « garde fou ».

L'étude du processus connotatif déclenché par l'image abstraite ne repose pas que sur les seules données de l'interprétation subjective. Il existe bien sûr une part projective qui peut donner lieu à une sorte d'ekphrasis "sur-métaphorique" de tradition littéraire dont certains textes se font l'écho et qui vise à circonvenir l'oeuvre à travers un verbe délié des réalités plastiques pour délivrer des correspondances imaginaires. Le commentaire de Sarah Wilson, en face des peintures informelles de Wols est exemplaire de ce point de vue. Elle y voyait : "... des villes, des vaisseaux fantômes, des graminées, des mollusques, des fentes et des centres d'effroi »⁵.

Un compte-rendu d'expérience de Bérengère Schietse sur la Diathèque des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Belgique faisait ce constat toujours actuel à propos de l'analyse de l'image : « *La représentation du contenu se divise en zones sémantiques dont la frontière est parfois floue entre l'analyse descriptive et l'analyse interprétative.* » [26]. Tout le problème est là, en effet, dans cette superposition plus ou moins importante entre description et interprétation dès qu'il s'agit d'image, d'où la difficulté de répondre par anticipation, dès l'indexation, aux besoins des usagers.

Comme il est presque impossible de savoir quelles associations d'idées et d'images peut déclencher une oeuvre abstraite, il serait totalement hasardeux, et de

⁵ Cité par Ceysson B. A propos des années cinquante : tradition et modernité. In *Vingt-cinq ans d'art en France : 1960-1985*, Paris, Larousse, 1985, p. 48. Nous avons déjà cité cet exemple [18, p.294] en étudiant précisément la question du signe plastique abstrait et du signifié.

surcroît arbitraire, de proposer des mots qui prétendraient interpréter un registre connotatif qui lui serait associé. La limite ordinairement opposée à l'approche connotative de l'oeuvre abstraite est résumée dans la formule grenberrienne que les acteurs de l'abstraction américaine et de l'art minimal ont formulé dans une tautologie forclusive : l'oeuvre est ce qu'elle est, elle ne représente qu'elle-même. Du point de vue de l'indexation ceci aurait pour conséquence de ne reprendre pour mots-clés ou descripteurs que les formants matériels de l'oeuvre : "carré jaune" ; "cube" ; "ligne" ; "cercle" ; "cuivre" ; "aluminium" ; "ligne" ; "cercle", etc., et, dans le prolongement de convoquer des axes esthétiques qui ne dépasseraient pas une certaine taxinomie critique : minimalisme, *colour field*, *shaped canvas*, etc.

Mais il existe aussi une autre voie que ne cesse de baliser une histoire de l'art plus conforme aux intentions des artistes et au contexte de création ; la recherche d'une connotation culturelle inscrites dans les intertextes. Malévich, pour revenir à son exemple, fait partie de ces pionniers de l'abstraction dont les oeuvres paraissent rechercher un au-delà du sensible et du visible, réfractaire à toute "adhérence" verbale. On sait pourtant, au travers de ses écrits, qu'il orientait ses recherches en fonction de la photo aérienne et d'un mysticisme hérité d'Oupensky [2]. Alors, pourquoi les termes « forme aérienne », « espace aérien » ou « forme flottante », entre autres, ne seraient-ils pas retenus à propos de ses œuvres suprématistes afin d'enrichir une recherche thématique sur l'air et l'aviation ?

3 Des exemples d'indexation de l'abstraction

Il suffit de se reporter aux sites de certaines banques d'images en ligne pour observer le travail indexatoire minutieux qui s'y effectue, tant du point de vue de la profondeur que de la pertinence des indexats appliqués aux différents registres morphologique, dénotatif et connotatif. Ces systèmes d'accès, servis par des logiciels et des débits de plus en plus performants, paraissent maintenant aussi rôdés que ceux qui s'appliquent à l'écrit, et si des facteurs humains, temporels, ou matériels ne venaient contraindre les pratiques de certains services ou organismes, ils pourraient être étendus à l'ensemble des iconothèques.

Indexation des courants abstraits

Considérons, tout d'abord, un simple exemple de classification sommaire sous le titre « Abstraction » mais cependant utile, avec les catégories choisies par la banque d'image de la Tate Gallery⁶. Cette dernière annonce 5353 oeuvres « *non-representational* », (« non-figuratives »), subdivisée par les catégories de « *colour, geometric, gestural, irregular forms, monochromatic, text* », tandis qu'une autre division annonce 2527 oeuvres « *from reconizable sources* » (« aux sources reconnaissables ») parmi lesquelles le corps, le paysage, l'organique, etc. qu'on pourrait rattacher, en français, à l'« abstraction allusive », terme parfois utilisée par la critique. Si les images de la seconde catégorie ne présentent pas de traits réellement discriminants les différenciant de la figuration contemporaine, la première permet déjà un aiguillage. Une catégorisation qui permet de se repérer dans un domaine où, en effet, les dimensions formelles ont une incidence directe sur le sens tout autant qu'elles matérialisent une thématique ; par exemple : le geste (*gestural*) apportant des connotations physiques, corporelles, scripturales.

⁶ Site *Tate on line*, collection Tate, <http://www.tate.org.uk/servlet/SubjectSearch>, consulté le 3-06-2006.

Il existe aussi le site institutionnel du RCIP = CHIN (Réseau canadien d'information sur le patrimoine = Canadian Heritage Information Network)⁷ dont la consultation en ligne est un atout majeur pour l'étude de ses potentialités. Utilisateur du AAT (*Art and Architecture Thesaurus*) augmenté de 2600 descripteurs français, il permet de comparer des données sur la qualification des différents courants de l'abstraction ou sur le vocabulaire des aspects formels.

Banques d'images, dénotation et connotation

Les centaines d'oeuvres liées au terme « abstraction » ou « art abstrait » de la banques d'images Corbis permettent de tester ce que représente une indexation de l'abstraction en action⁸. Le système, somme toute classique, repose sur des critères empruntés à la catalographie, la morphologie de l'image photographique, à l'indexation sémantique générique et spécifique. L'apparente simplicité du principe rejoint des nécessités d'interrogations proche des besoins d'utilisateurs impliqués dans la communication visuelle. Ainsi, les œuvres (reproductions) de Moholy-Nagy, Rothko, Kelly, Albers ou Mangold sont indexées avec des termes se rapportant aux couleurs et aux figures (rose, bleu, rouge, orange, parallélogramme, polygone, quadrilatère, ligne, rectangle, ovale, etc.). Mais la surprise provient des termes connotatifs tels que : simplicité, intensité, répétition, chaleur, translucide, rugueux, etc. Ces derniers « osent » ainsi transgresser l'indicible pour enfin exprimer ce qui s'échange de manière pourtant constante entre artistes, critiques, historiens, publics, etc., puis entre publications et médiums divers provenant de galeries, d'espaces d'exposition, de musées, etc. pour offrir cet intertexte où puiser des indexats dont peut ensuite profiter la recherche d'information.

Il ne faut pas négliger non plus l'apport des banques d'images dans la caractérisation des données relevant de la *Gestalt* ou de la psychologie de la perception quant aux effets psychologiques des images abstraites. Ces indexations répondant aux nécessités d'utilisation du graphisme ou de l'édition sont à observer de près pour établir une forme de vocabulaire partagé qui pourrait entrer dans la construction de thésaurus. La banque d'images Imagestate⁹, qui répond aux requêtes « abstract, texture, background, etc », par des dizaines, voire des centaines, d'images dont les composantes abstraites sont nommées, présente, de ce point de vue, des matériaux intéressants pour la réflexion taxonomique et typologique.

Des mots-clés en plein texte aux métadonnées

Une autre possibilité d'accès réside dans la recherche plein texte. Le site de l'Art Institute of Chicago¹⁰ en offre un exemple probant malgré le faible nombre d'oeuvres contemporaines, et *a fortiori* abstraites, disponibles et interrogeables. Deux choix s'offrent au visiteur : un chemin guidé par les rubriques habituelles allant de "Collections" à quelques oeuvres sélectionnées par nom d'artiste, ou bien une option

⁷ Site : Réseau canadien d'information sur le patrimoine. <http://daryl.chin.gc.ca/Artefacts/>. Consulté le 5-06-2006

⁸ Il faudrait presque dire : « permettait ! », car nombre de reproductions d'œuvres sont devenues invisibles à l'écran en raison des droits. Site : Corbis, version en français. Corbis corporation. <http://pro.corbis.com/>. Consulté le 6-06-2006.

⁹ Site : Imagestate. <http://www.imagestate.com/>. Consulté le 7-06-2006

¹⁰ The Art Institute of Chicago. Rubrique "Contemporary art". <http://www.artic.edu/aic/collections/contemporary/index.php>. Consulté le 5-06-2006

« Recherche » par mot-clé qui affiche en réponse une liste de liens vers les contenus textuels de l'ensemble du site. S'il n'est pas nécessaire d'insister sur le bruit inhérent à la recherche en plein texte, il faut, en revanche, remarquer les avantages d'un tel système quand il permet, malgré tout, d'orienter l'utilisateur vers des repères significatifs.

L'intérêt du recours au texte résulte ici de plusieurs facteurs : il permet de retrouver le contexte sémantique de l'utilisation des termes et donc de ne pas égarer l'utilisateur par des notions dégagées de tout contexte ; il est directement lié à l'œuvre, donc spécifique ; il est confronté à l'œuvre donc il permet de comprendre en quoi mots et images se complètent. Mais ceci ne serait pas aussi efficace si, avant cela, il n'y avait la qualité des commentaires associés aux œuvres : synthétiques, allant à l'essentiel, utilisant un lexique précis accordés aux valeurs dominantes de l'œuvre présentée.

Les informations disponibles sur le Web, et sur d'autres documents portant sur des aspects généraux ou particuliers, pourraient ainsi être relevées de façon critique et recoupées pour comprendre les valeurs « récurrentes » attribuées à tel ou tel travaux abstraits. Ces informations fourniraient un matériau d'orientation à l'indexation sous ses différents critères : générique, morphologique et sémantique. On n'est pas si loin de ce que relevait Jarmo Saarti [24, p. 213] à propos des romans : « *Il existe déjà des systèmes de recherche d'ouvrages de fiction assez perfectionnés sur les sites des librairies en ligne* ». C'est le même auteur qui souligne l'avantage du résumé sur l'indexation : « *By abstracting, one can describe also complex thematic and chronological entities*. [Id. *ibid.*, p. 215).

Ces remarques concernant la fiction littéraire sont aussi valables pour l'œuvre plastique. Reste à déterminer les niveaux ou degrés qualitatifs et quantitatifs raisonnablement utilisables dans une banque d'images. La généralisation de liens hypertextes serait, dans ce cas, un recours mais assez délicat eu égard à la durée de vie aléatoire des sites et à la fiabilité des contenus. En revanche, l'association de métadonnées préalablement rédigées par des artistes, des professionnels et des chercheurs, et avec leur accord, qui garantirait un premier niveau d'accès en attendant des travaux d'analyse documentaire et de réduction, de condensation plus approfondis semblerait possible. Sans être exactement « encapsulées » dans les fichiers d'images, les données indexatoires associées aux œuvres sur le site de Documents d'artistes préfigurent ce type d'accès à des informations textuelles accompagnant des œuvres. [20].

Ouvertures des accès par l'image

Il semble, également, qu'un autre moyen soit en mesure de contourner certains obstacles. Est-ce que la contradiction relevée au départ qui suppose que l'œuvre abstraite soit assimilée à une image traduisible en mots et indexée comme un document iconographique ou une œuvre figurative, ne tomberait pas d'elle-même avec les systèmes de recherche par l'image ? On est confronté, en ce domaine, à la particularité d'une situation où se précisent, d'un côté, les espoirs technologiques du traitement et de l'analyse informatiques des images, et où, de l'autre, s'accumulent interrogations et préventions quant aux systèmes d'indexation purement automatiques. Il faut dire, à la décharge des seconds, que les quelques expérimentations qu'on peut actuellement observer n'inclinent pas à penser qu'une réponse définitive est trouvée. Mais il faut tout de suite ajouter, à l'avantage des premiers, qu'une partie de la solution existe certainement dans le système de "*query by content*" qu'on préfère nommer de manière moins ambiguë « recherche de l'image par l'image ».

Les systèmes logiciels fonctionnent à partir d'images-types soit présélectionnées, soit scannées, soit dessinées sur l'écran d'interrogation, qui servent en somme de questions, permettant ensuite, par degrés de similarité ou de correspondance,

de retrouver dans la base (ou banque) les images proches ou identiques de l'image-type. Différentes sociétés proposent des outils élaborés sur ces principes offrant en effet une alternative partielle à la contrainte verbale.

Parmi ceux-là, le système « Retrievr », mis en démonstration sur le site expérimental proposé par Christian Langreiter [13], démontre à la fois les capacités et les limites d'interrogation à partir du dessin (en noir et blanc ou en couleur) que l'interrogateur peut effectuer sur une interface prévue à cet effet, ou à partir d'une photographie scannée. Les réponses ont de quoi étonner parfois par les différences constatées avec l'image de requête mais elle peuvent également surprendre par certaines adéquations ou correspondances ; elles sont surtout intéressantes pour découvrir des analogies de structures dans les couleurs ou les compositions. L'essentiel est que ce type d'outil dérivé des recherches menées par trois américains (Charles E. Jacobs Adam Finkelstein David H. Salesin) dans les années 1990 [8] soit en mesure maintenant de se généraliser pour être associé aux capacités spécifiques des langages verbaux d'interrogation. En France, les recherches menées à l'Institut national de recherche en informatique et automatique (INRIA) ont également donné des résultats probants à partir d'images-types préselectionnées qui servent ensuite de référent pour « reconnaître » les images d'une base correspondant par la texture, la forme et la couleur [3].

Conclusion

Ces réflexions induites par l'observation de certaines données empiriques que nous voulions partager se placent dans une visée prospective qui rejoint ce que Anders Ørom [17] soulignait à propos de la documentation sur l'art en espérant pour elle de pouvoir s'adapter à la « nouvelle histoire de l'art » et ses points de vue interdisciplinaires.

Deux points méritent d'être relevés : la place accordée au texte et la recherche de l'image par l'image. En donnant une place aux textes descriptifs d'accompagnement, les banques d'images ouvrent d'autres accès aux œuvres pour les différents usagers, néophytes ou spécialistes. Le travail consistera donc pour les documentalistes à rechercher les textes les plus pertinents, dans ce cadre là, vis-à-vis (des signifiés et signifiants) des œuvres. C'est ce que laissaient prévoir les développements informatiques des bornes, sites et cédéroms culturels ou muséaux misant sur la complémentarité du texte et de l'image. L'art abstrait n'y échappe pas, il pourrait bénéficier de ce mouvement qui va des systèmes d'information vers des « systèmes de connaissance », ou pour le dire plus complètement des systèmes unifiés d'information et de connaissance.

Henri Hudrisier le remarquait déjà en 1982, quand il soulignait, dans *L'iconothèque*, que « *La banque d'images serait donc l'interactivité, au sein d'un même système documentaire, d'un accès texte et d'un accès image* » [7, p. 162]. De même, Corinne Jörgensen, en conclusion de son ouvrage sur la recherche d'images, lorsqu'elle imagine un outil idéal aux interfaces souples, elle le fait en associant « outils visuels de recherche » et « recherche textuelle » [9, p. 273].

Dans des travaux précédents [19 ; 20], nous avons discuté la question de l'accès thématique aux œuvres plastiques, dont celles de l'abstraction, et repéré comment il était pris en compte dans plusieurs contextes d'indexation : les index d'ouvrages, les catalogues d'exposition, les répertoires signalétiques, les bornes interactives, les banques de données, les banques d'images. Une des évolutions qui se dessinait semblait nous amener vers une forme de fertilisation croisée entre les recherches techniques et les recherches en information-documentation. La rencontre s'est-elle opérée ? La réponse n'est pas encore des plus claires si l'on en juge par la disparité des solutions, mais « virtuellement », elle existe.

Pour le cas étudié ici, un souffle neuf pourrait provenir d'expériences menées dans le cadre spécialisé de banques d'images consacrées à l'art abstrait, lesquelles seraient créées à l'instar de ces banques d'images qui ont opté pour une spécialisation de leur domaine par choix ou par cohérence avec les missions de leur organisme de tutelle. L'abstraction représente une part de l'expression artistique toujours vivante et il ne serait pas sans intérêt qu'elle soit, à son tour traitée comme un « objet » spécifique dans des collections spécialisées. Ceci permettrait, à n'en pas douter, de multiplier les possibilités d'exploration indexatoire à son propos. Nous entrerions à ce moment là dans une autre phase d'exploitation des outils documentaires. Nous passerions de l'art abstrait dans les banques d'images aux banques d'images d'art abstrait. On serait alors mieux à même de concentrer les apports des théories et des pratiques sur un même objet.

REFERENCES

- [1] **BERGER R.** *Découverte de la peinture : l'art d'apprécier*, Verviers (B), Marabout université, 1968, vol. 3
- [2] **BONFAND A.** *L'art abstrait*. Paris, PUF, 1994. (Que Sais-je ?)
- [3] **BOUJEMAA, N. (2004).** *Evaluation des systèmes de recherche par le contenu visuel : pertinence et critères.* In CHAUDIRON, S., dir., *Evaluation des systèmes de traitement de l'information*. Paris, Lavoisier, Hermes science, p. 47-73
- [4] **FLOCH J.-M.** *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique*. Paris, Amsterdam, Ed. Hadès-Benjamin, 1985. 221 p. (Actes sémiotiques)
- [5] **GRAHAM M. E.** *The description and indexing of images : Report of a survey of ARLIS members*, 1998/99, Institute for Image Data Research, May 1999, University of Northumbria at Newcastle. URL <http://www.unn.ac.uk/iidr/ARLIS/>. Consulté le 20-3-2005
- [6] **GROUPE μ (MU).** *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*. Paris, Seuil, 1994. 504 p. (La couleur des idées)
- [7] **HUDRISIER H.** *L'iconothèque : documentation audiovisuelle et banques d'images*. Paris, La Documentation française, INA, 1983. 269 p. (Audiovisuel et communication)
- [8] **JACOBS C., FINKELSTEIN A. and SALESIN D.** *Fast Multiresolution Image Querying*. University of Washington, Department of Computer Science and Engineering, Seattle, Washington, 1995. URL : <http://grail.cs.washington.edu/projects/query/mrquery.pdf>. Consulté le 3-06-2006
- [9] **JÖRGENSEN C.** *Image Retrieval : Theory and Research*. Lanham, Oxford, Scarecrow Press, 2003. 340 p

[10] **KANDINSKY W. Cours du Bauhaus** (ca 1926-1931). Prés. de Philippe Sers. Paris, Denoël, 1984. 240 p. (Bibliothèque Médiations ; 174)

[10 b] **KANDINSKY W. Point-Ligne-Plan : contribution à l'analyse des éléments picturaux** (1926). Prés. de Philippe Sers. Paris, Denoël. 1984. 161 p., 25 pl. (Bibliothèque Médiations ; 98)

[11] **KLEE P. Théorie de l'art moderne. Approches de l'art moderne**, p. 8-14, trad. de *Die Alpen*, n° 12, 1912. Paris, Denoël-Gonthier, 1986. (Bibliothèque Médiations ; 19)

[12] **KLEE P. Écrits sur l'art. 1, La pensée créatrice.** Paris, Dessain et Tolra, 1980. **Écrits sur l'art. 2, Histoire naturelle infinie.** Dessain et Tolra, 1977

[13] **LANGREITER C. About retrievr**, mise à jour 2006-01-02. URL : <http://labs.systemone.at/retrievr/about>. Consulté le 3-06-2006

[14] **LASSAIGNE J. Kandinsky.** Genève, Skira, 1964. 131 p. (Le goût de notre temps. Monographies)

[15] **LAUDE J. Naissance des abstractions.** *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1985, n° 16, p. 5-61

[16] **MANIEZ J. Les langages documentaires et classificatoires : conception, construction et utilisation.** Paris, Les Ed. d'Organisation, 1987. 291 p. (Systèmes d'information et de documentation)

[17] **ØROM A. Knowledge Organization in the Domain of Art Studies – History, Transition and Conceptual Changes.** *Knowledge Organization*, 2003, vol. 30, n° 3-4, p. 128-143

[18] **REGIMBEAU G. Thématique des œuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire** (1996). Lille : Presses universitaires du Septentrion, 1998. 2 vol., 657 p. Coll. Thèse à la carte.

[19] **REGIMBEAU G. Accès thématiques aux oeuvres d'art contemporaines dans les banques de données.** *Documentaliste-Sciences de l'Information*, 1998, vol. 35, n°1, janv.-fév., p. 15-23.

[20] **REGIMBEAU G. Cas et figures en indexation de l'art contemporain.** In *Indice, index, indexation*, sous la dir. d'Ismaïl Timimi et Susan Kovacs, actes du colloque international du CERSATES et GERICO, Université Charles-de-Gaulle, Lille 3, 3-4 nov. 2005. Paris : ADBS, 2006, p. 95-104.

[21] **RIOUT D. Qu'est-ce que l'art moderne ?** Paris, Gallimard, 2000. 577 p. (Folio Essais ; 371)

[22] **ROBERT A. D. et BOUILLAGUET A. 2002. L'analyse de contenu.** 2^{ème} éd. mise à jour. Paris, PUF, 2002. 127 p. (Que sais-je ? ; 3271)

[23] **ROQUE G. Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960).** Paris, Gallimard. 525 p. (Folio Essais ; 431)

- [24] SAARTI J. **Taxonomy of novel abstracts based on empirical findings.** *Knowledge Organization*, 2000, vol. 27, n° 4, p. 213-220
- [25] SAINT-MARTIN F. **Sémiotique du langage visuel.** Presses de l'Université du Québec, 1988. 307 p.
- [26] SCHIETSE B. **Recherche d'images : indexation textuelle versus indexation de contenu ?** Ca 1998. <http://www.willpowerinfo.myby.co.uk/cidoc/cidoc98/schietse.doc>. Consulté le 3-06-2006.
- [27] SHATFORD LANE S. **Some Issues in the Indexing of Images.** *Journal of the American Society for Information Science*, 1994, vol. 45, n° 8, p. 583-588
- [28] VAN LIER H. **Les arts de l'espace : peinture, sculpture, architecture, arts décoratifs.** Tournai, Casterman, 1959. 400 p. (Synthèses contemporaines)

RÉGIMBEAU Gérard, 2006. **L'information-documentation en art contemporain dans ses dispositifs : cadre théorique et études de cas.** [Paru In COUZINET Viviane, dir. *Dispositifs info-communicationnels : questions de médiations documentaires*, Hermès-Lavoisier, 2009, p. 229-263.]

**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 : Cimaïse 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 Cimaïse 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-Ecureuil (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 Age, 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. Encastres 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.