HAL
open science

Thématique des oeuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire

Gérard Régimbeau

To cite this version:

Gérard Régimbeau. Thématique des oeuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire. Sciences de l'information et de la communication. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 1996. Français. NNT : . tel-00746503

HAL Id: tel-00746503

https://theses.hal.science/tel-00746503

Submitted on 30 Oct 2012

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.

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE-LE-MIRAIL
TOULOUSE II
Thèse de Doctorat
(Nouveau régime. Arrêté du 5 juillet 1984)

Sciences de l'Information
et de la Communication

THEMATIQUE DES ŒUVRES PLASTIQUES CONTEMPORAINES ET INDEXATION DOCUMENTAIRE

Soutenue en décembre 1996
par **Gérard RÉGIMBEAU**

Sous la direction de Robert BOURE,
Professeur de Sciences de l'Information et de la Communication, Université Paul Sabatier, Toulouse 3.
Directeur du L.E.R.A.S.S.

L.E.R.A.S.S.
Laboratoire d'Études et de Recherches Appliquées en Sciences Sociales (Université Paul Sabatier, Toulouse III - I.U.T.)

Thématique des œuvres plastiques contemporaines et indexation documentaire

RÉSUMÉ

La recherche documentaire sur les œuvres plastiques du 20e siècle fait souvent intervenir la notion de thème. Qu'est-ce qu'un thème artistique dans l'art contemporain et quels liens entretient-il avec les notions de sujet et de motif ? Quelles méthodes et quels moyens adopter pour répondre aux questions qui y font référence ? Telles sont les questions envisagées dans la thèse dont la perspective n'est pas strictement muséographique, mais concerne plus globalement les documents textuels et iconiques édités à propos des œuvres, qui forment les ressources des centres de documentation et des bibliothèques spécialisés.

Une première partie précise la position documentologique du problème, au croisement des sciences de l'information et de l'Histoire de l'art contemporain.

Une deuxième partie est consacrée à l'observation, l'analyse et l'évaluation des outils : a) documents primaires (index des ouvrages, catalogues d'expositions et périodiques) ; b) systèmes d'indexation pratiqués dans les documents secondaires (répertoires bibliographiques) ; c) bases de données et banques d'images, pour vérifier quels types de renseignements thématiques on peut recueillir grâce à eux. Devant des résultats insuffisants, la question du thème doit être reprise et explorée dans le champ documentaire.

La troisième partie développe arguments théoriques, méthodologiques et propositions pour une indexation des thèmes appliquée aux textes et aux reproductions sur les œuvres contemporaines. Les questions particulières du thème dans les œuvres abstraites et "matériologiques" y sont abordées.

La conclusion revient sur les nécessités d'une définition de la thématique dans un cadre interdisciplinaire intéressant l'Iconographie, l'Histoire culturelle et les sciences de l'information.

Mos-clés : Art ; Histoire de l'art contemporain ; Œuvre d'art ; Thème ; Document ; Documentation ; Documentologie ; Bibliothèque d'art ; Index ; Indexation ; Edition d'art ; Revue d'art ; Catalogue d'exposition ; Bibliographie

ABSTRACT

Title : Thematics of contemporary art works and documentary indexing

Documentary searches on contemporary art works are often based on theme. This thesis primarily sets out to explore the means and methods needed to conduct searches of this type, not so much from a strictly museographical standpoint as from a perspective wich covers all textual and iconic documents published on the subject of art works, and which make up the ressources of document centres and specialised libraries.

Part 1 sets out the issues in terms of documentology, which stand at the point of intersection between information sciences and contemporary art history.

Part 2 describes, analyses and evaluates the search tools contained within primary documents (indexes of books, exhibition catalogues and periodicals), as well as the indexing systems used in secondary documents (bibliographies), data bases and image banks, to ascertain what sort of thematic information that can be extracted from them. Since results are often inadequate, the theme in question needs to be re-examined and explored in relation to the field of documentation.

Part 3 sets out theoritical and methological premises, and puts forward a basis for thematic indexing of texts and reproductions in the field of contemporary art. Specific issues relating to theme in abstract and "materiological" art are also addressed.

The conclusion emphasises the needs to define thematics within an interdisciplinary context wich includes iconography, cultural history and information sciences.

Keywords : Art ; History of Contemporary art ; Art Work ; Theme ; Document ; Documentation ; Documentology ; Art Library ; Index ; Indexation ; Art publishing ; Art magazine ; Catalog of Exhibition ; Bibliography

REMERCIEMENTS

Tous nos sincères remerciements vont à notre directeur de thèse, Robert BOURE, pour avoir guidé ce travail sur les chemins de l'interdisciplinarité ; à Viviane COUZINET, pour ses conseils et sa relecture ; à l'équipe du L.E.R.A.S.S., Laboratoire d'études et de recherches appliquées en Sciences Sociales (I.U.T. - Université Paul Sabatier, Toulouse III) ; aux documentalistes et bibliothécaires des musées et des Ecoles d'art qui ont bien voulu me faire part de leurs propres expériences, en particulier Marie-Ange GOURIO (Villa Arson, Nice) ; Marie-Hélène COLAS-ADLER (Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris) ; Mireille ETIGNARD (Ecole d'art de Besançon) ; aux étudiants, chercheurs, professeurs et artistes qui fréquentent la bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse ; enfin, aux membres du jury.

A Danièle, Emilie et Paul

A la mémoire de Bernard DUBOURG

SOMMAIRE

Volume 1

INTRODUCTION..... p. 6

PREMIÈRE PARTIE

QUESTIONS PRÉLIMINAIRES SUR LA DOCUMENTOLOGIE ET LA DOCUMENTATION THÉMATIQUE EN ART CONTEMPORAIN

1. DOCUMENTATION, DOCUMENTOLOGIE ET SCIENCES DE L'INFORMATION..... P.20
2. LA DOCUMENTATION AU SERVICE DE L'HISTOIRE DES ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS..... p. 37

DEUXIÈME PARTIE

L'INDEXATION THÉMATIQUE DANS LES SOURCES DOCUMENTAIRES SUR L'ART CONTEMPORAIN : ANALYSE DES OUTILS

1. INDEXATION MATIÈRE ET THÉMATIQUE ARTISTIQUE..... p. 73
2. L'INDEX THEMATIQUE DANS LES DOCUMENTS PRIMAIRES : LES LIVRES SUR L'ART..... p. 92
3. INDEXATION THÉMATIQUE ET CATALOGUES D'EXPOSITIONS..... p. 129
4. LES INDEX THÉMATIQUES DANS LES REVUES D'ART CONTEMPORAIN..... p. 155
5. L'INDEXATION DANS LES DOCUMENTS SECONDAIRES..... p. 179
6. L'INDEXATION DANS L'INFORMATIQUE DOCUMENTAIRE APPLIQUEE AUX OEUVRES CONTEMPORAINES..... p. 244

TROISIÈME PARTIE

DE LA THEMATIQUE DES OEUVRES A L'INDEXATION THÉMATIQUE : ETUDES ET APPLICATIONS AU TEXTE ET A L'IMAGE

1. DESTINATION..... p. 275
2. PRÉALABLES A L'INDEXATION THÉMATIQUE DU TEXTE ET DE L'IMAGE..... p. 277
3. L'INDEXATION THEMATIQUE APPLIQUÉE AUX TEXTES SUR L'ART CONTEMPORAIN..... p. 305
4. LA REPRODUCTION DES ŒUVRES D'ART : QUESTIONS GENERALES..... p. 320
5. ANALYSE ET INDEXATION DES REPRODUCTIONS..... p. 345
6. INDEXATION THÉMATIQUE APPLIQUÉE A L'IMAGE..... p. 359

CONCLUSION..... p. 406

TABLE DES MATIÈRES..... p. 414

TABLEAUX..... p. 420

Volume 2

BIBLIOGRAPHIE..... p. 422

SOURCES..... p. 443

INDEX DES NOMS PROPRES ET COLLECTIVITÉS..... p. 453

INDEX DES TITRES ET SUJETS..... p. 458

ANNEXES..... p. 464

"Dans l'instant même qu'elle est reconnue, même anonyme, même dans l'oubli total de l'auteur, l'œuvre s'offre en nous faisant signe, *mais d'une manière particulièrement ambiguë, virtuelle, comme pour une visée qui constitue un appel retenu, lointain et immédiat à la fois, de significations multiples. L'opinion trop souvent admise, rendant la critique nonchalante, que l'art n'a que faire du sens, ne tient compte que d'un aspect du problème de la contemplation : s'il faut dépasser les significations encore faut-il les avoir posées ou pressenties. Et c'est là le point important : de reconnaître à l'art une démarche contradictoire où le sens s'évanouit pour renaître sans cesse*." (Guy ROSOLATO, *Essais sur le symbolique* (1969), Gallimard, 1985, coll. Tel ; 37, p. 130).

INTRODUCTION

Qu'elle soit considérée comme un "signe" invitant à l'interprétation ou tenue pour une "chose"[1] imperméable à l'explication, l'œuvre d'art, parce qu'elle réalise par osmose ou par effraction, une condensation particulière d'un moment de culture, à l'échelle de l'individu ou de la société, sollicite constamment l'attention de disciplines diverses, qui l'instituent dès lors en objet de connaissance. Au centre ou au détour de nombreuses problématiques, l'œuvre d'art est amenée à revêtir dans ce mouvement, même transitoirement, un statut documentaire.

Convoquée à des fins de démonstration historique ou de commentaire critique, décrite, présentée, cataloguée, reproduite, consignée sur des supports divers, dès qu'elle se ramifie dans un intervalle qui ne lui appartient pas en propre, l'œuvre est prise dans les mailles d'une information secondaire qu'il revient, en partie, à la documentation de traduire et de retransmettre. Or, René BERGER le rappelle : "[…] *l'objet de connaissance se*

---

[1] Ces aspects sont abordés par JUNOD, Philippe, *Transparence et opacité : essai sur les fondements théoriques de l'art moderne : pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Lausanne : L'Age d'Homme, 1976, 439 p., coll. Histoire et théorie de l'art.

constitue dans des conditions sociales, techniques, culturelles et politiques déterminées, mais aussi, on l'oublie trop souvent, avec et par les moyens de communication qui ont cours"[2]. L'œuvre plastique n'y échappe pas. On l'appréhende et on l'approche à travers la masse informative dont elle est l'objet. La reproduction, en particulier, a progressivement "épaissi" les modes d'apparition de l'œuvre pour clairement s'imposer à "l'ère de la reproductibilité", selon les termes de Walter BENJAMIN[3]. Ce dernier signait ainsi, dès les années 1930[4], l'introduction de l'œuvre d'art dans le champ, encore en germe, des sciences de l'information et de la communication, quand la question des moyens et des supports de médiation par la multiplication photo-mécanique devenait particulièrement sensible.

La reproduction, sous ses aspects divers, fait maintenant partie intégrante de nos moyens de connaissance. Au delà de l'"image souvenir" et de l'illustration d'accompagnement, elle est devenue un véritable document de travail, sans que la documentation, cependant, en ait tiré toutes les conséquences qui

---

[2] BERGER, René, *Art et communication*, Tournai : Casterman, 1972, coll. Mutations, orientations ; 18, p.7-8.

[3] BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductiblité technique.*(1935), trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac. In *Essais II : 1935-1940*, Paris : Denoël-Gonthier, 1983, coll. Médiations ; 241, p. 87-126. Note de la p. 216 : "*première trad. française par Pierre Klossowski, 'sensiblement abrégée', en 1936*". Il existe aussi une version française écrite par W. BENJAMIN, reprise dans : BENJAMIN, Walter. *Ecrits français*, éd. Jean-Maurice Monnoyer, Paris : Gallimard, 1992, coll. Idées Histoires, p. 117-192.

[4] Il faut en effet ajouter que la question de la reproduction a donné lieu à d'autres études et réflexions dans les années 1930. Celle d'Erwin PANOFSKY, Original et reproduction en fac-similé (1930), trad. française de Jean-François Poirier, dans Les *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 53, automne 1995, p. 45-55. Nous relèverons plus loin l'attention de Paul OTLET à ce phénomène dans son ouvrage de 1934. La question figure également dans Arts et littératures : matériaux et techniques, dir. de Pierre Abraham, préf. de Paul Valery, in : *Encyclopédie française*, dir. générale de Lucien Febvre, tome XVI, 84-1, 1935.

s'imposaient, notamment dans le signalement bibliographique[5]. Mais avant l'avènement de ce "musée en images", l'Histoire de l'art[6] a toujours eu partie liée avec l'information et la documentation sous leurs formes écrites. Il n'est pas incongru de penser qu'un VASARI, dès les débuts de cette discipline, a utilisé une forme archaïque de traitement documentaire pour rédiger ses biographies[7], en collectant, puis en sélectionnant des informations puisées aux sources orales et dans les bibliothèques. L'allusion est sans doute forcée, elle permet, néanmoins, de situer la place primordiale qui revient à la documentation dans toute élaboration historique[8]. C'est sa qualité, en dernière analyse, qui, en dehors des compétences particulières des auteurs, déterminera, pour une part, la valeur d'une recherche. Un aspect qui n'a échappé ni à la communauté scientifique, ni au corps social en son entier, lesquels se sont dotés, avec services spécialisés, archives, bibliothèques, centres de documentation, banques de données, et banques d'images, d'outils indispensables pour rassembler et

---

[5] Exemple : le dernier ouvrage en date sur les questions du traitement documentaire de l'image : COLLARD, Claude, GIANNATTASIO et MELOT, Michel, *Les images dans les bibliothèques*, Paris : Ed. du Cercle de la Librairie, 1995, coll. Bibliothèques, n'aborde pas cet aspect.

[6] Nous utiliserons désormais une majuscule pour écrire Histoire et Histoire de l'art quand il s'agira de la discipline. Nous ferons de même pour l'Esthétique et l'Iconographie.

[7] VASARI, Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes.* (1er éd. en italien 1550), sous la dir. d'André Chastel. Paris : Berger-Levrault, 1981-1985, 11 vol.

[8] Liens explicites chez des auteurs travaillant dans des bibliothèques publiant des études historiques (François Lemagny, Michel Melot...) et parfois chez des historiens travaillant dans des bibliothèques (Emmanuel Le Roy Ladurie).
-Les conditions de composition de l'ouvrage de VASARI sont relatées par André CHASTEL dans son introduction à VASARI, *Les peintres toscans*, Paris : Hermann, 1966, coll. Miroirs de l'art, p. 9-27. Il revient plusieurs fois sur la notion de documentation : "*Il* [Vasari] *avait réuni sur les peintres, les architectes et les sculpteurs du passé une documentation générale et précise, qui les faisait entrer dans l'histoire*", p.10 ; "*Vasari* […] *inclut dans ses* Vite *des notes précises sur des localisations, des ouvrages déplacés, définit des emplacements utiles à connaître, signale des collections..., énorme travail où il tire parti de fiches recueillies sur des manuscrits ou transmises par des informateurs, ou encore prises directement*", p.13.

traiter une information secondaire dont la fonction de mémoire ne doit pas oblitérer celle de ressource[9].

Après René BERGER, dont les travaux ont tracé clairement le cadre interdisciplinaire d'une étude de l'art non plus commandée par l'illusion du "donné" mais par l'interrogation du "construit"[10], on peut dire que l'Histoire de l'art, et plus généralement les Sciences de l'art[11], sont en effet confrontées aux systèmes d'enregistrement, de traduction et de transformation qui gouvernent les processus d'échange et de transmission des données. Non seulement ces systèmes influencent la conduite des recherches mais, dans certains cas, ils la conditionnent. Ils peuvent taire et déformer des informations, mais au bout du compte, il y a tout ce qu'ils apportent. Leur genèse, leur rôle, leur action demandent à être étudiés et critiqués car ils sont à la base de renseignements d'autant moins observables qu'ils restent implicites, n'apparaissant plus dans les sources et les bibliographies des travaux qui les utilisent. Ils posent, de manière cruciale, le problème de la référence (référence bibliographique, référence indexatoire, référence textuelle sur l'image, référence iconique à l'original) qui est au cœur de toute recherche d'information. La référence traverse, côtoie et prolonge les documents à tous les niveaux : dans le texte, le paratexte, l'appareil documentaire, l'illustration, la notice. Elle peut être interne au document, dans la bibliographie "cachée", la légende, l'index, ou externe, dans le cas des notices catalographiques, des fichiers matières et des documents secondaires. Elle fait partie de

---

[9] A cette date, 588 centres et sections spécialisés ont été répertoriés en France dans : THOMPSON, Marie-Claude, *Les sources de l'Histoire de l'art en France : répertoire des bibliothèques, centres de documentation et ressources documentaires en art, architecture et archéologie*, Paris : Ass. des Bibliothécaires Français, 1993, 310 p.

10 Ses deux livres majeurs (*Art et communication*, *op. cit.* et *La mutation des signes*, Paris : Denoël, 1972, 425 p.) analysent l'art du point de vue des sciences de l'information et de la communication, sans toutefois les nommer en tant qu'interdiscipline constituée.

[11] Ensemble des disciplines qui s'intéressent à l'art : en particulier Histoire de l'art, Sociologie de l'art, Esthétique, Muséologie.

ces clefs, de ces tables d'orientation et parfois de ces filtres plus ou moins appropriés qui s'intercalent, avec le document lui-même, entre l'œuvre et le chercheur. C'est à la fois sur son potentiel et sur ses manques que nous avons construit une hypothèse de travail.

Si on devait la situer du point de vue des inductions majeures qui l'ont produite, notre étude se placerait à un carrefour où convergent l'Histoire de l'art contemporain et les sciences de l'information. Mais pour aussi commode soit-elle, l'image de la convergence a ceci de trompeur qu'elle semble se référer à un schéma pré-établi, qu'il suffirait d'orienter en fonction de chaque problématique située à l'intersection de deux domaines. Or ce n'est pas en suivant une convergence programmée mais dans les mélanges et les remous d'une confluence déjà réalisée, où l'on rencontre *de* l'art, *de* l'image, *du* texte, *de* l'Histoire, *de* la communication, *de* l'information et *de* la documentation, que cette étude a tenté de trouver un cap. Et ce, à partir d'une question issue de la pratique documentaire ; une question "sans gêne", banale en apparence, qui déjoue les catégories classificatoires et les pré-supposés esthétiques ou philosophiques sur l'existence ou non d'une dimension communicationnelle de l'œuvre d'art : que pouvons-nous retrouver du sujet des œuvres plastiques contemporaines dans la documentation écrite et iconographique publiée ?

Une demande de référence, en définitive, dont la plupart des termes pourraient s'appliquer à tout autre recherche dans une bibliothèque ou un centre de documentation, mais qui vise ici le lien particulier entre œuvre plastique et thématique. Une question qui nous invite par ricochet à interroger la relation établie entre œuvre plastique et documentation.

Nous mettrons de côté un premier aspect de cette relation qui laisserait entendre que l'œuvre est, en elle-même, un document. Cette conception soulève une question esthétique extérieure à notre propos, mais il apparaît toutefois difficile, quelle que soit la position philosophique ou esthétique prise *in fine* à son endroit,

d'échapper à la composante documentaire de l'œuvre, dès qu'on la pose comme objet de connaissance. Un deuxième aspect, qui concerne les pratiques muséographiques[12] pour lesquelles l'œuvre est un objet matériel, un document, susceptible d'être référencé et décrit, sera envisagé mais de manière annexe ou périphérique. Le troisième aspect, que nous retiendrons, est relatif à l'inscription et la transposition de l'œuvre sur un document. Il oblige l'observation à se déporter, se décentrer de l'œuvre réelle, pour aborder ce qui est généré à son sujet. Il en appelle un quatrième qui trace les contours de cette étude et en désigne le projet : le document sur l'œuvre d'art en tant qu'objet de la documentologie et des techniques documentaires. Le modèle qui motivait les réflexions de Michel SERRES, il y a plus de vingt ans, n'est recevable, aujourd'hui, qu'en partie : "*...on observe l'importance croissante, dans l'*ars inveniendi*, du documentaliste, de celui qui rassemble aveuglément, dans un parcours rapide, les renseignements exhaustifs sur une question, de celui qui fait la revue des renvois ou intercepte les données à ce jour. Son parcours est inconscient, mais il tente d'être complet au regard du problème*"[13]. Si le rassemblement et la rapidité restent toujours à l'ordre du jour, exhaustivité des données et cécité de l'intercepteur sont de moins en moins vérifiables. Pour être nuançable, son modèle n'en donne pas moins le rôle fondamental du documentaliste, telle que l'épistémologie veut le voir : messager. Si l'on prend garde d'ajouter que ce rôle intéresse autant la traduction que la transmission.

---

[12] SCHUG, Albert : "[…] *Afin qu'ils puissent entrer dans une documentation,* [*les objets de l'histoire de l'art*] *demandent une traduction, ils ont besoin d'une description, c'est-à-dire d'une énumération de leurs propriétés caractéristiques*". Dans : *A l'Ecoute de l'œil : les collections iconographiques et les bibliothèques. Actes du colloque organisé par la Section des Bibliothèques d'Art de l'IFLA, Genève, 13-15 mars 1985*, éd. par Huguette Rouit et Jean-Pierre Dubouloz, Paris...[et al.] : K.G. Saur, 1989, Coll. IFLA Publications ; 47, p. 246-251. Ce qui est vrai dans un cadre muséographique l'est aussi dans le cadre des centres de documentation selon des perspectives spécifiques que nous étudierons.

[13] SERRES, Michel, *Hermès II, L'Interférence* (1972) Paris : Les Ed. de Minuit, 1976, coll. Critique, p.40.

Pour qui tenterait d'étudier l'art en France depuis 1960, par exemple, ni les listes onomastiques, ni les titres, ni les listes d'expositions, ne manqueront au moment de l'interrogation documentaire, mais pour ce qui concerne le contenu de ce qui fut effectivement créé, on restera sur la crête des mouvements : une grande partie des thèmes étant actuellement "dissimulés" (problème de l'indexation des documents primaires individuels), voire perdus dès la source bibliographique (problème des critères d'indexation retenus dans les documents secondaires). Or si l'on veut, à la fois favoriser les accès par sujet pour la recherche documentaire courante, et au delà, apporter des références à une Histoire culturelle attentive aux thèmes et aux contenus des arts plastiques, il faut réévaluer les moyens d'y parvenir. L'indexation documentaire en est un, important, parce qu'il occupe une position stratégique. Notre étude vise à mettre ses enjeux en évidence.

Point par point, nous progresserons dans l'analyse d'un problème qui n'a pas, selon nous, trouvé de solution satisfaisante pour l'art du 20e siècle. Les trois parties qui structurent ce travail définiront : 1) en quoi le projet de la documentologie peut-il éclairer l'investigation thématique des sciences de l'art ; 2) l'état des outils de recherche documentaire sur les thèmes pour les arts plastiques contemporains ; 3) les possibilités des techniques documentaires appliquées à la recherche thématique sur les textes et les reproductions.

1) Comme nous en discuterons dans la première partie, prendre la documentation pour objet de recherche suppose qu'on s'interroge non seulement sur sa nature technique, mais aussi sur ce qui lui permet réflexivement de se comprendre en tant qu'objet. Or ce mouvement de démarquage ou de translation ne passe pas aujourd'hui par elle, il s'effectue dans des champs interdisciplinaires qui recoupent, en divers endroits, les sciences de l'information et de la communication. La position du

problème aura donc pour but de situer la perspective documentologique à l'intérieur de ces espaces, en énonçant les repères nécessaires à l'approche d'un objet spécifique : la documentation en art contemporain.

2) Nous observerons, dans la partie suivante (deuxième partie), si les instruments documentaires existants envisagent la question des thèmes pour les arts plastiques, et permettent d'y répondre. Dans l'ensemble des instruments disponibles nous en avons sélectionné trois sortes qu'on retrouve dans la production éditoriale commune :

a-Les index intégrés, ou internes, des livres et des catalogues d'expositions, référençant les sujets traités dans le corps de l'ouvrage.

b-Les index intégrés des revues, publiés par elles, et référençant leurs propres articles.

c-Les index séparés, ou autonomes, appartenant à des bibliographies, parfois analytiques et parfois signalétiques ; publications indépendantes où sont rassemblées périodiquement des références de documents primaires. Les index, en tant que documents secondaires édités, constituent, sous leur forme imprimée ou informatisée, les instruments de références principaux de la recherche bibliographique. Notre approche concernera : les principes d'indexation, la question des références à l'iconographie et aux thèmes de l'œuvre, ainsi que la question des références aux illustrations.

Dans un deuxième temps, nous aborderons des systèmes documentaires informatisés, liés au cadre muséographique en ce qu'ils s'appliquent à des objets originaux, mais également reliés au cadre plus global de la documentation spécialisée. Trois formes seront distinguées :

a-Les interactifs dans les musées.

b-Une base de données textuelles : *Joconde.*

c-Une banque d'images sur les œuvres d'art contemporaines : *Vidéomuseum*.

3) La troisième partie sera consacrée à l'étude du cadre théorique et méthodologique en amont des techniques

d'indexation, et à l'application. Nous y étudierons les problèmes liés au repérage des thèmes, à la reproduction et à l'analyse de l'image, pour en arriver à l'indexation thématique appliquée à des documents individuels, textes et reproductions, sur l'art contemporain. Une partie qui aura pour fonction d'introduire aux problèmes généraux posés par ce type d'indexation. On y étudiera, en particulier, les possibilités d'accéder, par les indexats, aux thèmes des œuvres abstraites et "matériologiques"[14] car, si le repérage des sujets pose déjà des difficultés pour les œuvres figuratives, il reste une pierre d'achoppement pour l'abstraction. Ceci nous semble provenir d'une inadaptation des objectifs documentaires. Sans traquer absolument la traduction d'une idée derrière toute œuvre, et donc sa correspondance verbale, il est possible, dans des limites à préciser, de ménager des accès qui prennent en compte des contenus de divers niveaux, seraient-ils matériels, phénoménologiques ou figuraux, pour agrandir un cercle de références sur les œuvres actuellement sous-estimé. En ce sens, il faudra "critiquer" la place centrale occupée par l'indexation iconographique et préciser le domaine de l'indexation thématique. L'appoint des discours historiques, sémiotiques et des "paroles" d'artistes, apportera des compléments de vérification quant à la validité d'une telle indexation. Pour conclure cette partie, nous approfondirons les questions spécifiques posées par la reproduction dans la documentation artistique, puis nous appliquerons à la reproduction un traitement documentaire débouchant sur une signalétique thématique.

Afin de finaliser cette recherche, nous nous sommes attaché à reprendre, modifier, concevoir, au fur et à

---

[14] Nous mettons sous ce terme, dérivé du titre de la série "*matériologies*" (déc. 1959 et années suivantes) de Jean DUBUFFET (Voir le catalogue *Rétrospective Jean Dubuffet : 1942-1960*, catalogue d'exposition Paris, Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre-Pavillon de Marsan. 1960-1961.), les œuvres contemporaines qui appartiennent à divers courants et mouvements (Informel, Nouveau Réalisme, Art minimal, Arte Povera, Land Art...etc.) dont la matière est un aspect majeur, parfois premier, et de leur apparence et de leur sens.

mesure, des outils documentaires qui seront autant de propositions partielles pour combler les manques actuels en matière d'accès au contenu des œuvres. Il ne s'agira pas de prétendre, à une échelle individuelle, résorber un déficit documentaire dont une profession en son entier ne pourrait venir à bout, mais d'illustrer en quelques points une méthode qui pourrait servir de point de repère, autant, d'ailleurs, comme guide, que comme repoussoir.

Deux secteurs seront envisagés : celui de la bibliographie, et celui de l'image.

1) Pour la partie bibliographique, nous établirons des listes de thèmes se référant aux œuvres, selon deux procédés :

a-Repérage et indexation des thèmes dans des ouvrages de synthèse sur l'art après 1960 : indexation profonde s'appliquant à des "micro-unités".

b-Indexation par thème de catalogues d'expositions collectives consacrées à des thèmes artistiques : indexation globale s'appliquant à des "macro-unités".

2) Concernant l'image, nous proposerons, suivant des principes étudiés auparavant, un système d'indexation basé non plus sur le texte mais sur les reproductions accompagnant le texte. Le corpus étudié sera composé de deux types de supports[6] :

a-D'une part, de revues spécialisées dans l'art contemporain, sur une période déterminée.

b-D'autre part d'un dossier de diapositives éditées par le Centre National de Documentation Pédagogique dans la collection "Actualité des Arts Plastiques". Cette collection, consacrée en partie à l'art contemporain, permettra d'appliquer sur quelques exemples une méthode d'indexation qu'on pourrait intégrer, par exemple, dans une banque d'images.

---

[6] Présentation des supports dans la troisième partie, chapitre 6.

L'essentiel étant d'éprouver la validité d'une méthode et non de multiplier les exemples à l'envi, nous procèderons par échantillonnages. Mais ces échantillons d'images n'ont pas été choisis en fonction de ce que nous pouvions en extraire, nous avons respecté une règle de situation, ou de simulation, qui soit en accord avec des conditions concrètes de la pratique documentaire. On pourrait donc dire que ces exemples représentent le tout-venant des documents qui entrent dans les collections d'un centre de documentation.

Bien qu'il soit difficile d'établir et de justifier les limites d'un champ d'investigation, qu'on souhaiterait *a priori* aussi vaste que possible pour l'étude d'un sujet qui mériterait une enquête plus exhaustive, nous en avons défini les contours en fonction des priorités suivantes. Il sera question :

1) des arts plastiques du 20e siècle avec une prépondérance de la période s'étendant de 1960 à nos jours.

2) de l'art en France (donc, pas exclusivement français) et de manière secondaire à l'étranger.

3) de documents et d'outils documentaires français et, de manière secondaire, étrangers.

Ces priorités, ajoutées aux réflexions sur l'approche, amènent à formuler le sujet d'une façon plus complète : *Etudes et propositions pour une indexation thématique signalétique sur les contenus des œuvres plastiques contemporaines, appliquées aux documents textuels et iconiques, dans le cadre français principalement.* Le libellé est long - il précise peut-être inutilement une aire géographique qui n'est pas déterminante pour l'art contemporain - mais, sans pour autant sacrifier aux titres-résumés, il circonscrit plus exactement le cadre de référence, les questions au centre du travail, et les axes de réflexion qui traverseront les chapitres.

Ainsi, loin d'opérer une séparation, qui peut très vite s'avérer artificielle, entre théorie documentaire et ce que nous pourrions nommer "documentation de terrain",

nous souhaiterions au contraire montrer que l'une et l'autre sont en interaction constante. Réfléchir sur le statut documentaire de l'œuvre sans aboutir à une solution adaptée au cas concret qui a motivé cette recherche n'aurait eu qu'une valeur spéculative éloignée des missions réelles de la documentation. De même, limiter le problème à l'inventaire de constats tels qu'on peut les dresser dans la pratique quotidienne, malgré l'intérêt réel de ces observations, par le biais des enquêtes en particulier, n'aurait suffi à rentrer dans les particularités d'un sujet pour lequel des débats théoriques restent encore nécessaires. L'orientation générale de notre travail sera donc commandée par l'étude de cas, où l'observation, l'analyse et la théorie seront mises au service d'une dynamique de la résolution.

PREMIERE PARTIE

QUESTIONS PRÉLIMINAIRES SUR LA DOCUMENTOLOGIE ET LA DOCUMENTATION THÉMATIQUE EN ART CONTEMPORAIN

INTRODUCTION

A la différence des recherches en Histoire, en ethnologie ou dans d'autres disciplines, qui bénéficient de la "sécurité", même relative, d'une aire épistémologique défrichée, les recherches dans le domaine de la documentation n'ont pas encore trouvé leur juste place dans un ensemble de sciences aux contours mal dessinés. Rattachée aux sciences de l'information, prises elles-mêmes dans une relation de coopération avec l'interdiscipline plus générale, de surcroît en construction, des Sciences de l'information et de la communication[1], la situation de la documentation est comparable, à certains égards, aux "Lettres" ou à la Médecine, avec leurs enseignements, leurs diplômes, leurs professionnels, mais dont l'identité se résorbe dans la linguistique, l'histoire littéraire ou la didactique, pour l'une, ou dans la biologie, la cancérologie ou l'épidémiologie pour l'autre, quand il s'agit de recherche scientifique. A défaut cependant de se prévaloir d'un champ scientifique construit, un chercheur peut indiquer le lieu d'où il parle, ne serait-ce que pour engager ses interlocuteurs à mieux cerner les pré-requis, les outils et les visées de son étude. Ce sera l'objet des prochains chapitres de préciser les points d'intersection entre les différents champs, disciplines et techniques qui fondent la position du problème.

---

[1] Gilbert VARET partisan de la scission entre Science de l'information et Sciences de la communication expose ses arguments dans son livre *Pour une science de l'information comme discipline rigoureuse*, tome 1, chap. La science de l'information, Paris : Les Belles Lettres, 1987, p.79-105, et un artisan du dialogue, Gérard LOSFELD, dans son article Sciences de l'information vs Sciences de la communication : éléments pour un dialogue épistémologique, in INFORCOM. Congrès national (1990 ; Aix-en-Provence) *La recherche en information communication*, p.161-166. Les débats dans la construction des SIC sont analysés dans l'article de Robert BOURE, La communication à la recherche de son objet, *Cinémaction*, « Les théories de la communication », n° 63, 1992, p. 17-22. Autres éléments dans INFORCOM. Congrès national (1990 ; Aix-en-Provence), op. cit., avec les communications de Claude BALTZ, Quels enjeux pour les Sciences de l'information et de la communication ?, p. 19-27 ; Bernard MiEGE et Pierre MOEGLIN, Défendre la recherche critique, p. 126-129.

1.DOCUMENTATION, DOCUMENTOLOGIE ET SCIENCES DE L'INFORMATION

Que ce soit chez Yves-François LE COADIC, lorsqu'il souligne, à plusieurs reprises, qu'elle est un ensemble de techniques ou une technologie[2] (bien qu'en d'autres passages, il cite le catalogage, la classification ou l'indexation au titre de concepts, issus de la documentation, pour illustrer une histoire de la science de l'information[3]), ou dans le Vocabulaire de la documentation qui la définit comme l'ensemble des "*techniques permettant le traitement permanent et systématique de documents ou de données...*"[4], la documentation n'est souvent envisagée que sous l'aspect d'une pratique technique et professionnelle. D'ailleurs, ses liens étroits avec la normalisation ne représentent-ils pas un gage supplémentaire de sa nature technique ? Son absence, dans l'anthologie fondamentale des Sciences de l'Information et de la Communication, établie par Daniel BOUGNOUX, le confirme autrement. Seule la bibliothèque y a droit de cité, mais encore perçue comme archive et labyrinthe du savoir. Et, s'il y est question, ailleurs, dans le chapitre des médiologies, de lecture, de mémoire, des modestes causes que furent l'inscription, la liste, l'image, les techniques au service de la connaissance, et de leurs grandes conséquences dans la transmission

---

[2] LE COADIC, Yves-François, *La science de l'information*, Paris : Presses Universitaires de France, 1994, Que-Sais-Je ? ; 2873 : "On avait besoin d'une nouvelle technologie, d'un nouveau corps de techniques […]. Cette technologie, c'était la documentation", p.21 ; "...un nouvel ensemble de techniques d'organisation, d'analyse et de description bibliographique (appelé 'documentation')...", p.89.

[3] *Id., ibid.,* p.90. Il faut être un spécialiste parmi ses pairs pour repérer, comme Yves-François LE COADIC, des concepts dans le catalogage, la classification ou l'indexation, là où tous les ouvrages qui traitent de ces questions ne voient que des techniques documentaires. Mais paradoxalement, il les met au crédit de la science de l'information pour mieux les séparer de la technicité dont ils sont entachés.

[4] AFNOR, *Vocabulaire de la documentation*, Paris : Afnor, 1987, coll. Les dossiers de la normalisation, p. 35. On peut aussi se référer à la Norme expérimentale Z 40-001, janvier 1979, Vocabulaire de l'information et de la documentation, Paris : Afnor, 1979, p. 11.

des savoirs, on n'y trouve pas d'argument pour défendre une approche de la médiation documentaire.

Rien, hormis cette énumération encourageante, dans son texte d'introduction : "*Où peut-on étudier à la fois la bande dessinée, l'histoire de la photographie, le fonctionnement d'un ordinateur, l'indexation d'une bibliothèque, les feed-back d'un système écologique, le langage des sourds ou des dauphins, la dynamique de groupe, la mise en pages, ou la dernière campagne de Benetton ? 'En communication.' Mais la carte de nos études n'est pas fixée, et nul ne la tient sous un seul regard.*"[5], dont nous retiendrons qu'une technique documentaire, l'indexation, peut aussi être comptée dans les études de communication... sans qu'on possède encore de texte sur la question digne d'une anthologie, et que la carte des études en est au stade des pointillés. Ainsi, relativement délaissée ou renvoyée à sa dimension strictement technique, la documentation a quelques difficultés à faire valoir sa position particulière au sein des sciences qui l'hébergent.

L'obstacle majeur à sa reconnaissance, en tant que discipline, réside dans le fait que les concepts qu'elle utilise, même ceux qu'elle a acclimatés (cités plus haut), proviennent de disciplines extérieures : linguistique, statistique, psychologie, sociologie, histoire, ...etc. Parce qu'elle forge son corps théorique et conceptuel à l'aval de ces dernières, sans produire en retour des concepts "documentaires" identifiés comme tels, on ne lui reconnaît pas de champ autonome. Est-il question de mesure ? Elle fait appel à la scientométrie et à la bibliométrie. Est-il question de traitement des données ? Elle fait appel à l'informatique. Est-il question d'image de marque, de marketing ou d'organisation ? Elle fait appel aux sciences de gestion. Est-il question d'apprentissage ? Elle fait appel à la culture de l'information... etc.

---

[5] BOUGNOUX, Daniel, *Sciences de l'information et de la communication*. Paris : Larousse, 1993, 809 p., Coll. Textes essentiels. Citation extraite de la p.14. Un exemple d'étude médiologique dans : DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard, 1992. 412 p. Coll. Bibliothèque des idées.; et une réflexion sur son statut dans la revue Le Débat, n°85, mai-août 1995,

En tout point, elle semble un terrain d'application, un lieu d'usages et de savoir-faire multiples, qui tendent plus à brouiller son identité qu'à la construire. Comme si le ciment de sa transdisciplinarité fondatrice ne parvenait pas à prendre.

On doit pourtant à Gérard LOSFELD[6] d'avoir clarifié les axes disciplinaires qui pourraient structurer non seulement les formations, mais au delà, la recherche en documentation. La tripartition qu'il propose, s'appuie, en résumant : 1) sur l'histoire et les techniques de la documentation, regroupées dans la *taxilogie* ; 2) sur la compréhension et l'analyse de l'information scientifique, regroupées dans la *gnomologie* ; 3) sur l'évaluation et l'exploitation de l'information dans des contextes particuliers regroupées dans la *ratiologie*.

Ces catégories qui ont, au premier degré, pour fonction de "donner" des racines communes à un ensemble de matières et de pratiques en vue d'orienter des programmes d'enseignements, ont aussi l'intérêt de dégager la documentation du cadre techniciste où on l'enferme trop souvent. Mais des visées théoriques de cette nature ne s'imposent que peu à peu dans les discours internes au domaine documentaire, et ne sont pas relayées dans ses périphéries.

La documentation fait ainsi figure de "cordonnier mal chaussé" ; au centre de sciences et de disciplines sans en faire partie. La seule visibilité sociale qu'elle ait acquise est celle d'une profession perçue tout au plus à travers l'archivage, le listage, le secrétariat et parfois l'interrogation des bases de données. Si l'Histoire a ses historiens, la Physique, ses physiciens, la documentation aura ses documentalistes, parfois ses spécialistes ou ses ingénieurs, mais pas de scientifique attaché à son "nom".

A l'opposé de ces acceptions et de ces représentations, on rencontre pourtant d'autres regards. Telle définition précisera :

---

partie "Identification d'un objet : la médiologie", p. 17-61, avec des contributions, entre autres, de Roger Chartier et Régis Debray.

[6] LOSFELD, Gérard, De nouvelles disciplines pour de nouvelles formations, *Bulletin des Bibliothèques de France*, t.32, n°4, 1987, p. 342-345.

"*La documentation est à la fois une science, un ensemble de techniques et une profession*"[7]. Tel auteur, au fil du texte, n'hésitera pas non plus à lui accoler le terme de science : "*Il est bien entendu impensable que l'on envisage l'indexation d'œuvres littéraires sans demander auparavant à cette science, que les anglo-saxons […] appellent* "information retrieval"*, ce qu'elle peut apporter*"[8] ; ou encore : "*...en accord à la fois avec les principes de la BDHL, ceux de la littérature comparée et ceux de la science documentaire...*"[9]. A moins que science ne soit pris ici aux sens d'art et de savoir-faire, ce qui ne semble pas être le cas, faut-il en conclure qu'il n'a pas été observé, sur ce point, de précaution terminologique suffisante, ou que la documentation aurait un versant scientifique suffisamment identifiable pour ne plus poser de problème terminologique ? La réponse pourra lier les deux termes de l'alternative : c'est parce que le versant scientifique de la documentation n'est pas suffisamment identifiable que des confusions terminologiques existent à son propos.

Même à supposer que ce manque d'identification soit plutôt le résultat d'une réalité sociale de l'exercice et de la diffusion de la recherche en ce domaine (manque de relations entre professionnels, universitaires et chercheurs, divisions catégorielles, voire corporatistes), que d'une faiblesse intrinsèque à constituer son champ de travail, il demeure qu'il est trop tôt, ou trop tard, pour qu'elle émerge en tant que discipline.

Les analyses de Jean MEYRIAT le confirment. Il a distingué d'une part la documentation, qui constitue, pour lui, une pratique

---

[7] Dans : MASCOLO, Claire et RODES, Jean-Michel, *Le documentaliste*, Paris : Anthropos : Institut National de l'Audiovisuel, 1992, p. 5.

[8] Extraits de BERNARD, Michel, *De quoi parle ce livre ? : Elaboration d'un thésaurus pour l'indexation thématique d'œuvres littéraires*, Paris : H. Champion, 1994, 368 p., coll. Travaux de linguistique quantitative ; 54, p. 30. Le sigle BDHL signifie Banque de Données d'Histoire Littéraire.

[9] *Id., ibid.*, p.62. Autre emploi p.30 : "*…je veux parler de la science de la documentation*".

(et le documentaliste un technicien) et d'autre part, la science de l'information qui "*peut être identifiée comme l'appellation scientifique de la documentation*"[10]. Il y aurait donc, selon cette première distinction, la documentation en tant que pratique professionnelle qui garderait son nom et la documentation en tant que science qui deviendrait science de l'information[11].

Puis il ajoute qu'à l'intérieur de la science de l'information le versant qui se préoccuperait des conditions matérielles de transfert de l'information à travers le document pourrait s'appeler "*documentologie*" ou "*science des documents*"[12]. Cette distinction n'est pas celle de Robert ESCARPIT qui avait proposé le terme de documentologie pour traduire la dénomination anglaise information science[13], identifiant sous un seul terme ce que Jean MEYRIAT sépare en informatologie et documentologie. Ce dernier, revenant sur le sujet, a synthétisé ses conclusions dans un article consacré à la classification des Sciences de l'Information et de la Communication, où il donne cette définition de l'informatologie : "science du

---

[10] MEYRIAT, Jean. Y a-t-il place pour une théorie de la documentation ? *Schéma et schématisation*, n°40, 2ème trim., 1994, p.42.
- Un autre aperçu du débat portant sur l'histoire et la terminologie, dans : LÓPEZ YEPES, José, *La documentación como disciplina. Teoría e historia*, 2da edición, Pampelune : Ediciones Universitad de Navarra (EUNSA), 1995, coll. Manuales, p. 255-322. L'auteur étudie, en particulier dans les pages 309 à 322, le concept de documentation, pour garder, en conclusion le terme unique de documentation recouvrant science et technique.

[11] Dans un autre texte, J. MEYRIAT revient sur cette dénomination, en précisant : "*Ce* [la documentation] *peut être enfin la discipline scientifique qui fournit les connaissances fondamentales et appliquées sur lesquelles s'appuie la pratique. C'est en ce dernier sens que le nouveau terme de "science de l'information" s'impose...*". Dans : *Les Sciences de l'Ecrit*, Paris : Ed. Retz, 1993, article "Documentation", p.151.

[12] MEYRIAT, Jean, art. cit., *Schéma et schématisation*, n°40, 2ème trim., 1994, p.42.

[13] ESCARPIT, Robert, *L'information et la communication : théorie générale*, Paris : Hachette, 1978, coll. Hachette université. Communication, "Appendice terminologique", p.203. D'ailleurs, Jean MEYRIAT conteste dans l'article cité, note ci-dessus, l'acception d'ESCARPIT.

contenu sémantique de la communication, donc de l'information", non sans concéder que le terme peut convenir aux "*amateurs de néologismes*" mais ne s'impose peut-être pas face à celui qui est plus couramment employé, à savoir science de l'information[14]. La documentologie se limitant, quant à elle, à l'étude du support, du document vecteur d'information, versant "matériel", mais pas strictement descriptif, de la science de l'information. Dans ses grandes lignes, cette conception correspond à celle de Robert ESTIVALS qui ordonne, également, dans une classification arborescente, allant du plus général au plus spécifique : communicologie, informatologie et documentologie[15].

Un problème terminologique semblable se pose pour la bibliographie qui, selon Don F. McKENZIE, devrait répondre à un projet renouvelé : "*l'expression 'sociologie des textes' pourrait constituer une nouvelle définition de la bibliographie et de son véritable champ d'action*"[16]. Sachant que texte équivaut pour lui à toute forme d'information "tissée" pour constituer une trace, on comprend que Roger CHARTIER y voit "*une discipline centrale, essentielle pour reconstituer comment une communauté donne forme et sens à ses expériences les plus fondamentales à partir du déchiffrement des textes multiples qu'elle reçoit, produit et s'approprie*".[17] Mais cette redéfinition "de l'intérieur", comme pourrait l'être une redéfinition de la documentation, suffit-elle à

---

[14] MEYRIAT, Jean, Information. La bibliologie parmi les sciences de l'information et de la communication, in *Sciences de l'écrit*, op. cit., p 331 et 333.

[15] ESTIVALS, Robert, La communicologie, *Schéma et schématisation*, n°19, 4ème trim., 1983, p.58, et son ouvrage La bibliologie. Paris : P.U.F., 1987, coll. Que sais-je ? ; 2374, chap. III, ainsi que la communication de Jacques BRETON, Quelques remarques sur le statut actuel de la bibliologie, in INFORCOM 90, op. cit., p. 145-152.

[16] McKENSIE, Don F, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Trad. de l'anglais par Marc Amfreville, préf. de Roger Chartier, Paris : Ed. du Cercle de la Librairie, 1991, p. 95. Texte original anglais édité en 1986.

[17] *Ibid.*, Préface, p. 9. Voir aussi CHARTIER, Roger, Le sens des formes, in *Ecrits, images et sons dans la Bibliothèque de France*, Paris : IMEC éditions, 1993, coll. Bibliothèque de France, p. 157-161.

identifier clairement la discipline ? Pourquoi réintroduire dans l'aire française par le truchement d'une étude anglaise, aussi stimulante soit-elle, une définition qui délimite ses objets en renouant avec une étymologie (texte = texture) éloignée des usages lexicaux actuels ?

Comment nommer la discipline ? *Bibliographie*, grâce à un mot importé de l'anglais, peut-être fidèle à son "background", mais sans lien avec les efforts et les mises au point terminologiques qui ont eu lieu par ailleurs ? Bibliologie, pour mieux répondre à une acception française, mais en limitant le texte à l'écrit ? Ou documentologie ? Nous rejoignons ici l'intérêt de la méthode classificatoire d'ESTIVALS et de MEYRIAT, basée sur des arguments historiques, et notamment sur le travail de défrichage de Paul OTLET[18], qui permet de situer les objets et la vocation de la discipline reformulée par McKENZIE, au plus près dans la documentologie, pour ne pas l'enfermer dans la référence unique au livre et à l'écrit, ou à tout le moins dans la bibliologie, voire dans la sociologie bibliologique, définies par OTLET. Le terme bibliographie restant affecté à la description et au signalement des documents. Ces efforts de clarification ne sont pas vains si l'on souhaite réunir sous une identité mieux structurée un ensemble de travaux qui, actuellement, tendent encore à se disperser au gré des provenances de leurs auteurs. Une phase d'unification qui n'est pas terminée si l'on en juge par certains aspects. Ainsi, le désintérêt relevé chez Yves-François LE COADIC pour la bibliologie qu'il considère comme une "*discipline avatar de la bibliothéconomie*"[19].

---

[18] OTLET, Paul, *Traité de documentation : le livre sur le livre : théorie et pratique* (1934), préf. de Robert Estivals ; avt propos de André Carbonne, Liège : Centre de Lecture publique de la Communauté française de Belgique (C.L.P.C.F.), 1989, 431 p. Des extraits de cet ouvrage ont été réunis par Robert ESTIVALS dans : Paul Otlet : le visionnaire de la bibliologie, textes de Paul Otlet, Communication et langages, n°78, 1988, p.92-110.
- Une bibliographie des travaux de Paul Otlet lui-même et des principaux travaux sur son œuvre, dans LÓPEZ YEPES, José, *La documentación como disciplina...,* op. cit., p. 59-83.

[19] LE COADIC, François, *op. cit.*, p. 18.

C'est pourtant un de ses fondateurs, Paul OTLET, qui, au milieu d'une vaste synthèse sur la documentation a posé, dès 1934, le cadre théorique et pratique d'objets tels que l'index, la catégorisation des écrits, la bibliographie, l'iconographie, la reproduction (remarquons la concordance de dates avec W. BENJAMIN), les œuvres d'art et la documentation[20]. Il y a, dans son traité, entre fondements théoriques, définitions, hypothèses, observations et conseils pratiques, les esquisses et les bases de programmes de recherche qui restent encore d'actualité. Quoi qu'il en soit, il paraît encore fondé aujourd'hui, et partiellement admis, que le terme de documentologie serve à désigner des travaux qui prennent la documentation pour objet et, à travers elle, le document, ou le document pour objet et autour de lui, la documentation. Si, en effet, "*La documentologie étudie l'ensemble des médias, mais d'un point de vue particulier, celui de l'information qu'ils véhiculent, et en cherchant à expliquer le rôle de chacun d'entre eux dans le transfert de l'information*"[21], notre travail peut s'inscrire dans ce cadre. Le terme possède déjà une histoire que Jean MEYRIAT[22] a rappelée, mais le champ scientifique qu'il désigne n'est qu'en partie constitué. Assez cependant pour que nous reconnaissions dans les contours de cette "science générale du document", résumés par le même auteur, plusieurs de nos centres d'intérêt : les documents eux-mêmes (primaires, secondaires, iconographiques), les supports

---

[20] OTLET, Paul, op. cit., chap. "Structure et parties du Livre", p. 109 et suiv. ; "Espèces. Classes. Familles d'ouvrages", p. 124 et suiv. ; "Documents dits bibliographiques", p. 127 et suiv.; "Documents graphiques autres que le document imprimé", p. 183 et suiv. ; et le paragraphe : "Les œuvres d'art et la reproduction", p.246.
-Un aperçu de la fortune critique des travaux de P. OTLET dans *Jornadas conmemorativas del cincuentenario de Paul Otlet (1868-1934)*, actas, Zaragoza, 5 y 6 de mayo de 1994, Zaragoza : Area de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad de Zaragoza : Centro de Documentación de la Diputación de Zaragoza, 1995, 182 p.

[21] MEYRIAT, Jean, Pour une classification des sciences de l'information et de la communication, *Schéma et schématisation*, n° 19, 1983, p. 62.

[22] MEYRIAT, Jean, Documentologie, in *Les sciences de l'écrit*, op. cit., p. 151-152.

(imprimés et audio-visuels), les procédés (analogiques, numériques) et l'information qu'ils communiquent, soit la formulation et la formalisation de connaissances attachées à la vie et à la compréhension d'un champ théorique et pratique : pour notre cas, les arts plastiques.

Fallait-il s'inscrire d'emblée, comme l'a fait Sydney Starr KEAVENEY[23], pour son étude sur la documentation de l'art contemporain aux Etats-Unis, dans la perspective large des sciences de l'information ? Après l'analyse des acteurs, des outils et des supports d'une information produite et circulant dans "le monde de l'art", elle débouchait sur la position et le rôle des bibliothèques d'art[24] dans ce réseau constitué : "*Dans les chapitres suivant, les interactions du monde de l'art sont considérées selon les études relevant de la science de l'information confluant dans les études de communication*"[25].

La nôtre, s'attachant aux supports majeurs utilisés dans la transmission d'une information particulière, ne prétend pas offrir

---

[23] *Contemporary Art Documentation and Fine Arts Libraries*, Metuchen, N.J. : Londres : The Scarecrow Press, 1986, 181 p. Le texte est l'adaptation, pour la publication, d'une thèse soutenue en 1983 à Rutgers University (New Brunswick, N.J., U.S.A.) sous le titre : The Information Network of Contemporary Art and the Fine Arts Library.

[24] La dénomination "bibliothèque d'art" (art library) comprend à la fois des centres de documentation et des bibliothèques spécialisées, appartenant aux musées (Museum Libraries), aux écoles et universités (Academic Libraries) et à la lecture publique (Public Libraries). Nous retrouvons les mêmes entités en France.

[25] *Id., ibid.,* Introduction, p. XII.

[26] Si nous ne possédons pas l'équivalent de cette synthèse, on trouve cependant, à travers livres, articles et communications, des éléments qui la préfigurent. Nous citerons en particulier dans notre bibliographie les articles et contributions de Catherine SCHMITT ; les contributions françaises dans les colloques de l'IFLA ; *Novembre des arts à Besançon* et les dossiers et articles consacrés aux bibliothèques d'art dans la presse professionnelle (*Bulletin des Bibliothèques de France ; Bulletin d'informations de l'Association des Bibliothécaires Français ; et Documentaliste. Sciences de l'information*).

une analyse générale de la place et de la fonction des entités qui composent un réseau, même si de loin en loin certaines observations peuvent apporter des éléments utiles à un tel projet. Si son étude, en conclusion, traçait un cadre général, la nôtre suppose qu'il existe déjà - ce qui n'est que partiellement vrai en France[26]. Partant des techniques documentaires et de la documentologie, elle rejoindra une problématique qui, sans prétendre mener au paradigme, intéresse, de l'intérieur, des relations instrumentales et conceptuelles entre l'Histoire de l'art et les sciences de l'information, pour retourner ensuite aux techniques documentaires.

En ce sens, pour paraphraser Sydney Starr KEAVENEY, nous dirons que notre travail relève de la documentologie confluant dans les sciences de l'information. Pourquoi les moyens documentaires sont-ils mis en difficulté, ou font défaut, pour retrouver les thèmes, les sujets ou les contenus que les artistes ont abordés ?

Le cas de la documentation en art contemporain que nous nous proposons d'étudier pose des problèmes spécifiques qu'il conviendra de mettre au jour à travers plusieurs examens et sondages. La méthode choisie rejoindra, peu ou prou, les axes d'études dégagés par Gérard LOSFELD[27]. On les retrouvera sous l'histoire, les techniques, l'analyse, l'évaluation et l'exploitation appliquées ici à l'information en art contemporain.

1.1. DOCUMENTATION ET PRATIQUE PROFESSIONNELLE

Parmi les aspects synthétisés par Bernadette SEIBEL pour caractériser la fonction du bibliothécaire-documentaliste, il en est un qui se détache : "*Son point d'honneur, c'est le déchiffrement d'une énigme […], la compétence du bibliothécaire réside dans sa capacité à changer de registre culturel pour traduire la demande en un langage codé et «réduire», à tous les sens du terme, la distance matérielle, intellectuelle ou socioculturelle qui sépare la masse*

---

[26] [Note 26 page précédente].

[27] Voir dans ce chapitre p. 22 et note 6.

documentaire de l'utilisateur"[28]. La réduction dont il est question peut prendre plusieurs formes. Elle passe par la collecte et la diffusion sélective des informations, parfois par l'animation ou des politiques d'acquisition en concertation avec les intéressés, parfois par l'initiation, mais au quotidien, elle concerne principalement les demandes spécifiques des usagers ; le déchiffrement des énigmes[29].

Des souvenirs vagues du demandeur qui souhaiterait retrouver tel livre à couverture bleue parlant, dans un chapitre, de tatouages, aux traductions à opérer sur un nom mal entendu ou des mots mal compris ("Vauchenberg" pour Rauschenberg, Figuration libre pour Nouvelle Figuration, Nouveau réalisme pour Nouvelle objectivité,...etc.) ; des pensées confuses d'un usager sur la photographie à qui le documentaliste conseille de quitter un moment les manuels techniques pour des écrits de photographes, aux théories abruptes de tel étudiant sur le geste "sculpto-architectural" qui se voit proposé, pour modérer ses ardeurs, le *Contrat naturel* de Michel Serres ; d'une question étrangère au monde et au vocabulaire du documentaliste qui devra à son tour s'informer pour tenter de la comprendre, à des demandes tellement proches de ses propres centres d'intérêts qu'il lui faudra se contenir pour ne pas s'y consacrer plus que de raison, la médiation, en effet, n'est pas seulement la

---

[28] SEIBEL, Bernadette, *Au nom du livre : analyse sociale d'une profession, les bibliothécaires*, Paris : La Documentation française, 1988, p. 101. Elle poursuit en précisant : "[…] *Le bibliographe contrôle en effet dans la médiation le passage à l'explicite, à la représentation, de l'expérience ordinaire ou savante du demandeur; il opère leur traduction en explicite, formalise, mots ou concepts, qui sont plus ou moins éloignés, selon les cas, de l'expérience propre du demandeur, de ce qu'il sait déjà mais n'ose pas ou ne sait pas se dire*", p. 102.

[29] Nicole BELLIER, Conservateur chargée du service de prêt à la Bibliothèque nationale de France, en donne une liste assez fournie et "croustillante" à propos des références bibliographiques, dans : Comment obtenir les documents qu'on ne possède pas : le bibliographe mène l'enquête, *Bulletin d'informations de l'A.B.F.*, n° 163, 2ème trim. 1994, p. 164-166.

réduction d'une distance matérielle mais aussi une opération, sur fond psycho-socio-culturel, d'échange et d'écoute[30].

Et ceci, avec des publics diversifiés, débutants ou confirmés, d'étudiants, d'enseignants, de chercheurs, de professionnels, ou d'amateurs, d'origines sociales et d'âges différents, définissant avec plus ou moins de clarté le but de leurs recherches, exprimant des demandes sans formaliser les questions ou enfin posant des questions fermées dont il faudra découvrir les besoins qui les motivaient afin de les réorienter.

Aussi, sans partager l'idée de Ghislaine CHARTRON selon laquelle il existerait une information grand-public qui se limiterait à l'utilisation d'un "canal à sens unique", nous la rejoignons dans sa description d'une information spécialisée utilisant un canal de communication "*à double sens, où l'utilisateur peut orienter le dialogue en fonction de sa problématique*"[31]. Sa distinction n'est pas vérifiable quand elle la "distribue" selon deux types de public ; les deux canaux coexistant pour chacun des types.

D'ailleurs, si l'on connaît assez bien les comportements des usagers rapportés à tel ou tel type de lieu documentaire, on mesure encore mal leurs comportements adaptés aux différents services qu'ils fréquentent. A l'image d'une sociologie qui tente de découvrir les strates et les facettes d'une même personne dans ses différentes implications sociales, il faudrait étudier combien de "lecteurs" et "d'usagers" se rencontrent en un même individu : ici familier, donc plus enclin à établir avec le professionnel un canal

---

[30] Les résultats d'un sondage sur les activités préférées des professionnels des bibliothèques spécialisées placent les activités d'acquisition (55%), d'orientation des lecteurs (55%), de catalogage-matières (37%) et de bibliographie (37%) parmi les premières. Ces choix sont relativement proches des activités exercées : activités d'acquisition (43%), orientation des lecteurs (77%), catalogage-matières (49%), bibliographie (41%). Dans SEIBEL, Bernadette, *op. cit.*, p. 121-126.

[31] CHARTRON, Ghislaine, De l'information spécialisée à l'information élaborée : problèmes de modélisation. In Congrès National des Sciences de l'Information et de la Communication (8 ; 1992 ; Lille), *Les nouveaux espaces de l'information et de la communication*, p.349-361.

à double sens, là étranger, donc plus dépendant d'un canal à sens unique. Au centre de ces processus relationnels il y a donc l'assistance individuelle qui, dans le contexte d'établissements d'enseignement, peut se compléter d'une forte composante pédagogique. Une aide, un conseil, une formation dont l'enjeu est l'information.

Aller ou retourner vers l'information, c'est être inévitablement renvoyé aux outils documentaires appropriés, aux outils à parfaire, aux outils manquants. Ce deuxième aspect quotidien des pratiques, concerne les rouages de la recherche documentaire qui suppose des interventions, ponctuelles ou planifiées, ayant pour but l'orientation et la formation des usagers. De l'initiation au perfectionnement, le "déchiffrement d'une énigme" consiste alors à mettre en évidence les liens qui unissent le savoir à ses instruments.

En matière d'art contemporain, la présentation des sources et des outils[32] peut se résumer en quelques points significatifs :

a) Typologie des sources générales d'information primaire :
- types de documents : supports, canaux, groupes, catégories
- natures d'information : textuelle, iconique, audio-visuelle
- localisation et transmission : organismes, réseaux

b) Traitement documentaire :
- dans l'information primaire
- élaboration d'information secondaire et tertiaire

c) Typologie des questions :
- qui : sur qui porte la recherche : auteur, artiste...
- quoi : quel sujet, quel type d'information (une référence, un document...)

d) Ressources du centre documentaire :
- par comparaison aux sources générales (mêmes catégories qu'en a)

[32] Sources : documents contenant des informations exploitables par un utilisateur. Outils : systèmes forgés par des professionnels pour retrouver l'information contenue dans les sources. Ressources : documents collectés, organisés, traités dans une configuration particulière par les centres documentaires.

- liens entre sources générales et traitement documentaire "local" (couverture et recoupement)

e) Orientation vers les sources et les ressources selon l'information recherchée :

- où : dans quel document trouver ce qui est recherché
- comment : comment rechercher et retrouver.

L'ordre ne sera pas nécessairement celui-là : on peut en effet supposer qu'une simple présentation, ou un véritable programme de formation, passera d'abord par un inventaire des différentes ressources d'un centre documentaire donné, et que l'inventaire des sources générales interviendra au moment de l'orientation. On peut aussi commencer par une typologie des questions. Mais si l'on envisage un tel cas, il faudra estimer ce que le demandeur pourrait trouver "idéalement" dans la masse globale de l'information, donc dans les sources, pour ensuite, soit redescendre vers des possibilités accessibles ou médianes, soit avertir des impossibilités.

1.2. INFORMATION ARTISTIQUE ET I.S.T.

L'information artistique se trouve aujourd'hui pour partie intégrée à la grande constellation de l'Information Scientifique et Technique. Selon les secteurs, ce noyau que représente l'I.S.T.[33] peut, en effet, agréger l'information industrielle, économique, archéologique ou culturelle. En France, ce sont les CADIST (Centre d'Acquisition et de Diffusion de l'Information Scientifique et

[33] A la suite de Gilbert VARET, *op. cit.*, p. 80, on peut remarquer la fortune de l'expression dans les sigles nombreux qui la contiennent : depuis la DIXIT (Délégation à l'Information, à la Communication, à la Culture Scientifique et Technique), qui en 1986 remplaça la MIDIST (Mission Interministérielle de l'Information Scientifique et Technique), jusqu'aux AUDIST (Agence Universitaire de Documentation et d'Information Scientifique et Technique), URFIST (Unité Régionale de Formation à l'Information Scientifique et Technique) et ARIST (Agence Régionale d'Information Scientifique et Technique).
François JAKOBIAK a écrit une synthèse sur la question de l'I.S.T. dans : *L'information scientifique et technique*, Paris : P.U.F., 1995, coll. Que sais-je ? ; 3015, 126 p.

Technique), créés en 1981, qui ont pour mission de collecter cette information.

En 1988, un nouvel organisme, dépendant du C.N.R.S., fut chargé de coordonner sa diffusion : l'INIST (Institut National de l'Information Scientifique et Technique). En matière d'Histoire de l'art et d'archéologie, la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie (logée depuis 1994 dans les locaux de la Bibliothèque Nationale, à Paris) fait office de CADIST, et l'INIST, depuis 1992, en collaboration avec la Getty Trust Foundation (Santa Monica) est chargée du traitement et de la diffusion de la Bibliographie d'Histoire de l'Art (B.H.A.).

L'intérêt qui s'est ainsi formé autour de l'I.S.T. répond à la réalité actuelle d'une information dont la diversification et la masse ont rendu l'accès complexe. Il exprime aussi le besoin économique et social de structurer sa collecte et sa diffusion pour la destiner essentiellement à l'industrie, aux sites de recherche et aux universités. Bien qu'il soit mieux identifié pour les écoles d'ingénieurs, pour les unités de recherche en sciences exactes ou en sciences humaines et sociales, le rôle de l'I.S.T. n'est pas moins essentiel pour les disciplines (intégrées, auxiliaires ou connexes) de l'Histoire de l'art et des arts plastiques.

Il est en particulier un domaine, la veille informative[34], où l'I.S.T. prend une part éminente, fréquemment évoquée pour les sciences exactes et appliquées, qui devrait l'être aussi pour les arts plastiques, et plus encore dans les domaines voisins de l'architecture, du design et du graphisme. Car l'impératif de conduire un projet créatif personnel, autant chez l'étudiant que chez le professionnel, ne dépend pas uniquement d'un travail sur soi, d'un engagement passionnel ou de l'élaboration d'un "langage" personnel, il nécessite, dans l'immense majorité des cas, d'avoir une claire conscience des dernières évolutions de son champ de création.

---

[34] Une mise au point de Brigitte GUYOT dans : D'où vient l'information stratégique ?, *Sciences de la Société-Les Cahiers du LERASS*, n°29, mai 1993, p. 3-12.

A ce titre, les unités de documentation des organismes d'enseignement, de pratique et de diffusion de l'art ont dû s'adapter, comme en d'autres secteurs, aux différents canaux et supports autres que le livre. La presse, le téléphone, la télé-informatique, la vidéo, la littérature grise, les mémoires de diplômes, les banques et bases de données, les bulletins d'informations, les guides, annuaires et textes juridiques, sans oublier "le bouche à oreille", constituent, à côté des moyens traditionnels, des vecteurs de l'I.S.T. qui offrent une matière importante à la veille informative.

Malgré les efforts sensibles dans la collecte et la diffusion de l'information au niveau institutionnel[35], les bibliothèques et centres de documentation spécialisés dans l'art contemporain s'en remettent aussi à des outils moins centralisés mais plus proches de leurs besoins[36]. On ne peut en effet en rester à l'idée d'une IST dispensée d'en haut, ou s'épanchant à foison de canaux et de réseaux d'information, qu'il suffirait d'ouvrir à la demande. L'IST est avant tout une pratique, à destination de personnes aux attentes précises, et non d'un public indifférencié[37]. Elle s'appuie sur une

---

[35] Citons la base de données Francis, du C.N.R.S., gérée par l'INIST ; les spécialisations, déjà évoquées, des bibliothèques universitaires qui permettent une couverture plus exhaustive de certains domaines, ou le rôle de la Direction des Arts Plastiques (D.A.P.), au sein du Ministère de la Culture (voir infra note 41).

[36] Dans : *Novembre des arts à Besançon : documentation, enseignement, recherche et histoire de l'art : actes du colloque* / de la sous-section des bibliothèques d'art de l'Association des bibliothécaires français, Ecole d'art de Besançon, nov. 1993, Paris : A.B.F., 1994, il est rapporté, à propos du Bulletin signalétique des arts plastiques que : "*Tous les participants ont réaffirmé leur attachement à cet outil indispensable et bien adapté aux besoins des écoles [d'art]*". (Voir infra sa présentation dans le chapitre "Indexation thématique dans les documents secondaires", p. 220 et suiv.).

[37] "*L'utilisateur est donc en même temps 'coproducteur'* [réf. à Anne MAYERE, *Pour une économie de l'information*, Ed. du CNRS, 1990]. *Et la coproduction n'est possible que s'il remplit certaines conditions sociales et culturelles (ou pour employer les termes de Bourdieu, s'il dispose du 'capital culturel' adéquat) et s'il estime que cette information est utile à sa propre stratégie*", p. 34, dans : Robert BOURE et Jean-Louis DARRÉON, Quand l'information était du pétrole gris... *Sciences de la Société-Les Cahiers du LERASS*, n° 29, mai 1993, p. 29-39.

connaissance de données concrètes qui intéressent des domaines spécifiques du savoir et des techniques avec leurs coûts, leurs modes de production, de transmission, ainsi que sur une évaluation des situations et des objectifs de recherches dont le renouvellement est permanent.

D'où la nécessité, selon nous, de ne pas enterrer trop vite des problèmes de base, tels que l'indexation "locale" de documents "locaux", dans un sens conceptuel et géographique, sous prétexte que des organismes institutionnels s'en chargent (mais combien coûte l'information ? quelle couverture assurent-ils ?) ou s'en chargeront (dans combien de temps ? selon quels critères ?).

La question du sujet dans les œuvres de l'art contemporain appartient à ces questions locales dont une IST centralisée n'a pas encore cerné tous les enjeux. Mais on pourrait y ajouter d'autres domaines touchant au dépouillement des articles, à la bibliographie ou à l'identification de la littérature grise, en particulier des catalogues d'expositions. Le premier répertoire des ressources en Histoire de l'art n'a pas été produit par le C.N.R.S., l'INIST ou un ministère, mais par la sous-section d'une association de professionnels[38]. Les sommes d'informations pratiques et utiles contenues dans les guides Entrée des artistes et Salons et biennales[39] n'ont-elles pas été réunies par des documentalistes pour répondre aux demandes précises des utilisateurs, dans le cadre de leur centre documentaire ?

Il ne s'agit donc pas, au nom d'une vision globale, de perdre de vue les nécessités de terrain, d'abord, parce que le travail

---

[38] Sous-section des bibliothèques d'art de l'Association des bibliothécaires français. Répertoire dans : THOMPSON, Marie-Claude, *Les sources de l'histoire de l'art en France*, *op. cit.* Paris : Ass. des Bibliothécaires Français, 1993.

[39] Publications réalisées par l'équipe de bibliothécaires et documentalistes de la Médiathèque (Salle d'actualité) de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, E.N.S.B.A. (Paris) : *Entrée des artistes : informations professionnelles à l'usage des jeunes artistes*, éd. 1995, Paris : E.N.S.B.A., 1995, 87 p. ; Salons et biennales : arts plastiques et nouvelles technologies de l'image, 11ème éd., 1995, Paris : E.N.S.B.A., 1995, 42 p.

local pourra alimenter des réseaux plus larges, le temps venu[40], parce qu'enfin, si l'on n'ignore pas les apports certains d'une diffusion institutionnalisée[41], on n'ignore pas non plus les besoins complexes des usagers qui se retourneront vers le documentaliste pour rechercher l'information, ou la référence, qui ne sera ni sur INTERNET, ni sur CD-ROM, ni interrogeable sur écran en texte intégral[42], ni dans les bibliographies spécialisées, ni dans les bases de données[43].

2. LA DOCUMENTATION AU SERVICE DE L'HISTOIRE DES ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS

Sans intervenir dans des conclusions qui ne lui appartiennent pas, la documentation se doit de dépasser les querelles sur le sens à donner à l'Histoire de l'art "immédiate". Non pas ignorer les

---

[40] Exemple, le *Catalogue Collectif National des périodiques* (CCN) qui se complète au fur et à mesure grâce à l'apport de listes locales.

[41] Exemples : les publications ("gratuites") du Ministère de la Culture : entre autres, le périodique régulier *Arts Info* (1982 ->) ; le guide sur *L'accueil d'artistes en résidence temporaire en France*, Paris : Délégation aux arts plastiques (D.A.P. du Ministère de la Culture) et Association Française d'Action artistique (A.F.A.A., rattachée au Ministère des Affaires étrangères), 1992, 177 p. ; ou le rapport DELEGATION AUX ARTS PLASTIQUES, *Groupe de réflexion sur les nouvelles technologies : travaux et propositions*, juin 1993, Paris : Délégation aux arts plastiques, 1993, pag. multiple. Mentionnons aussi le rôle des CADIST.

[42] Anne CURT avance que "*La numérisation du texte intégral à la source permet de dire que dès l'an 2000, plus de la moitié des documents scientifiques seront servis sous forme électronique assortie de logiciels de recherche performants et d'une indexation complémentaire...*", dans : Un bon périodique est un périodique dépouillé ? *Bulletin d'informations de l'A.B.F.*, n°163, 2ème trim. 1994, p.163. Mais plus de la moitié ne signifie pas la totalité.

[43] Un indice significatif de la situation en matière d'information artistique aux Etats-Unis, mais qu'on pourrait facilement transposer à la France, à propos de l'enregistrement bibliographique. Sydney Starr KEAVENEY donne les chiffres suivants, à la suite d'un sondage effectué en 1980 : sur 688 titres d'ouvrages publiés concernant 40 artistes, 13 étaient répertoriés dans *Books in Print*, 45 dans *Art Books, 1950-1979* et 108 dans la Base de donnée *RLIN (Research Libraries Information Network)*, à savoir 166 titres sur 688 enregistrés dans des sources bibliographiques majeures. Même si on peut supposer que, depuis 1980, des progrès ont eu lieu, on mesure avec ces chiffres les difficultés du contrôle bibliographique, *Op. cit.*, p. 100.

points de vue qui s'affrontent, ce qui la cantonnerait dans un attentisme improductif, mais dépasser en connaissance de causes, les postulats théoriques des écoles en présence afin de trouver sa place dans la transmission des savoirs.

Elle ne peut prétendre, en effet, contrôler à la source la production des concepts, mais elle ne peut pas non plus ignorer les enjeux interprétatifs de telle ou telle approche, sous peine de tomber dans des panneaux classificatoires ou terminologiques limitatifs. Quelle légitimité l'aurait autorisée à écarter, par exemple, le concept de "post-modernité" quand la critique, l'histoire, la sociologie et l'esthétique en avait fait l'objet de leurs élaborations et discussions théoriques ? Aucune. Elle l'a recueilli, comme elle avait auparavant recueilli celui de "modernité", sans donner son avis sur leur validité. Mais elle ne pouvait d'autre part se laisser aveugler par un terme trop général qui prétendait qualifier toute une période, et l'utiliser à tout propos. Comment aurait-elle pu justifier l'assimilation des "néo-fauves", des "anachronistes", de la "bad painting" et de la "figuration libre" à la "transavangarde" sinon en se soumettant à la pensée d'un seul critique ? Or, par un réflexe de vigilance à l'égard de tout pansémisme conceptuel, elle n'a pas enfoui dans la "Transavangarde" tous les courants qu'Achille BONITO OLIVA[44] souhaitait y annexer. Des courants, dont les dénominations, malgré leur aspect hétéroclite et parcellaire, conservent la valeur indicative d'un moment de l'histoire, et dont l'Histoire, en effet, en tant que discipline, banalisera l'emploi. Si elle n'a pas autorité sur la validité d'une proposition, cela ne l'empêche pas pour autant de garder un œil ouvert sur ce qui se joue dans les territoires qui la concernent, et d'assumer son rôle de traducteur critique en identifiant, dans la masse informative, ce qui peut aider la recherche.

---

[44] BONITO OLIVA, Achille, *Trans-avantgarde internationale*, Milan : G. Politi éditore, 1982, 311 p.

2.1. LA DOCUMENTATION SUR LES ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS ET LE JUGEMENT ESTHETIQUE

La question de la valeur esthétique n'en est pas véritablement une pour la documentation en art contemporain, puisque cette dernière recueille en aval ce que d'autres instances (conservateurs, critiques, journalistes, galeristes, auteurs, historiens...) ont qualifié ou disqualifié.

Qu'on écrive en mal ou en bien de tel artiste ou de telle œuvre, "il en restera toujours quelque chose" dans les traces documentaires ![45] Mais on ne pouvait en rester à ces principes implicites lorsqu'il s'est agit de déterminer sur quel "corpus" nous devions travailler.

Les perspectives, les implications, les supports et les sujets des arts plastiques se sont élargis de façon telle au cours de ce siècle qu'on a peine à trouver un domaine, une parcelle de savoir ou d'expérience qui leur échappent. Ils brassent les croyances les plus irrationnelles avec les concepts scientifiques les plus novateurs, les affects les plus intimes avec les engagements sociaux les plus affirmés, les matériaux des technologies les plus nouvelles avec les rebuts des matières les plus archaïques ; ils conçoivent et détruisent, ils supposent et affirment ; ils s'inspirent des théories mathématiques comme des récits mythologiques, des travaux de psychologie comme des traités d'horticulture ; ils travaillent le corps, la matière, l'espace et le temps à travers les prismes et les problématiques les plus divers (médecine, sociologie, sport, chimie, religion, philosophie, communication, anthropologie...etc.) ; ils mélangent les genres, les supports, les formes et les symboles au gré de telle tradition retrouvée ou de telle actualité rencontrée.

---

[45] Il en va autrement pour les œuvres et les artistes "inconnus" des médias dominants dans le réseau de l'art. On n'insistera pas sur la mission que peut assumer à leur égard, une documentation "locale".

Ils offrent l'exemple d'une interdisciplinarité en actes comme ils se sectorisent en des particularismes étanches.

On n'en finirait plus de rendre compte de la multitude des bases, des facettes, des prétextes et des aboutissants de ce qui constitue la création plastique depuis quelques décennies. Conséquence : tout peut être défendu, et inversement rejeté au nom de l'art. Les tentatives de définitions abondent sans qu'aucune ne parvienne à embrasser la diversité des faits, des œuvres, des fonctions, parce qu'il est impossible de les réduire à une essence. Une réflexion sur l'art contemporain, parmi les dernières en date, le qualifie d'objet incertain : "...l'effort pour assurer l'objet de son existence se fait plus ardu..."[46]; quelques années plus tôt, André AKOUN déclarait : "Perpétuelle déconstruction de formes, perpétuel détournement d'objets, l'art moderne n'a plus ni limites ni définition."[47].

Certains ont voulu diagnostiquer dans cet éclatement forcené les signes d'une crise, d'une décadence, voire d'une mort. Sans remonter aux anti-impressionnistes, puis aux anti-cubistes, puis aux anti-abstraits, puis aux anti-conceptuels... et ainsi de suite, dont les piètres prédictions, un siècle, un demi-siècle ou quelques années après ne se sont toujours pas réalisées ; sans mettre l'accent sur les relents suspects que contiennent les accusations d'"art dégénéré" ou d'"art formaliste" qui ne font que rappeler comment la politique peut mettre la critique et l'Histoire au service d'un totalitarisme étatique[48] ; sans insister sur le manque de nouveauté de ces "observations" quant à la mort de l'art, et de

---

[46] CAUQUELIN, Anne, L'objet incertain, in *RENCONTRES INTERNATIONALES DE SOCIOLOGIE DE L'ART* (2 ; 1994 ; Grenoble), *Le texte, l'œuvre, l'émotion*, Bruxelles : La Lettre volée, 1994, p.99.

[47] AKOUN, André, Le renouvellement des langages, in *Les arts*, Paris : Centre d'Etude et de Promotion de la Lecture, 1973, coll. Les dictionnaires du savoir moderne, p. 300.

[48] Parce que ces amalgames, forcément simplificateurs, amènent à ignorer parfois des questions pertinentes sur les modes de légitimation des œuvres.

ses causes supposées, qui occupaient déjà les esprits aux environs de 62 ap. J.C., si l'on en croit le *Satyricon* : "… *je lui demandai les raisons de la décadence actuelle, qui avait laissé mourir les beaux-arts, entre autres la peinture, disparue sans laisser la moindre trace d'elle-même.* 'C'est l'amour de l'argent, me répondit-il, qui a causé cette révolution…'"[49], on peut toutefois mettre en doute le bien-fondé de ces positions, tour à tour désenchantées ou normatives, qui dénient tout intérêt aux conduites interrogatives, réflexives et transgressives dans la pratique artistique. Que ces conduites aient été magnifiées, ici où là, que leur présence aient été dominante, dans les institutions, au nom d'une "critique de l'intérieur" qui soulageait la conscience de quelques commissaires, ne remet pas en cause, pour cela, la validité esthétique des conduites elles-mêmes.

Un philosophe a pourtant prédit, encore récemment, que "c'est la néophilie, qui au yeux des générations à venir caractérisera l'art moderne et frappera d'inanité les trois quarts de la production artistique du XXème siècle, au bas mot"[50]. Le même a tout simplement affirmé, par un écart de langage symptomatique d'une trouble volonté d'assainissement, ou d'une surestimation patente des pouvoirs du critique, que c'est grâce au "travail théorique dans la critique d'art" et au "travail analytique […] qu'on sortira de la crise artistique actuelle"[51] ; comme si la critique et l'analyse avaient pour mission de régir les pratiques artistiques !

---

[49] Un autre passage reprend ce constat de décadence : "*Ne t'étonne donc plus que la peinture soit morte, puique tous, les dieux comme les hommes, trouvent plus de beauté dans un lingot d'or que dans tous les chefs-d'œuvre d'Apelle et de Phidias, ces Grécaillons à tête folle*". Extraits de : PETRONE, *Le Satiricon*, préf. de Pierre Grimal, Paris : Le Livre de poche, 1972, p. 127 et p.129. Concernant la date du livre, Pierre Grimal indique dans sa préface, : "*Les probabilités les plus fortes sont en faveur de la date traditionnelle, une date voisine de 62 après Jésus-Christ*".

[50] DOMECQ, Jean-Philippe, *Artistes sans art ?*, Paris : Ed. Esprit, 1994, p. 60. Si on ne peut le soupçonner de défendre une conception "totalitaire" de l'art, il illustre en revanche, à l'instar de Louis RÉAU, une tendance qu'on pourrait qualifier de "nostalgique".

[51] *Id., ibid.*, p.9.

Certes, rappeler l'ancienneté des "constats" ne fait pas chanceler les convictions des tenants saisonniers de la mort ou de l'agonie de l'art. Mais sous son allure sommaire, ce point d'histoire a un fond d'évidence qui incite à vérifier que le foisonnement des attitudes et le jeu libératoire avec les limites n'ont pas encore été écartés des débats et des jugements sur l'art.

Au contraire, ces questions de limites sont posées régulièrement, autant chez les praticiens qui en font une sorte de "contre-champ" critique (la figuration en tant qu'abstraction, le corps en tant que peinture, la photographie en tant que sculpture, l'idée en tant qu'œuvre, l'objet en tant qu'art, la copie en tant qu'original, et, pour reprendre des titres d'expositions, des "attitudes comme formes" ou "des emblèmes comme attitudes"[52] etc.), que chez les critiques et esthéticiens qui avalisent ou rejettent ces propositions dans des redéfinitions (ou des attaques) continuelles.

L'idée tellement ordonnée d'un art pratiquant, qui n'aurait pas à penser ses actes, et d'une critique ou d'une Histoire légiférante, est non seulement archaïque mais aussi aveugle aux questions qui traversent l'art et la société.

---

[52] *When attitudes become forms = Quand les attitudes deviennent formes : œuvres, concepts, processus, situations, information*, cat. d'exposition, Bern, Kunsthalle, 1969, [commissaire et préf.], Harald Szeeman ; préf. de Scott Burton et Grégoire Muller, Bern : Kunsthalle, 1969, non paginé. La préface de Grégoire Muller donne le ton de ce que furent les œuvres rassemblées dans cette exposition : "... *des œuvres aussi diversifiées qu'un reportage photographique sur l'exécution d'une excavation dans le désert du Nevada, une giclée de plomb sur le sol, un texte dans les journaux locaux ou un amoncellement de matériaux bruts disparates... des techniques utilisant aussi bien le métal, le néon, les réactions physico-chimiques que le feutre, la corde, la terre, la cendre ou même le saindoux... enfin, pour ce qui est des formes, la géométrie voisine avec l'informel, avec un certain baroquisme ou avec l'absence totale de forme (l'information pure), et plus loin à propos des artistes : "... leur travail se fait partout et n'importe où, dans les journaux, sur les murs des villes, dans le sable, dans la neige... n'importe qui peut refaire certaines de ces 'œuvres', d'autres sont intransportables, périssables, invendables, d'autres encore invisibles et connues uniquement par un reportage...*". -Des emblèmes comme attitudes, cat. d'exposition, Tourcoing, Ecole régionale supérieure d'expression plastique, 1988, proposé par Jérôme Sans, Tourcoing : ERSEP, 1988, non paginé.

On peut sourire ou s'indigner de l'utilisation du sang (JOURNIAC, PANE), des excréments en flacon (BEN), en conserve (MANZONI) ou en tourte (GASIOROWSKI), de l'emballage (CHRISTO, qu'il nomme, pour sa part, "empaquetage"), de la graisse (BEUYS), des restes (SPOERRI), du presque rien (KLEIN), des petits riens (MESSAGER), ou du "je-ne-sais-quoi" (THIBEAU), on aura en revanche beaucoup de difficultés à prouver que les artistes qui y ont eu recours n'ont pas, au bout du compte, tenu leur rôle d'artistes. Ainsi, les traiter de mystificateurs, soit-disant fauteurs et victimes d'une "néomanie" ambiante, c'est oublier de resituer leurs œuvres dans le fil d'une démarche, d'une histoire, de la revendication libertaire d'une génération et du repli ironique d'une autre. C'est fétichiser des œuvres qui visaient précisément à interroger la fétichisation ; regarder comme des objets de jouissance esthétique et de contemplation des "appareils" symboliques, qui n'avaient qu'une fonction perturbatrice, dont personne, y compris leurs auteurs, n'auraient pu prévoir, pour certaines d'entre elles, le (futur) succès commercial.

En tout, c'est fausser les critères d'appréciation historique en les confondant avec des problèmes d'empathie ou de sympathie personnelle pour l'œuvre, son auteur, voire son diffuseur, et se tromper d'objet et de cible. Comme bannir le théâtre de l'absurde des histoires du théâtre, pour son infidélité aux règles du théâtre classique, évincer la musique concrète de l'histoire de la musique parce qu'elle "écorche les oreilles", mépriser tel auteur parce qu'il est édité chez Gallimard ou refuser d'apprécier Perec parce qu'il n'est pas Zola.

En ce sens, on peut dire que ces œuvres ont parfaitement atteint leur but : celui de dévoiler les mécanismes de consommation qui maintiennent l'œuvre dans son statut d'objet d'art. C'est là tout ce qui perturbe la position des opposants à l'idée d'un art "élargi" : la mort de l'art n'a pas eu lieu parce qu'un artiste, un autre et un autre encore sont venus, et viendront poser des questions dérangeant des propositions esthétiques à peine installées.

Nulle idée de progrès ou de linéarité programmée dans cela, mais la simple constatation qu'un champ créatif est l'objet incessant de transformations dont on ne peut prédire à l'avance quel musée du futur, imaginaire ou réel, elles intéresseront. Et ceci vaut dans tous les sens, il paraît aussi anachronique de nier la vitalité de la peinture parce que la mode est un temps à la vidéo-installation que de rejeter la vidéo-installation au nom de la peinture. S'il n'y a donc pas à faire des prédictions sur ce que retiendra l'Histoire, on peut, en revanche, parier que lorsque les critères de goût se mêlent à l'élaboration historique, on aboutit à des arguments spécieux. Louis RÉAU, lui même, n'y a pas échappé dans ses diatribes contre la peinture et la sculpture abstraites auxquels, disait-il, "*le public ne comprend rien, soit qu'il n'y ait rien à comprendre, soit que l'artiste ne dispose pas de moyens d'expression suffisants*"[53].

Le grand malentendu qu'une certaine critique, et une certaine Histoire, ont attisé à propos de l'art contemporain provient peut-être d'une réaction épidermique, sûrement d'une volonté de polémiquer, et, encore une fois, bien qu'elles s'en défendent, d'un anachronisme de point de vue. Mais plus que tout, il provient de leur refus ou de leur impossibilité à concevoir l'œuvre dans la dynamique d'un questionnement, et de leur attachement à la fixité "objectale" d'un produit artistique qui devrait obligatoirement se détacher du présent pour parler à la postérité. Ce qui revient à ignorer toute dimension vivante, subjective et sociale dans la pratique de l'art et à n'y déceler que l'effet réactif d'une sensibilité humaine commune et immuable ; comme si, à l'image d'une biologie d'un autre âge, on devait soupçonner des erreurs de la nature dans la diversité des espèces. Certains arguments ont beau essayer de prouver qu'il n'y a, dans la majorité des œuvres contemporaines, que procédés de marché, que provocation sans grande conséquence, que spéculation pour élite initiée, que signes de

---

[53] RÉAU, Louis, *Encyclopédie de l'art : les arts plastiques*, Paris : F. Nathan, 1951, coll. Grandes encyclopédies ; 4, p.276.

reconnaissance pour "happy fews", qu'idées sans formes, ils ne réussissent pas cependant à enrayer la propagation d'un intérêt qui hier se limitait aux impressionnistes et s'est agrandi plus récemment à MIRÓ, KLEE ou KANDINSKY. Qui peut dire si les parcours de MANZONI ou de MESSAGER ne susciteront pas un intérêt aussi large à leur tour ?

Il est vrai que cette propagation s'effectue avec des décalages plus ou moins longs selon les milieux et les générations - "effet laboratoire" qu'on retrouve en poésie, au théâtre, au cinéma, ou dans le roman - mais avec une certaine "logique" temporelle qui ne peut manquer d'interroger l'historien. A entendre cette critique, l'Histoire de l'art, pourtant, ne devrait pas se préoccuper de certains artistes et de leurs œuvres ; il lui faudrait pratiquer, sur le champ, une sélection, un écrémage. Elle voudrait clore par là un débat par nature toujours ouvert, car chaque époque construit ses repères pour apprécier "ses" artistes, ceux d'avant et ceux de son temps.

Mais, ce dossier sur les aléas du goût et de la critique a été largement réouvert, dans une série d'articles et de livres parus ces dernières années[54], pour qu'il soit nécessaire d'aller plus loin dans une justification des présences multiples de l'art contemporain. Entre valeur sociologique, valeur sociale, valeur historique, valeur esthétique, valeur marchande, valeur ethnologique, des liaisons existent qui n'impliquent pas forcément une addition de toutes les valeurs.

Telle œuvre sans pertinence esthétique (œuvre de jeunesse, par exemple) aura une forte valeur historique (préludes créatifs), telle autre sans pertinence historique (reprise de vieux procédés cubistes

---

[54] Mis à part le livre de Philippe DOMECQ, déjà cité, il existe un dossier réuni par le magazine *Télérama* "Art contemporain : le grand bazar", dir. par Olivier Cena, *Télérama*, hors série, oct. 1992, 98 p. et, pour une mise au point sur les diverses prises de position des principaux contradicteurs : *L'art aujourd'hui*, Paris : Ed. du Félin, 1993, coll. Vifs, 153 p. ; *L'art contemporain en question : cycle de conférences*, Paris : Ed. du Jeu de Paume, 1994, coll. Conférences et colloques, 199 p. ; et DIDI-HUBERMAN, Georges, D'un ressentiment en mal d'esthétique, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°43, 1993, p. 102-118.

sans invention, par exemple) aura une forte valeur sociologique (œuvre d'art public), telle œuvre de forte pertinence esthétique (art brut) n'aura qu'une faible valeur marchande...etc. Il n'est donc pas du ressort de l'historien ni du documentaliste de s'ériger en gardien des valeurs et de décréter ce qui relève ou ne relève pas de l'art. En revanche, la documentation, comme l'Histoire, aura toujours besoin d'"entomologistes" pour reconstituer le factuel.

2.2. LES NÉCESSITÉS D'UNE DOCUMENTATION SUR LES THEMES

De manière symptomatique, Luc BENOIST, en 1971, faisait ce constat : "*Tant qu'une immense campagne de publication ne mettra pas au jour les images inconnues, l'histoire de l'art ne dépassera pas le stade infantile de l'érudition, celle des biographies à la Vasari, ou des monographies inutilement répétées*"[55]. En 1983, André CHASTEL insistait sur la nécessaire corrélation qui devrait exister entre le futur Institut National d'Histoire de l'Art et la documentation. Enumérant les points principaux à envisager pour sa réalisation, il citait en premier : "*le lien entre cet établissement et la bibliothèque Doucet en particulier, avec les autres bibliothèques et centres de documentation spécialisés en général*"[56]. Dix ans plus tard, en 1993, Pierre ENCREVÉ, dans un nouveau rapport sur l'Institut, mentionnait, parmi ses fonctions essentielles, la fonction "documentation" en insistant 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*

---

[55] BENOIST, Luc, *Musées et muséologie*, Paris : P.U.F., 1971, coll. Que sais-je ; 904, p. 71.

[56] CHASTEL, André, *La création d'un Institut National d'Histoire de l'Art : rapport au Premier Ministre*, Paris : La Documentation française, 1983, Collection des rapports officiels, p. 3.

documentation dont le classement est de type thématique, et non par œuvre ou artiste) serait profitable à tous les arts"[57].

A travers ces exigences formulées pour une documentation iconographique plus complète, mieux organisée, et des centres de documentation mieux coordonnés, se profile le même intérêt accordé à la médiation documentaire pour la recherche en Histoire de l'art. La poser en termes de "campagne" et d'"institut" est une voie qui mise sur la synergie, la collaboration et la centralisation des moyens, mais elle n'est pas unique. On peut aussi aborder les liens de l'iconographie et de la documentation en s'appuyant non plus sur la réalisation d'outils généraux au service d'un corpus de reproductions à constituer mais sur des outils fragmentaires au service d'un corpus existant. Car si les souhaits de L. BENOIST n'ont pas été totalement exaucés, on est toutefois parvenu à une accumulation d'images suffisante pour dépasser la question de la publication et poser celles du dépouillement, de l'exploitation et de l'accès. Les progrès qualitatifs et quantitatifs de la recherche, la multiplication des genres, des supports et des canaux d'information imposent aux techniques documentaires la nécessité d'ouvrir la masse informative aux repérages les plus nombreux et les plus précis possibles. Les nouvelles technologies et l'informatique en particulier, ont fourni des auxiliaires précieux à la documentation, mais elles ne règlent pas ipso facto tous les problèmes inhérents à cette croissance. Un rapport de conjoncture du C.N.R.S.. mettait le doigt sur ce point névralgique en précisant : "[…] *le 'toujours plus' en matière d'informations - mêmes soumises au traitement informatique - conduit souvent à une perte de pertinence*"[58]. Une observation qui rejoint celle que faisait Alain VUILLEMIN, quelques années auparavant, lorsqu'il analysait

---

[57] ENCREVÉ, Pierre, *L'Institut international d'Histoire des arts : rapport au ministre d'état*, ministre de l'Education nationale et de la Culture, Paris : La Documentation française, 1993, Collection des rapports officiels, p. 19 et 69.

[58] MACCHI, Odile, dir., Sciences et technologies de l'information, in *Rapport de conjoncture du C.N.R.S.*, Paris : C.N.R.S., 1993, p. 40.

l'application de l'informatique aux techniques documentaires : "*Des plus gigantesques mégabanques de données aux plus modestes micro-bases d'informations, bien des banques de données ou d'informations existantes ou futures risquent de n'être que des 'cimetières de données', faute d'avoir été conçues à partir d'une définition et d'une description suffisamment précise de données, informations ou documents à répertorier et à conserver*"[59].

Mis à part les facteurs qu'on peut mettre au compte d'un mouvement général de la croissance d'information, tels que la multiplication des médias et des publications, ceux qui opèrent sur l'art et sur l'art contemporain en particulier dépendent globalement

1 : de l'augmentation du nombre d'œuvres produites ainsi que des institutions qui les conservent : "facteur patrimonial". Ce premier facteur demeure traditionnel, au moins depuis la Renaissance, mais pour le 20ème siècle, on retiendra sa vigueur particulière durant les années 1980.

2 : de la demande croissante des publics, du spécialiste[60] au touriste, toujours plus intéressés par le phénomène artistique : "facteur social". Ce deuxième facteur s'est constitué peu à peu, au gré du niveau général d'instruction, de la reconnaissance universitaire des disciplines artistiques et des effets (parfois paradoxaux, quand ils annulent l'éducation par la consommation) des conquêtes sociales pour le "temps des loisirs".

---

[59] VUILLEMIN, Alain, *Informatique et traitement de l'information en Lettres et Sciences humaines*, Paris : Masson, 1986, p.106.

[60] "*L'expertise* [du conservateur] *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*". Dans : MOULIN, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion, 1992, p. 66. On peut toutefois critiquer l'idée que l'information serait "l'équivalent" de l'érudition, sauf à l'entendre comme une projection sociale relative à la compétence que doit posséder un conservateur d'art contemporain.
-Autre témoin de croissance de cet intérêt, la fréquentation des lieux documentaires. Françoise BENHAMOU aborde cet aspect dans : *Pour une Bibliothèque nationale des arts*, Paris : La Documentation française, 1993, chap. "Les publics", p.57-70, et Catherine SCHMITT dans : Les musées face à la demande étudiante, in *Novembre des arts à Besançon…*, *op. cit.*, p.70-81.

3 : de l'institutionnalisation de l'œuvre en tant que valeur culturelle pour laquelle travaille un plus grand nombre de professionnels : "facteur politique"[61]. Celui-ci répond à des phénomènes plus récents, liés à la politique culturelle et aux besoins identitaires de certains groupes sociaux (rapports entre collection et prestige, légitimation des intérêts de la jeunesse, présence de l'état dans le culturel... etc.).

4 : des effets éditoriaux d'une médiatisation (fluctuante) de l'œuvre d'art : "facteur médiatique". Ce dernier reflète les interdépendances de l'économique et du culturel qui favorisent parfois des floraisons de publications sur certains aspects de l'art et dont la création contemporaine a pu bénéficier au cours de la dernière décennie.

5 : de l'organisation des galeries en réseaux et groupes de décision (et parfois de pression) activant la circulation des biens : "facteur économique".

6 : de la structuration progressive des sciences de l'art avec ses enseignements, ses équipes de recherche et ses établissements : "facteur scientifique".

Le sociologue, à bon droit, peut maintenant constater, avec une pointe d'ironie critique, l'inflation d'une information qui s'interpose telle un écran entre l'œuvre et le récepteur[62], il incombera pourtant au documentaliste, entre autres, de ménager des voies d'accès à travers cet écran. Son rôle n'est pas, à ce stade, de juger mais d'orienter. En ce sens, sa "science" (entre empirisme, expérience, savoir et savoir expert) n'est pas prescriptive mais sélective. Si l'on dispose aujourd'hui, avec l'édition imprimée et informatique de nombreux outils pour l'identification, l'attribution et la localisation des œuvres, il reste néanmoins un aspect peu ou mal exploré qui met précisément en défaut la pertinence des moyens

---

[61] Raymonde MOULIN en donne des exemples dans *L'artiste, l'institution et le marché*, *op. cit.*

[62] BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1992, p. 242.

documentaires : celui de l'accès par sujet. Telle est la question posée, et répétée, comme on l'a vu dans le rapport de Pierre ENCREVÉ, à la documentation sur les œuvres d'art. Face au "toujours plus" des catalogues, des monographies, des articles, des bibliographies, des dictionnaires, des bases de données et des banques d'images, de nombreuses questions touchant à l'iconographie, au sujet ou au contenu des œuvres n'obtiennent pas les réponses escomptées.

2.3. REPERES HISTORIOGRAPHIQUES EN HISTOIRE DE L'ART

D'une manière générale, les lacunes évoquées sont liées aux tendances déjà anciennes d'une recherche dominée par les approches biographiques, historiques et critiques ; l'œuvre y étant convoquée pour illustrer les stades d'un parcours, les évolutions stylistiques d'une période ou fournir des exemples - en particulier de chefs-d'œuvre - à une problématique esthétique. L'historiographie peut apporter, sur ce point, quelques éclaircissements. La caractérisation des styles, individuels ou collectifs (dans le cas des civilisations ou des époques historiques), qui a fondé les principes de périodisation des œuvres d'art, est l'objet de recherches qui ont nourri, et nourrissent encore, de nombreux écrits sur l'art. Il n'est pas un dictionnaire, une encyclopédie, un ouvrage de synthèse sur l'histoire générale des arts, qui ne reprenne les grandes divisions dégagées par l'enquête historique et formelle, laquelle structure les distinctions et les classifications entre artistes, cultures, époques. Heinrich WÖLFFLIN, en définissant les cinq couples de catégories qui permettent d'observer les développements de l'art depuis la Renaissance jusqu'au Baroque a théorisé une approche formaliste qui envisage l'autonomie expressive de l'art[63]. A une époque où l'abstraction prenait son essor, où les

---

[63] WÖLLFLIN, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne* (1915), trad. française en 1952 par Claire et Marcel Raymond, Paris : Gallimard, 1966, 281 p., coll. Idées-Arts ; 6.

manifestes artistiques affirmaient des volontés esthétiques collectives[64] (son livre majeur fut publié en 1915), cette manière d'aborder l'histoire allait dans le sens d'une interrogation générale sur l'existence d'une "loi" des formes qui détachait les œuvres d'art des déterminismes purement individuels, et l'Histoire de l'art, des jugements de valeur normatifs : "*S'il reste vrai qu'en tout temps on a regardé le monde comme on a désiré le voir, cela n'exclut pas la possibilité d'une loi qui ferait sentir sa présence à travers toute espèce de changement*"[65].

En opposant 1) Linéaire et pictural ; 2) Plan et profondeur ; 3) Forme fermée et forme ouverte ; 4) Pluralité et unité ; 5) Clarté absolue et clarté relative[66], il se proposait d'établir les pôles constants des transformations progressives d'un style en un autre pour servir ce qu'il nomme le "point crucial" de son étude : une histoire de la vision[67]. Une orientation dont José FERNANDEZ ARENAS[68] a parfaitement résumé les tenants : "*Wölfflin, dit-il, part d'un principe historiciste […]. Pour cela, il renonce à la biographie de l'artiste et s'appuie sur les attitudes spirituelles et culturelles d'une époque", et, considérant la fortune critique de*

---

[64] Le contexte social, économique, esthétique, politique est analysé dans *L'Année 1913.: les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*, textes et documents réunis et présentés sous la dir. de Liliane Brion-Guerry, Paris : Klincksieck, 1971 , 2 vol., 1287 p., coll. d'Esthétique ; 9.

[65] WÖLLFLIN, Heinrich, *op. cit.*, p.23.

[66] *Id., ibid.*, p.19-21.

[67] *Id., ibid.*, p.16 : "*La vision a son histoire, et la révélation de ces catégories optiques doit être considérée comme la tâche primordiale de l'histoire de l'art*".

[68] FERNANDEZ ARENAS, José, *Teoria y metodologia de la Historia del arte*, Barcelone : Ed. Anthropos, 1986, coll. Palabra plastica ; 1. Passages traduits : "*Wölfflin parte de un principio historicista […]. Para ello renuncia a la biografia del artista y se apoya en las actitudes espirituales y culturales de la época" p.95, et "Los conceptos fundamentales de Wölfflin tuvieron muchas aplicaciones, incluso en el campo de la literatura, y han llenado la enseñanza de la historia del arte en la universidad hasta tiempos relativamente recientes...*", p. 96.

sa théorie, il ajoute : "Les concepts fondamentaux de Wöllflin rencontrèrent de nombreuses applications, y compris dans le champ de la littérature ; ils ont rempli l'enseignement de l'Histoire de l'art à l'université jusqu'à une période relativement proche...".

Ces travaux, auxquels s'ajoutèrent ceux d'Henri FOCILLON[69], ont ouvert, en effet, un territoire extrêmement fécond dans la reconnaissance d'un art qui ne serait plus simplement commandée par l'application plus ou moins "inspirée" de programmes iconographiques mais par les principes internes - parfois quasi biologiques[70], même si WÖLFFLIN a su s'éloigner de ce modèle - de la vie des styles.

Dans une étude au titre significatif, "Les limites de l'iconographie", Otto PÄCHT a combattu, de son côté, la propension de l'iconographie à outrepasser son rôle de science auxiliaire pour, soi-disant, "apporter des informations décisives sur la signification des œuvres d'art"[71]. Chez lui aussi, l'Histoire de l'art est l'histoire de l'expression visuelle avant d'être celle de sujets illustrés.

En conclure que ces auteurs ne portaient aucune attention aux contenus iconographiques ne serait pourtant pas justifié ; il suffit de se reporter aux analyses de WÖLFFLIN, ou aux articles monographiques de FOCILLON sur les "Maîtres de l'estampe", pour constater que la problématique iconographique ne leur était pas étrangère et qu'ils apportaient beaucoup de minutie dans l'étude des

---

[69] FOCILLON, Henri, *Vie des formes* (1934), Paris : P.U.F., 1981, 131 p. Coll. Quadrige ; 6. On peut aussi constater la concordance de ces travaux avec ceux d'une Histoire qui entreprenait des enquêtes sur les cycles longs et non plus seulement sur la "crête" des évènements. Voir sur ce dernier point BOURDÉ, Guy et MARTIN, Hervé, *Les écoles historiques*, Paris : Seuil, 1983, Coll. Points Histoire ; H 67, p.171 et suiv.

[70] D'où la remarque de Meyer SCHAPIRO : "*La conception organique du style trouve son corollaire dans la recherche d'analogies biologiques en ce qui concerne le développement des formes.*" dans *Style, artiste et société*, Paris : Gallimard, 1982, coll. Bibliothèque des Sciences humaines, p.52.

[71] PÄCHT, Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art* (1977), trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris : Ed. Macula, 1994, coll. La Littérature artistique, Chap. Les limites de l'iconographie, p. 89-94. Citation extraite de la p.93, note 56.

sujets[72]. Mais les perspectives théorique et méthodologique qu'ils ont ouvertes se signalent sous le terme de "formalisme". Un terme qui traduit d'une part l'aspect novateur de leur démarche par rapport aux tendances prédominantes, à leur époque, du "biographisme" et d'une iconographie "littéraire", tout en soulignant, d'autre part, que la partie la plus fouillée de leurs enquêtes a véritablement concerné l'évolution des styles et de la plastique. En mettant en valeur le fait qu'un sujet ne se donne qu'à travers une forme, ils ouvraient un programme pour l'Histoire de l'art qui se devait, dès lors, d'approfondir la question des thèmes formels. La proposition fut tellement bien reçue que ce type de problématique a ensuite dominé la recherche au point que Xavier BARRAL I ALTET a pu y voir la cause de la crise qui affecta l'Histoire de l'art dans les années 1970 : "*Ce que l'on a appelé la crise de la discipline n'est autre chose qu'une certaine fatigue qui a envahi les jeunes générations face à des propositions académiques fondées essentiellement sur les analyses stylistiques*."[73]

Car, si "*passé certain point, le textualisme dégénère en textolâtrie*"[74], on pourrait en dire de même du formalisme en Histoire de l'art qui peut aussi dégénérer en "morpholâtrie". Les nomenclatures des "ismes" et des mouvements sont les héritières de

---

[72] Exemple de cette attention chez WÖLFFLIN quand, dans sa partie consacrée aux plans et profondeurs, il commence un chapitre en ces termes : "L'examen des motifs formels doit être complété par un examen purement iconographique des sujets", op. cit., p.98. Autre exemple pour FOCILLON quand il décrit le paysage chez Dürer : "Son paysage fait parfois penser à une motte de terre, coupée en carré de quatre coups de bêche, et qui inscrit dans le rectangle de papier blanc son pêle-mêle d'étrangetés, les fragments de racines et de radicelles pendantes, les éclats de rocher, les feuilles, les insectes, les êtres qui rampent et, amalgamée au tout, une figurine d'homme escortée de monstres". Extrait des Maîtres de l'estampe, Paris : Flammarion, 1969, Coll. Arts et Métiers Graphiques, Images et idées, p.19-11.

[73] BARRAL I ALTET, Xavier, *Histoire de l'art* (1989), Paris : P.U.F., 1991, coll Que-Sais-je ; 2473, p.25.

[74] Selon Claude BREMOND et Thomas G. PAVEL, dans : La fin d'un anathème, *Communications*, "Variations sur le thème", n°47, 1988, p.210.

ces tendances à percevoir la périodisation de l'art comme une succession infinie de périodes formelles sous lesquelles les œuvres viendraient se classer, ... mais aussi se dissoudre. Florence de MEREDIEU n'a pas manqué de noter cette domination du formalisme qui, selon elle, s'est étendu à d'autres types d'approches, y compris celles qui sont placées d'ordinaire dans les approches iconographiques : "*De Wölfflin et Riegl à Greenberg en passant par Emile Mâle, L'Ecole de Warburg, Worringer, Panofsky, Ehrenzweig, etc., l'histoire de l'art est une histoire des formes, ainsi que des styles, courants, écoles qui sous-tendent ces formes*"[75].

Un type de réaction qu'on rencontre également chez l'historien d'art germano-américain Udo KULTERMANN: "*Il n'est plus possible d'interpréter une œuvre de sculpture en parlant de «surfaces polies» et d'«équilibre des masses», sans en creuser les significations et les fonctions plus profondes. Le contenu de l'œuvre d'art est devenu objet d'analyse autant que l'est sa forme...*"[76].

Revenant sur la question du contenu, Thomas McEVILLEY a montré que l'approche formaliste n'est pas simplement restée un courant mais qu'elle a acquis au cours du 20e siècle, une suprématie rendant les autres types de questionnement suspects : "*Cette stratégie puritaine d'évitement de la question* [du contenu] *finit par revêtir un caractère institutionnel*"[77].

Ces tendances sont notables également dans les appareils documentaires des ouvrages eux-mêmes, et plus généralement des documents primaires qui n'abordent, dans leur grande majorité, ni l'indexation matière du texte, ni l'indexation thématique des œuvres évoquées dans le texte, et encore moins l'indexation des illustrations. L'information récapitulative sur les œuvres citées se

---

[75] MEREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris : Bordas, 1994, p.8.

[76] KULTERMANN, Udo, *Histoire mondiale de la sculpture : Art contemporain*, Paris : Hachette-Réalités, 1980, p. 8.

[77] McEVILLEY, Thomas, *Art, contenu et mécontentement : la théorie de l'art et la fin de l'histoire* (Ed. originale en anglais, 1991), Nîmes : Ed. J. Chambon, 1994, coll. Rayon Art, p.61.

réduisant le plus souvent à des tables de planches et à des listes alphabétiques d'artistes, ainsi qu'à des listes chronologiques ou topographiques. Un mode de traitement de l'"iconographique" qui se retrouve parallèlement dans les techniques documentaires, appliquées dans les bibliothèques et centres de documentation, et dans les documents secondaires, dont l'onomastique, la chronologie et la géographie restent les pierres angulaires.

Pour une bonne part des conceptions présidant aussi bien à l'approche de l'art qu'à celui de l'indexation, l'attention portée au contenu des œuvres semble n'avoir qu'un rôle transitoire ; l'essentiel étant d'aller ou de retourner aux catégories supérieures de l'individu, du mouvement, de la période, du genre ou du concept. Appareils documentaires et index sont des symptômes qui révèlent les carences des systèmes employés dans le champ général de la documentation. Ainsi l'Iconographie souffre non seulement d'une position secondaire dans les sciences de l'art[78] dont on observe les répercussions dans l'édition, et par voie de conséquence dans les bibliothèques d'art, mais elle souffre aussi d'une mauvaise exploitation documentaire. Ces phénomènes sont particulièrement sensibles en art contemporain.

2.4. QUESTIONS D'USAGERS SUR LES THEMES

Autour de l'art contemporain, les raisons en ont été esquissées, il existe maintenant une masse textuelle et iconique qu'il ne s'agit pas pour la documentation simplement d'archiver mais de recycler constamment en fonction des besoins. Les utilisateurs savent ou pressentent qu'il y a une réponse à leur demande, au vu de

---

[78] Huguette ROUIT mentionne dans : *A l'écoute de l'œil...* Actes du colloque ...de l'IFLA, op. cit., p.49 : "*L'un des motifs de la relative carence dans les collections de la Bibliothèque de l'Ecole du Louvre d'ouvrages ayant pour objet des études iconographiques est peut-être à rechercher dans l'enseignement même de l'Ecole*", plus loin p. 50 : "*les cours traitant d'iconographie n'ont débuté qu'à partir de 1932, alors que l'Ecole vivait déjà depuis cinquante années*".

l'ensemble documentaire existant, et pourtant ils voient certains outils se dérober au moment de leur fournir l'information attendue.

Ceci est déjà observable dans un cadre général. Michel MELOT le rappelle en citant à l'appui des enquêtes tendant à prouver la trop grande part des "questions infructueuses" et "ces taux d'erreur ou d'insatisfaction qui montrent bien le caractère encore primitif de nos méthodes"[79]. Le problème reste entier. Il touche en particulier l'indexation. Henri HUDRISIER le pose en des termes volontairement caricaturaux, mais qui précisent bien les conséquences d'une indexation éludant certaines questions : "Une iconothèque devrait pouvoir répondre à des demandes touchant au beau, au laid, au tendre ou au violent, au froid ou à l'érotique... Et pourtant ces catégories sont largement absentes des analyses, même si elles constituent le 'gros' de la demande des utilisateurs"[80]. Plus on descend dans les contrées spécifiques de la documentation sur l'art contemporain, plus ce taux de demandes insatisfaites grandit[81]. Il ne s'applique pas, on le comprend, à des demandes rares ou sporadiques, mais il concerne un ensemble conséquent des interrogations sur les œuvres.

---

[79] MELOT, Michel, Les nouvelles technologies sont arrivées, *Bulletin d'informations de l'Association des Bibliothécaires Français,* 1992, n°157, p. 9

[80] HUDRISIER, Henri, *L'iconothèque : documentation audiovisuelle et banques d'images*, Paris : La Documentation française : Institut National de la Communication audiovisuelle, 1983, coll. Audiovisuel et Communication, p.134

[81] Outre les articles et réflexions que nous citons sur ce sujet, nous nous appuyons ici sur notre propre expérience professionnelle dans une bibliothèque d'art, ainsi que sur des entretiens avec des usagers et des rencontres avec d'autres bibliothécaires et documentalistes de bibliothèques d'art. Les exemples de questions cités plus bas sont directement "empruntés" à des usagers.

"*Do you have any pictures of...*" : la question posée par Helene ROBERTS[82], dans un article où elle rappelle le souhait d'un historien d'art ("*pour moi, le grand rêve serait des images indexées par un index des sujets raisonnablement efficace*"), reprend des termes, souvent entendus dans les bibliothèques et centres de documentation.

Les formulations se résument à ces types : "*Je cherche des artistes qui auraient travaillé sur...*" ; "*Je cherche des œuvres sur le thème de...*" ; "*Je cherche des illustrations sur le thème de...*".

"Quels sculpteurs contemporains ont travaillé la sphère, le cylindre, le labyrinthe ? Quels peintres ont utilisé la division symétrique de la surface ? Quels artistes ont traité le thème de l'isolement, de la foule, du privé, de l'enfermement, de la maison, de la chute, du double ? Quelles œuvres sur le problème de l'ombre, de l'horizontalité, de la corrosion, de la strate, de la transparence ? Où trouve-t-on des représentations de roses, de chapeaux, d'armes, d'herbe, de chaussures, de brouettes, de pin parasol ? Qui, après Cézanne, s'est préoccupé des pommes et des oranges ? Qui a abordé, en peinture, le thème du colonialisme ? Quels plasticiens ont utilisé la carte postale ? Quels sculpteurs travaillent l'argile ? Quelles œuvres actuelles font référence à la marine et à la navigation ? Comment retrouver quelques illustrations d'œuvres sur les thèmes de la fusion, la fission, l'acide, l'explosion, la multiplication, la prolifération ?... etc.". La liste pourrait s'allonger ; elle pourrait dépasser toute mesure et a fortiori toute mesure documentaire.

De fait, l'exhaustivité ne pourra pas être un objectif de notre recherche, attachée pourtant à fournir des réponses à ce type de demandes, comme elle ne pourrait l'être pour celui qui tenterait de dresser l'inventaire de thèmes poétiques ou littéraires, bien

---

[82] ROBERTS, Helene, "Do you have any pictures of...?" : subject access to works of art in visual collections ans book reproductions, *Art Documentation*, n°3, 1988, p.87-90. La citation traduite est la suivante : "*for me the great dream is images indexed by a reasonably efficient subject index*", p.87.

qu'on soit plus avancé en littérature qu'en arts plastiques[83]. Il est possible en revanche d'établir des principes méthodiques et de mettre au point des instruments qui auront pour but de lancer quelques pistes à travers une matière pour l'instant confuse. Nous ferons appel pour cela à la technique documentaire de l'indexation du texte et celle de l'image fixe. Mais ces techniques soulèvent des questions théoriques qu'il convient de préciser. Sans entrer pour l'instant dans des développement sur l'indexation thématique à partir de matériaux textuels, nous nous arrêterons seulement sur l'index en tant qu'instrument d'accès aux connaissances et sur l'indexation de l'image fixe.

2.5. UN OUTIL DE RECHERCHE DOCUMENTAIRE : L'INDEX, HISTOIRE, FONCTION ET DEFINITION

L'index n'est pas un outil anodin, on connaît sa valeur instrumentale en documentation, celle que nous analyserons, mais elle n'est pas la seule. Paul OTLET a noté ses apports bibliographiques : "*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*"[84]. Ne serait-ce qu'à travers les noms d'artistes qu'il recense dans les livres de synthèse sur l'art contemporain, il pourrait orienter, par exemple, des études s'inspirant du modèle "scientométrique" (peut-être faudrait-il dire "médiatométrique") sur les artistes qui parviennent sur la "scène" de l'Histoire et ceux qui en sont écartés, au gré des textes. Les travaux d'Annie VERGER n'ont-ils pas trouvé dans l'index

---

[83] Citons en particulier la thèse éditée de Michel BERNARD, *De quoi parle ce livre ? …*, *op. cit*, et la bibliographie qu'il donne sur les recherches en thématique littéraire. Quelques collections éditoriales également sont l'émanation de ces recherches. Exemple, chez Bordas, "Recueils et études thématiques", sous la dir. de Georges Décote (*L'aventure, L'exotisme, La folie, Le mythe du héros, La Femme*).

[84] OTLET, Paul, *Traité de documentation*, op. cit., p.119.

et la liste des matériaux de choix : les "palmarès" d'artistes, publiés par *Connaissance des arts* entre 1955 et 1976, dans un cas, et les listes d'expositions recensées dans les catalogues, une "*bibliographie des biographies*", dans l'autre[85] ?

Avant d'en venir aux questions que l'index soulève dans les limites de notre étude, sur le domaine précis des thèmes, un bref historique rappellera sa fonction générale.

Comme l'ont étudié Mary A. et Richard H. ROUSE[86], pour l'Europe occidentale, les prémices de ce que nous appelons maintenant "appareil documentaire" d'un texte se sont confirmées aux débuts de l'ère chrétienne "autour" des *Ecritures.* Avec, d'une part, des tables de matières, ou Capitulations, qui, à l'instar de tables analytiques détaillées, permettaient de retrouver un sujet (*capita*) dans la Bible, et d'autre part les *Canons*, conçus par l'évêque Grec

---

[85] VERGER, Annie, L'art d'estimer l'art : comment classer l'incomparable, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°67/68, mars 1987, p. 105-121, et, Le champ des avant-gardes, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°88, juin 1991, p. 2-40. Ses études, prenant appui sur la documentation publiée à propos des artistes contemporains, débouchent sur les fonctionnements du champ artistique. On pourrait nommer cette perspective "une sociologie de la visibilité des artistes".

[86] ROUSE, Mary A. et Richard H., La naissance des index, in *Histoire de l'édition française*, tome 1, p.77-85. Ces auteurs situent le phénomène au 3e siècle ap. J.C. Mais avant ces formes il faut remonter à l'Antiquité grecque. Paul OTLET, *op. cit.*, p. 119, signale en particulier "*Les premiers qui imaginèrent l'index alphabétique furent les Grecs (syllabikê, syllabus) comme le rapporte M. Tullius à Atticus '[…] excogitarunt sibi indice alphabetaris ordine digestos'* "
-D'autres développements dans : Henri MESCHONNIC, *Des mots et des nombres : dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Paris : Hatier, 1991, coll. Brèves littérature, p. 40-47.
-Dans l'article "Dictionnaire" confié à ETIEMBLE et Bernard QUEMADA, in *Encyclopaedia universalis*, éd. 1993, Corpus, vol. 7, p.387-390, où ils rappellent les antécédents antiques.
-Mais pour approfondir le sujet, son "archéologie", et comprendre notamment les liens institués entre les premiers systèmes d'écriture et le classement de l'information sous forme de listes, il y a l'ouvrage de GOODY, Jack, *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage* (1977, trad. française 1979), Paris : Les Ed. de Minuit, 1993, coll. Le sens commun, en particulier dans le chap. 5, les p.169-196.

Eusèbe de Césarée, qui mettaient en parallèle des épisodes évangéliques dans des tables de quatre colonnes. Des nécessités exégétiques orientèrent ainsi l'adjonction au texte d'un système de repères.

Mais un facteur important, dans la mise au point d'outils destinés à localiser les passages d'un texte, fut une amélioration technique : "*L'innovation la plus importante de l'histoire de l'érudition biblique - et donc, de l'histoire de tous les outils de recherche - ne fut pas une invention mais une modification dans la présentation physique de l'ouvrage manuscrit : le passage du rouleau de l'Antiquité au codex, assemblage de feuilles ou pages cousues*"[87].

C'est lentement, cependant, que ces outils[88] se perfectionnèrent. Mis à part un dictionnaire conçu par Papias au milieu du 11e siècle, le principe d'un classement alphabétique des termes ne se systématisa qu'au 12e siècle, dans des ouvrages destinés à composer des sermons où les prédicateurs pouvaient puiser des exemples. Une nouvelle organisation des références, à la fois conventionnelle et logique, traduira un changement dans l'approche du texte dont nous sommes les héritiers. Le 13e siècle enfin, vit naître la *Concordance des Ecritures*[89], et dans le même temps des

---

[87] ROUSE, Mary A. et Richard H., *art. cit.*, p.77

[88] Id., ibid., p.78 : "*Pierre Lombard [XIIème s.] tient le langage des nouveaux instruments de travail [souligné par les auteurs], que l'on retrouve dans le prologue de presque tout ce genre d'ouvrages rédigés du XIIème au XIVème siècle. Nous pensons à des expressions telles que sine labore, facilius occurrere, presto habere, citius ou même statim invenire*".

[89] Oeuvre des Dominicains de Saint-Jacques, à Paris, sous la direction de Hugues de Saint-Cher. Il n'est pas fortuit qu'Alain DE LIBERA aborde la problématique de l'index dans un article consacrée à la pensée médiévale [souligné par nous] : "...*sorte de mémoire externe matérialisée […]. Forme médiévale de l'index, la Concordance d'Hugues de Saint-Cher correspond à la fois à un moment dans l'histoire du livre et à une phase d'épanouissement dans la recherche exégétique et théologique. Par rapport à l'époque carolingienne, on est passé d'une synopsis des phrases à une concordance des mots. Travaillant à partir d'unités de mots, le théologien du XIIIème siècle se trouve face à une matière éclatée dont il peut en droit explorer toute les possibilités*

premiers index alphabétiques. L'index alphabétique a introduit l'idée, en particulier, que le texte n'était plus l'organisation immuable d'un ordre à mémoriser mais une matière dont l'utilisateur pouvait disposer personnellement. Si la liberté intellectuelle du lecteur n'était pas encore un fait acquis, c'était, pour le moins, un premier pas vers la reconnaissance de son indépendance cognitive. Henri MESCHONNIC a souligné cet effet paradoxal de l'ordre alphabétique : "*Curieusement, c'est le développement de la théologie, au XIIème siècle, qui amène ce qui va devenir un instrument d'anti-théologie*"[90]. Ce gain d'autonomie, on le mesure encore dans la pratique courante des usagers d'une bibliothèque ou d'un centre de documentation : alors qu'ils rencontrent quelques difficultés à comprendre les hiérarchisations d'une classification systématique du savoir, ils comprennent rapidement le fonctionnement d'un fichier alphabétique. Parce qu'il permet d'isoler des séquences sans faire appel chaque fois à la complexité du contexte ("le travail de la mémoire ne consistera plus qu'à connaître par cœur l'ordre alphabétique"[91]), et qu'il sait démêler, dans les procédures de la connaissance, l'unité de l'ensemble, l'ordre alphabétique s'est imposé comme un opérateur efficace.

S'appuyant sur les travaux de Jack GOODY[92], Henri HUDRISIER l'a exprimé à son tour : "*L'émergence de la science moderne n'a pu voir le jour que grâce à l'organisation tabulaire de l'écriture - la page écrite ou imprimée -, dont l'aboutissement fut la table des*

---

de recombinaison et d'entre-expression […]. L'outil matériel devient ici outil de pensée : l'index n'est pas l'instrument neutre d'une lecture érudite trouvant d'elle-même le fil du sens, c'est un opérateur de lecture qui multiplie le sens des mots en disposant la totalité du champ de ses occurrences", dans l'article "Médiévale (Pensée)", in *Encyclopaedia Universalis*, éd. 1992, Corpus, vol. 14, p.843.

[90] MESCHONNIC, Henri, *Des mots et des nombres*, op. cit., p.42.

[91] Réflexion de Daniel BOORSTEIN, extraite de Les découvreurs, Paris : Ed. Seghers, 1986, citée dans *Dossiers de l'audiovisuel*, n°45, 1992, p.89.

[92] GOODY, Jack, *La raison graphique…*, op. cit.

matières, l'index, puis la banque de données moderne"[93]. C'est par lui véritablement que l'on peut s'orienter dans les dépôts du savoir en fonction de questions préalables, ou en "butinant" sur ses listes (car au butinage sur les rayons on peut ajouter cette autre forme de butinage sur les mots). Index signifie en Latin, selon « le Gaffiot » : "qui indique ; catalogue, liste, table ; titre d'un livre ; inscription" mais aussi..."pierre de touche". L'étymologie confirme ici sa fonction de rassemblement de données, de marquage et de balisage.

Plus récemment, Pierre LEVY[94], en rappelant que l'imprimerie a repris bien des "traits d'interface stabilisés avant le XVème siècle"[95], a résumé les pratiques cognitives autorisées par la banalisation du paratexte et la formalisation des parties du livre : "*La notion d'interface […] ne doit pas être limitée aux techniques de communication contemporaines […]. Tous ces dispositifs logiques, classificatoires et spatiaux se soutiennent les uns les autres au sein d'une structure admirablement systématique : pas de tables des matières sans chapitres nettement découpés et annoncés, pas de tables des matières, d'index, de renvois à d'autres parties du texte, ni de références précises à d'autres livres sans pages uniformément numérotées. Nous sommes maintenant tellement habitués à cette interface que nous n'y prenons plus garde. Mais au moment où elle fut inventée, elle ouvrit un tout autre rapport au texte et à l'écriture que celui qui avait cours avec le manuscrit : possibilité*

---

[93] HUDRISIER, Henri, *L'iconothèque : documentation audiovisuelle et banques d'images*, op. cit., p. 164.

[94] LEVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence : l'avenir de la pensée à l'ère informatique* (1990), Paris : Ed du Seuil, 1993, coll. Points. Sciences ; S 90, p. 39. Il dit plus loin, p. 40 : "Sur le territoire quadrillé du livre ou de la bibliothèque, on a besoin des médiations et des cartes que sont l'index, la table des matières ou le fichier".

[95] Grâce au manuscrit et à l'écriture en général. Jack GOODY l'a observé : "J'ai noté que, sans écriture, il est difficile d'isoler un segment du discours humain (les mathématiques par exemple) pour le soumettre à une analyse aussi individuelle, intensive, abstraite et critique que celle qu'autorisent des énoncés écrits", dans La raison graphique, op. cit., p.53.

de survol du contenu, d'accès non linéaire et sélectif au texte, de segmentation du savoir en modules, de branchements multiples sur une foule d'autres livres grâce aux notes de bas de page et aux bibliographies. C'est peut-être à de petits dispositifs «matériels» ou organisationnels, à certains modes de pliage ou d'enroulage des inscriptions que tiennent pour une large part les mutations du «savoir»".

Sans partager l'enthousiasme qui, dans la dernière phrase, fait découler "pour une large part les mutations du savoir" de "petits dispositifs matériels", comme si tout à coup les hommes avait déserté l'histoire, nous retrouvons dans ce passage, clairement exposés, des arguments précieux pour une approche documentologique.

Dans le même sens, les responsables de la numérisation à la Bibliothèque nationale de France[96] ont mentionné tout ce que l'hypertexte actuel doit à ces perfectionnements anciens que l'habitude, en effet, nous incline à regarder comme des procédés pratiques ordinaires, mais qui renvoient aussi à cette catégorie plus abstraite, mise en lumière par P. LEVY, recouvrant un ensemble de phénomènes, et susceptible de dégager le trait pertinent de leur "mécanique" interne : l'"interface".

Tous ces moyens, et au premier chef, l'index alphabétique, ont contribué à vérifier que pour exister en tant que segment isolable, l'information doit être accompagnée ou doublée d'une autre forme. Ce fut l'écrit qui permit de segmenter l'oral, puis l'index confirma, après les titres, la séparation en parties et les tables de matières, la segmentation de l'écrit. Pour retrouver une qualité I d'information, on peut faire appel à la mémoire, à la prospection aléatoire ou à son voisin (!)..., mais on peut aussi passer par une qualité *i* qui est son substitut (son indice, son signe ou sa

---

[96] MAIGNIEN, Yannick et WAGNEUR, Jean-Didier, Numérisation et nouvelles pratiques de lecture, *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français*, n°167, 1995, p. 40 : "*Lorsque les hypertextes automatisent des liens permettant une navigation dans des hyperdocuments, ils reprennent des procédés mis au point dès le Moyen-Age au travers des tables de concordances et des index*".

marque). Ce sera, selon les cas, la fiche qui renvoie vers un titre, la cote d'un document, une liste de notices catalographiques, une section signalisée d'un centre de documentation, une icône graphique, un logiciel, telle lettre d'un dictionnaire, la pagination d'un livre, etc. Toutes formes qui ont en commun pour fonction explicite de reconnaître de l'information par l'intermédiaire du marquage ou de la traduction. Ainsi l'interface, que P. LEVY reconnaît comme une notion, pourrait rejoindre de plein droit la liste des concepts établie par Yves-François LE COADIC[97], pour compléter ceux de citation et d'hypertexte. Comme la citation, l'hypertexte, la classification (mais encore des outils et des systèmes de références tels que le catalogue, la bibliographie cachée, la table des matières), l'index obéirait aussi au concept d'interface en ce qu'il trace les limites d'un contact, d'une relation préparée à cet effet, entre une information et son récepteur.

Cependant, il faut aborder ici une notion voisine. Le cadre notionnel de l'index ne peut, en effet, éviter ce que Gérard GENETTE a théorisé sous le nom de paratexte[98]. Bien que son étude soit centrée sur l'œuvre littéraire et n'aborde pas directement les questions de l'index ou de la table analytique des matières[99], l'élargissement de ses observations à d'autres types de textes a été proposé par Jean MEYRIAT qui cite dans la catégorie du paratexte : "*bibliographie* […], *tables, index et annexes*"[100].

---

[97] LE COADIC, Yves-François, *La science de l'information, op. cit.*, chap. V, p. 63-72.

[98] Selon ses termes, le paratexte est lui aussi "éminemment transitionnel". Dans *Seuils*, Paris : Ed. du Seuil, 1987, coll. Poétique, p.293.

[99] Il s'en tient à la table des matières qui pour lui est devenu un "instrument de rappel de l'appareil titulaire" plus qu'une table réelle des matières, *id., ibid.*, p.292.

[100] *Sciences de l'écrit*, p.419, pour conclure que "*Beaucoup d'analyses seront nécessaires pour vérifier et préciser ces comportements et usages du paratexte...*". Des approfondissements sur un aspect du paratexte : les notes des publications scientifiques, dans l'article

Les propos de GENETTE laissent entrevoir en effet qu'un "*objet aussi multiforme et tentaculaire*" peut annexer "*tout ce qui passe à sa portée*"[101]. On le vérifie dans le cas de l'illustration annexée au texte dont il dit qu'elle fait partie du paratexte[102], comme le titre et la signature en sont des équivalents dans les arts plastiques[103].

La documentation se trouve donc devant deux notions concurrentes qui demanderont à être précisées par l'usage. S'il semble plus logique de réserver le terme de paratexte aux parties d'un document telles que la préface, la dédicace, les notes des textes littéraires et ce que GENETTE nomme l'"épitexte public"[104], il est en revanche moins fondé de l'appliquer à l'index des textes documentaires qui visent moins à "ajouter du sens" au texte qu'à créer, précisément, des interfaces d'accès au texte. Mais décréter que le paratexte ne serait qu'une des formes de l'interface pour conclure que l'index fait partie de la catégorie des interfaces épi-textuelles[105] quand il est un instrument autonome, et des interfaces paratextuelles quand il est annexé au document,

---

de Yveline LEVY-PIARROUX, Les notes donnent le ton, *EspaceTemps les Cahiers*, n°47/48, 1991, p. 21-33.

[101] GENETTE, Gérard, *Seuils*, *op. cit.*, p.374

[102] Ce qui complique au demeurant la nature du paratexte qui peut aussi être de l'image. Que devient dans ce cas la légende d'une illustration ? Est-elle aussi du paratexte, sans être différenciée de l'image, elle-même paratexte, ou du paratexte para-iconique ? Et que devient le texte accompagnant des planches, est-il dans un rapport paratextuel avec les planches ou les planches sont-elles le paratexte du texte ?

[103] "*Il est évident que d'autres arts, sinon tous, on un équivalent de notre paratexte : ainsi du titre en musique et dans les arts plastiques*", *Seuils, op. cit.*, p.374.

[104] Annonces et présentations de livres dans la presse, entre autres, ibid., p. 316 et suiv.

[105] Dans le cas des index référençant des images, il pourrait devenir une interface péri-iconique ou épi-iconique, mais là aussi nous préférerons la locution "appareil documentaire des illustrations" dans le cadre des documents imprimés.

changerait l'acception que GENETTE lui a donnée. On pourrait aussi réserver le terme d'interface au domaine de l'informatique, mais on a vu qu'un effet "rétroactif" de la notion tend à annexer les dispositifs pré-informatiques, inventés pour les formes codicologiques de l'écrit.

Les principales distinctions que nous pourrions formuler pour l'instant, seraient donc les suivantes : séparer l'index du paratexte, sauf dans le cas où il fait partie d'un dispositif littéraire ; parler d'index intégré, partie de l'appareil documentaire, pour l'index annexé au document et d'index séparé, partie des outils documentaires autonomes, pour les autres. Ces deux dernières catégories étant comprises dans des interfaces documentaires.

2.6. INDEXATION DE L'IMAGE FIXE ET ART CONTEMPORAIN

Paul OTLET avait déjà dégagé sous quels aspects l'œuvre d'art intéresse la documentation, parmi lesquels : *la notion de représentation visuelle des objets, des idées et des sentiments ; la littérature considérable à laquelle a donné lieu l'art ; la reproduction ; la place énorme que l'art a pris dans la documentation de tout sujet et réciproquement celle des méthodes de documentation appliquées aux œuvres d'art*[106].

En d'autres termes, il faisait référence à l'Iconographie en tant que discipline, à la bibliographie de l'art et à la documentation iconographique sous les formes de la reproduction photographique, et de l'œuvre réelle comme témoignage documentaire historique d'un sujet.

L'étude du traitement documentaire de l'œuvre s'est d'abord largement cantonnée dans le champ muséologique, portant sur les originaux ou sur des documents dans leur proximité immédiate. Fiches descriptives ou registres d'inventaire, photographies et

---

[106] OTLET, Paul, *Traité de documentation, op. cit.*, p. 247.

réalisations de produits audio-visuels sur les œuvres... ont ainsi été classés dans les documents muséaux secondaires, par opposition aux documents muséaux primaires que sont les objets réels[107].

Mais ce n'est là qu'un décalage chronologique justifié : la réflexion s'est d'abord organisée autour des œuvres originales avant d'en venir aux documents, textes et reproductions, qui les inscrivent sur de nouveaux supports de connaissance. Notons, pour mémoire, que la première étude marquante sur les origines du livre d'art ne date que de 1987[108]. La convergence vers d'autres recherches, consacrées aux techniques documentaires appliquées aux œuvres d'art, s'est ensuite effectuée durant les années 1960 et 1970 pour se manifester clairement au début des années 1980. Fruit de pratiques isolées et de programmes de travail, menés parfois depuis longtemps[109], elle a été marquée de deux témoins importants, en France : les conférences organisées par Interphotothèque avec l'Association des Documentalistes et Bibliothécaires Spécialisés

---

[107] RIVIERE, Georges Henri, *La muséologie...*, Paris : Dunod, 1989, tableau "Typologie des documents muséaux", p. 178.

[108] HASCKELL, Francis. *La naissance difficile du livre d'art*. Paris : Réunion des musées nationaux, 1992. 83 p. Coll. Textes RMN. Première édition anglaise en 1987, sous le titre original *The Painful Birth of the Art Book*. Toutefois HASCKELL fait référence à Art and its Images, une exposition de 1975 qui s'est tenue à la Bodleian Library (Oxford), dont le catalogue, précise-t-il, "*constitue, de loin, l'introduction la plus utile au sujet [les premiers livres d'art] dans son ensemble*", p.74, note 1.

[109] Nous pensons ici, entre autres, aux travaux de certaines institutions telles que le Musée des arts et traditions populaires (Paris), le Centre national de documentation pédagogique (Paris), l'Inventaire des monuments et des richesses historiques de la France ; de personnes telles que Jean-Claude GARDIN, Ginette BLERY, François GARNIER, Anne-Marie GUIMIER-SORBETS, Henri HUDRISIER, Marie-Salomé LAGRANGE, Philippe RICHARD.
- Quelques repères chronologiques dans : le compte rendu de BARBIN, Madeleine, Les techniques de l'ordinateur au service de la classification iconographique, *Gazette des Beaux-Arts*, déc. 1977, p. 218-223 ; les actes du congrès CREDO (Centre de recherches sur la documentation et l'information). *Culture et religions antiques*, Lille, Université de Lille III, *Sciences historiques, sciences du passé et nouvelles technologies d'information : bilan et évaluation, actes* du Congrès international de Lille, 16-18 mars 1989, éd. Serge Cacaly, Gérard Losfeld, 452 p. ; les communications rassemblées dans *Le traitement documentaire de l'image fixe*, Paris Bibliothèque Publique d'Information, 1985, 91 p., coll. Dossier technique ; 3.

(ADBS), au cours des années 1979 et 1980, qui permirent de dresser une sorte "d'état des approches" de l'image fixe pour les sciences de l'information et de la communication[110] ; et par *Les rencontres de L'École du Louvre*, organisées en 1981, où, à côté d'historiens des mentalités, de conservateurs, d'artistes, de sociologues..., deux spécialistes de la documentation iconographique furent invités[111]. Ces réunions apportaient la confirmation d'une prise en compte, dans un cadre pluridisciplinaire, des problèmes du traitement documentaire de l'iconographie dans le champ général des sciences de l'art, de l'Histoire et de disciplines voisines. Elles furent suivies par l'édition du *Thesaurus iconographique*[112] de François GARNIER, en 1984, et par la publication des communications d'un autre colloque : *Le traitement documentaire de l'image fixe*[113], en 1985.

---

[110] Les textes des conférences ont été publiés dans *Interphotothèque,* "Analyse de l'image fixe", n°41, déc. 1981, 152 p. On y retrouve, Ginette BLERY, Guy GAUTHIER, René LA BORDERIE, Henri HUDRISIER, Abraham MOLES et Michel TARDY, c'est-à-dire des chercheurs provenant des champs de la psychologie cognitive (BLERY, MOLES), de la pédagogie et de l'éducation permanente (LA BORDERIE, GAUTHIER), de la sémiologie (TARDY), et des sciences de l'information et de la communication (HUDRISIER).

[111] ECOLE DU LOUVRE (Paris), *Rencontres de l'Ecole du Louvre : Image et signification*, Paris : La Documentation française, 1983, 318 p. Erreur ou lapsus, ils sont présentés en tant qu'informaticiens (!) en 4ème de couverture, car ils travaillaient tous deux à la réalisation de banques d'images. Il s'agissait de Philippe RICHARD, responsable du service image au Musée des arts et traditions populaires et d'Henri HUDRISIER, documentaliste à l'Agence de presse Sygma (Paris), Chargé de cours à l'université de Paris VIII et à l'INTD. Ce colloque a réuni vingt cinq intervenants.

[112] GARNIER, François, *Thesaurus iconographique : système descriptif des représentations*, Paris : Le Léopard d'or, 1984, 239 p. Voir la présentation de l'ouvrage plus loin, p. 379 et suiv. L'auteur mentionne en introduction : "*Ce thesaurus est le résultat d'une réflexion spéculative et d'une expérimentation*", p. 11. Le thesaurus fut entrepris en 1976, testé pendant quelques années, puis publié en 1984.
- Il faut ajouter qu'en 1984, une thèse fut soutenue par Florin COMAN sur *L'Histoire de l'art et l'informatique documentaire*, et diffusée plus tard, sous ce titre, à : Paris : Aux Amateurs de livres, 1988, 2 vol (515 p., 379 p.).

[113] *Le traitement documentaire de l'image fixe*, Paris Bibliothèque Publique d'Information, 1985, 91 p., coll. Dossier technique ; 3.

Vinrent enfin, en 1994, une étude comparée des *Thésaurus de l'image*[114] et en 1995, la publication du livre *Les images dans les bibliothèques*[115], qui consacrèrent l'élargissement de l'intérêt professionnel et scientifique pour des problématiques documentaires autour de l'image fixe, et par conséquent de l'image artistique. Il demeure cependant des différences entre époques, domaines et supports quant à cet intérêt. Si, entre autres exemples, les études typologiques menées en préhistoire, en archéologie, en art antique et médiéval[116], les efforts de normalisation dans la description iconographique et la terminologie, stimulés par l'élaboration de banques et bases de données, ont nourri la réflexion méthodologique en documentation bibliographique et muséographique pour les siècles passés, on reste encore devant un chantier ouvert en ce qui concerne l'indexation documentaire des œuvres plastiques du 20e siècle.

CONCLUSION

L'exploration théorique et empirique demande à être poursuivie. Elle se place en un point de convergence des sciences de l'information et de l'Histoire de l'art qui intéresse la question thématique. Analyses des outils et réflexions théoriques viendront en préciser l'intérêt spécifique pour l'art contemporain.

---

114 *Le thésaurus de l'image : étude des langages documentaires pour l'audiovisuel*, sous la dir. de Michel DAUZATS, Paris : A.D.B.S. éditions, 1994, 94 p., coll. Sciences de l'information. Série Recherches et documents.

115 COLLARD, Claude, GIANNATASIO, Isabelle et MELOT, Michel, *Les images dans les bibliothèques*, Paris : Ed. du Cercle de la Librairie, 1995, 390 p., Collection Bibliothèques.

116 Exemples avec LAGRANGE, Marie-Salomé. *Analyse sémiologique et histoire de l'art : examen critique d'une classification*, Paris : Ed. Klincksieck, 1973, 129 p., coll. T.A. documents ; 3, sur l'architecture des églises médiévales ; ou GARNIER, François. *Le langage de l'image au Moyen Age*. Vol. 1 : *Signification et symbolique*, 1982, 263 p.-179 fig. Vol. 2 : *Grammaire des gestes*, 1989, 423 p., Paris : Le Léopard d'or, sur une typologie des codes de la représentation dans l'image médiévale.

DEUXIEME PARTIE

L'INDEXATION THEMATIQUE DANS LES SOURCES DOCUMENTAIRES SUR L'ART CONTEMPORAIN : ANALYSE DES OUTILS

INTRODUCTION

Entre l'information contenue dans les livres, les périodiques, les bases et banques de données, et les outils documentaires créés, internes ou externes, s'intercale le travail d'indexation dont nous retracerons ici les principes généraux. Mais l'objet majeur de cette partie sera de repérer comment les produits documentaires existants répondent aux questions sur les thèmes, ce qui en retour permettra d'évaluer les méthodes d'indexation mises en œuvre pour retrouver cette information particulière.

Pour avancer dans la prospection, on reprendra les divisions traditionnelles de la documentation qui range dans la catégorie des *documents primaires* ceux qui présentent "*une information en principe à caractère original*", et dans la catégorie des *documents secondaires* ceux qui comportent "*des données signalétiques ou analytique sur des documents primaires*"[1]*. Dans notre domaine, on regroupera donc les livres, les catalogues d'expositions et les périodiques dans les documents primaires (chap. 1, 2, 3) et les répertoires bibliographiques dans les secondaires (chap. 4).

Cependant, si cette distinction a le mérite, pour notre propos, d'organiser des chapitres, elle ne rend pas compte totalement du phénomène étudié, à savoir l'insertion dans les documents primaires d'instruments (les index intégrés) qui eux aussi comportent des données signalétiques sur une information primaire, et qu'on serait donc en mesure, si on s'en tenait à leur nature, de ranger dans les documents secondaires.

Malgré ce paradoxe, on suivra les divisions établies car elles ont l'avantage de se référer à une forme de typologie identifiée qui permet de resituer l'indexation dans ses différents contextes éditoriaux. On abondera même dans ce principe en séparant les outils informatisés

---

[1] Vocabulaire de la documentation, Paris : Afnor, 1987, p. 34.

(chap. 5) qu'on aurait pu ranger dans les deux catégories de documents en question.

On remarquera l'absence de documents *tertiaires* ("*synthèse de documents primaires ou bibliographie de bibliographies*")* dans cette partie. Nous n'avons pas rencontré, en effet, de document de synthèse ou de repérage bibliographique sur le sujet, mis à part un, américain, en partie tertiaire et partiellement consacré à l'art contemporain, présenté dans les annexes (p. 561). Il reste à les construire, les analyses qui suivent y serviront dans leur mesure.

---

[2] Ibid., p. 35.

1. INDEXATION MATIERE ET THEMATIQUE ARTISTIQUE

L'objectif premier de l'indexation matière est de permettre à un utilisateur de retrouver, grâce à des termes, ou des signes intermédiaires, créés par un indexeur, un document ou une référence à propos d'un sujet donné[1]. Ceci suppose plusieurs opérations pour l'indexeur, qu'on décrira brièvement, en relevant dans la présentation schématisée de la chaîne indexatoire[2] (le document, l'analyse, les indexats), les paramètres intervenant dans les résultats de l'indexation. Nous rechercherons ensuite les liaisons entre thème documentaire et thème artistique

1.1. PRINCIPES GENERAUX DE L'INDEXATION

1.1.1. L'UNITE DOCUMENTAIRE

Si l'on examine l'unité documentaire, plusieurs cas se présentent. Il peut s'agir d'un seul document (un article, un ouvrage, une image) ; d'un ensemble répondant à la notion de "recueil factice" (un dossier, une collection, un lot d'images) ; d'une partie d'un document (le chapitre, le passage, un sous-dossier, une sélection de titres, une sélection d'images). Selon les éléments qui composent l'unité documentaire, les "choix" de l'indexeur, qu'ils soient libres ou contrôlés, varieront nécessairement en profondeur : en

---

[1] *Le Vocabulaire de la documentation, op. cit.*, définit l'indexation comme l'"*Opération destinée à représenter par les éléments d'un langage documentaire ou naturel les données résultant de l'analyse du contenu d'un document ou d'une partie d'un document généralement en vue d'en faciliter la recherche*".

[2] Clairement décrits dans : ASSOCIATION FRANCAISE DES CONSEILLERS EN ORGANISATION DES SYSTEMES D'INFORMATION POUR LE DEVELOPPEMENT (A.F.C.O.S.I.D.), *Traitement de l'information documentaire : Information et développement*, niveau responsable 2, Paris : Agence de coopération culturelle et technique, AFCOSID, (diff. Presses Universitaires de France), 1987, coll. Techniques vivantes, chap. 2 "Processus et outils du traitement de l'information et de la documentation" et chap. 3 "Des produits d'analyse aux produits d'information et aux services".

quantité et spécificité[3]. Pour ne prendre qu'un exemple : un fichier matières comportant des références à des chapitres d'ouvrages, présentera des solutions d'accès plus nombreuses à ces ouvrages qu'un fichier qui n'aurait réservé qu'une vedette matière pour chacun (quantité), mais on peut aussi établir des vedettes matières en fonction d'un objectif précis, indexer, par exemple, ce qui se rapporte à la géographie dans un livre d'Histoire (spécificité). Le temps consacré à l'indexation influera fortement sur la profondeur d'indexation selon l'unité documentaire choisie[4].

1.1.2. LE SUJET

Concernant le sujet, on ne peut poser l'équation réversible "1 sujet = 1 vedette matière", car un sujet pourra être représenté par plusieurs vedettes matières. L'indexeur devra donc choisir un ou plusieurs termes significatifs, qui représenteront chaque sujet de l'unité traitée, en prévoyant un spectre raisonné des questions sur ce même sujet. Les termes choisis constitueront les réponses potentielles aux interrogations de l'utilisateur. Cette phase est cruciale, elle met en jeu les facultés de compréhension, les représentations du savoir et la spécialisation de l'indexeur, mais aussi sa disponibilité, ses intentions et l'image qu'il se fait des utilisateurs, le tout, plus ou moins conditionné par la structure où il exerce, la contrainte temporelle, sa position professionnelle et la reconnaissance de son travail.

---

[3] On définit la profondeur d'indexation en fonction du nombre moyen de descripteurs affectés à un document (CHAUMIER, Jacques, *Analyse et langages documentaires*, Paris : Entreprise Moderne d'Edition, 1982, p.38) mais aussi en fonction de la spécificité des éléments retenus pour l'indexation (*Vocabulaire de la documentation, op. cit.*, p.73).

[4] Cette affirmation semble être en contradiction avec ce que dit Jacques CHAUMIER, op. cit. , p. 41 : *"...le temps moyen d'indexation influe peu sur la profondeur d'indexatio*n". Mais il fait référence à un type d'indexation ordinaire ou moyen, basé sur l'unité documentaire d'un livre ou d'un article, analysés globalement. Or, nous en avons fait l'expérience, si l'on souhaite indexer en profondeur un ouvrage sur la base d'une unité documentaire ramenée au fragment, on ne peut que constater l'importance du temps nécessaire.

Une étude des procédures pratiques de cette activité avec des groupes d'indexeurs différents, a démontré que la finesse de l'indexation résultait de la compétence et de l'indexeur et du public[5]. De manière plus triviale on pourrait identifier les deux "stratégies", évoquées dans cette étude, avec "l'indexation en série" et "l'indexation artisanale". La première correspondant à l'idée institutionnelle d'une vulgarisation encyclopédique, la deuxième misant sur l'adaptation de l'objet aux besoins affirmés et connus de "clients connaisseurs"[6].

1.1.3. LA VEDETTE MATIERE

L'indexeur devra, également, garantir une forme de cohérence de l'information secondaire composée par les vedettes et à cette fin l'organiser en système : la liste, systématique ou alphabétique, qui devra prévoir une succession, continue ou discontinue, des vedettes et les

---

[5] BERTRAND, A., CELLIER, J.-M., et GIROUX, L., Expertises et stratégies dans une activité d'indexation de documents scientifiques, *Le travail humain*, t. 57, n°1, 1994, p. 25-51 : "*L'examen de ces stratégies d'indexation fait ressortir une différence essentielle dans les façons d'indexer, liée au niveau d'analyse du contenu du document. Pour les indexeurs professionnels, nous constatons que ceux qui pratiquent le langage documentaire RAMEAU ont adopté un niveau d'analyse correspondant au niveau requis par ce langage (stratégie «Indexation orientée par les connaissances sur des vedettes matières potentielles»), alors que les non initiés à RAMEAU ont effectué une description plus "fine" du document (stratégie «Indexation "pointue" orientée vers un profil d'usagers») que nous supposons liée au degré de spécialisation du langage habituellement utilisé et des usagers en vue desquels les ouvrages sont indexés*". Nous passerons sur l'instrumentalisation de l'indexeur qui dans cette étude semble être réduit à "proférer" du langage spécialisé, et que rien n'est dit sur l'implication théorique, scientifique, technique ou professionnelle des indexeurs qui parviennent à cette indexation "pointue".

[6] Ces réflexions rejoignent celles de Trevor FAWCETT, Subject indexing in the visual arts, *Art libraries journal*, vol. 4, n°1, printemps 1979, p. 5-17. Il écrit : "*Indexers naturally act as interpreters between authors and ultimate inquirers. Far from being programmed machines who simply reduce the substance of texts into objective kits of index terms, they are subjective middle-men constrained by their own limited knowledge, their experience of the literature, the formalisation and terminology of the subject, the nature of the indexing system, and their awareness of the likely needs of future inquirers*", p. 7.

renvois des termes rejetés vers les termes choisis. Cette organisation pourra être commandée par une liste contrôlée pré-existante ou par un thésaurus qui établira des formes, des coordinations et des hiérarchies des termes retenus.

La nécessité de recourir à une codification syntaxique préalable des vedettes imposera certaines contraintes de transcription. La contrainte majeure réside dans l'adoption de modèles à la fois logiques et compréhensibles pour l'utilisateur. L'indexeur devra penser, en particulier, au contexte de réception de l'indexation sans compliquer à loisir les possibilités de codification. Mais malgré la recherche de simplicité dans les transcriptions, on ne pourra éviter les chaînages de termes et les symbolisations (par des signes typographiques, en particulier), des rapports du général au spécifique, du contenant au contenu, du principal au secondaire... etc. Quel que soit le souci de clarté et de simplification, l'utilisateur devra, de son côté, s'adapter à une logique d'interrogation qui ne lui est pas forcément familière.

Il suffit d'évoquer ici les cas de questions (et de réponses) trop larges ou trop étroites qui manquent leur cible par défaut d'adéquation entre les termes des questionneurs et les termes que l'indexeur aura choisis. Ainsi, si rien ne lui indique que les livres généraux relatifs aux artistes français entre 1970 et 1980 sont classés sous *France, art contemporain, 1970-1980* et non pas directement à *Art contemporain* ou à *Artistes*, l'utilisateur en conclura qu'aucun document ne répond à sa question. De même, une question générale portant sur *l'objet dans l'art* qui ne "sortirait" pas, directement ou par renvoi, ce qui se rapporte au *Nouveau réalisme*, déboucherait sur une réponse incomplète, l'utilisateur n'ayant pas forcément le réflexe de compléter sa recherche au nom de ce mouvement artistique.

Nous reviendrons ultérieurement (troisième partie, chapitre 6) sur des aspects méthodologiques inhérents à l'indexation des documents individuels, textuels et iconiques.

Ceci nous contraindra à anticiper, dans les prochains chapitres, sur certains points traités en dernière partie, mais tous les moments de l'analyse exigeaient qu'on se réfère aux techniques documentaires.

Dans un premier temps, nous observerons l'indexation, telle qu'elle est pratiquée "à la source", dans les documents primaires et secondaires, ainsi que dans la documentation informatisée appliquée aux œuvres d'art, afin de vérifier progressivement quelles "matières" ou quels "sujets" elle retient. Il convient donc, à ce stade, de préciser quelques notions à propos du thème.

1.2. THEME DOCUMENTAIRE ET THEME ARTISTIQUE

"*On conçoit* […] *l'importance du* thème *dans la communication documentaire. Il est le lieu de rencontre privilégié entre celui qui cherche l'information et celui qui la détient*" rappelle Jacques MANIEZ[7]. Nous l'envisagerons sous un double aspect car un seul mot renvoie ici à deux réalités emboîtées ; celle des thèmes, au sens documentaire, censés représenter eux-mêmes des thèmes intéressant les contenus des œuvres. Partant de la définition du thème documentaire "*domaine d'intérêt choisi pour regrouper entre eux des descripteurs*"[8], on recherchera si ces *domaines d'intérêt* recouvrent également les thèmes artistiques. Non pas les thèmes qui se rapportent à l'art en général : enseignement de l'art, musée, sociologie de l'art, restauration, tableau, sculpture...etc., qui désignent, au premier degré, ce qu'on

---

[7] MANIEZ, Jacques, *Les langages documentaires et classificatoires : conception, construction et utilisation dans les systèmes documentaires*, Paris : Les Ed. d'organisation, 1987, coll. Systèmes d'Information et de Documentation, p.257. Il s'arrête aussi sur la question du thème documentaire dans les p. 253 et suiv. du même ouvrage.

[8] *Vocabulaire de la documentation, op. cit.*, p. 85. On ne prendra pas en compte cependant la relation restrictive introduite par le mot descripteur qui supposerait qu'un thème ne serait choisi que dans les cas où les termes qui le désigneraient appartiendraient à un thésaurus. On ne comprend pas d'ailleurs la nuance apportée par le mot descripteur dans cette définition quand, dans le même vocabulaire, on ne trouve pas les définitions de matière et de sujet.

entend par thème documentaire, mais ceux qui appartiennent à ce que l'Histoire littéraire, en particulier, rassemble sous la notion de *thématique*. C'est cette dernière qu'il faut maintenant définir, parce qu'il ne suffit pas de renvoyer à son acception dans le champ des études littéraires pour éclairer ce que représente le thème en arts plastiques. Par un étrange retournement, les auteurs qui réfléchissent sur la thématique en littérature se réfèrent souvent au modèle documentaire du catalogue matières[9].

Devant la diversité des propositions pour définir ce qu'est un thème, Michel BERNARD, après une enquête scrupuleuse, rejoint, par exemple, l'attitude pragmatique de la documentation pour laquelle le thème dérive "*tout bonnement*" de "*ce que les spécialistes de littérature appellent thème*", mais aussi de l'idée de thème chez les utilisateurs : "*ce dont parle un livre*"[10]. Ses conclusions ne cachent pas une "démission théorique". En orientant son travail vers la construction d'un outil documentaire pour la recherche en thématique, il a préféré ne pas sacrifier le *mythe* au bénéfice du *sujet* ou élire le *concept* au détriment du *motif*, en fonction de définitions plus ou moins canoniques, sachant que ce qu'elles recouvrent peut être interrogé sous l'"étiquette" du thème[11]. En outre, il a permis de préciser les points effectifs de recoupement entre thématique littéraire et documentation. S'ils étaient jusqu'alors l'objet

---

[9] Dès l'introduction de la revue *Poétique*, n°64, nov. 1985, "Du thème en littérature", Vivianne ALLETON, Claude BREMOND et Thomas PAVEL posent la question : "*Peut-on établir des liens avec la technologie de la thématique, l'analyse du contenu et les langages documentaires ?*". Shlomith RIMMON-KENAN reconnaît, dans son article "Qu'est-ce qu'un thème", ibib., p. 400, que l'idée de Tanya REINHARDT de décrire le thème comme un "*à-propos-de pragmatique ("pragmatic aboutness")[…] en recourant à la métaphore d'un catalogue de bibliothèque où les thèmes sont classés par matières*" est "*suggestive*".

[10] BERNARD, Michel, *De quoi parle ce livre ?, op. cit.*, p. 62.

[11] Id., ibid., p. 25, il mentionne : "*En fait, le thème est toujours défini par les rapports qu'il entretient avec une série de termes proches : motif, idée, élément, emblème, figure, type, fable, mythe, mythe littéraire, mythème, légende, sujet, concept, microthème...*". Voir aussi, même page, la liste des termes étrangers associés à thème et les références bibliographiques.

d'allusions ou de références vagues à un modèle par analogie, ils seront dorénavant perçus sous l'angle d'une pratique spécifique : l'indexation de l'œuvre de fiction.

Tout en nous ramenant vers la documentation, l'Histoire littéraire nous permet de constater, dans un deuxième retournement : 1) qu'à l'évidence, la question de la thématique ne peut être correctement ou complètement posée sans rencontrer, à moment donné, l'intérêt de la documentation pour le repérage et le balisage des sujets ; 2) que le thème est une construction "collective" mettant à contribution l'auteur, l'œuvre, le commentateur et le questionneur ; 3) que l'indexeur ne peut s'interposer dans cette construction sans tenir compte de ses divers composants.

Au fur et à mesure des analyses rassemblées dans les chapitres suivants, les index et les indexats thématiques (quand ils existent !) dévoileront qu'ils se rapportent à diverses acceptions du mot. Mais avant d'entrer dans les détails, notre enquête supposait qu'on s'arrête sur les différentes utilisations et définitions des notions de *thème*, *thématique* et *sujet*, en art contemporain, pour fixer des points de comparaison, et préciser progressivement les objets d'un indexation analytique appliquée à la thématique des œuvres "exprimée" dans des documents textuels et/ou iconiques. Une indexation sélective qui, par exemple, apporterait des matériaux à ordonner et classer sous le terme générique *thème* d'un thesaurus sur l'art contemporain.

1.3. SENS ET NOTION DE *THEME* DANS LE DISCOURS SUR L'ART CONTEMPORAIN

Les textes convoqués pour l'observation appartiennent à la catégorie des synthèses historiques sur l'art d'une période ; trois livres majeurs qui, parmi les premiers, ont abordé une Histoire générale de l'art contemporain en France depuis

1960[12]. Nous rechercherons d'abord les occurrences des mots, prises dans leur contexte syntagmatique, afin de définir leurs significations particulières quand on les rapporte à l'art contemporain.

1.3.1. *THEME, THEMATIQUE* : OCCURRENCES LEXICALES ET SÉMANTIQUES

1.3.1.1. LES EMPLOIS "AUTOSUFFISANTS"

Le terme intervient parfois sans qu'on puisse en déduire le sens.

Telle affirmation de Jean CLAIR à propos de Gérard GASIOROWSKI où il reconnaît, chez cet artiste, "*une certaine perfection glacée de la facture appliquée à des thèmes d'une lancinante séduction*"[13], ne précise pas à quoi s'appliquent les thèmes. Veut-il indiquer par cette absence que l'artiste utilise des thèmes prétextes à des variations dont l'intérêt seul résiderait dans leur pouvoir de séduction et pas dans leur nature de "sujets" ?

Un emploi qu'on retrouve sous la plume d'Alfred PACQUEMENT lorsqu'il mentionne qu'Yves REYNIER "*oppose aux gestes spectaculaires […] l'intensité de peintures de petits formats et néanmoins très ambitieuses dans leur thématique*"[14]. Le mot, synonyme de "sujet", "programme", "problématique", "contenu", prend une valeur abstraite qui ne servira pas à le définir.

Ces exemples démontrent que l'emploi du mot, même dans son contexte, ne permet pas toujours d'en préciser le sens et qu'il n'implique pas automatiquement de référence à ce qu'il recouvre. L'occurrence lexicale n'est donc pas l'indice suffisant de la mention d'un contenu. Ce qui suppose aussi,

---

[12] CLAIR, Jean, *Art en France : une nouvelle génération*, Paris : Chêne, 1972, 175 p. ; *Vingt-cinq ans d'art en France : 1960-1985*. [Collectif], Paris : Larousse, 1986, 355 p. ; MILLET, Catherine, *L'Art contemporain en France,* Paris : Flammarion, 1988, 303 p.

[13] CLAIR, Jean, *Art en France…, op. cit.*, p.42.

[14] PACQUEMENT, Alfred, Les pratiques de la peinture, in *Vingt-cinq ans d'art en France...*, p.245-246.

concrètement, qu'un repérage documentaire sur les contenus ne peut se borner à dégager la seule présence du mot "indicateur".

1.3.1.2. LES EMPLOIS ASSOCIÉS

A côté de ces acceptions non définies par le contexte, on en rencontre d'autres mieux précisées.

Chez Catherine MILLET, quand elle qualifie le contenu des thèmes ou lorsqu'elle mentionne à quoi ils se rapportent :

-"[…] *un autre salon, celui de la jeune peinture, montre des ensembles* […] *qui traitent des thèmes sociaux ou politiques"*

-*"Saura traite de front des thèmes religieux ('Curés et religieuses', 'crucifixions') et sexuels ('Putains', 'Nus'...)"*

-*"Parré réalise des parodies morbides des grands thèmes de la peinture classique*"

-"*Klossowski, bien avant Albérola, a traité le thème de Diane et Actéon, le thème de l'homme puni d'avoir vu*"[15]

De la même façon, Jean CLAIR, donne dans certains passages des éléments d'identification :

-"*une imagerie rassurante autour des thèmes humanistes d'une désopilante niaiserie : Le Blé et le Vin, Le Sport, La Machine, etc."*

-*"Les thèmes iconographiques"* (titre d'un chapitre)

-"*Elle s'est vouée à illustrer un thème à peu près unique : des animaux en cage*"[16]

Enfin, à plusieurs reprises, dans l'ouvrage collectif *Vingt-cinq ans d'art en France*, différents auteurs utilisent le mot en désignant les référents :

-"*Pour illustrer le thème des accidents du travail*"

-"*Michel Journiac fut l'un des tout premiers en France à prendre le corps pour thème de ses interventions*"

---

[15] MILLET, Catherine, *L'art contemporain en France, op. cit.*, citations extraites en suivant des p.67, p.73, p.221, p.245.

[16] CLAIR, Jean, *Art en France…, op. cit.*, citations extraites en suivant des p.10, p.56, p.84.

-"[…] *l'activité de Pages s'organise essentiellement autour du thème de l'arrangement*"
-"[…] *à partir d'un travail sur le regard qui empruntait ses thèmes iconographiques : Suzanne et les vieillards, Diane et Actéon, à 'deux histoires qui parlent du regard'*..."[17]

Dans ces derniers exemples, l'occurrence lexicale est prise dans un contexte syntagmatique qui permet d'associer la notion de "thème" à certains signifiés, d'où la possibilité, dans ce cas, de transcrire en mots significatifs, en vedettes matière ou descripteurs, ce qui fait l'objet du thème. Mais il est nécessaire de revenir sur les différentes associations de mots autour de cette notion pour dégager diverses catégories de sens : *thème*, et les mots voisins, *sujet* et *motif* nous serviront de mots-témoins dans ce repérage.

1.3.1.3. THEME ET ICONOGRAPHIE

Tout d'abord, il est notable que l'emploi le plus fréquent de *thème* recoupe la notion d'*iconographie*. Cette tendance se vérifie directement dans l'expression "*thème iconographique*", ainsi que dans les désignations du type : "*thème religieux ; thèmes humanistes ; grands thèmes de la peinture classique*" ou de manière plus précise "*thème de Diane et d'Actéon*". Le vocabulaire traditionnel de l'Histoire de l'art n'est pas ici pour surprendre puisqu'il sert à désigner des scènes et des cycles appartenant au fonds commun des images d'une société ou d'une civilisation, donc, des "thèmes", au sens de contenus transmis par l'histoire, narratifs ou non, dont les artistes renouvellent les représentations, sans qu'ils en modifient pour cela l'iconographie.

1.3.1.4. THEME, SUJET ET MOTIF

Le deuxième emploi relevé confond les synonymes "thème" et "sujet". Sur ce point, les auteurs paraissent suivre les dictionnaires qui eux non plus n'établissent pas de distinctions claires.

---

[17] Dans l'ordre des citations : Jean-Louis PRADEL, p. 145 ; Claude GINTZ, p. 180 ; Christian BERNARD, p.256 ; Catherine STRASSER, p.285.

Exemples de définitions (mots graissés et soulignés par nous) :

"Thème : **sujet**, **matière**, **proposition** que l'on entreprend de traiter dans un ouvrage, un discours.
Sujet : ce qui donne lieu à la réflexion, à la discussion; ce qui constitue le **thème** principal d'une œuvre intellectuelle, artistique."
(*Dictionnaire Hachette de la langue française*, 1980).

"Thème : **sujet**, **proposition** que l'on entreprend de prouver ou de traiter.
Sujet : **matière** sur laquelle on compose, on écrit, on parle, on peint."
(*Littré en 10/18*, 1984).

"Thème : **sujet**, **idée**, **proposition** qu'on développe […]. Par analogie Thème de composition d'un peintre.
Sujet : ce qui est soumis à l'esprit, à la pensée; ce sur quoi s'exerce la réflexion […]. Ce qui est représenté ou évoqué dans une œuvre graphique, plastique […]. Sujet de tableau. Voir Motif. Etude des sujets : iconographie.
(*Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 1989).

"Thème : **sujet**, **idée** sur lesquels portent une réflexion, un discours, une œuvre, autour desquels s'organise une action.
Sujet : **matière** sur laquelle on parle, on écrit, on compose."
(*Dictionnaire des noms communs*.Larousse, 1993).

Tableau comparatif des mots associés :

THEME associé à	*SUJET* associé à
sujet (4 fois)	*thème* (1 fois)
proposition (3 fois)	*matière* (2 fois)
idée (2 fois)	*ce qui est soumis à la reflexion* (2 fois)
matière (1 fois)	*ce qui est soumis à la discussion* (1 fois)
	ce qui est soumis à l'esprit (1 fois)
	ce qui est soumis à la pensée (1 fois)
	ce qui est représenté (1 fois)

De son côté, le *Vocabulaire d'esthétique* ne donne pas de précision définitive :

"Thème : Étymologiquement, **chose posée** ; en particulier, ce qui est posé comme point de départ, **motif**, matière, pour un travail développé.
Sujet : Le sujet d'une œuvre d'art : on appelle ici **sujet** le **thème** sur lequel travaille un écrivain, un artiste, un compositeur. […] Le mot de sujet est employé plutôt que celui de motif, de thème, quand on se réfère surtout à un **contenu évènementiel**, et non à l'idée d'une forme artistique..."[18]

Si l'on peut observer une tendance à la réversibilité des définitions[19] : "le thème est un sujet et le sujet est un thème", qui semble conforter la synonymie, on peut aussi, à partir du tableau, repérer deux types de relations associatives préférentielles, à la fois sémantiques et syntagmatiques, qui, elles, ne correspondent pas tout à fait à des substitutions synonymiques. Les tournures périphrastiques utilisées dans la définition de *sujet*, semblent vouloir éviter

[18] SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, sous la dir. d'Anne Souriau, Paris : Presses Universitaires de France, 1990, 1415 p.

[19] Tendance confirmée dans LERCHER, Alain, *Les mots de la philosophie*, Paris : Belin, 1987, coll. Le français retrouvé ; 11, p. 318 : "*Dans un sens très proche, le sujet d'un roman, d'un film, d'une thèse, c'est ce qui est raconté, exposé, le thème*". Mais, plus loin, l'auteur remarque : "...*si l'on regarde l'étymologie, les termes sujet et substance sont presque synonymes*". Ce qui va dans le sens des observations ultérieures.

le mot *matière* (ou *objet*) utilisées par ailleurs, mais le démonstratif *ce* (objet, matière, chose) y renvoie d'une autre manière.

Nous pourrions donc établir que :
thème est plutôt associé à *sujet*
sujet est plutôt associé à *matière.*

De fait, il est difficile de départager selon des critères étymologiques (*théma*, en grec : ce qui est posé, proposé ; *subjectum*, en latin : ce qui est présenté, soumis, subordonné) la pertinence d'un mot par rapport à l'autre en fonction des emplois. Seuls, des critères d'usage peuvent nous aider à repérer des distinctions. Ils confirmeront sous une autre forme la gradation que les définitions des dictionnaires impliquaient.

Dans les textes étudiés, *sujet* sert plutôt à nommer des entités précises, se rapportant à quelque chose qui est, ou devrait être là :
-"[…] *véracité qui dénote chez leur auteur une longue familiarité avec son sujet...*"[20]
-"*Ils contiennent* […] *une photographie noir et blanc au sujet incertain (morceau de ciel ? Vue d'avion ?)...*"[21]
-"*Choisir un sujet aussi intemporel qu'un paysage...*"[22]

Le dernier exemple est significatif de la préférence donnée à *sujet* plutôt qu'à *thème* lorsqu'il est fait allusion à des données concrètes ; ici, en raison de la référence élective à "un paysage" : un paysage donné, et non le genre "paysage". S'il s'était agi du genre, la phrase aurait pu devenir : "Choisir un thème aussi intemporel que le paysage...". De même lorsqu'il est question des "*sujets incertains*" dans l'exemple précédent, on perçoit qu'ils font référence à des figures qui auraient pu s'incarner dans des représentations effectives. Quant à l'emploi du mot dans

---

[20] CLAIR, Jean, *Art en France, op. cit.*, p. 85

[21] MILLET, Catherine, *L'art contemporain en France, op. cit.*, p.263

[22] *Id., ibid.,* p. 214

"*longue familiarité avec son sujet*", il s'intègre à une tournure qui semble appliquer une loi d'usage : *sujet* se rapporte plutôt à ce qui est proche, concret et précis. Par corrélation, on pourra ajouter que *thème* s'applique plutôt à ce qui est extérieur, abstrait et général. Ces acceptions se retrouvent dans le *Thesaurus iconographique*[23] où sont données les définitions suivantes :

"*Sujet : représentation particulière identifiable, décrite à l'aide d'un ou de plusieurs noms propres*
Thème : représentation dont la signification est générale".

Sans appliquer à la lettre le principe de la description par nom propre sous le *sujet*, on peut inférer de l'ensemble des emplois que, selon l'extension de la catégorie choisie comme point de départ, il est possible d'établir par exemple que telle œuvre se réfère :
au thème de la nature avec pour sujet le paysage
au thème du paysage avec pour sujet un verger
au thème du verger avec pour sujet des cerisiers
au thème de l'Antiquité avec pour sujet des ruines
au thème des ruines avec pour sujet un chapiteau
au thème du travail avec pour sujet un ouvrier
au thème de l'ouvrier avec pour sujet tel métier
au thème du portrait avec pour sujet telle personne
...etc.
Néanmoins, on parlera des thèmes du paysage, du verger, du cerisier, de telle personnalité, de la ruine, etc. Les deux mots semblent donc pouvoir se hiérarchiser quand le contexte en définit les règles sémantiques, mais être utilisés comme des synonymes hors de ce cadre. Entre "thème" et "sujet" existerait donc le même rapport qu'entre "genre" et "type", l'un et l'autre pouvant se hiérarchiser en catégorie générale et catégorie spécifique, comme servir à signaler indifféremment des catégories globales ou précisées.

---

[23] GARNIER, François, *Thesaurus iconographique*, op. cit., p. 35.

Ces variations terminologiques sur les catégories touchent également le couple *thème/motif*. Georges ROQUE, en rappelant les acceptions de *motif* : "1) *sujet de tableau ; 2) ornement isolé ou répété, servant de thème décoratif*", souligne que le terme s'applique indifféremment, à un "*visage reconnaissable*" et à une "*structure itérative*". Il ajoute qu'il peut "*servir de charnière […] entre le sujet figuré et l'ornement abstrait, entre la figure et le fond, entre l'aspect statique et paradigmatique du motif-sujet et l'aspect dynamique, syntagmatique, périodique, rythmique, du motif décoratif".* Sa démonstration, guidée par l'opposition du thème, qui s'appliquerait à "*l'aspect iconique*", contre le motif, qui "*semble se prêter plus volontiers à une analyse du niveau plastique*", débouche sur des remarques où on relève la difficulté de donner une valeur absolue à chacun des termes. Il revient sur le thème en indiquant qu'il "*pouvait être lui aussi défini par des critères formels...*" et sur le motif en prévenant qu'il est "*hautement souhaitable de ne pas cantonner l'analyse du motif dans un rôle purement 'formel'*"[24].

Que retenir de ce chassé-croisé des sens sinon qu'un motif peut être, lui aussi, un sujet ou un thème appliqué à toutes sortes de niveaux et de formes[25]. Ainsi, nous retrouvons la précaution méthodologique de Michel BERNARD, dictée par le constat de la variabilité des définitions et des usages. Si le mot *thème*, tel qu'il est employé en documentation, a des effets attractifs sur les études en thématique, c'est parce qu'il reste suffisamment ouvert pour couvrir ou recouper d'autres notions.

---

[24] Les citations sont extraites de l'article de Georges ROQUES, Le peintre et ses motifs, *Communications*, "Variations sur le thème", n°47, 1988, Paris : Seuil, p. 143-144.

[25] Problème également souligné par Claude BREMOND : "*Sans doute le motif est-il plus concret, le thème plus abstrait, mais les formes les plus concrètes du thème rejoignent les formes les plus abstraites du motif sans solution de continuité*". Dans : Concept et thème, *Poétique*, n°64, nov. 1985, p. 417, note 2.

1.3.1.5. THEME : UN MOT POLYVALENT

Le troisième sens invoqué intéresse, lui, la séparation qui tend à s'opérer entre *thème* et *iconographie* (précisons qu'iconographie est pris au sens de *représentation figurative* et ne désigne pas l'étude des représentations). Il apparaît dans ces exemples :

-"[…] *prendre le corps pour thème de ses interventions*".

-"[…] *l'activité de Pagès s'organise essentiellement autour du thème de l'arrangement*"[26].

La notion de *thème* s'applique, dans ce cas, à des pratiques centrées sur des actions ou des problématiques plastiques qui n'appartiennent plus à l'iconographie traditionnelle. Si dans le premier sens relevé, on a vu qu'il y avait recoupement entre *thème* et *iconographie*, dans la mesure où l'iconographie est toujours réductible au thème, celui-ci nous amène à constater qu'en revanche, le thème n'est pas toujours réductible à l'iconographie. L'emploi du mot trouve ici une particularité dénotative en permettant de distinguer un ordre spécifique dans les contenus de l'art contemporain.

La notion d'iconographie intervient pour signaler un rapport nécessaire de conjonction entre le sujet et son interprétation figurée ; celle de thème, un rapport sans nécessité de conjonction figurative pouvant aller jusqu'à la disjonction[27]. Ce qui ne veut pas dire que l'Iconographie, en tant que discipline, doit s'écarter de ce dernier rapport.

- Dans le premier cas il y aura donc un lien plus ou moins explicite, dans l'image, entre un référent objectif et

---

[26] *Vingt-cinq d'art en France, op. cit.* Dans l'ordre des citations : Claude GINTZ, p. 180 ; Christian BERNARD, p. 256.

[27] Un seul exemple avec le thème de l'autoportrait où les œuvres "représentent" leurs auteurs sans forcément les figurer, dans : *Autoportraits contemporains : Here's Looking At Me*, catalogue d'exposition, Lyon : Espace Lyonnais d'Art Contemporain (ELAC), 1993, 145 p.: un ventilateur devant un miroir, p. 37 (installation de John Armleder) ; des objets personnels, p. 50 (Portrait robot d'Arman) ; des planchettes avec inscriptions, p. 57 (Bernd Lohaus) ; une ceinture autour d'une forme, p. 59 (Michel François) ; pages dactylographiées d'une auto-interview, p. 84-85 (Lucas Samaras)... etc.

sa traduction. Telle photographie de Louis JAMMES[28] sur les habitants de Vallecas, banlieue de Madrid, appartiendra ainsi au genre du portrait et à son iconographie.

- Dans le deuxième cas, une distinction doit être faite entre deux possibilités d'emplois.

a) D'une part, celui qui correspond à la nouveauté d'un sujet : perceptible dans l'exemple cité plus haut : "*pour illustrer le thème des accidents du travail*" dont on ne peut pas dire qu'ils formaient un thème iconographique très développé avant que PIGNON-ERNEST n'en donne sa propre vision[29]. De même, ce qui constituait au début du *Land Art* des actions et des interventions photographiées dans le paysage sans appartenir encore à l'iconographie du paysage, en fait maintenant partie, même si l'action ou l'intervention, pour leur part, demeurent des thèmes.

Sans affectation iconographique au début, le thème en reçoit une avec le temps ; le temps qu'un cadre de référence se développe. On pourrait dire, d'une autre manière, que le thème, dans ce cas, est un sujet sans précédent ; la fréquence du sujet déterminera ensuite sa conversion en thème iconographique. Observons *La Joconde* qui, des moustaches de DUCHAMP aux sérigraphies de WARHOL, possède maintenant son iconographie. Ou encore le lièvre, chez BEUYS, qui, selon l'acception plus ou moins large qu'on donnera à *iconographie*, pourra être écarté ou tout aussi bien présenté dans une

---

[28] Reproductions dans BIENNALE DE L'ART CONTEMPORAIN (1 ; 1991 ; Lyon), *L'amour de l'art : une exposition de l'art contemporain en France*, Lyon, 1991, p. 156-159.

[29] Une recherche sur la base de données Joconde ne donne, par exemple, aucun résultat. Le thème "*accident du travail*" y est inconnu. Quant au thème "accident corporel", que nous avons interrogé pour le 20e siècle, il renvoie à toutes sortes de situations (Chute des anges, Chute de bicyclette, Capture du cochon...etc.) sans concerner véritablement l'accident de travail, tel que nous pouvons l'entendre. Le thème "ouvrier" qui indexe 214 documents du 20e siècle, donne de son côté des listes d'œuvres qui concernent bien le travail, mais pas l'accident. Cependant, il faudrait approfondir le repérage en regardant en particulier du côté des œuvres d'Edouard PIGNON (homonymie avec Ernest !), qui a peint, en 1936 "L'ouvrier mort", ou par exemple, d'André FOUGERON.

exposition consacrée à la représentation de cet animal[30] : il ne serait pas exclu de retrouver les travaux et les actions filmées où il le fait intervenir, à côté de l'aquarelle de DÜRER, par exemple.

b) D'autre part, l'emploi appuyé sur la polysémie du mot *thème*, pour désigner tout ce qui n'est plus iconographique mais qui a partie liée avec le contenu d'une œuvre. Citons les techniques telles l'assemblage, l'intervention, l'installation ou les matières (charbon, terre, sel...), qui en elles-mêmes deviennent des objets de réflexion et de pratiques. Elles rentrent dans la catégorie des thèmes artistiques sans être nécessairement des thèmes iconographiques. Il peut aussi s'appliquer à des faits, des idées ou des concepts qui sous le terme d'iconographie seraient fatalement ambigus. Que signifierait "iconographie de l'art" quand des œuvres prennent réflexivement l'art pour objet ? Et "iconographie de l'entropie, du hasard, du temps" ? Il en va pour ces concepts, comme pour Les Droits de l'Homme, la vie, l'art, la vision, la verticalité, la religion, etc. : ils peuvent faire l'objet d'un thème, ou d'un sujet, sans répondre pour cela à une tradition iconographique. L'installation "*Mission, Missions : comment bâtir des cathédrales*" de Cildo MEIRELES[31], où une colonne d'hosties établissait un lien entre un "ciel" peuplé d'ossements et une "terre" recouverte de pièces de monnaies, traitait ainsi du thème de la religion sans appartenir à l'iconographie religieuse.

L'usage des termes confirme, de manière empirique, que les significations se rapportent à des distinctions dont les techniques documentaires doivent également tenir compte. Rester trop proche des résultats d'une indexation iconographique qui ne se préoccuperait que d'un versant du

---

[30] Voir le catalogue d'exposition *Joseph BEUYS*, Ed. du Centre G. Pompidou, 1994, coll. Classiques du XXème siècle, p. 31, 277 et 289. Pour DÜRER, voir une reproduction pleine page en couleur de "son" lièvre dans PIEZ, Friedrich, Dürer : aquarelles et dessins, Paris : Bibliothèque de l'image, 1994, p. 66.

[31] Photographie de l'installation dans le catalogue d'exposition *Magiciens de la Terre*, Ed. du Centre G. Pompidou, 1989, p. 196-197.

thème obligerait à abandonner d'autres aspects de l'œuvre.

D'autres développements interviendront au cours de ce travail sur la notion de thème, en particulier dans la dernière partie, mais ces premières réflexions étaient des préliminaires nécessaires pour orienter l'étude des documents de signalement. Ce sont donc différents versants que nous prendrons en compte pour observer le repérage des thèmes artistiques en indexation.

2. L'INDEX THEMATIQUE DANS LES DOCUMENTS PRIMAIRES : LES LIVRES SUR L'ART.

Du général au particulier, des ouvrages de synthèse aux études très spécifiques, nous évaluerons la place qui est réservé à l'index thématique dans les appareils documentaires des documents primaires sur l'art[1]. Ils comprennent, ici, les principales catégories éditées : les livres, les catalogues d'exposition et les périodiques.

2.1. DANS LES LIVRES D'HISTOIRE GENERALE DE L'ART

Un bref détour préalable permet d'observer que l'index thématique est couramment employé dans les ouvrages de sciences humaines, directement sous le terme même d'*index*, ou sous les dénominations adoptées d'*index analytique, index des matières, des thèmes, des sujets, des concepts*, ou *des notions*. Il se présente, parfois, sous la forme d'une liste alphabétique unique qui cumule les entrées des matières, des lieux et des noms propres dans un classement dictionnaire. Il peut être hiérarchisé, en ordonnant des entrées secondaires sous des entrées principales, ou lorsqu'il différencie typographiquement les numéros des pages pour signaler, par exemple, en maigre, l'occurrence lexicale d'un terme ou en gras le développement particulier d'une notion.

Les contenus, quant à eux, diffèrent en fonction des buts recherchés par les auteurs, ainsi que des conceptions éditoriales qui président à la publication des ouvrages. Certains se contentent de mentionner les sujets principaux sans autre ambition que de réorganiser alphabétiquement une table des matières, tandis que d'autres présentent un

---

[1] Problème particulier aux sciences de l'information quand elles ont pour objet l'étude de sources éditées : les références des matériaux étudiés tendent à se confondre avec les références bibliographiques au sens strict (les études utilisées pour leur apport à la construction de notre propre connaissance). Mais, plutôt que de distinguer les premières références par des renvois en fin de volume et de compliquer inutilement la lecture, nous avons opté à la fois pour la mention de référence en notes et pour une récapitulation des sources (Vol. 2, p. 443 et suiv.)

repérage minutieux des occurrences thématiques dans le texte. Ce dernier cas, pour prendre un exemple remarquable, est illustré par des ouvrages parus aux Editions du Seuil, dans la collection "L'univers historique", consacrés à des synthèses sur des sujets majeurs tels que l'*Histoire de la France rurale* (4 vol., 1975-1977), l'*Histoire de la France urbaine* (5 vol., 1980-1983) ou l'*Histoire de la vie privée* (5 vol., 1985-1987)...etc. Grâce à l'orientation de leur conception, réunissant des faisceaux multiples de la recherche historique, mais aussi au travail d'équipe dont ils ont bénéficié[2], ils comportent des index extrêmement développés (de 8 à 13 p., trois colonnes, par vol., voir extraits en annexes, p. 469) qui en font des sources facilement consultables. Soulignons, ici, le rôle incitateur de l'index, dans le recours à certains ouvrages, dès qu'on abandonne le terrain de la lecture "continue" ou linéaire pour aborder celui de la lecture séquentielle. L'index complète par là un souci scientifique qu'on retrouve également dans certaines collections encyclopédiques du type de "La Pléiade", chez Gallimard, (chaque vol. de l'*Histoire des mœurs*, 1991 ->, par ex., se termine par un index des matières de 28 pages, voir extraits en annexes, p. 470), ou dans les encyclopédies elles-mêmes, du type de l'*Encyclopædia universalis* ; le "Thésaurus-Index" devenant dans ce cas une pièce essentielle de la structure car non seulement il situe l'article dans le "Corpus", mais encore il oriente la recherche vers des entrées complémentaires par des renvois systématiques. Il est aussi des ouvrages dont le propos semble appeler de lui-même le complément de l'index. Il n'est pas fortuit que *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* où Gilbert DURAND analyse des thèmes donnés selon leur présence et leur effectuation au sein de différentes cultures, se prolonge par un *Index alphabétique des thèmes symboliques, archétypaux et*

---

[2] Directeur intervenant dans chaque série : Georges DUBY. On cite, par exemple, dans les parties liminaires et en fin d'ouvrage, entre auteurs, iconographes, dessinateurs et maquettistes de six à quatorze personnes, par volume, pour *La France urbaine*.

mythiques (voir annexes, p. 471), lequel récapitule, en somme, ses objets d'étude. Quand ce n'est pas l'index lui-même qui influence l'organisation du corps de l'ouvrage, comme le soulignent les auteurs de *Vingtième siècle*, manuel scolaire de littérature édité par Magnard : "*Symbolisant l'appel à la* liberté *et à la* création *personnelles que nous lançons, ces index donnent tout son sens à l'organisation chrono-alphabétique, donc relativement neutre du corpus. […] ils invitent à un nouveau type de* lecture active [souligné par les auteurs][3].

Telles sont les formes de l'index thématique qu'on observe dans des monographies traitant de sociologie, de psychanalyse, d'histoire, de communication, de psychologie, d'ethnologie, ...etc. Sa présence obéit à une volonté documentaire autant qu'elle témoigne des sujets étudiés par les auteurs ; à travers lui, c'est en quelque sorte, le "synopsis alphabétique" de leur recherche qui est donné. Paul OTLET l'avait bien perçu, lorsqu'il écrivait : "*Un livre reçoit du fait de son index une amplification de son usage, une valeur pratique accrue.* […] *Dans certaines de ses parties l'index constitue une sorte de vue synoptique de la matière*"[4].

On ne peut reprendre ces observations pour les ouvrages en Histoire générale de l'art. Autant dans l'édition scientifique que dans l'édition de vulgarisation[5], on n'y rencontre pas d'intérêt marqué pour l'index thématique. Nous en donnerons quelques exemples, empruntés à l'édition française de la seconde moitié de ce

---

[3] BIET, Christian, BRIGHELLI, Jean-Paul et RISPAIL, Jean-Luc, *XXème siècle*, Paris : Magnard, 1984, 928 p. Coll. Textes et contextes. Malgré le soin apporté à la batterie d'index, en fin d'ouvrage, p. 872 à 917 sur deux colonnes référençant successivement les auteurs ; les œuvres citées ; les thèmes, genres et mouvements, l'indexation des œuvres plastiques reste assez pauvre. Mais il s'agit avant tout d'un manuel de littérature.

[4] OTLET, Paul, *Traité de documentation, op. cit.*, p.120.

[5] Nous laissons volontairement de côté la catégorie de "Beau livre" qui d'une part ne recoupe qu'en partie l'édition d'art, et d'autre part ne présente pas de pertinence quant aux problèmes abordés. Mêmes lacunes des appareils documentaires, mêmes tendances éditoriales.

siècle, sans vouloir quantifier, à ce niveau, un phénomène qui mériterait une étude à part entière.

- La première version, illustrée, de la collection "Idées-Arts"[6] des Editions Gallimard, qui consacra son volume numéro un au *Musée imaginaire* d'André MALRAUX, ne propose que des tables des "*matières*"[7] et des "*illustrations*". Exception à la règle, *La Fresque romane* de Paul-Henri MICHEL descend jusqu'à une "*Iconographie des Saints*", qui indexe des données partielles (les noms des Saints) se rapportant à un chapitre sur l'iconographie.

- Les collections des Presses Universitaires de France telles que "Les neuf muses : histoire générale des arts"[8] ou "Le lys d'or : histoire de l'art français"[9] qui ont fourni de nombreux "manuels" aux étudiants en Histoire de l'art des années 1960 et 1970 (au total 25 titres), limitent leurs appareils documentaires au "*Sommaire*", à la "*Table des illustrations*" et à la "*Bibliographie*".

- Une autre collection de référence, à la même période, «Le monde de l'art»[10], éditée par la Librairie Larousse, ouvre son appareil documentaire à l'index, mais pour lister les techniques, patronymes, toponymes, ainsi que les noms et types de monuments, sans y inclure concepts, notions ou thèmes.

---

[6] Rééditions ou réimpressions en majorité. Exemples : FRANCASTEL, Pierre, Peinture et société (1ère éd. 1951), 1965 ; VALÉRY, Paul, Degas Danse Dessin, (1ère éd., 1936), 1966 ; WOLFFLIN, Heinrich, Principes fondamentaux de l'histoire de l'art (1ère éd. en français 1952), 1966.

[7] MALRAUX, André, *Le musée imaginaire* (1ère éd. 1947), éd. remaniée et complétée en 1965 ; A noter qu'il comporte un index analytique qui n'est qu'une table de matières détaillée.

[8] Coll. dirigée par Norbert DUFOURCQ. Exemples : CROZET, René, L'art roman, 1962 ; GINOUVES, Pierre, L'art grec, 1964 ; GENAILLE, Robert, L'art flamand, 1965 ; CHARPENTRAT, Pierre, L'art baroque, 1967.

[9] Même directeur de collection. Exemples : JANNEAU, Guillaume, *L'époque Louis XV*, 1967 ; BRUN, Robert, *Le livre français*, 1969.

[10] Exemple : MURRAY, Peter et Linda, *L'art de la Renaissance*, 1964, 286 p. ; WHEELER, Mortimer, *L'art romain*, 1965, 250 p. ; Cette collection reprit en traduction française des ouvrages parus, pour la plupart, au début des années 1960, aux éditions Thames and Hudson (Londres).

Il serait possible d'élargir ces constats aux collections "Art. Idées. Histoire" (14 volumes, 1964-1969) des éditions Albert Skira ; "Histoire générale de la peinture" (27 volumes, 1965-1972) des Editions Rencontre (Lausanne)[11]; "Histoire de l'art Payot" (20 volumes, 1967-1975) de la Petite Bibliothèque Payot (Paris) ; aux nouvelles collections générales en poche, encore vivantes, reprenant quelques titres anciens en Esthétique et en Histoire de l'art : "Quadrige" (1981->) des Presses Universitaires de France ; "Champs" (1977->) des éditions Flammarion ; "Biblio-Essais" (1982->) des éditions du Livre de Poche : toutes confirment que le recours à l'index thématique reste exceptionnel[12].

Un sondage dans la "Collection d'Esthétique", dirigée par Mikel DUFRENNE, (1967->) des Editions Klincksieck (Paris), en donne une autre preuve, puisque parmi les titres intéressant les arts plastiques, nous n'avons rencontré que quatre index des matières.[13] Autre exemple :

---

[11] Dirigée par Claude Schæffner, conseiller artistique Jean-Clarence Lambert.

[12] Une exception, par exemple, avec l'index des sujets traités, p. 283-306, relevé dans *Initiation à la symbolique romane : XIIe siècle*, (1ère éd., 1964) de Marie-Madeleine DAVY, 1977, coll. Champs ; 19.

[13] La vérification a porté sur une collection comprenant cinquante titres (soit cinquante quatre volumes ou numéros, de 1967 à 1990) dont trente intéressent les arts plastiques : -le premier index, dans : LAUDE, Jean, *La peinture française (1905-1914) et "l'art nègre" : contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, 1968, 577 p. Index thématique p. 567-574, où sous l'entrée Espace, sont listés des termes tels qu'arabesque, cerne, contenant, court, rabattu, tactile, triangulation, etc. -le deuxième index, dans : LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, 1972, dont l'intitulé complet est Index des principaux concepts et des mots allemands, se rapporte essentiellement à la philosophie et à l'esthétique. -le troisième, dans : BRION-GUERRY, Lilianne, dir., *L'année 1913, op. cit.*, intitulé Index des matières récapitule les noms de mouvements, de groupes, de lieux et les titres de revues. -le quatrième, dans : POPPER, Franck, *Art, action et participation...*, 1980, intitulé Index, est plus précis avec des entrées telles que Art conceptuel, Art palpable, Art permutationnel, Art sociologique, ou Environnements d'eau, - de feu, - de terre, si on entend par "précis", une catégorisation plus fine des mouvements et des techniques. Constatons que deux, seulement, sur les quatre sont relativement opératoires pour la recherche thématique en art : ceux des ouvrages de Jean LAUDE et Franck POPPER.

la série d'ouvrages de Jurgis BALTRUSAITIS[14] qui, pourtant, s'y prêterait particulièrement, n'a fait l'objet d'aucun index thématique.

Un regard sur les grandes collections encyclopédiques ne permet pas de nuancer foncièrement ce tour d'horizon. Les *index des noms cités* rencontrés dans les collections "L'Univers des formes" des Editions Gallimard (1960 ->), "L'Art et les grandes civilisations" (1965 ->) des Editions d'art Lucien Mazenod, se limitent aux noms propres ; donc aux noms des personnages, aux noms de lieux, aux titres de récits tirés des traditions mythologiques, religieuses ou littéraires. Les index, pourtant volumineux et d'une extrême précision pour les domaines concernés, de l'*Histoire de l'art*, publiée dans l'*Encyclopédie de la Pléiade*, s'arrêtent de même aux noms propres, titres d'œuvres, sites, peuples et techniques[15].

De manière globale on peut donc recenser parmi les éléments les plus fréquents de l'appareil documentaire intégré : la bibliographie, la table des illustrations, l'index des noms propres, des titres d'œuvres citées (nous incluons dans ces deux rubriques les noms de personnages et titres relevant de cycles narratifs), des lieux, et parfois des mouvements.

Quand, par exception, il est doté d'un index thématique ou d'un index des matières, la dénomination

---

[14] Série Les perspectives dépravées, contenant : *Anamorphoses* (1955, rééd. Flammarion, 1984) ; *Aberrations* (1957, rééd. Flammarion, 1983) ; *La quête d'Isis* (1967, rééd. Flammarion, 1985). Aucun index thématique non plus dans les appareils documentaires de ses autres ouvrages : *Le Moyen Age fantastique : Antiquité et Exotisme dans l'art gothique* (A. Colin, 1955, rééd. Flammarion, 1981, coll. Idées et recherches) ; *Réveils et prodiges : le gothique fantastique* (A. Colin, 1960, rééd. Flammarion, 1981, coll. Idées et recherches) ; *Le miroir : essai sur une légende scientifique : révélations, science-fiction et fallacies* (Paris : Elmayan : Seuil, 1978).

[15] *Histoire de l'art*, Paris : Gallimard, 1961-1969, 4 vol., 2204 p., 1727 p., 1684 p., 1706 p. Coll. Encyclopédie de la Pléiade. A noter que le volume n° 1, *Le monde non-chrétien*, dir. Pierre Devamtez, comporte un index des sites, des œuvres et des matières (p. 2109-2150), mais que les matières en question se cantonnent à des vedettes générales du type : Art grec, période classique... Le volume n° 4, *Du Réalisme à nos jours*, dir. Bernard Dorival, comporte un index des noms et un index des œuvres (p. 1623-1667).

répond alors à une définition large. Elle englobe les critères déjà cités (noms, titres d'œuvres, lieux, mouvements) ou bien, comme c'est encore le cas dans un ouvrage général paru en 1995[16], l'index, dit *thématique*, consiste, en réalité, en un répertoire des écoles, des styles et des mouvements. La question d'échelle, qui conditionne en partie le degré de généralité de l'index (à étude générale, index généraliste), se double donc d'un "vice" de conception qui écarte la thématique dans l'immense majorité des cas.

2.2. LA REFERENCE ICONOGRAPHIQUE DANS L'APPAREIL DOCUMENTAIRE

On rencontre toutefois quelques index qui vont au delà des catégories traditionnelles pour dresser des répertoires thématiques. C'est le cas de certains ouvrages consacrés à l'iconographie où l'index, quand il est bien conçu, constitue une clef de repérage et d'accès rapide aux contenus étudiés, ou mieux, permet de se reporter conjointement à des passages du texte et des illustrations.

Il convient donc d'examiner l'apport de ces travaux iconographiques qui ont permis de référencer un nombre conséquent de sujets ; soit que la matière s'y prête, c'est le cas de la Préhistoire, où des listes annexes répertorient très souvent les types de sujets représentés[17], soit qu'ils souscrivent à une vision "culturelle" ou anthropologique de l'Histoire[18].

Si les ouvrages iconographiques ont progressé dans le nombre et la qualité des illustrations qu'ils contiennent, ils ont aussi apporté plus de rigueur dans les appareils documentaires. Ne serait-ce qu'entre les "classiques"

---

[16] LOILIER, Hervé, *Histoire de l'art*, Paris : Ellipses, 1995, 424 p.

[17] Exemples : ZERVOS, Christian, *L'art de l'époque du renne en France*, Paris : Ed. Cahiers d'art, 1959, 495 p. ; JELINEK, Jan, *Encyclopédie illustrée de l'homme préhistorique* (Prague, 1973), Paris : Gründ, 1975, 559 p, coll. Encyclopédie illustrée.

[18] Voir infra même chapitre, note 25, avec *Art profane et religion populaire au Moyen Age* de Claude GAIGNEBET et Jean-Dominique LAJOUX.

d'Emile MÂLE et de Victor-Henri DEBIDOUR sur l'iconographie médiévale, on perçoit déjà le chemin parcouru dans la précision des index. Ils méritent qu'on s'y arrête.

2.2.1. DEUX EXEMPLES

a) Le livre d'Emile MÂLE, *L'Art religieux du XIIIème siècle en France : étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*[19], dont l'édition originale remonte à 1898, répond aux premières fins de l'iconographie : analyser les sujets figurés à travers l'étude de leurs sources littéraires afin de fournir des matériaux à l'Histoire de l'art. "*Un pareil travail pourra avoir son utilité pour les historiens de l'art*" annonce l'auteur en introduction[20]. L'ouvrage possède un appareil documentaire assez fourni qui ordonne successivement : 1) sous le titre d'"*Appendice*", une *Liste des principales œuvres consacrées à la vie de Jésus-Christ* ; 2) un *Index bibliographique* ; 3) un *Index des œuvres d'art citées*, par ordre alphabétique des lieux ; 4) une *Table alphabétique des gravures* (190 en tout) par titres ; 5) et enfin, une *Table générale des matières*.

Les possibilités de retrouver un sujet iconographique existent, mais dans les limites de catégories générales qui correspondent à des titres de parties ou des légendes d'illustrations. Pour accéder à des sujets plus précis, il faut passer par les *lieux*. Ces entrées géographiques, qui auraient pu fournir la matière d'un index complémentaire, représentent les critères dominants d'une recherche par thème... dans un ouvrage d'Iconographie ! Dans un cas comme dans l'autre, par manque de profondeur, de logique ou de précision, l'appareil documentaire n'autorise que des repérages difficiles et partiels car il n'a pas été

---

[19] Edition consultée : Paris : Le Livre de poche, 1968, 2 vol., 511 p., établie d'après la huitième édition parue chez Armand Colin, 1923, IX-428 p. Appendices et index, vol. 2, p. 463-499. Extraits en annexes, p. 472.

[20] *Id., ibid.,* p. II

conçu comme un outil de recherche, mais comme un inventaire des sources (voir Annexes p. 472).

b) *Bestiaire sculpté du Moyen Age en France*, de Victor-Henri DEBIDOUR[21], publié en 1961, offre, en revanche, après une table où 480 illustrations en noir et blanc sont répertoriées, un *index des sujets* extrêmement fouillé de 155 entrées principales. Ici, certains principes documentaires, adaptés à des problèmes iconographiques ont présidé à la structuration des notices. Ils concernent :

1) le choix des vedettes pour les entrées
.aux sujets particuliers : *Crocodile, Cyclope*
.aux titres conventionnels des sujets : *Création des animaux*
.aux scènes : *Batailles d'animaux, Chasse*
.aux sources littéraires : *Fables*
.aux parties sculptées : *Colonne, Chapiteaux, Frises*
.aux matériaux : *Bronzes, Ivoires, Mosaïques*

2) les renvois d'orientation :
.*Chien* : *Voir aussi Chasse et Musiciens*

3) les renvois directs :
.*Renard* : Voir *Fables*

4) les entrées multiples
.on trouvera des références à la chèvre sous l'entrée *Chèvre* et sous l'entrée *Pastorale*

5) les références au corps de l'ouvrage différenciées
.pour une occurrence dans le texte : minuscules maigres :
(Ane 17, 58, ...)
.pour un passage dans le texte : minuscules grasses :
(Ane […], **187**, ...)

---

[21] DEBIDOUR, Victor Henri, *Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France*, Paris : Arthaud, 1961, 413 p. : 480 ill. en n et bl., 36 schémas, coll. Grandes études d'art et d'archéologie ; 2. Index p. 385-399.

.pour une illustration : minuscules italiques précédées de la mention *ill.* :

(Ane […], *ill. 2,3,267*...)

6) l'organisation interne des notices

.du général au particulier :

Chien... Chien avec collier... Deux chiens assis...

.d'une entrée générique à des notions associées :

sous *Centaure* on trouvera *Sagittaire*

7) la morphologie des notices

.entrée au mot déterminant :

Basilic ; Batailles d'animaux

.rejet des compléments entre parenthèses :

Saints (Animaux emblême des) ;

Musique (Symbolisme animal de la)

.codes typographiques (séparateurs : point-virgule entre les références au texte et les références aux illustrations, point tiret entre les entrées secondaires ; capitales pour les entrées principales, minuscules grasses pour les entrées secondaires).

L'index est ici converti en un véritable outil documentaire autorisant des questions précises, directement au nom du sujet, et indirectement, selon une hiérarchie étudiée, à des sujets apparentés. (Voir annexes, p. 473).

Deux conceptions, ayant des conséquences directes sur l'utilité scientifique de l'appareil documentaire, sont en présence. La première considérait l'index comme une <u>liste annexe de références</u> ; la deuxième comme une <u>clef de recherche, à but documentaire, triant dans les données informatives de l'ouvrage</u>. Deux types d'approches dans l'utilisation du livre sont également en jeu : celle qui conçoit le livre selon une organisation linéaire de l'information, à laquelle le lecteur doit se conformer, et celle qui mise sur la possibilité d'une lecture sélective, par séquences, permettant au lecteur de "naviguer" (selon

l'expression maintenant consacrée à l'hypertexte) dans le livre.

2.2.2. UN PANORAMA GÉNÉRAL CONTRASTÉ

Le deuxième cas observé est à la fois exemplaire et révélateur des rapports entre iconographie et techniques documentaires d'une part, et de la situation de l'iconographie parmi les sciences de l'art, d'autre part. Il témoigne, en effet, que la recherche en iconographie a pu favoriser le recours à des critères documentaires suffisamment élaborés pour baliser certains territoires dans la recherche des sujets. Citons d'abord des ouvrages qui ont amplifié l'index iconographique jusqu'à la forme du dictionnaire : le *Dictionnaire des mythes et symboles* de James HALL sur les sources littéraires des mythes et symboles[22], récemment traduit en français ; le *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, à l'initiative de Lilly KAHIL[23], ou la série des guides iconographiques éditée par Flammarion[24] depuis 1990. Citons également, à la fois pour les domaines étudiés et pour les index, les travaux[25] de Raimond VAN MARLE sur l'iconographie de l'art

---

[22] HALL, James, *Dictionnaire des mythes et symboles* (1ère éd. en anglais, 1974). Préf. de K. Clark. Trad. de l'anglais Alix Girod. Paris : G. Montfort, Editeur, 1994. 415 p.

[23] *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* (LINC). Secrétaire général, Lilly Kahill ; comité de réd. Jonh Boarman, Philippe Bruneau, Fulvio Canciani… et al. Zürich ; Munich : Artemis Verlag, 1981→, 14 vol.

[24] DUCHET-SUCHAUX, Gaston et PASTOUREAU, Michel, *La bible et les saints : guide iconographique*, Paris : Flammarion, 1990, 319 p. ; AGHION, Irène, BARBILLON, Claire et LISSARRAGUE, François, Héros et dieux de l'Antiquité : guide iconographique. Paris : Flammarion, 1994. 316 p. coll. Tout l'art. Encyclopédie.

[25] VAN MARLE, Raimond, *Iconographie de l'art profane au Moyen age et à la Renaissance et la décoration des demeures* (1931-1932), New-York : Hacker art Books, reprint 1971. 2 tomes. Tome 1 La vie quotidienne. XII-539p.-4 p. de pl. : 523 ill. Tome 2 Allégories et symboles. VIII-507 p.-6 p. de pl. : 524 ill.
-REAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris : Presses Universitaires de France, 1955-1959., 6 vol., 3 tomes (480 p.-32 p. de pl. ; 471 p.-22 p. de pl. ; 781 p.-48 p. de pl.).
-GAIGNEBET, Claude et LAJOUX, Jean-Dominique, *Art profane et religion populaire au Moyen Age*, Paris : Presses Universitaires de France, 1985, 363 p. Index p. 337-362.

profane ; ceux de Louis RÉAU sur l'iconographie de l'art chrétien, ou plus près de nous l'étude ethnologique et iconographique de Claude GAIGNEBET et Jean-Dominique LAJOUX sur l'art profane au Moyen Age, complétée d'un index des sujets de vingt-cinq pages. Tout aussi précis et foisonnants, on retiendra, toujours pour l'époque médiévale, les index des ouvrages de Lilian Mc RANDALL[26] sur l'iconographie des marges dans l'enluminure, de François GARNIER[27] sur les gestes et les conventions de représentation, ou celui de Jean-Claude BONNE sur *le tympan de Conques*[28].

Mais ces exemples ne sont pas toujours correctement reconnus et pris en compte dans les ouvrages de synthèse. Sauf pour les périodes les plus anciennes — et l'on pourrait se demander, à ce propos, si l'attention aux sujets n'est pas inversement proportionnelle à la somme d'informations relative à d'autres aspects, notamment biographiques — on cherchera vainement dans les collections encyclopédiques une application rigoureuse des principes d'indexation que nous venons d'observer. Nous n'y trouverons plus les moyens d'accéder rapidement à des sujets spécifiques, et, pour retrouver des études qui concernent l'iconographie d'une période donnée, il faudra, dans le meilleur des cas, se reporter à une bibliographie "analytique"[29]. Ainsi ces avancées se perdent-elles dans

---

[26] RANDALL, Lilian Mc, *Images in the Margins of gothic Manuscripts*, Berkeley (Los Angeles) : University of California Press, 1966, VIII-235 p. ; 739 fig.

[27] GARNIER, François, *Le Langage de l'image au Moyen Age*. Vol. 1 : *Signification et symbolique*, 1982, 179 p. Vol. 2 : *Grammaire des gestes*, 1989, 423 p. Paris : Le Leopard d'or.

[28] BONNE, Jean-Claude, *L'art roman de face et de profil : le tympan de Conques*, Paris : Le Sycomore, 1985, 361 p., coll. Féodalisme. Ouvrage des plus importants pour comprendre le renouvellement des études sur la plastique médiévale. L'index en révèle la double orientation : une partie est consacrée à l'iconographie, l'autre à des notions intéressant la syntaxe des représentations (Voir annexes, p. 475).

[29] Exemple dans la collection "L'art et les grandes civilisations" éditée par Mazenod : seul M. Durliat, dans *L'Art Roman*, cite l'ouvrage de Debidour à la rubrique "Iconographie : symbolisme-esthétique" de la bibliographie, p. 597. Alain Erlande-Brandenburg, quant à lui, ne le cite pas dans *L'Art Gothique*, publié dans la même collection.

l'océan des références bibliographiques, sans être d'ailleurs "récupérées" dans des travaux bibliographiques spécialisés [30], qui manquent indéniablement.

Ajoutons que leur valeur de modèle n'a pas été suffisamment perçue, y compris dans le domaine iconographique. Un seul exemple avec l'ouvrage de Charles STERLING sur la nature morte[31] qui relève dans sa préface de 1982 que "*nulle autre histoire synthétique de la nature morte occidentale de l'Antiquité au milieu du XXème siècle n'a été publiée*" depuis 1959. On obtient sans difficulté dans l'index tous les noms d'artistes, de lieux, de divinités et de personnages cités dans l'ouvrage mais *quid* des citrouilles, des crânes, des œufs, des bouquets de fleurs, des téléphones...? Qu'est-il advenu de l'attention méthodique de V.-H. DEBIDOUR ? Rare, il est vrai, cet ouvrage n'en possède pas moins un appareil documentaire typique, ignorant des pans entiers de ce qui fait la matière iconographique, c'est-à-dire une abondance de détails. Malgré ces restrictions, le nombre d'ouvrages monographiques s'attachant à tel ou tel aspect de l'iconographie entre la Préhistoire et le début du 20e siècle, parvient à rassembler au fil des parutions une somme de titres, et donc de références interrogeables qui, à défaut de représenter toujours un degré de finesse adéquat dans les réponses, permettent des repérages généraux.

A la croisée de l'esthétique et de l'iconographie, on peut citer, chez les auteurs francophones, les études de Jean PARIS[32] sur la représentation et le rôle du regard

---

[30] Même si c'est surtout la situation française qui est envisagée, on citera toutefois une bibliographie américaine qui pourrait offrir un modèle de ce type de travail, bien qu'il porte sur une catégorie d'artistes et non sur les sujets des œuvres, il s'agit de *Women Artists : a resource and research guide*, ed., Paula L. Chiarmonte, Art documentation : bulletin of the ARLIS, vol. 1, n°5, oct. 1982, 20 p. (Voir annexes, p. 477).

[31] STERLING, Charles. *La nature morte de l'Antiquité au XXe siècle*. Nvlle éd. rév. Paris : Macula, 1985. XVII-139 p.-XXIV pl. en coul.-124 pl. n et bl.. Préface, ibid., p. II.

[32] PARIS, Jean, *L'espace et le regard*, Paris : Ed. du Seuil, 1965, 317 p., coll. Pierres vives.

des personnages dans la peinture ; de Hubert DAMISH[33] sur le nuage ; de Gilbert LASCAUX[34] sur le monstre ; de Pascal BONAFOUX, sur l'autoportrait[35] ou de France BOREL[36] sur le modèle.

Nous avons évoqué le travail majeur, plus spécifiquement orienté vers l'iconographie, de RANDALL sur l'enluminure, il faudrait y ajouter les études historiques de "l'école anglo-saxonne" : celle de Kenneth CLARK sur le nu et la peinture de paysage[37], ou celles, moins connues, sans traduction française à ce jour, de Horst Woldemer JANSON[38] sur le singe et de Françis KLINGENDER sur l'animal[39].

Depuis quelques temps, un ensemble de parutions apportent, à leur tour, leur lot de références. Nous laisserons de côté, pour l'instant, certains catalogues d'expositions qui pourraient aussi compter dans les livres, et qui l'annoncent par la mention : "*Ce livre a été édité à l'occasion de l'exposition...*". Retenons seulement la série "Thèmes et artistes", éditée en 1992, par la Réunion des musées nationaux qui compte dans ses

---

[33] DAMISH, Hubert, *Théorie du /nuage/ : pour une histoire de la peinture*, Paris : Ed. du Seuil, 1972, 334 p.

[34] LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique,* Paris : Klincksieck, 1973, 466 p.-8 p. de pl. : 111 fig., Collection d'esthétique ; 18.

[35] BONAFOUX, Pascal, *Les peintres et l'autoportrait*, Genève : Skira, 1984, 157 p., coll. Le métier de l'artiste.

[36] BOREL, France, *Le modèle ou l'artiste séduit*, Genève : Skira, 1990, 199 p., coll. Les Illusions de la réalité.

[37] CLARK, Kenneth, *L'art du paysage* (1949. 1ère trad. en français 1962), Paris : G. Monfort, 1994, 187 p., coll. Imago mundi.
- *Le nu* (1955, 1ère trad. en français 1969), Paris : Le Livre de poche, 1969. 2 vol., 398 p., 285 p., Série Art.

[38] JANSON, Horst Woldemer, *Apes and Ape-lore in the Middle Ages and the Renaissance*. Londres : Warburg Institute, 1952, 348 p., coll. Studies of the Warburg Institute ; 20.

[39] KLINGENDER, Francis, *Animals in art and thought to the end of the Middle ages*, London : E. Antal & J. Harthan ed., 1971, XXVII-580 p. : 306 ill.

titres *Autoportraits*, *Le Nu*, *A table…*, ou la collection sur les "Détails du corps" dans l'histoire de la peinture (*Le dos* ; *La main* ; *La chevelure* ; *Le visage* ...) publiée en 1994 par Bookking international.

Mentionnons certaines études anciennes ou récentes, en majorité traduites de l'anglais ou de l'allemand, sur le portrait, la nature morte[40], l'érotisme[41],… etc. "importées" par des éditeurs étrangers (Thames and Hudson, Londres ; Benedikt Taschen, Cologne) à la conquête d'un marché français qui n'avait pas encore mesuré le manque de livres disponibles à des prix abordables en Histoire de l'art[42]. Il convient aussi de citer le "courage" d'un éditeur français, Adam BIRO, qui, en 1989, a entrepris de fournir au lectorat francophone l'étude originale de l'américain Robert ROSEMBLUM sur le *Chien dans l'art*[43]. Son contenu, la mise en page des illustrations (formats lisibles, images isolées du texte par de grandes marges) mais aussi la préface de l'auteur, rappelant tout

---

[40] SCHNEIDER, Norbert, L'art du portrait... : 1420-1670. Paris ; Cologne, B. Taschen, 1994. 180 p. Biogr. Bibliogr.
Id., Les Natures mortes : réalité et symbolique des choses : la peinture de natures mortes à la naissance des temps modernes. Paris ; Cologne : B. Taschen, 1991, 215 p. Biogr., bibliogr.

[41] NERET, Gilles, L'érotique de l'art, Cologne : B. Taschen, 1993, 200 p. Index des noms, bibliogr.
-LUCIE-SMITH, Edward, La sexualité dans l'art occidental (1972), Paris : Thames and Hudson, 1991. 285 p. L'index cite quelques sujets.

[42] Ce manque a été ressenti particulièrement dans le "secteur universitaire", après l'épuisement des collections telles que "Idées Arts" (Gallimard) ; "Les neuf muses" (Presses Universitaires de France) ; "Série Art" (Le Livre de poche), et pour l'art contemporain : "Bibliothèque Médiations" (Denoël Gonthier) ou "10/18" (Union Générale d'Editions). La réponse des éditeurs français, sur le terrain des publications "économiques", est arrivée au début des années 1990.
-Voir aussi BOUVAIST, Jean-Marie, Baromètre : évolution de la production par catégories de livre depuis vingt ans, *Médiaspouvoirs,* n°27, juillet-août-septembre 1992, p. 184.

[43] ROSEMBLUM, Robert, *Le chien dans l'art : du chien romantique au chien post-moderne* (1ère éd. en anglais, 1988), Paris : A. Biro, 1989. 119 p. 230 ill. (120 en coul.). Cet éditeur a par ailleurs publié *Le chat et la palette* d'Elizabeth FOUCART-WALTER et Pierre ROSEMBERG ; il a réédité, dans une version augmentée et corrigée, l'étude fondamentale, qui était un catalogue d'exposition dans sa première version, de Pierre GEORGEL et Anne-Marie LECOQ, *La peinture dans la peinture,* 1987 ; et coédité avec le Musée des Beaux-Arts André Malraux, Le Havre, en 1995, un catalogue d'exposition sur un thème "attendu" : *La transparence dans l'art du 20ème siècle*.

l'intérêt que l'Histoire formelle et culturelle peut retirer de "*champs d'observation aussi resserrés*", ainsi que l'index où sont répertoriées jusqu'aux races de chiens (!) font de ce petit ouvrage un objet de démonstration sur le sens à donner à des publications iconographiques[44].

Si ces livres permettent des repérages sur les domaines (art chrétien, art profane, enluminure gothique, mythes...etc.), sur les genres (paysage, portrait...etc.), sur les sujets (animal, nuage, érotisme...etc.), ils contiennent aussi, dans certains cas que nous avons soulignés, des index qui répondent, avec une précision relative, aux nécessités des recherches documentaires pour accéder à des thèmes et, parfois, des motifs.

Nous ne saurions, cependant, définir une tendance à partir de ces examens partiels, sinon que : 1) les ouvrages édités sur l'iconographie sont souvent dus à des auteurs anglo-saxons (héritage de "l'Ecole de Warburg" ? puissance de l'édition ? ou les deux ?) ; 2) l'index thématique est souvent un élément constitutif des ouvrages plus ou moins orientés vers l'"Histoire des mentalités" tandis qu'il est moins présent dans les études d'Esthétique. Mais on rencontre, encore, des exceptions dans ces dernières : c'est le cas du traité d'Esthétique d'Henri VAN LIER, *Les arts de l'espace*[45], qui offre, après les "Sources des illustrations", une "Table alphabétique des noms propres et de quelques matières" ; des livres de

---

[44] Robert ROSEMBLUM précise dans sa préface, ibid., p.9 : "*Aussi avais-je songé depuis longtemps aborder cette révolution totale [du romantisme] sous l'angle d'une série de thèmes isolés (entre autre les enfants, l'architecture gothique, les héros militaires, les catastrophes naturelles) et des changements subis par leurs représentations. L'un des thèmes était l'animal, et je fus très étonné de découvrir qu'entre 1760 et 1840 approximativement, les interprétations radicalement neuves des animaux domestiques ou sauvages recelaient un véritable condensé des mutations de la forme et du sentiment qui marquèrent cette période*".

[45] Titre complet : *Les arts de l'espace : peinture, sculpture, architecture, arts décoratifs*, Tournai : Casterman, 1959, 400 p. coll. Synthèses contemporaines. L'index, p. 381-393, comporte, par exemple, des entrées à Mouvement, Noir, Nature, Nu...etc.

Jean-François LYOTARD[46]; de Louis MARIN[47]; ou de Jean LAUDE[48]. La composante iconographique d'un index peut ainsi apparaître dans des ouvrages qui ne sont pas exclusivement centrés sur l'iconographie, comme dans l'ouvrage de Gilbert DURAND, déjà cité, ou dans l'ouvrage posthume de Carl Gustav YUNG, *L'Homme et ses symboles*[49], bien que dans ce dernier les entrées aux noms d'artistes et personnalités "cachent" souvent les sujets. On peut noter également dans cette catégorie, le *Dictionnaire des symboles* de Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT[50], qui rejoint l'organisation alphabétique d'un index, et accompagne certaines entrées, dans sa version illustrée, de dessins d'après des œuvres d'art. Avant d'aborder, plus en détail, la période contemporaine, un test confortera notre observation : à savoir que la discipline iconographique reste, en dépit de sa sous-représentation globale, un point de passage obligé dans la recherche documentaire des sujets pour les périodes anciennes. Une interrogation[51] du *Catalogue des livres disponibles* sur la

---

[46] Cité plus haut, note 13, même chapitre.

[47] MARIN, Louis, *De la représentation : recueil...*, Paris : Gallimard : Le seuil, 1994, 396 p. Coll. Hautes Études. L'index des notions, p.382-396, particulièrement développé, permet de retrouver, en dehors des concepts esthétiques et philosophiques dominants, des thèmes tels que le blanc, le cadre, le cri, etc. Extrait en annexes, p. 479.

[48] Cité supra, note 13, même chapitre. Extrait en annexes, p. 481.

[49] JUNG, Carl Gustav, dir. ; FRANZ, Marie-Louise... et al, *L'Homme et ses symboles* (1964), Paris : R. Laffont, 1987. 320 p.

[50] CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain... [et al], *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Ed. rev. et aug. 1982. (1ère éd. 1969), Paris : Ed. R. Laffont, 1992, 842 p. Il existe une autre édition sans illustration, et de format plus petit, de ce même ouvrage dans la collection "Bouquins", qui, en 1991, en était à sa douzième réimpression depuis 1982.

[51] En avril 1996. Une interrogation du terme Iconographique donne vingt-neuf titres qu'on retrouve dans des listes obtenues avec Iconographie interrogée par titre ou par sujet.

base *Electre* (minitel) recense quatre-vingt-dix-sept titres comportant le terme *iconographie*.

Dans la rubrique *Arts. Sports* :

-trente-six titres couvrent la période de l'Antiquité au 19e siècle.

Dans la rubrique *Beaux-Arts et arts décoratifs*,

-dix concernent les arts chrétiens et islamiques ;

-sept, les arts de l'Antiquité ;

-deux, les arts de l'Asie

-un, les arts du 17e et 18e siècle.

Dans la rubrique *Peinture* :

-quatre titres couvrent une période s'étendant du 4e au 16e siècle.

Dans la rubrique *Arts plastiques. Sculpture* :

-un titre concerne l'Antiquité.

Les autres rubriques, en particulier, *Religions* et *Autres* confirment que le terme *iconographie*, quand il est inclus dans les titres, signale des périodes antérieures au 20e siècle.

Une nouvelle interrogation, portant cette fois sur le sujet "*Iconographie*", et non plus sur le mot, donc sur des livres indexés par ce terme, donne le chiffre de 2389 titres. Paradoxalement, quand on précise "*Antiquité*" on ne retrouve plus que deux titres des listes précédentes. La précision "*Moyen Age*" permet, quant à elle, de repérer neuf titres, ce qui est aussi nettement inférieur aux réponses de la première interrogation. Remarquant ces différences, nous n'avons pas tenté d'affiner des observations par ce biais. Les critères d'indexation ne permettant plus ici de savoir comment les titres ont été répartis par périodes. Une dernière interrogation avec le mot "*Thème*" a permis, en revanche, de vérifier qu'on obtenait des réponses sur les arts plastiques contemporains. Nous reviendrons sur cet aspect à la fin du chapitre.

2.3. DANS LES LIVRES SUR L'ART CONTEMPORAIN

2.3.1. SITUATION GLOBALE

Une première observation des ouvrages de synthèse en Histoire de l'art contemporain caractérise d'emblée la situation : leurs appareils documentaires négligent totalement les index thématiques. Seuls les index des noms propres y apparaissent avec régularité. Un tableau des principaux titres parus dans ce champ depuis 1972, en France, le démontre.

Tableau 1 : Index dans les principaux livres de synthèse sur l'art contemporain publiés en France entre 1972 et 1994 (tableau p. suivante)

***Titre* / Auteur. Edition, année (Ordre chronologique)**	**TYPE D'INDEX, *titre effectif* [précisions ajoutées]**
Art en France : une nouvelle génération / J. Clair. Chêne, 1972.	*Index des noms propres cités*
Art (l') d'aujourd'hui / E. Lucie-Smith. F. Nathan, 1976.	*Index biographique* [sans renvoi au texte]
Grande (la) histoire de la peinture moderne. Vol. 6 : Tendances d'aujourd'hui : 1960-1980 / G. Gassiot-Talabot, C. Millet, J.L. Daval. Skira, 1982.	*Index des noms cités* [Noms propres]
Art (l') du 20ème siècle / P. Cabanne. Somogy, 1982.	*Index des noms cités* [Noms propres]
Figurations (les) de 1960 à nos jours / G. Xuriguera. Mayer, 1985.	*Index des noms cités* [Noms propres]
Vingt cinq d'art en France / [Collectif], dir. Robert Maillard. Larousse, 1986.	*Index* [Mouvements et noms propres]
Journal de l'art actuel : 1960-1985 / J. F. Bory et J. Donguy. Ides et calendes, 1986.	*Artistes cités* [Notices biogr. sans renvoi au texte]. *Mouvements, chronologie. Index des illustrateurs* (sic !) [Avec renvois au texte et ill.]
Art (l') contemporain en France / C. Millet. Flammarion, 1987.	*Index* [Noms propres]
Aventure (l') de l'art au 20ème siècle / Dir. J.L. Ferrier. Chêne-Hachette, 1988.	*Lexique des mouvements. Dictionnaire des artistes* [sans renvoi]. *Index* [des noms propres]
Art abstrait (l') / [Collectif]. Maehgt, 5 vol. 1971-1988.	*Index* [récapitulatif vol.5, des artistes cités]
Art contemporain (l') / K. Honnef. Taschen, 1990.	*Résumés biographiques* [avec renvois aux œuvres reproduites]. [Pas d'index]
Art (l') contemporain depuis 1945 / J.L. Pradel. Bordas, 1992.	*Index (des artistes, personnages, groupes, courants et œuvres ill.)*
Arts (les) plastiques au vingtième siècle / A. Biancheri. Z'éditions, 1994.	*Index des artistes cités*
Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne / F. de Méredieu. Bordas, 1994.	*Index* [Noms propres]

Ce tableau pourrait être complété avec d'autres types d'ouvrages tels que les essais (en ce domaine, ceux de Marcelin PLEYNET, réunis dans *Système de la peinture*[17], qui ne comportent que des notes font office d'exemple) ou les monographies d'artistes, il amènerait à la même constatation : non seulement l'index thématique, mais l'appareil documentaire lui-même, reste encore embryonnaire dans ce secteur de l'édition. On l'observe d'une autre manière avec les principales collections créées depuis le début des années 1980.

Nous n'avons relevé, dans le tableau suivant, que les tendances dominantes des index, en indiquant, en caractères gras, les variations qui peuvent survenir. On rencontre, en effet, des ouvrages qui échappent à la règle au sein d'une collection.

---

[17] 1ère éd. 1971, Paris : Ed. du Seuil, 1977, 188 p., coll. Points ; 82.

Tableau 2 : L'index dans les appareils documentaires des principales collections sur l'art contemporain créées en France depuis 1980 :

Nom collection. **Editeur.** **Orientation**	**Appareil documentaire, Index**
"Art contemporain" Villeurbanne : Art Edition, 1992 -> Monographique	Biogr. Bibliogr.
"Art Press". Art Press : Flammmarion, 1983 -> Monographique	Biogr. Bibliogr. Expositions.
"L'Autre musée". La Différence, 1983 -> Monographique	Biogr. Bibliogr. Table des illustrations.
"La Bibliothèque visuelle". Schirmer-Mosel, 1987-> Monographique.	Biogr. Bibliogr. Table des illustrations
"Les Carnets de la commande publique". Ed. du Regard, 1993-> Monographique.	Biogr. Bibliogr.
"Classiques du XXème siècle". Centre G. Pompidou, 1982-> Monographique	Expositions. Biogr. Bibliogr. Table des illustr.
"Classiques du XXIe siècle". La Différence, 1988-> Monographique.	Biogr. Table des œuvres.
"Contemporains". Centre G. Pompidou, 1982-1992 Monographique.	Biogr. Bibliogr Expositions. Table des illust.
"La Création contemporaine". Flammarion, 1988-> Monographique, historique.	Bibliogr. Biogr. Index des noms
"Critiques d'art". Nîmes : J. Chambon, 1992-> Essais critiques.	Bibliogr. **Un "index rerum" relevé.**

"Découvrons l'art. 20e siècle Paris : Cercle d'art, 1994 –> Monographique	Table des illustrations
"Diagonales". Cercle d'art, 1987–> Historique, critique, monographique.	Index des noms et des œuvres en majorité. Bibliogr.
"Ecrits d'artistes" Villeurbanne : Art Edition, 1989–> Monographique.	Livres et cat. de l'artiste. Biogr. Bibliogr.
"Ecrits d'artistes". Ecole Nationale Sup. des Beaux-Arts, 1991–> Monographique.	Sommaires. Biogr. Bibliogr.
"L'Etat des lieux". La Différence, ca 1985–> Monographique (en majorité). Thématique. (Pas exclusivement consacrée aux arts plastiques)	Chronologie. Table des illustrations.
"Grands maîtres de l'art contemporain" Albin Michel, 1984–> Monographique.	Table des illustr.
"Icono-texte". Marseille : Muntader, 1992–> Etude d'une œuvre.	Biogr. Bibliogr.
"Jalons". Centre G. Pompidou, 1992–> Monographique. Historique.	Chronologie. Bibliographie. Œuvres reproduites. Parfois index des artistes.
"Mains et merveilles". La Différence, 1987–> Monographique	Expositions. Biogr. Bibliogr. Illustr.
"Mobile-Matière". La Différence, 1984–> Historique, critique, thématique.	Index des noms en majorité.
"Monographies" Centre G. Pompidou, 1993–> Monographique.	Biogr. Bibliogr. Liste des œuvres
"Monotype". F. Hazan, 1986–> Monographique.	Index des noms et table des illustrations.

"Passeport" Colombes : Ed. Fragments, 1989-> Monographique.	Table des illustrations.
"Rayon Art". Nîmes : J. Chambon, 1989-> Historique, critique. (En majorité consacrée à l'art contemporain)	Table des matières. Table des ill. Index des noms. **Parfois index des notions**
"Textes". Villeurbanne : Art Edition, 1990-> Monographique. Historique. Critique	Biogr. Bibliogr.
"Un sur un". A. Biro, 1989-> Analyse d'une œuvre.	Biogr. Bibliogr.
"Une vie d'artiste". Marseille : Images en manœuvres,1991-> Monographique.	Biogr. Bibliogr. Index des noms et illustrations
"L'Univers de l'art". Ed. Thames and Hudson, 1989-> Historique, monographique. (Pas exclusivement consacrée à l'art contemporain).	Bibliographie. Table des illustrations. **Index thématiques parfois pour les vol. sur des époques ou des styles et exception sur un thème (*La sexualité dans l'art*)**
"La Vue, le texte". La Différence, 1981-> Monographique.	Index des œuvres reproduites.
"Première monographie d'artistes contemporains" J. Damase, 1988 -> Monographique	Biogr. Bibliogr.
[Sans titre. "Art chez B. Taschen"] B. Taschen, 1990-> Monographique, historique et thématique. (Pas exclusivement consacrée à l'art contemporain).	Biographie. Parfois chronologie.
[Sans titre]. Ed. Carré, 1991-> Historique.	Index des noms et des œuvres.

L'absence des index thématiques, à quelques exceptions près, est confirmée dans ce tableau. Il souligne, d'autre part, l'orientation majoritairement monographique des publications. Ce dernier aspect est corroboré par un recensement sélectif de Nicole PICOT[53], sur l'ensemble des collections françaises (et parfois francophones) intéressant l'Histoire de l'art. Sa liste de titres de collections et d'éditeurs, distribuée selon des "*Regroupements thématiques*" (ambiguïté des mots !), permet le comptage suivant :

Tableau 3 : Orientations éditoriales des principales collections françaises intéressant l'Histoire de l'art :

REGROUPEMENTS THEMATIQUES (selon la terminologie de Nicole PICOT)	Nbre DE COLLECTIONS FRANCOPHONES RECENSÉES.
Monographies d'artistes	58
Grands courants	45
Descriptions de monuments et de sites	25
Catalogues de musées	13
Ouvrages techniques	8
Textes théoriques	3
Débats sur l'art	1
Catalogues raisonnés	5
Ecrits d'artistes	5
Tourisme	4

Même en supposant qu'une répartition plus fine des ouvrages aurait permis de dégager des sous-sections où l'on distingue enfin des orientations thématiques ou iconographiques, on obtient, ne serait-ce que grâce au choix des rubriques, un panorama par trop parlant. L'orientation monographique et historique des politiques d'édition récentes est largement attestée. Si les raisons historiographiques évoquées précédemment expliquent en

[53] PICOT, Nicole, *Les collections d'art dans les bibliothèques : guide pour la constitution d'un fonds*, Paris : B.P.I. : Centre G. Pompidou, 1993, coll. Dossiers techniques ; 9, p. 78-82.

partie cette perpétuation des études stylistiques et biographiques, le contexte économique, social et culturel agit également dans ces choix éditoriaux. La multiplication de livres sur des artistes tels que Cézanne, Van Gogh ou Picasso[54] illustre la propension des éditeurs à miser sur des signes de reconnaissance culturellement reconnus et assurer des ventes par ce biais ; une forme proche de l'entretien des fonds "classiques" en littérature, ou confinant parfois à la quête du "*best seller*". A cela, s'ajoute l'effet temporaire de la médiatisation des expositions, particulièrement visible pour Cézanne dont l'exposition, en 1995, a eu une incidence sensible sur la production des titres.

2.3.2 EXCEPTIONS

Pour revenir à l'indexation, face aux pratiques courantes que nous avons évoquées, il existe malgré tout des exceptions. Nous avons signalé les index des ouvrages d'Henri VAN LIER, de Jean LAUDE et de Franck POPPER qui, tout en étant généralistes, offrent des exemples d'indexation où apparaissent quelques thèmes[55]. Mais il s'est avéré extrêmement difficile lors de cette enquête, bien qu'elle n'ait pas la prétention d'avoir été exhaustive, et que nous l'ayons centrée sur l'édition française, d'en rencontrer un qui fût exclusivement consacré : 1) aux arts plastiques ; 2) au 20e siècle ; 3) et qui renoue avec l'efficacité de celui que proposait Victor-Henri DEBIDOUR.

---

[54] Des interrogations sur les livres disponibles par titre et par sujet donnent les chiffres suivants (sur la base de donnée Electre, septembre 1996) : pour Picasso, 179 par titre et 126 par sujet ; Cézanne, 90 par titre et 67 par sujet ; Van Gogh 88 par titre et 65 par sujet ; Dali 35 par titre et 23 par sujet. En comparaison, pour un artiste comme Boltanski, on rencontre 4 ouvrages par titre et 2 par sujet. Nous n'avons pas réussi à comprendre pourquoi cette base suggère une telle différence entre les résultats par titre et par sujet, alors que pour Boltanski, par exemple, les 4 livres cités par titre le concernent. Deux seulement apparaissent par sujet (!).

[55] VAN LIER, Henri, *Les arts de l'espace*..."Table alphabétique des noms propres et de quelques matières", p.381-393.

2.3.2.1 INDEX DE *LA STRUCTURE ET L'OBJET*, OUVRAGE DE JEAN-FRANÇOIS PIRSON

Il en existe un, cependant, que nous allons analyser, parce qu'il démontre que l'absence d'indexation des sujets, en dehors des contraintes éditoriales et de toute considération financière, n'est pas une fatalité, mais bien l'indice d'un choix (et si c'était une négligence elle aurait alors valeur de symptôme). Un choix qui a pris forme de modèle, au nom, peut-être, de cette peur que les mots ne réduisent le contenu de l'œuvre d'art, ou au nom d'une perpétuation des catégories dominantes du travail historique qui conditionnent à leur tour les catégories dominantes, onomastique et chronologique, de l'édition et des index. Malgré son intitulé modeste : *"Index des noms cités et, de manière non exhaustive, de quelques matières"*, l'index de l'ouvrage *La structure et l'objet*[56], écrit par Jean-François PIRSON, est pourtant l'un des plus pertinents qui ait été conçu pour les arts plastiques, parmi ceux que nous avons observés. Est-ce lié au fait que l'auteur, praticien, mais aussi enseignant[57], ait obéi à des exigences didactiques dans la manière d'organiser son livre ? On peut noter, en tout état de cause, que son ouvrage, témoignant à la fois de réflexions théoriques sur l'architecture et les arts plastiques, ainsi que de recherches et d'expériences pédagogiques diverses menées avec ses étudiants, n'est pas strictement orienté par une approche biographique mais par une analyse attentive des

---

[56] PIRSON, Jean-François, *La structure et l'objet : essais, expériences et rapprochements*, Bruxelles : P. Mardaga éd., 1984, 134 p.

[57] "*Jean-François Pirson : Né en 1950, architecte : vit cette spécificité à travers différents champs d'expérimentation : l'autoconstruction d'un habitat évolutif (depuis 1975), le dessin, la sculpture, l'écriture et le travail pédagogique. Enseigne à l'Institut Supérieur d'Architecture Lambert Lombard à Liège, anime des ateliers de construction et d'analyse. A publié* La structure et l'objet *(Liège,* Métaphores, *1984*)." Notice biographique extraite de la revue *La part de l'œil* (Bruxelles), n°2, 1986, p.207. Son livre commence par un exergue où il précise *: "Cet essai ouvre un questionnement de l'acte de créer à partir des premiers gestes du construit et du bâti. En même temps, il tente de donner, par fragments, quelques éléments de réponses aux questions qu'il soulève. La première partie de l'essai propose une articulation de ces fragments. La seconde partie est consacrée au travail pédagogique..."*

constituants de l'œuvre : un trait qui se réfléchit parfaitement dans l'index.

Ce dernier comporte des mots-clés affinés qu'il convient d'observer pour leurs caractères exemplaires ; dans le sens où ils sont à la fois des exemples et de judicieuses propositions. Ils permettent en effet de percevoir tout l'intérêt d'utiliser des unités verbales extrêmement précises pour identifier les sujets. D'un autre point de vue, on pourrait qualifier les termes de "partiels" ou de "réducteurs" en ce qu'ils désignent des îlots de sens détachés de la totalité sémantique de l'œuvre. C'est nonobstant de cette réduction-là, qu'on dit également "pointue", dont les usagers ont besoin. Des mots tels qu'"*oripeau*, *pont* ou *système*" seront, dans bien des cas, d'un secours plus efficace que les noms de mouvements pour répondre aux besoins d'une recherche thématique.

On sait que ces mots n'évoquent qu'une partie, ou tout au plus quelques facettes des œuvres mais il servent, cependant, de clef pour accéder rapidement à une information qu'on aurait eu des difficultés à re-découvrir avec des outils documentaires arrêtant l'indexation à un niveau trop général. Deux systèmes structurent l'index : les entrées directes et les entrées hiérarchisées. Certains mots-clés font l'objet d'entrées directes, à leur nom, dans la suite alphabétique, tandis que d'autres sont ordonnés en mots-clés spécifiques sous des concepts génériques. On compte ainsi dans la liste ordonnée sous la vedette principale *"matériau, matière"*, quatre-vingt-trois mots-clés parmi lesquels *"...graphite, herbe, hibou, jonc, journaux, laine, liane, lumière..."* qui révèlent encore son souci de précision. Par ailleurs, le soin apporté à la spécification des matériaux utilisés rappelle l'importance de cet aspect pour rendre compte d'une dimension importante de l'art contemporain (nous y reviendrons p. 262-263, et p. 300 et suiv.).

L'index mentionne également (seize mots-clés) des figures formelles, planaires et en trois dimensions, telles que : "*...cylindre, damier, grille, labyrinthe...*"

qui, à l'instar des matériaux, comptent aussi dans les accès à concevoir pour une indexation thématique.

Il est un autre développement de la liste plus inattendu. Il correspond à des thèmes pédagogiques propres à l'auteur et réunit vingt termes tels que "*...étui, filet, grenier, igloo, maison...*" sous le terme générique de *"contenant"*. L'effet de surprise provient du terme générique[58] lui-même, plus que des entités qu'il recouvre, car ces dernières renvoient effectivement à des éléments, des configurations ou des thématiques appartenant aux œuvres. L'*igloo* chez Mario MERZ, pour ne citer que lui, représente bien un constituant significatif de son œuvre, mais on comprend mal pourquoi il est ici uniquement rattaché à la fonction ou à l'image d'un *contenant*. Tout à la fois objet-forme-image, et pas seulement d'un contenant, l'*igloo* souffre d'une hiérarchisation qui masque certains de ses aspects. Cet inconvénient aurait pu être évité simplement si la liste n'avait pas obéi aux limitations de ces unitermes génériques qui relèvent en fait d'une logique analytique ; comme s'il s'agissait de retrouver une table analytique sous-ordonnée dans un index alphabétique. Même si cette logique n'induit dans ce cas précis que trois mots-clés qui sont *"contenant, figures* et *matériau"*, elle empêche malgré tout d'accéder directement à cent dix neuf termes. Nous proposons donc de restaurer dans la retranscription de cet index un ordre d'interrogation alphabétique, avec des doubles entrées, qui rendra ces termes plus accessibles (Voir annexes, p. 482 et p. 485).

Il demeure que, si l'on ajoute aux critères déjà cités les mentions de sujets qui renvoient à des notions aussi larges que "*Minimal art*" ou aussi précisées qu'"*embryogenèse*", on pourra constater à la simple lecture, que cet index a su recenser, avec une acuité singulière, les termes qui servent dans de nombreuses questions posées pour accéder aux contenus des œuvres. Il ne s'agit pas d'en conclure que cet index épuise les

---

[58] Bien que cette notion générique prenne un sens moins arbitraire si on la rapporte à des préoccupations architecturales.

termes relatifs au champ de l'art contemporain, ni qu'il réalise complètement ce que pourrait être le modèle d'un outil documentaire appliqué à ce champ, mais au milieu du silence ambiant, il se distingue comme une sorte de liste-témoin, un matériau de travail pour les indexeurs. Par la "nébuleuse" de mots qu'il répertorie, renvoyant à des objets, des notions, des concepts aussi éloignés les uns des autres que "*ceinture, froid, nombre* ou *souple*" il illustre les possibilités d'une indexation guidée par le contenu propre des œuvres et démontre *a contrario* les limites de l'utilisation d'un système indexatoire imprégné d'un vocabulaire pré-établi trop généraliste, ou trop générique. A supposer que cet index en soit resté, pour sa part, aux trois termes génériques précités, et nous perdions une centaine d'entrées. Il y a tout lieu de penser qu'une indexation ouverte permet beaucoup mieux d'accéder aux contenus protéiformes de l'art contemporain qu'une indexation verrouillée par un nombre fini de termes, ceci n'évitant pas de respecter les lois de base d'une indexation avec les renvois nécessaires et le choix de certains termes désamorçant des ambiguïtés.

2.3.2.2. UN EXEMPLE ATYPIQUE

L'autre exemple que nous voudrions présenter, procède de la même volonté d'établir des accès thématiques pour les œuvres contemporaines, mais ne concerne les arts plastiques qu'en partie. Entre l'essai et la compilation de connaissances, à la fois "*Quid*"[59] des thèmes et répertoire de références iconographiques, l'ouvrage de Maurice LENGELLÉ-TARDY, *Les thèmes et décors du 20ème siècle*[60], offre un cas particulier. Sa place dans les

---

[59] Référence à la petite encyclopédie annuelle de Dominique et Michèle FRÉMY, Quid, Paris : Plon, 1963->

[60] LENGELLÉ-TARDY, Maurice, *Les thèmes et décors du 20ème siècle*, Paris : Tardy, 1990, 579 p. Connu aussi sous le nom de TARDY, puisqu'il a écrit, sous ce nom, un Dictionnaire des Thèmes et Décors, même éditeur, c'est-à-dire lui-même, qui couvre le "reste" de l'histoire. La notice biographique, sur le rabat de jaquette, et sa bibliographie, en regard de la page de titre, nous apprennent : qu'il est économiste, sociologue ; qu'il a travaillé pendant plus de vingt ans, en tant que fonctionnaire international pour l'O.C.D.E., la

bibliothèques, à côté des ouvrages de références, s'explique par la présence d'une partie dictionnaire, ajoutée à une première partie consacrée à une étude "historique" des thèmes. Mais il pourrait aussi bien se trouver dans une section réservée aux essais sur le 20e siècle, car la matière principale des deux parties s'organise autour des idées et des observations d'un auteur donnant libre cours à la subjectivité de son point de vue. Son préfacier nous en avertit (!) : "*…résumer tout le vingtième siècle. Et cela, sans la lourdeur de la science historique*"[61].

La première partie analyse les thèmes émergents de différentes périodes selon un découpage historique balisé par les faits historiques marquants de ce siècle (*"Le tableau des thèmes et décors en 1900 ; La Belle Époque ; Le grand virage de 1905-1910 ; Guerres et révolutions ; Les Années Folles"*...etc.). Sur le ton de la chronique journalistique, et parfois de l'article polémique, l'auteur aborde l'économie, l'histoire, l'art, les sciences et les religions en un télescopage de faits et d'arguments censés éclairer les thèmes transversaux de ce siècle. Il nous apprend ainsi que pendant les années 1930 "*Les arts plastiques ont quitté définitivement le domaine de la sociologie pour s'intégrer dans celui de la psychologie*" (p.133) ; qu'"*En un sens, le développement économique est aujourd'hui un thème "en panne"...*" (p.202) ; ou bien encore, sans plus de précision, que "*Dix ans après sa mort, l'héritage de Jean-Paul Sartre a semblé remis en question au cours d'une émission sur A2 en avril 1990*" (p.211). Affirmations qui, en effet, ne s'encombrent pas de lourdes démonstrations, mais ne parviennent qu'à provoquer notre perplexité. Le brassage des informations collectées, les errements terminologiques et les formules

---

F.A.O. et la Commission des Communautés Européennes ; qu'il a écrit de nombreux ouvrages sur l'économie et l'agriculture mondiale et qu'il a, parallèlement, continué l'œuvre de son grand-père TARDY, dans des "inventaires" [c'est nous qui précisons] consacrés aux pierres précieuses, à la pendule française, aux poinçons, aux poteries, grès et faïences françaises...etc.

[61] *Ibid.*, Préface, p. 9.

elliptiques produisent dans le texte des effets kaléidoscopiques, brouillant souvent les perspectives.

La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée à un index alphabétique de thèmes. Intitulé *"Notes de lecture (Dictionnaire)"*, en raison sans doute de la diversité des critères qui ont déterminé les entrées et du caractère disparate des commentaires qui les accompagnent, cet "index" de 327 pages est composé de vedettes matières représentant :

- des titres d'œuvres et d'ouvrages (*NADJA ; ORPHÉE (ARTS PLASTIQUES) ; RAIN MAN*...) ; - des personnages et des personnalités (*ANQUETIL (JACQUES) ; MAE WEST ; RAMBO ; VOLPONE*...) ; - des concepts (*ABSURDE ; ELAN VITAL ; IMAGINAIRE*...) ; - des événements historiques (*GUERRE CIVILE ESPAGNOLE ; LIBERATION DE LA FRANCE*...) ; - ou des sujets divers relevant du social, de l'économique, du politique, du culturel, suivis ou non de références à leur traitement artistique (Voir annexes, p. 489).

A la diversité des catégories de vedettes répond l'éclectisme des notices qui, en effet, s'apparentent plus à des "notes" ou des commentaires décousus qu'à des notices construites. Le procédé ménage autant de déceptions que de bonnes surprises. Déçus quand aux entrées *NATURE* ou *PAYSAGE*, on ne rencontre aucune référence aux artistes du *Land Art* ; quand à l'entrée *ARCHEOLOGIE*, on ne cite pas Anne et Patrick POIRIER, ou que la série de Jean FAUTRIER n'apparaisse pas à l'entrée *OTAGE.* Heureusement surpris quand sont donnés de nombreux exemples d'œuvres couvrant l'ensemble du siècle sur les thèmes des *MUSICIENS* et de la *MUSIQUE* ; quand des entrées sont prévues pour des thèmes tels que : *ASSASSINAT*, *ENNUI*, *FETES POPULAIRES*, *FEUILLES*, *GITANS*, *INTERIEURS*... etc., ou encore :

"-BICYCLETTES : - G. Baselitz : "Die Mädchen von Olmo", 1981, (Centre Pompidou). […] *-CHAISE : Peint : J. Kosuth : par exemple : "One and three chairs", 1965, (Centre Pompidou).* […] *-ENVIRONNEMENT : Peinture J.M. Sanejouand : "Espaces" de 1967 à 1973.* […] *-MORT (PEINTURE) : E. Kienholz : "Hôpital", 1966, (Musée d'Art Moderne, Stockholm). Vlad. Velickovic : "Homme", 1975-77. (Cadavre décapité nu attaché à un brancard)".*

Certes, on pourrait relever des erreurs (l'œuvre citée de J. KOSUTH, ci-dessus, par exemple, n'est pas une peinture, mais l'assemblage d'une définition de dictionnaire du mot chaise, d'une chaise réelle et d'une photographie de chaise), de nombreuses "coquilles", le manque de précision et de logique dans l'organisation de l'index, ainsi que l'arbitraire de certains commentaires comme celui-ci : "*IMAGES : Satisfaisantes dans le domaine de l'art, elles sont désastreuses dans celui de la science car elles bloquent, elles figent la connaissance*" ; ou d'autres, qui abondent dans le cliché : "*PETITS BOURGEOIS : Les étudiants* […] *redeviendront petits bourgeois, comme plus tard, les étudiants de 68 rentrés dans le rang, après avoir terminé leur numéro*", mais cette tentative désordonnée ne sombre pas toujours dans ces travers. L'auteur aborde, en particulier, comment un thème peut se manifester *"ex ante"* ou *"ex post"* dans les arts plastiques en comparant deux œuvres : *Piscine* de MATISSE qui partirait du thème pour conduire à la technique, et *Écho* de POLLOCK, qui, inversement, partirait de la technique pour aboutir au thème[62]: *"Matisse : thème : la piscine, puis décors : les baigneuses, et, enfin technique : les papiers collés. Pollock : technique : les drippings,*[63]*, puis décors : les entrelacs semblant s'enchevêtrer comme des ondes sonores, et, enfin thème : l'Écho."* Le premier terme de la comparaison, à propos de Matisse, n'est pas à retenir. La prévalence accordée au thème principal de la piscine et la relégation des baigneuses au rôle de décors - non pas pour le mot de *décors* que Matisse aurait volontiers accepté, mais plutôt à cause de la hiérarchisation des deux entités thématiques - ainsi que la conséquence technique des papiers découpés (dits ici "collés"), qui proviendrait, selon l'auteur, d'un choix de sujet, alors qu'il découle d'une synthèse plastique, n'ont

---

[62] Id., ibid., p.170.

[63] Notons que le mot employé dans le texte est "*strippings*", ce qui constitue une erreur ou une "coquille" typographique car le terme adéquat est *drippings.*

pas de fondements réels. On constate en revanche la validité du deuxième terme de la comparaison. Il exprime dans sa simplicité ce qu'une analyse strictement formaliste refuserait de voir[64] : que dans les entrelacs abstraits de Pollock (reprod. en annexes, p. 492) on peut aussi reconnaître, à côté de l'automatisme, de la tache, de la ligne et de la construction semi-aléatoire d'une surface, l'*écho* annoncé par le titre. Son exemple signale qu'une œuvre actualisant un parti pris plastique ou technique peut en effet "exprimer" un thème, même si celui-ci n'existe pas "*ex ante*" dans l'esprit de l'artiste et s'impose après coup, quand l'œuvre est achevée. Il implique qu'un index sur l'art contemporain pourra légitimement compter "*Echo*" parmi ses thèmes[65], même si, comme c'est le cas, la reconnaissance du thème ne s'appuie que sur une suggestion du titre ; lui-même inspiré, peut-être, par la schématisation conventionnelle des ondes sonores ou la représentation "expressionniste" d'ondes aquatiques. On aborde, en partie, ce que nous discuterons plus loin (p. 281 et suiv.) à propos de l'art abstrait. En résumé, cet essai, (et sans doute, la forme "dictionnaire" peut-elle être mise au compte des formes particulières de l'essai), malgré ses défauts et ses limites, nous propose quelques pistes à explorer pour un "dossier thématique" des arts plastiques au 20e siècle. S'il ne répond pas toujours aux exigences de méthode d'une Histoire et d'une documentation scientifiques, il apporte des points de vue, parfois originaux, dont l'Histoire culturelle pourrait néanmoins tirer profit.

---

[64] A moins qu'un "formaliste" n'admette que cet écho réponde aux mouvements corporels du peintre durant l'exécution de l'œuvre ; qu'il soit l'écho de la gestualité mise en œuvre.

[65] On retrouve bien "Echo" dans l'index, *id.*, *ibid.*, p. 334.

2.4. OUVRAGES PARTICULIERS SUR LES THEMES : REPERAGE PAR TITRES

Comme nous avons relevé des titres susceptibles de fournir des réponses sur les sujets des œuvres, pour les époques antérieures au 20e siècle, nous en relevons aussi pour notre siècle. Des recherches de Marc LE BOT[66], sur les rapports entre peinture et machinisme, aux livres récents tels que *Le bestiaire Cobra*[67] ; *Le mou et ses formes*[68] ; *L'idée de nature dans l'art contemporain*[69], ou *Le Nez* de Jean CLAIR[70], en passant par des études réunies en ouvrages, après avoir été publiées sous forme d'articles ou de contributions, comme celles, à nouveau, de Marc LE BOT[71], ou de Gilbert LASCAUX[72], ainsi que les essais de Jacques DERRIDA[73], ou Jean-Marc POINSOT[74], sans oublier les actes de colloques consacrés à des thématiques particulières[75], ni les études générales où le 20e siècle

---

[66] LE BOT, Marc, *Peinture et machinisme*, Paris : Klincksieck, 1973, 259 p.-32 p. de pl., Collection d'Esthétique ; 16.

[67] ARMENGAUD, Françoise, *Bestiaire Cobra : une zooanthropologie picturale*, Paris : Ed. de La Différence, 1992, 195 p. coll. Mobile-Matière ; 26.

[68] FRECHURET, Maurice, *Le mou et ses formes : essai sur quelques catégories de la sculpture du XXème siècle*, Paris : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993, 248 p., coll. Espaces de l'art.

[69] GARRAUD, Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris : Flammarion, 1993, 191 p., coll. La création contemporaine. Index des noms propres.

[70] CLAIR, Jean, *Le Nez de Giacometti : faces de Carême, figures de Carnaval*. Paris : Gallimard, 1992. 90 p. Coll. Art et artistes.

[71] LE BOT, Marc, *Figures de l'art contemporain*, Paris : Union Générale d'éditions, 1977, 312 p. coll. 10-18. ; 1125.

[72] Voir réf. supra, p. 105 et notes 77-79 ci-après.

[73] DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978. 440 p. Coll. Champs ; 57. Avec des textes sur des dessins de Valerio ADAMI ; sur la série The Pocket Size Tlingit Coffin de Gérard TITUS-CARMEL et un long développement sur les souliers à partir des commentaires de HEIDEGGER et SCHAPIRO (renvoyés dos à dos) sur le(s) tableau (x) de VAN GOGH : Les souliers.

[74] POINSOT, Jean-Marc, *L'atelier sans mur : textes 1978-1990*, Villeurbanne : Art Edition, 1991, 262 p., coll. Textes.

[75] Exemples, les colloques organisés par le C.I.E.R.E.C. (Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression

apparaît quelquefois en fin de parcours chronologique[76], on peut accéder à un ensemble de travaux qui approchent les thèmes sous des biais divers.

Leur repérage documentaire est cependant difficile, car, pour une bonne part d'entre eux, ils sont enfouis sous des titres ou des catégories dans lesquelles on ne retrouve plus les thèmes abordés.

Mais revenons sur le travail de Gilbert LASCAULT qui, mieux que d'autres, a su trouver dans la logique de la classification, de la fiche, de la notice et du fragment, un outil analytique pour composer des "micro-traités" iconographiques constituant autant de séquences auxquelles, visiblement, il ne manque qu'un "désordre" alphabétique. Encore qu'il ait donné lui-même l'exemple en optant pour ce type d'organisation dans son "*Petit vocabulaire de la féminité représentée*"[77]. Ses tables des matières et ses sommaires égrènent, avec quelque malice, les titres de "*textes en miettes*", comme il les nomme, qui ont des caractéristiques proches des entrées d'un index. Dans son recueil *Ecrits timides sur le visible*[78], on relève, entre autres, "*Eléments d'un dossier sur le gris ; Aventures d'une horizontale ; Tableaux-tables de Steinberg ; Livres dépravés…*

Contemporaine) de l'Université Jean Monet à Saint-Etienne, sur *Figurations de l'absence, 1987*, Travaux LX, 149 p. ou *Figures de la répétition*, 1992, Travaux LXXV, 235 p. ; -les colloques du CICADA de l'Université de Pau : *Ellipses-Blancs-Silences,* 1990, *Montages/Collages*, 1991, *Suites et séries*, 1992, *Cadres et marges*, 1993, *Ratures et repentirs*, 1994, publiés par les Presses de l'Université de Pau, entre 1992 et 1995 ; -le séminaire et l'exposition organisés en partenariat entre un musée et une université : *Le cadre et le socle dans l'art du 20ème siècle*. Dijon : Université de Bourgogne ; Paris : Musée national d'art moderne, 1987. 179 p.

[76] Exemples avec ROSEMBLUM, *Le chien, op. cit.* ; NERET, *Erotique de l'art, op. cit.*

[77] *Figurées, défigurées : petit vocabulaire de la féminité représentée*, Paris : Union Générale d'Editions, 1977, 222 p., coll. 10-18 ; 1171.

[78] *Ecrits timides sur le visible*, Paris : Union Générale d'Editions, 1979. 398 p., coll. 10-18 ; 1306.

Dans l'opuscule *Boucles et nœuds*[79], les titres se raccourcissent jusqu'à se limiter à un mot : "*Moire ; Croupes ; Nœuds ; Volutes d'Eros*"... On pourrait ainsi reprendre ses écrits, pour en indexer les sujets (Gris ; Ligne ; Noir ; Objet ; Rideau ; Table… etc.) et leur redonner l'index alphabétique que leurs éditions ne contiennent pas. Nous avons vu que l'interrogation par titre du *Catalogue des livres disponibles* ne mentionnait pas d'ouvrage sur l'art qui comporte le terme *iconographie*, pour le 20e siècle. Une interrogation par sujet avec le même terme "*Iconographie*" donne ces résultats[80] : -168 livres sur 2389 concernent le 20e siècle ; -sur ces 168 livres, la rubrique "*Art. Sports*" en propose 36 dont un seul concerne de près le thème des œuvres, mais il s'agit du numéro thématique de la revue *La recherche photographique* intitulé "*Les choses*" (n°15, 1993) ; les autres étant consacrés à la photographie documentaire de reportage ; -les rubriques restantes confirment que le terme "*iconographie*" s'applique à une documentation photographique à propos d'un sujet donné, mais pas aux contenus thématiques des arts plastiques. Une interrogation, toujours dans le champ "*Sujet*" en utilisant le mot "*Thème*" donne, en revanche, soixante références pour le 20e siècle, sur 1337 au total.
Or, dans ces réponses, on rencontre, cette fois, des publications intéressant réellement les thèmes artistiques : *La transparence dans l'art du 20ème siècle ; Différentes natures ; L'objet dans l'art ; Corps crucifiés…* etc. Autant de titres qui correspondent à des catalogues d'expositions coédités par des institutions et des éditeurs privés. Nous retrouverons ce couple thème/catalogue d'exposition dans le prochain chapitre

---

79 *Boucles et nœuds*, Paris : Balland, 1981. 100 p., coll. Le commerce des idées.
80 Interrogation de la base Electre en juin 1996.

3. INDEXATION THEMATIQUE ET CATALOGUES D'EXPOSITIONS

Des livrets destinés aux visiteurs des Salons officiels[1] du 18e siècle aux soixante-six volumes édités pour l'Exposition universelle de 1900[2], le catalogue d'exposition avait franchi le pas qui mène de la brochure à l'ouvrage de référence dès le 19e siècle. Bien que ces exemples, extrêmes, se rapportent à deux types de manifestations différentes, ils représentent assez bien les racines généalogiques d'une catégorie d'ouvrages, dont le 20e siècle, de croisements en filiations, n'a fait que multiplier les branches, en prolongeant ses dérivés les plus ténus (liste d'œuvres précédée d'une préface), ou bien en renouant avec l'encyclopédisme pour la rédaction de sommes pluridisciplinaires mobilisant des équipes nombreuses de spécialistes[3].

---

[1] Ces aspects sont traités par Marie-Claude CHAUDONNERET dans sa communication : "Le Salon officiel : le Livret, de la Révolution à la Troisième République", in : *I cataloghi delle espozizioni : atti del terzo convegno europeo delle Biblioteche d'Arte*, IFLA, Firenze, 2-5 nov. 1988 / A cura di Giovanna Lazzi...[et al.], Fiesole (Firenze) : Casalini Libri, 1989, p. 10-16. Elle précise que le livret est constitué, à partir de 1799, d'un *Avertissement*, suivi d'une *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des Artistes vivants.*
-Le premier livret de Salon fut imprimé en 1673, d'après HEINICH, Nathalie, "Exposition", in *Encyclopaedia universalis*, 1992, corpus, vol. 9, p. 191.

[2] Cette publication, monumentale, constitue une sorte d'apogée du catalogue scientifique, à tel point qu'il faudrait parler d'"encyclopédie d'exposition" à son propos : *Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Musée rétrospectif*. Un autre ouvrage, édité à l'occasion, consacré aux beaux-arts et arts décoratifs comportait déjà 526 pages : *Exposition universelle de 1900. Les Beaux-arts et les Arts décoratifs*. Paris : Gazette des Beaux-Arts, [1900]. 526 p.-30 pl. hors texte et 250 gravures dans le texte.

[3] Nous pensons ici aux catalogues du Centre G. Pompidou sur le 20ème siècle : *Paris-New-York* (1977, 729 p.) ; *Paris-Berlin, 1900-1933 : rapports et contrastes France-Allemagne* (1978, 610 p.) ; *Paris-Moscou, 1900-1930* (1979, 580 p.) ; *Paris-Paris : 1937-1957, créations en France* (1981, 527 p.)...etc., qui s'attachent à faire le point des recherches sur les composantes les plus diverses de l'art et de la culture d'un moment. En 1994, *La Ville : art et architecture en Europe, 1870-1993*, 467 p. a prolongé ce genre de catalogue encyclopédique en mobilisant pas moins de 108 collaborateurs.

3.1 LE CATALOGUE D'EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN DANS LA DOCUMENTATION

De manière aussi essentielle que le livre ou le périodique, le catalogue d'exposition est devenu, sous ses innombrables formes, un élément clef, sinon la clef de voûte, de l'information en art contemporain[4]. Il est parfois le seul témoignage documentaire de l'activité des artistes. Même sous son aspect le plus simple, celui du dépliant ou de l'opuscule, publiés à l'occasion d'expositions monographiques, il a souvent cet avantage sur l'article de périodique, outre qu'il véhicule consciemment, ou parfois malgré lui, "l'image du phénomène", de contenir des textes plus fournis, des *curriculum vitae*, des reproductions plus nombreuses et, bien que malheureusement ce ne soit plus systématique, la liste des œuvres exposées.

Comparé aux revues d'art et à la presse spécialisée, il offre un reflet quantitatif plus fidèle, parce que nombre de catalogues témoignent d'activités qui ne font pas l'objet d'articles dans ces médias. Mais il ne vient pas pour autant en premier dans l'ordre des traces publiées. Quantitativement, cette place revient à l'article de périodique (notices informatives, critiques, présentations et comptes-rendus d'expositions) émanant de la presse régionale et locale d'information générale.

On peut distinguer à l'intérieur des traces documentaires imprimées accompagnant l'exposition : 1) les publications (articles, livres, catalogues, journaux) ; 2) les documents d'annonce (documents graphiques et imprimés : affiches, cartons d'invitation ou "bilboquets" ; et écrits : communiqués de presse) ; 3) les documents d'archives (courrier, dossiers, fiches, cartels, photos émis et reçus par les institutions, galeries, associations et personnes). Cette dernière catégorie fournit les traces

---

[4] Rappelé dans les textes liminaires de Germain VIATTE, Catherine SCHMITT et Pierre ROSENBERG pour l'ouvrage de Francine DELAIGLE, *Les catalogues d'exposition : guide de catalogage*, Paris : Ed. du Centre Pompidou, 1991.

les plus nombreuses, mais ce ne sont pas des traces médiatiques. La deuxième ne répond pas aux critères de la publication, au sens éditorial, mais à ceux de la diffusion promotionnelle.

-Les articles de presse locale (quotidiens et hebdomadaires), que nous avons inclus dans la première catégorie, en dehors de toute appréciation de contenu, témoignent souvent d'activités qui ne font pas l'objet de catalogues, à l'inverse de ce que nous avons dit des articles de la presse d'art, auxquels on peut ajouter les rubriques spécialisées de la presse nationale d'information générale. Ne serait-ce que pour retrouver les faits, les dates et les noms, la presse locale reste donc une source importante[5].

Face au livre, le catalogue a le privilège de l'antériorité[6]; peu de livres monographiques, en effet, sont consacrés à des artistes vivants, même de renom, et moins encore à des artistes peu connus, alors que les uns et les autres font l'objet fréquemment de catalogues ponctuels ou rétrospectifs qui constituent autant de jalons pour comprendre leur parcours.

Cette réalité est parfaitement illustrée par l'ambiguïté entre livre monographique et catalogue

---

[5] Pour quantifier ce phénomène, nous avons relevé dans un dossier de presse sur la vie artistique locale, alimenté par un dépouillement des journaux locaux, quotidiens et hebdomadaires (Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse), le nombre d'expositions d'art contemporain dont les articles témoignent, en laissant de côté tout ce qui concerne les activités de loisirs et les regroupements d'amateurs. On peut simplement indiquer que pour une ville comme Toulouse, en 1994, il y a eu environ 90 manifestations (galeries, musées, associations...) relatées dans des articles (de la notice de quelques lignes au compte rendu), alors que nous avons dénombré 25 catalogues (dépliants, brochures et livres) publiés. Il se peut, cependant, que cette différence ne soit pas aussi grande pour Paris et la région parisienne car les articles de presse se font plus souvent l'écho d'expositions consacrées à des artistes connus ou à des "évènements", déjà accompagnés de leurs catalogues.

[6] Quand ce "privilège" concerne les gros catalogues thématiques et monographiques, il est parfois ressenti par les éditeurs professionnels comme une concurrence déloyale des institutions publiques, lesquelles peuvent établir des prix de vente très bas par rapport au coût réel de fabrication, pratiquant une sorte de "dumping". Des formules de co-édition entre éditeurs privés et institutions sont venues atténuer ce phénomène.

rétrospectif dont les Editions du Centre Georges Pompidou ont joué dans leur collection "Contemporains"[7], devenue ultérieurement "Monographies"[8]. En regroupant des catalogues d'expositions dont les contenus (essais, biographies, analyses, iconographie...) sont ceux des ouvrages de synthèse sur un artiste, elle mise, pour ainsi dire, sur deux tableaux : celui de la publication liée à une manifestation temporaire et celui de l'édition d'un ouvrage indépendant. Elle s'appuie en outre sur l'"effet collection", gage de constance et de sérieux, fixant une image de marque, que des galeries (Maeght, Berggruen et Cie[9]), ou des musées pionniers (Le Musée Sainte-Croix des Sables d'Olonne[10]) avaient déjà employé.

Mais, publiés ou non en collections, les catalogues ont acquis la réputation de donner plus vite, et souvent mieux que les livres, l'état de la question sur le travail d'un artiste, un mouvement, un thème, à partir, ou à propos d'une exposition[11]. Dans l'histoire récente, son statut de premier témoin a été fortement conditionné par la multiplication des expositions d'artistes vivants, dans les galeries privées et les institutions. Nathalie HEINICH[12] rapporte que si le Musée d'art moderne de la

---

[7] Une autre collection "Classiques du XXème siècle", part du même principe mais elle ne porte pas, en majorité, sur des artistes vivants.

[8] Collection "Contemporains" commencée en 1982, sous un format d'album (dim. 27x23 cm.) puis continuée, en 1993, sous le titre "Monographies" avec un format plus trapu (dim. 21x17 cm.) se rapprochant toujours plus de l'aspect "moyen" d'un livre.

[9] Exemple : la série de brochures de la Galerie BERGGRUEN (Paris), 48 publiées jusqu'en 1971, sur ERNST, KLEE, SOULAGES, SCHWITTERS, MIRÓ...etc.

[10] "Les Cahiers de l'abbaye de Sainte-Croix", 77 titres publiés entre 1973 et 1995.

[11] Exemple : *Britannica : trente ans de sculpture*, publié en coédition par La Différence, l'Association des conservateurs de Haute-Normandie et le Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 1988, 271 p., collection "L'état des lieux", qui présente une synthèse approfondie sur la sculpture anglaise entre 1960 et 1987.

[12] HEINICH, Nathalie, Exposition, in *Encyclopaedia universalis*, 1992, corpus, vol. 9, p. 190.

Ville de Paris a organisé, en moyenne, 5,8 expositions par an entre 1944 et 1976, le Musée national d'art moderne (Centre Georges Pompidou), à lui seul, organisa 43,8 expositions par an entre 1977 et 1985. Elle n'a pas calculé la moyenne de l'ensemble des expositions organisées par les principaux acteurs institutionnels et privés de l'art moderne et contemporain sur Paris durant ces périodes, mais on peut imaginer que ce chiffre, de même, aurait dénoté, pour reprendre ses termes, une "*vertigineuse accélération*".

Les catalogues, jusque sous la forme du livre, ont donc confirmé leur importance. On ne peut en faire l'historique, mais on remarque qu'au cours des années 1960, le Musée d'art moderne de la ville de Paris et le Musée des arts décoratifs, jouèrent un rôle déterminant dans la création de catalogues de référence. Celui qui fut publié à l'occasion de la *Rétrospective Jean Dubuffet*, de 1960, en reste un fleuron[13].

Ce catalogue insère significativement de la page 29 à la page 98 une partie intitulée *Documentation* où se succèdent une chronologie analytique, des documents photographiques, des textes de l'artiste, la liste des livres qu'il a illustrés, une liste complète des expositions, une bibliographie extrêmement fournie, onze planches en couleur et, idée pertinente pour saisir la matérialité accidentée de ses tableaux, trois planches en noir et blanc de détails rapprochés. Le reste du catalogue est tout aussi soigné, laissant une large part aux écrits, dont certains étaient inédits, de Dubuffet lui-même, qui occupent 70 pages, imprimés sur un papier de fort grammage en couleur. Il représente un équilibre rare entre la forme (petit format à l'italienne, aspect d'un gros carnet, strates successives de papier de qualités différentes), les données informatives (dates, lieux, évènements et

---

[13] *Rétrospective Jean Dubuffet : 1942-1960*, catalogue d'exposition Paris, Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre-Pavillon de Marsan. 1960-1961, préf. de Gaétan Picon ; réd. par François Mathey, Paris : Musée des Arts Décoratifs, 1960. 398 p.

notices d'œuvres clairement formulés), les documents iconographiques et les données analytiques (préface et textes de l'artiste). Nous osons à peine indiquer qu'il ne lui manque qu'un index (!).

Si l'amplification, en nombre et en qualité, de ce type d'ouvrages n'a cessé de progresser durant les trente dernières années, elle ne doit pas faire oublier la place du petit catalogue. A l'opposé, par l'aspect et la densité informative du catalogue de Jean DUBUFFET, celui de la rétrospective de Roger BISSIERE au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, en 1965, est, quant à lui, exemplaire de la forme courante du catalogue traditionnel[14], répondant parfaitement au type du livret maniable, "classique" et modeste, consultable pendant la visite. Son contenu est ordonné selon les différentes parties attendues : avant-propos du conservateur, préface d'un écrivain-critique ami de l'artiste, remerciements, notice biographique, catalogue des œuvres par ordre numérique des pièces exposées, planches (dont une en couleur).

Les catalogues-livres[15], dont la publication, est maintenant soutenue et structurée par des services éditoriaux publics ou para-publics (Réunion des Musées Nationaux ; Editions du Centre Georges Pompidou ; Paris-Musées ; Musées de Marseille...etc.), en collaboration parfois avec des éditeurs privés (Editions F. Hazan ; Editions A. Biro ; Editions Gallimard...etc.), sont les plus visibles, parce qu'ils empruntent les circuits de signalement et de diffusion traditionnels du livre. Mais ils ne représentent qu'une faible partie de ce qui existe. Les autres, ceux qui oscillent entre dépliant et petit

---

[14] *Bissière*, catalogue d'exposition, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 1965-1966, avt. prop. de Gilberte Martin-Mery ; préf. de Max-Pol Fouchet, Bordeaux : Musée des Beaux-Arts, 1965, XX-32p.-[12] p. de pl. Couv. ill. en coul. Format 21x16 cm.

[15] "*Les Allemands parlent* […] *de* Katalogbuch *quand il s'agit d'un livre créé à l'occasion d'une exposition pour l'accompagner en guise de 'catalogue'. Le* Katalogbuch *est d'ailleurs aussi destiné à la vente en librairie*". Éditorial (non signé) de *Catalogus*, n° 1, automne 1988, 2ème de couv.

livre, forment la partie immergée d'une multitude d'imprimés transitant par des circuits parallèles, de la main à la main, par la poste, comme envois de presse, par des ventes sur place, ou grace à des relations directes entre lieux de vente spécialisés (librairies de musées, de galeries d'art ou de centres d'art) et producteurs permanents, temporaires, occasionnels ou éphémères (musées, galeries, centres d'art, associations, services culturels...etc.). L'abondance de titres, des conditions d'édition souvent précaires, de faibles tirages, des difficultés de diffusion, caractérisent ce secteur de l'imprimé dont les produits circulent, majoritairement, comme la "littérature grise", en dehors des systèmes de signalement communs et souvent sans ISBN. Mais ces traits spécifiques énoncés ont aussi leurs revers positifs. Ils deviennent alors des documents recherchés pour leur information rare, leurs tirages limités, leurs diffusion confidentielle, et parfois leur originalité matérielle[16].

3.2 LE SIGNALEMENT BIBLIOGRAPHIQUE DES CATALOGUES D'EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN.

Peu ou pas représentés dans les librairies générales et le circuit commercial habituel[17], ils parviennent cependant, selon des proportions variables, dans les fonds

---

[16] Voir les remarques de Jean-Marc POINSOT à propos des catalogues édités par les centres d'art, dans l'article "Edition", in : *Les Centres d'art contemporain de A à Z*, Paris : Association des Directeurs de Centres d'Art (DCA) : Flammarion 4, 1994, p. 140-143.

[17] Une association, régie par la loi de 1901, ELB ("Entre Librairie et Bibliothèque") a été créée par un documentaliste, Jean-Pierre NOUET, en 1992, , à Grenoble, pour pallier les insuffisances des circuits de diffusion, mais son action, pour aussi courageuse soit-elle, ne permet pas d'inverser la tendance générale (Adresse : 1 bis, rue Barral, BP 3353, 38013 GRENOBLE CEDEX 1).
-Les centres de diffusion importants pour les catalogues "hors circuit" demeurent les librairies de centres d'art et de musées contemporains. Voir à ce sujet *Les Centres d'art contemporains de A à Z*, *op cit.*, p. 209-210, auxquelles ont peut ajouter les librairies de galeries parisiennes telles que DURAND-DESSERT, FOURNIER, et dans une moindre mesure, toujours à Paris : ARTCURIAL et une librairie spécialisée, ART CATALOGUES.

documentaires spécialisés. Car, bien qu'ils demeurent relativement cachés au sein de la production imprimée globale, à cause notamment de leur manque de visibilité bibliographique, ils ont acquis une place importante dans ces fonds, grâce aux dons et aux échanges[18]. Le catalogue représentant une "monnaie d'échange" largement utilisée entre les établissements artistiques et culturels, ceux-ci ont pu constituer des sections entières à partir du principe de la contrepartie, tout en bénéficiant en plus, de la distribution gratuite de multiples institutions publiques et privées[19]. Grace, aussi, à la vigilance des conservateurs de musée, des documentalistes et bibliothécaires qui mettent en place de véritables systèmes de veille documentaire pour les acquérir (repérage des expositions, demandes directes aux artistes ou aux organisateurs, collecte sur place, recherches dans les bouquineries locales).

Il suffit de constater la faible proportion de titres enregistrés dans le *Catalogue des livres disponibles* (242 en 1995 ; 251 en 1996)[20], par rapport à la masse réelle

---

[18] Ceci est souligné dans la présentation du Service de documentation du Musée National d'Art Moderne (Paris) par Catherine SCHMITT : "*Les catalogues d'expositions (65 000 vol.) constituent un ensemble particulièrement important, régulièrement complété par une politique d'échanges avec 150 musées du monde entier, par des achats et par de nombreux dons, notamment de célèbres galeries parisiennes. Documents éphémères et évolutifs (leur forme varie de la simple liste d'œuvres à l'ouvrage de référence), abondamment illustrés et de plus en plus difficiles à décrire, ils représentent pour l'art moderne le cœur des sources documentaires*", dans *Histoire des bibliothèques françaises.* Vol.4 *: Les Bibliothèques au 20ème siècle*, p.564

[19] Les carences bibliographiques et la pratique des échanges sont également notables aux Etats-Unis ; ce qui rend les fonds des bibliothèques de musées d'autant plus précieux d'après S.S. KEAVENEY : "*Since museum publications are not well covered in the usual bibliographic sources, museum libraries with exchange programs are rich in materials not found in other types of fine arts libraries*". Dans : *Contemporary art documentation and fine arts libraries*, *op. cit.*, p.36

[20] Interrogations, en juillet 1995 et en juin 1996, de la base de donnée *Electre*, dans le champ *Titre*. Ce chiffre comprend l'ensemble des catalogues encore disponibles, toutes périodes historiques et tous domaines confondus. L'interrogation croisant les champs *Sujet* : "*Catalogue d'exposition*" et *Période* : "*20ème*" donne 16 titres, en juin 1996 !.

existante, pour comprendre que les catalogues sont diffusés majoritairement de façon souterraine[21]. Jack ROBERTSON, de son côté, a pointé des manques importants dans la couverture des principales bibliographies spécialisées aux Etats-Unis[22]. Si cette situation peut réjouir des collectionneurs de pièces rares, elle pose des difficultés dans le champ professionnel, lequel tente, avec plus ou moins de succès, d'y remédier.

En réaction aux lacunes du signalement en Europe, Ernst GOLDSCHMIDT, fort de son expérience avec la revue *Quadrum*[23], a mis sur pied en 1983, dans la revue belge

---

[21] Par comparaison, nous comptons 1053 catalogues d'expositions en langue française dans la *Liste des ouvrages et catalogues disponibles* de la Librairie de la Galerie Durant-Dessert (Paris), spécialisée dans la vente de catalogues, publiée en décembre 1994, et ce, uniquement pour l'art actuel. Or les catalogues que réunit et diffuse cette librairie ne sont pas des fiches, des dépliants ou de maigres opuscules (sans émettre de jugement quant aux contenus de ces catégories "formelles"), ils ont, dans leur immense majorité, la consistance de brochures et de livres, petits, moyens ou gros, en somme d'ouvrages qui pourraient se prêter à un signalement.
-Une enquête publiée dans *Arts infos*, Dossier : "Aides à l'édition", n°44, juin 1988, avançait le pourcentage de 20 % des exemplaires diffusés par des distributeurs spécialisés pour les catalogues, alors que 90 % des exemplaires passent par des distributeurs pour les livres d'art contemporain. On comprend donc la difficulté pour les catalogues d'art contemporain à entrer dans le circuit des librairies traditionnelles.

[22] ROBERTSON, Jack, The exhibition catalog as source of artists' primary documents, in *I cataloghi delle espozizioni : atti del terzo convegno europeo delle Biblioteche d'Arte*, IFLA, Firenze, 2-5 nov. 1988 / A cura di Giovanna Lazzi...[et al.], Fiesole (Firenze) : Casalini Libri, 1989, p. 239-265. La situation aux Etats-Unis n'est donc pas très différente en la matière.
-Nous avons, quant à nous, constaté dans un instrument bibliographique tel que *The worldwide bibliography of art exhibition catalogues : 1963-1987*, New-York : Kraus international : Worldwide books, 1992, 3 vol., pour des artistes tels que Mimmo PALADINO, Jaume PLENSA et Bernard PAGES, pourtant très exposés, au moins depuis 1980, un seul catalogue mentionné pour chacun d'entre eux.

[23] Revue belge biannuelle éditée entre 1956 et 1966 C'est à partir du n°17, en 1965, que fut lancée la rubrique : "Sélection de catalogues d'exposition".
-Evelyne POMEY rappelle que la revue *Les Arts Plastiques* avait, dès 1947, inauguré une rubrique "Bibliographie internationale de catalogues d'exposition", dans : Bulletin bibliographique illustré de récents catalogues d'expositions d'art contemporain, in *I cataloghi delle espozizioni : atti del terzo convegno europeo delle Biblioteche d'Arte*, IFLA, Firenze, 2-5 nov. 1988 / A cura di Giovanna Lazzi...[et al.], Fiesole (Firenze) : Casalini Libri, 1989, p. 129.

Artefactum, une bibliographie de catalogues d'expositions intitulée *Catalogus*. Cette "*revue dans la revue*", pour reprendre la formule de sa présentation[24], visait à donner un large panorama critique et bibliographique de la production européenne du catalogue, dans le souci de rassembler à la fois une documentation unique sur ses contenus, son rôle, ses modes de fabrication et de diffusion, et de concevoir des notices efficaces, indiquant les repères nécessaires à la localisation des producteurs. Une formule qui ne put se poursuivre avec le départ de son fondateur[25]. *Catalogus*, nouvelle série, devint alors le supplément séparé d'une autre revue, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*[26], pour ensuite devenir une publication autonome à partir du n°7, en 1990, toujours sous la direction de GOLDSCHMIDT. Mais après quelques temps, des difficultés financières ont ralenti le rythme de parution. Puis la revue cessa de paraître[27] en 1994 avec le n° 24.

A travers les vicissitudes de *Catalogus*, on perçoit les difficultés à bâtir des instruments de références indépendants, destinés à un lectorat de professionnels, et

---

[24] *Catalogus*, n°1, inclus dans *Artefactum*, n°1, déc.1982-janv.1983, p. 109-111. Les buts et le contenu sont définis dans ce n°1, p.109 (qui correspond en fait à une préfiguration du premier numéro véritable qui paraîtra lui dans le n°2 d'*Artefactum* en fév.-mars 1983 sur 40 pages) : "*1) Exposer les divers problèmes que posent l'édition des catalogues d'expositions* […]*, 2) Établir une large bibliographie européenne, illustrée et commentée de catalogues récents publiés dans le domaine de l'art contemporain, chaque numéro répertoriant quelques 200 catalogues. Ces deux sections principales se voient complétées : par une énumération de catalogues mineurs, voire de dépliants* […] *; par des citations* […] *; par des informations diverses*".

[25] Elle s'acheva avec la livraison incluse dans le n° 24, juin-août 1988, d'*Artefactum*.

[26] Repris par l'Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques, Paris, (Association régie par la loi 1901), il fut édité par les Editions du Centre G. Pompidou. *Catalogus* fit partie de l'abonnement de cette revue de l'automne 1988 à l'hiver 1989 (6 numéros).

[27] La situation s'est altérée en 1994. La mort de son fondateur, puis l'arrêt des subventions de la Ville de Paris pour le Centre National d'Histoire de l'Art Contemporain, en 1995, a privé définitivement cet outil, qui n'a pas d'équivalent, de ses moyens logistiques et éditoriaux. On ne sait, à cette heure, si sa parution pourra reprendre.

dont l'objet ne prédispose pas à une diffusion plus large. Sa valeur pour la recherche scientifique n'a pas suffi à lui donner une assise éditoriale stable. Le travail de repérage des catalogues est redevenu, sans lui, cette quête semi-aléatoire que Thomas LERSCH rappelle en ces termes : "*une chasse aventureuse sous la pression constante du temps*"[28] ; le signalement des répertoires bibliographiques, même spécialisés, restant, quant à lui, trop en deçà de la réalité des publications.

Une nouvelle revue, cependant, a pris partiellement la relève, dirigée par Jean-Marc POINSOT : *Critique d'art*[29], mais son projet n'est pas spécifiquement arrêté aux catalogues d'expositions ; seuls quelques exemples importants y sont signalés et parfois analysés.

---

[28] "*a hunting adventure under constant presure of time*", LERSCH, Thomas, The acquisition of exhibition catalogues, in : *I cataloghi delle espozizioni : atti del terzo convegno europeo delle Biblioteche d'Arte*, IFLA, Firenze, 2-5 nov. 1988. A cura di Giovanna Lazzi...[et al.], Fiesole (Firenze) : Casalini Libri, 1989, p. 144.

[29] Cette revue biannuelle, lancée en 1992, se veut avant tout un outil signalétique et critique de la littérature artistique contemporaine en langue française. Elle se présente sous le format d'un carnet et comporte en moyenne 90 pages, sans illustration. Edition "pauvre" mais efficace, elle a publié, au mois de mai 1996, son numéro 7. La page de couverture porte les mentions : *Critique d'art : critique d'art, théorie de l'art, art contemporain : actualité de l'édition française et francophone, revue critique et bibliographique.* "L'ours" précise qu'elle "*bénéficie de l'aide du Ministère de la culture, Délégation aux arts plastiques, du Centre national du livre, de la Ville de Rennes ainsi que de celle des éditeurs et des libraires.* Son comité de rédaction est composé de neuf personnes (critiques et historiens) et la rédaction en est assurée par une quarantaine de personnes (critiques, historiens, conservateurs, responsables de centres d'art). Elle est éditée par Les Archives de la critique d'art (Châteaugiron, Ille-et-Vilaine). Ces dernières sont le fruit d'un travail de longue haleine et d'un projet original, dont la cheville ouvrière est J.M. Poinsot, Historien d'art. Leur mission est de collecter et d'étudier les textes historiques, esthétiques et critiques sur l'art contemporain, à partir du don volontaire des archives personnelles des auteurs, ainsi que de recenser les travaux scientifiques sur la critique d'art dans le monde. Voir : POINSOT, Jean-Marc, Les Archives de la critique d'art, *Art Libraries Journal*, 1990, vol. 15, n° 2, p. 37-38. Une précision suit le titre de l'article : "*A revised text of a paper presented to the IFLA Section of Art Libraries at Paris, August 1989*". Nous n'avons pu vérifier si cette communication a été publiée *in extenso*.

3.3. CATALOGUE D'EXPOSITION ET RECHERCHE THEMATIQUE

Retenons, maintenant, deux critères qui intéressent plus directement la recherche thématique : les tendances éditoriales et l'appareil documentaire.

3.3.1 LES CATALOGUES EDITES PAR LES CENTRES D'ART CONTEMPORAIN

Parce que le catalogue n'est pas seulement un objet commercial et un bien symbolique, mais également un signe et un témoin d'activité, on lui a donné une large place dans un ouvrage récent consacré aux centres d'art contemporain[30]. Cette liste imposante de titres couvrant les années 1980-1993, véritable bibliographie rétrospective "cachée", nous permet d'effectuer la répartition suivante sur 620 titres[31]

Tableau 4 : Orientations éditoriales des catalogues publiés par les centres d'art contemporain :

catalogues d'expositions (et ouvrages) monographiques	441
catalogues d'expositions collectives	101
catalogues d'expositions collectives consacrées à des pays	47
catalogues d'expositions consacrées à des mouvements ou des périodes	14
catalogues d'expositions collectives thématiques	14
catalogues sur des sujets divers	3

Sur l'ensemble des titres, 14 seulement, sont consacrés à des thèmes artistiques. En voici la liste chronologique, avec une précision sur le contenu (entre crochets []), quand le titre n'est pas explicite :

---

[30] *Les centres d'art contemporain de a à z,* Paris : Association des directeurs de centre d'art : Flammarion 4, 1994, 400 p. Titres cités dans les annexes p.307-400.

[31] Notons que, dans ces chiffres, apparaissent aussi quelques ouvrages publiés par des centres ayant orienté une partie de leurs activités vers l'édition de livres, mais leur faible nombre ne perturbe pas les proportions globales.

-Hyperréalisme et trompe-l'œil : réalités objectives ou réalités illusoires.
Meymac : Abbaye Saint-André-Centre d'art contemporain, 1983. 48 p. : 18 ill. n et bl.

-Ecritures dans la peinture.
Nice : Villa Arson, 1984.
2 vol., 272 p., 168 p. : ill. en n et bl.

-Le cinétisme : mouvement réel, mouvement suggéré.
Meymac : Abbaye Saint-André-Centre d'art contemporain, 1984.
28 p. : 7 ill. en n et bl.

-La fin des années 60 : d'une contestation l'autre.
Meymac : Abbaye Saint-André-Centre d'art contemporain, 1985.
140 p. : 46 ill. en n et bl., 21 en coul.

-Matière première.
Saint-Priest : Centre d'art contemporain, 1986.
104 p. : 16 ill. en coul, 16 en n et bl.
[Développements de la peinture matiériste dans les années 1980]

-Obscur, obscurité, obscurcissement
Troyes : Passages-Centre d'art contemporain, 1986.
20 p. : 2 ill. en coul., 16 ill. en n et bl.

-Les années 70, les années mémoire : archéologie du savoir et de l'être.
Meymac : Abbaye Saint-André-Centre d'art contemporain, 1987.
160 p. : 40 ill. en n et bl., 16 en coul.

-De la photo comme peinture.
Saint-Priest : Centre d'art contemporain, 1988.
20 p. : 13 ill. en n et bl.

-1789-1989 : images pour la Révolution.
Ivry-sur-Seine : Centre de recherche d'échange et de diffusion pour l'art contemporain (CREDAC), 1989.
20 p. dont 3 en coul.

-L'œuvre re-produite : aspects de l'art du XXème siècle.
Meymac : Abbaye Saint-André-Centre d'art contemporain, 1991.
173 p. : 134 ill. en coul.
[Sur l'appropriation, le simulationnisme et la copie]

-La compagnie des objets.
Quimper : Le Quartier-Centre d'art contemporain, 1991.
80 p. : ill. en coul.

-Dénonciation.
Rouen-Darnétal : Usine fromage-GNAC-Centre d'art contemporain, 1991. En coédition avec les Ed. de la Différence. Coll. Mobile Matière ; 23.
239 p. : 60 ill. en coul., 4 ill. en n et bl.
[Art et politique, Engagement]

-Les iconodules : la question de l'image.
Rouen-Darnétal : Usine fromage-GNAC-Centre d'art contemporain, 1992. En coédition avec les Ed. de la Différence. Coll. Mobile Matière ; 27.
215 p. : 79 ill. en coul.
[Interrogations sur les rapports image/abstraction. Rhétorique. Schéma. Figuration]

-Genius Loci : Judith Barry, Pascal Convert, Rainer Pfnür.
Rouen-Darnétal : Usine Fromage-Centre d'art contemporain, 1993. En coédition avec les Ed. de la Différence. Coll. Mobile Matière ; 33. 208 p. : 4 ill. en n, 21 en coul., 32 pl. ill. en n et bl. A l'occasion de l'exposition "Le génie du lieu".
[Lieu-Espace-Architecture]

Ce sondage n'est qu'un témoin, il permet cependant de constater la faible proportion de catalogues thématiques sur le marché éditorial spécialisé.

On a vu, néanmoins, que le *Catalogue des livres disponibles* donnait des références de catalogues d'expositions si la requête portait sur les thèmes. Ce n'est qu'une contradiction apparente, car les réponses ne concernent pas les mêmes ensembles. Il n'enregistre, en effet, que la très faible partie des catalogues produits par les centres d'art co-édités avec des éditeurs commerciaux ou pris en charge par des diffuseurs nationaux. L'autre partie de ces références concerne une autre sorte d'éditeur : les musées. Ce sont, au total, deux ensembles qui se recoupent partiellement.

On peut donc observer, qu'en matière d'art contemporain, les chances de retrouver des ouvrages thématiques dans une bibliographie courante nationale sont avant tout conditionnées par les politiques d'expositions, d'édition et de diffusion des musées.

Remarquons, cependant, qu'à l'époque actuelle, les chiffres ne témoignent pas d'une politique intensive de diffusion ou d'une "prise de risque" des diffuseurs. En

associant, par exemple, toujours dans la base *Electre*, les termes "Art" et "Thème", dans le champ *Sujet*, et en précisant "20e" dans le champ *Période*, on obtient neuf réponses (!), dont six correspondent à des catalogues d'exposition diffusés dans le circuit des librairies, parmi lesquels : *L'ivresse du réel : l'objet dans l'art du vingtième siècle* (coédité par le Carré d'art-Musée d'art contemporain de Nîmes et la Réunion des Musées Nationaux, 1993), ou *La transparence dans l'art du vingtième siècle* (coédité par le Musée du Havre et Adam Biro, 1995).

En résumant cette première étape de la prospection, on constate que la difficulté à retrouver des catalogues thématiques tient non seulement à la faiblesse globale de leur présence au sein de la production éditoriale, aux aléas de la diffusion, mais aussi à l'insuffisance de la couverture bibliographique. Pour autant, la défaillance des outils bibliographiques généraux ne doit pas laisser croire que les documents que nous recherchons n'existent pas. Ils existent, mais les références en sont noyées dans les catégories des *catalogues monographiques*, pour quelques uns, et surtout, des *catalogues d'expositions collectives*, aussi bien dans les bibliographies spécialisées[32] - ne parlons plus ici des bibliographies générales courantes trop "absorbées" par d'autres secteurs - que dans les listes de catalogues proposés à la vente dressés par certaines librairies spécialisées.

3.3.2 LE REPERAGE PAR MATIERE DES CATALOGUES D'EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN

Les recherches documentaires les plus fructueuses se feront donc dans les centres documentaires, attentifs à la

---

[32] Nous y incluons la *Bibliographie d'Histoire de l'Art* (B.H.A.) qui demeure elle aussi, pour l'art vivant et contemporain, bien au-dessous de la production réelle. Nous avons relevé, par exemple, vingt-quatre catalogues, et pas seulement thématiques, recensés dans la livraison du premier trimestre 1994, en observant les divisions consacrées aux généralités, à la sculpture, à la peinture et aux nouveaux médias. Ce qui fait peu, rapporté à l'édition internationale.

collecte des catalogues, qui auront prévu des entrées par titre ou/et par thème. Georges ROQUE y fait référence, quand, illustrant son article consacré au thème dans l'art contemporain, il cite : "*pour avoir une idée des thèmes d'exposition* […], *la liste d'une importante bibliothèque parisienne d'art contemporain* […] *: animal, arbre, boîte, cheval, chose (leçon de choses), corps, cosmos, couleur, eau, fenêtre, invisible, jazz, jouet...*"[33].

C'est ce type de liste que nous étofferons en proposant une indexation matière d'un ensemble de catalogues établie d'après les deux instruments bibliographiques majeurs dans ce domaine, déjà cités : *Catalogus* et *Critique d'art.* Une liste partielle, qui a surtout valeur de test. Autant pour éprouver une indexation qu'on souhaiterait (ou qu'on aurait souhaitée) trouver dans les bibliographies ayant servi de source, que pour amorcer un embryon de bibliographie rétrospective des catalogues thématiques[34]. Nous l'avons établie, parfois d'après les

---

[33] ROQUE, Georges, Le peintre et ses motifs, *Communications*, "Variations sur le thème, n°47, 1988, p. 142. La suite mérite d'être citée : "... *Londres vu par les peintres, nœuds et ligatures, machine, musique, mer, mur, nature morte, papier, paysage, portrait, racisme, tabac, tondo, ville, visage de l'homme. Une telle liste - très incomplète - a au moins le mérite de montrer, si besoin en était, à quel point tout ou presque (même l'invisible !) peut donner lieu à exposition thématique : objets, éléments, concepts, matériaux, 'genres picturaux'...*". Parenthèses : nous ne comprenons pas l'agacement de Georges ROQUE devant "*l'abondance des expositions 'à thèmes'*", *ibid.*, ni d'ailleurs celui qui s'est exprimé dans les brèves de la revue *Documents sur l'art contemporain* (n°5, février 1994, p. 42) en ces termes "*Aujourd'hui les expositions sont 'à thème', les œuvres aussi. Est ainsi née dans les années 80 une population proliférante d'artistes disponibles dont les préoccupations supposées sont claires. Ils 'travaillent sur', généralement.*". On pourrait répondre en disant que 1) les expositions 'à thèmes' ne sont pas si fréquentes qu'il y paraît par rapport aux autres (voir les comptages pratiqués dans ce chapitre) ; 2) pourquoi cette suspicion et ce mépris envers des artistes qui traitent, en effet, de sujets ; en quoi ces mobiles sont-ils illégitimes ? ; 3) il est naïf de penser que le thème est si récent.

[34] Son intitulé complet pourrait donc être : "*Bibliographie signalétique rétrospective sélective, par matières, de catalogues d'expositions thématiques en arts plastiques contemporains, publiés en français entre 1988 et 1995*". Ce qui n'est pas si loin d'un titre tel que la *Nouvelle Bibliothèque historique et chronologique des principaux auteurs et interprètes du droit civil, canonique et particulier de plusieurs Etats et provinces depuis Irnerius avec des jugements sur leurs ouvrages* (cité par Louise-Noëlle MALCLES, *La bibliographie*, Paris : P.U.F., 1977, coll. Que sais-je ? ; 708, p.

titres, le plus souvent d'après des résumés et des recensions, et, pour un tiers d'après les documents eux-mêmes, en restant volontairement à un faible degré de profondeur (de un à cinq termes par document) dans l'indexation, soit qu'on ne pouvait consulter le document, soit qu'on ne souhaitait pas alourdir la tache pour ce type de signalement (voir annexes, p. 493). Une expérimentation qui serait donc adaptable à un cadre de travail limité en moyens humains et financiers, et qui aurait l'avantage de donner une meilleure visibilité documentaire à cette partie de la littérature artistique. Ce genre de liste thématique aurait, de plus, une efficacité renforcée si elle était constituée dès la sortie des ouvrages.

Car, c'est un autre point, on reste démuni quand les demandes sur les thèmes impliquent de retrouver des exemples récents : "*œuvres ayant pour thème le vêtement, ces derniers temps ?*". Comment dépasser, ou compléter, la mémoire individuelle des documentalistes devant pareille question ? Les articles de périodiques sont un recours, mais on le verra dans le prochain chapitre, les outils qui les signalent, ne sont pas toujours satisfaisants pour y répondre. Un autre recours, complémentaire, serait celui des index cumulatifs et mis à jour des catalogues produits : un outil pensable... mais pour l'instant inexistant en France.

3.4. INDEX THEMATIQUES ET CATALOGUES D'EXPOSITIONS D'ART CONTEMPORAIN.

Nous ferons appel ici à une catégorisation, aussi schématique soit-elle, pour simplement observer, à travers quelques exemples significatifs, si l'appareil documentaire est utilisé dans les catalogues, et quand il l'est, de quels éléments il se compose.

---

39). Mais, à moins de recourir à un titre plus allusif qui deviendrait, par exemple, pour notre cas : "Bibliographie sélective par matière de catalogues thématiques en art contemporain", il est difficile, en bibliographie, d'éviter de prêter (de préparer ?!) le flan à des jeux "oulipiens".

Dresser une typologie des contenus, en fonction des apparences formelles du catalogue d'exposition d'art contemporain, supposerait de passer en revue la quasi totalité des formes actuelles de l'imprimé, voire des formes du document, et mériterait plus qu'un chapitre. L'art, qu'il est censé "refléter", n'a pas tardé à l'entraîner sur le terrain de la création, de la démarcation, de la déconstruction, et à lui faire subir des métamorphoses qui l'ont tantôt édifié en multiple à tirage limité, tantôt modelé en livre-objet documentaire, tantôt transformé en journal de bord, ou parfois réduit à une énigme (un objet interrogatif empruntant à diverses catégories). Fiche, dépliant, plaquette, brochure, livre... répondent à une nomenclature documentaire moyenne qui n'approche ainsi, tout au plus, que l'"épaisseur" des documents. - On peut d'ailleurs s'étonner que notre civilisation de l'écrit ne nous ait pas légué plus de termes pour désigner l'immense variété de formes matérielles de l'imprimé et qu'on doive s'en remettre à des modes de pliage (*in quarto*, *in octavo*...etc.), à des mesures métriques, à des limites numériques (en dessous ou au dessus de quarante-huit pages, pour départager le livre de la brochure), à des catégories trop larges (plaquette, chemise...), des formats (oblong, "à l'italienne"...) et des qualificatifs évasifs (petit, grand, gros, mince, fin, épais...) pour les identifier - .

On aurait pu établir des critères typologiques différents, comme l'ont tenté certains auteurs. Jack ROBERTSON[35], dans le cadre de son propos, se limitait à trois grandes catégories, augmentée d'une quatrième qui comprenait les *ephemera* artistiques : 1) Les catalogues d'expositions personnelles 2) Les catalogues d'expositions collectives 3) Les catalogues de manifestations régulières (annuelles, biennales...etc.) 4) les imprimés accompagnant des expositions de galeries commerciales et coopératives.

---

[35] ROBERTSON, Jack, The exhibition catalog as source of artists' primary documents, in *I cataloghi delle espozizioni : atti del terzo convegno europeo delle Biblioteche d'Arte*, IFLA, Firenze, 2-5 nov. 1988, *op. cit.*, p. 239-265.

Francine DELAIGLE[36], pour sa part, a identifié deux types majeurs : 1) Le catalogue "*classique*", guide maniable composé d'une préface et d'une liste des œuvres exposées accompagnées de notices descriptives 2) Le "*nouveau*" catalogue, comportant plus de textes interprétatifs que le premier, plus proche de monographies éditées pour la circonstance que de catalogues, et s'apparentant de plus en plus au livres d'art.

En fonction des buts de chaque démonstration, on pourrait distinguer les catalogues de galeries des catalogues de musées ; les catalogues de grandes expositions des catalogues d'expositions moyennes ou petites ; les catalogues ordinaires des catalogues livres-objets ; les catalogues des années 1970 des catalogues des années 1980...etc. Les critères qui ont commandé l'organisation de notre propre liste renvoient à des types d'expositions, parce qu'ils nous semblent refléter la variété des arguments dont les catalogues se sont l'écho. Pour repérer, en définitive, si les arguments thématiques des expositions influencent la nature des appareils documentaires.

3.4.1. DIFFERENTS ARGUMENTS D'EXPOSITIONS COLLECTIVES :

[Voir annexes p. 511]

Les notices seront présentées selon le schéma suivant. Il correspond à une notice catalographique abrégée (zones 1, 2, 3) suivie de notes de contenu (zones 4, 5, 6, 7).

1	Titre
2	Collectivité organisatrice et/ou lieux

[36] DELAIGLE, Francine, *Les catalogues d'exposition : guide de catalogage*, p.11-12. Nous ne donnons ici que quelques uns des aspects qu'elle a relevés pour étayer sa distinction.

3	Nombre de pages ; format
4	Argument
5	Parties liminaires
6	Corps de la publication
7	Appareil documentaire

Cette présentation permet d'observer particulièrement la zone 7 tout en vérifiant si les autres composants ont une influence sur l'orientation de l'appareil documentaire. Parmi les principaux arguments thématiques, dont on trouvera des exemples en annexe, nous en avons retenu dix (les exemples donnés ci-dessous entre parenthèses, ne recoupent pas forcément les exemples de thèmes effectivement retenus dans notre tableau) :

1) Le groupe d'artistes ou/et le mouvement (Fluxus, *Arte Povera*, Figuration libre… etc.)

2) Le courant (abstraction, figuration, fantastique... etc.)

3) La catégorie d'artistes (les femmes, les jeunes, les vieux, une génération, des dissidents, les résidants temporaires… etc)

4) Le genre (le portrait, le paysage, la nature morte… etc.)

5) Le thème iconographique (le corps, la nature, l'animal, l'automobile… etc)

6) La technique (photographie, collage, pastel, sculpture… etc.)

7) La matérialité (le fer, le mouvement, la transparence… etc.)

8) La question esthétique (la reproduction, la référence, l'économie de moyens… etc.)

9) Le social (lieux de sociabilité, cause humanitaire, communication, politique… etc)

10) Le mode de présentation (forme, contenant, support… etc.)

Cette série, bien entendu, n'est pas exhaustive, on compte aussi les expositions collectives autour d'une aire géographique naturelle, culturelle, politique, ou administrative (Pyrénées, Occitanie, Italie, Région Provence-Alpes-Côte d'Azur) ; d'une technique associée à une aire géographique (sculpture anglaise) ; d'un échange ou d'une confrontation entre artistes d'origines géographiques différentes (Midi-Pyrénées/Pays-Bas) ; d'un moment particulier de l'histoire (les années soixante) ; d'un thème commémoratif (anniversaire, évènement historique) ; d'une confrontation avec des œuvres du passé (Préhistoire-peintures contemporaines) ; d'un regroupement d'œuvres anciennes et récentes d'un ensemble d'artistes (évaluation des parcours d'une génération ou d'un groupe dissous) ; d'un mode d'intervention (murs) ; de l'action d'une galerie (histoire) ; d'une activité agricole (vendanges) ; d'un lieu (église, château, fleuve) ; de l'œuvre d'un autre artiste (hommage)...etc., sans compter les croisements possibles entre diverses catégories, ni tous les arguments, généraux ou partiels, des biennales, quadriennales, festivals, salons, foires, et autres concours.

Mais, sans allonger outre mesure une liste qui avait simplement pour but de rechercher si une relation pouvait s'établir entre catalogue d'exposition thématique et prise en compte des sujets dans l'appareil documentaire, nous soulignerons seulement que cette relation n'a pas été trouvée. De même, ni le lieu d'édition, ni le système d'édition, ni le statut de l'organisateur, ni la date, ni les personnalités des rédacteurs... etc. ne rentrent en jeu pour déterminer des critères de différence sur ce plan. On pourrait continuer avec d'autres exemples,

rechercher, en particulier du côté des catalogues monographiques. Néanmoins, cette liste limitée, mais représentative, nous apprend que la structure interne du catalogue (liminaires, textes d'accompagnement, illustrations, appareils documentaires), quels que soient les arguments de l'exposition émettrice, varie très peu en nature[37], tandis que sa physionomie (ordre des parties, apparence matérielle et volume) peut varier fortement. Entre un dépliant de quatre pages, des feuilles photocopiées agrafées, des ouvrages luxueux reliés, des fiches sous chemise, une liasse de cartes postales réunies par un bandeau, un journal, un carnet... etc., il y aura certes toutes sortes de différences quant au nombre de contributeurs, à l'ensemble d'œuvres répertoriées, à la qualité des reproductions, à la liste des références, mais ce ne seront pas des indices de conceptions différentes quant à la structuration de l'appareil documentaire.

3.4.2. ABSENCE DES INDEX THEMATIQUES

L'adoption, dans le catalogue, d'un appareil documentaire limité à la partition dominante : à savoir les notes, la bibliographie, la biographie, l'index des noms propres et des œuvres citées ou reproduites, est très

---

[37] Nous l'avons observé, par exemple, sur cent quarante brochures d'expositions collectives d'art contemporain, essentiellement mais pas uniquement françaises, publiées entre 1975 et 1995. De même, dans un domaine plus "révélateur" quant à notre sujet, sur cinquante catalogues thématiques, là encore majoritairement français, publiés entre 1980 et 1995 nous n'avons relevé aucun index thématique. Nos chiffres se rapportent au nombre de catalogues observés à la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse. Mais nous avons effectué d'autres sondages, non quantifiés, dans les rayons d'autres bibliothèques (Bibliothèque Publique d'Information et Centre de documentation du Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou (Paris) ; Bibliothèque du C.A.P.C. (Bordeaux) ; Centre de documentation de la Villa Arson (Nice), qui confirment les premières constatations. De la quantité observée on ne peut cependant dégager qu'une tendance relative ; face au nombre de catalogues publiés, il est impossible de s'appuyer sur ces chiffres pour émettre des conclusions absolues. Cependant, et nous retrouvons notre propos, nous pouvons avancer que le manque d'index thématique, même à supposer qu'il n'est pas absolu, a des incidences vérifiables dans les centres documentaires encyclopédiques et spécialisés, lesquels donnent une "photographie" représentative de cet état de fait.

proche du modèle incarné par le livre. Outre le fait que la catalogue peut mélanger les formes (voir ci-dessus) et les auteurs (critiques, galeristes, artistes, historiens, étudiants parfois...), avec plus de liberté, comparé au livre traditionnel, il ajoute une seule particularité : la liste des œuvres exposées, sans qu'elle soit omniprésente, nous l'avons déjà souligné.

L'appareil documentaire du catalogue d'art contemporain n'est donc pas le lieu d'un retour (ou d'un détour) sur les "sujets" exposés ou cités. Il peut être celui d'une récapitulation d'œuvres présentées, d'expositions précédentes, d'éléments biographiques et bibliographiques. Il recueille plus rarement des textes annexes (entretiens, extraits, chronologies analytiques), des glossaires ou des définitions. Notons enfin qu'à côté de l'absence d'indexation des sujets, on observe en parallèle l'absence d'indexation des illustrations. Ainsi, quels que soient les arguments de l'exposition, l'indexation des sujets n'y sera pas incluse : à tel point qu'un index pourra s'intituler, sans précaution, "*index général*" tout en se limitant à une liste alphabétique des noms propres[38], ce qui en dit long sur la conception courante de l'index dans ce secteur de l'édition.

Au titre des exceptions, mais le terme de "curiosités" conviendrait mieux, il faut pourtant citer une indexation particulière découverte dans un catalogue d'Antoni MIRALDA[39]. Il s'agit d'une page (voir annexes p. 520) où des mots de différentes langues, par ordre

---

[38] C'est le cas dans le catalogue *Copier-Créer : de Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre,* Paris : Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1993, p. 464-467. Les notions mises en jeu - copie, copie à l'échelle, réduction, interprétation, reprise, détournement, traduction, citation, étude, croquis de composition, croquis de masses, variations, modèle référentiel, modèle métaphorique... etc. -, sans parler des sujets des œuvres, auraient pu donner lieu, pourtant, à une riche indexation.

[39] *Miralda 7 : 1978-72.* Réd. Florent Bex, Glenn Van Looy et *Antoni Miralada : une vie d'artiste = een Kunstenaarsleven.* Texte de Pierre Restany. Anvers : Internationnal Cultureel Centrum (ICC), 1978. 2 liasses agrafées sous chemise, 61 p. et 16 p.

alphabétique, constituent autant de termes clés renvoyant à certains concepts, objets, actions et situations en rapport avec la démarche de l'artiste. Il y manque les liens de référence avec les textes ou les photos, car c'est une liste (une forme d'essai sur un champ sémantique) et non pas un index en tant que tel, mais il offre, néanmoins, à celui qui souhaiterait étudier les activités de MIRALDA jusqu'en 1978, un faisceau d'investigations potentielles à retenir. A citer également, pour les mêmes raisons, l'organisation interne, sous forme de dictionnaire, adoptée dans un catalogue de BEN, et le lexique incorporé dans un catalogue de François BOUILLON[40].

Avec des textes inédits, souvent repris ultérieurement dans les écrits réunis de tel critique, tel historien d'art ou tel artiste, des illustrations également inédites qui atteignent maintenant une valeur documentaire égale, sinon supérieure, à celles des périodiques, les catalogues, qui par ailleurs offrent quelquefois des bibliographies internes d'un réél intérêt scientifique[41], mériteraient un meilleur traitement de leurs appareils d'index. Mais il y a là une matière qui attend... Si nous sommes à peu près assurés, malgré les difficultés à réunir une information volatile, dispersée, cachée, et de toute façon incomplète, de rétablir quelques accès par titres et/ou par thèmes généraux, il est, pour l'instant, malaisé, sinon en recourant au feuilletage ou à l'"épluchage" des chapitres, des tables des matières et des illustrations, d'accéder aux "micro-thèmes" et aux motifs par manque d'index.

---

[40] - *Ben : la vérité de A à Z.* Toulouse : Ed. ARPAP, 1987, 192 p. ;
- *François Bouillon : "Depuis vingt ans, j'ai fait des choses éparses...".* Meymac : Abbaye Saint-André-Centre d'art contemporain ; Labège : Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées ; Zagreb : Institut Français ; Reims : FRAC Champagne-Ardenne, 1990, 160 p. Lexique p. 25-52.

[41] Voir, par exemple, les bibliographies fouillées sur le thème de l'objet dans *L'ivresse du réel : l'objet dans l'art du XXème siècle.* Nîmes, Carré d'art-Musée d'art contemporain. 1993, et sur le genre de l'autoportrait dans *Autoportraits contemporains : Here's looking at me*. Lyon : Espace Lyonnais d'Art Contemporain (ELAC), 1993.

Ainsi, la question sur les utilisations récentes du vêtement dans les arts plastiques, qui contenait une question plus précise sur la robe, obtiendra pour première réponse : "*Il nous semble avoir vu une illustration sur le sujet dans un catalogue récent...*". Passons sur les tentatives infructueuses pour localiser à nouveau le catalogue en question, sur le silence des interrogations par matières...

La deuxième réponse surviendra quelques jours plus tard, quand, au hasard d'autres recherches, on retrouvera l'illustration en question, dans un catalogue, en effet, mais dont l'argument central était le corps à l'ère des manipulations génétiques, de la chirurgie esthétique et des images virtuelles : *Post-human*[42]. L'indexation du catalogue ayant été faite avec les vedettes : "*Corps//Technologie*" et "*Thème : corps, arts plastiques, 1990*", on se trouve face à une première impossibilité de repérage (qui peut aboutir à une impossibilité totale dans le cas où l'ouvrage a été emprunté, dans une bibliothèque de prêt..., mais supposons la présence physique du catalogue dans les rayons). Deuxième impossibilité : l'absence d'index interne ne permet pas, d'une part, de repérage rapide, dans le document lui-même (opération autorisée pourtant, et qui se pratique pour d'autres types de livres, mieux servis par leur appareils documentaires, dans une bibliothèque moyenne, en allant directement aux index d'ouvrages regroupés sous un indice systématique commun[43]), et d'autre part, interdit tout document "secondaire" du genre "classeur des index". Autant de références iconographiques et thématiques reléguées ou perdues.

Ce constat ne signifie pas que demain il faudrait que toute édition de catalogue soit impérativement accompagnée

---

[42] *Post-human* [Exposition. Suisse, Pully-Lausanne, FAE-Musée d'art contemporain... et al. 1992], réd., Jeffrey Deitch. Suisse : FAE-Musée d'art contemporain... et al., 1992. 144 p.

[43] Par bibliothèque moyenne nous entendons un fonds, ou une bibliothèque, spécialisés dans l'art contemporain, dont le nombre d'ouvrages est compris entre 3 000 et 5 000. Voir les chiffres donnés dans *Les ressources en Histoire de l'art, op cit.*

de son index thématique pour faciliter la tâche des lecteurs et des documentalistes (!). Nous retraçons là les difficultés concrètes que la recherche sur les arts plastiques peut rencontrer, en mettant en évidence les absences avec lesquelles elle doit compter. Cependant, si on ne peut demander à tel centre d'art, telle association, tel petit musée de se pencher sur ces problèmes, parce qu'ils n'appartiennent pas à l'ordre spécifique de leur travail, on ne peut éviter la question des raisons quand, n'étant plus des traces, mais de véritables produits éditoriaux, pensés, organisés, financés, commercialisés comme tels, les catalogues perpétuent cette indifférence à l'index thématique. Pourquoi, par exemple, si tant est qu'on y ait songé, n'a-t-on pas retenu la méthode adoptée dans la collection "L'Univers historique" (voir chapitre précédent et annexes, p. 469), pour indexer les multitudes d'informations concentrées dans les catalogues du Centre G. Pompidou ? Invite-t-on le lecteur à se plonger dans un livre d'Histoire comme dans un roman, dont la liste des personnages, seule, serait annoncée... dans l'index ? Nous caricaturons sciemment, sachant que l'Histoire de l'art contemporain ne peut se passer des noms d'artistes (personnes agissantes, reconnues dans et pour leurs visions personnelles, et signant leurs engagements créatifs) ; sachant, d'autre part, qu'on a beau jeu de constater après-coup une défaillance minime dans des sommes historiques par ailleurs exemplaires.

Mais il y a ces petits "grains" insistants des oublis ou des évitements, au stade de l'appareil documentaire, qui nous ramènent à deux questions (au moins) : 1) le catalogue, même conçu comme un livre, n'est-il pas encore imaginé (fantasmé ?) comme le document d'accompagnement du visiteur, d'où cette négligence à le concevoir comme un document séparé de l'exposition ? 2) ne rejoint-on pas dans ce manque, la tendance plus générale d'un secteur de l'édition se confortant, malgré lui, derrière le paravent du "beau livre", en oubliant la valeur opératoire des techniques documentaires que l'édition "ordinaire" sait utiliser pourtant dans les sciences humaines voisines ?

4. INDEX THÉMATIQUES DANS LES PÉRIODIQUES D'ART CONTEMPORAIN

Les index publiés par les périodiques d'art contemporain représentent encore à côté des documents secondaires que sont les répertoires bibliographiques spécialisés, des outils de références potentiels pour le repérage des articles. De périodicité variable, annuelle, quinquennale ou marquant la parution d'un numéro anniversaire, ils sont, dans les centres de documentation, référencés, ou regroupés après photocopies dans des classeurs, ce qui, de fait, les transforme en documents secondaires. Ils sont malheureusement trop peu nombreux et, quand ils existent, ceux qui accordent de l'importance aux matières sont rares ; ils ne donnent, en majorité, que des listes de noms propres (artistes et auteurs d'articles)[1]. D'autres, qui ne sont plus alors des index mais des tables chronologiques, fournissent des listes d'articles ou de sommaires parus.

Parmi les index les plus aboutis, qui ne se limitent donc pas à une liste alphabétique de noms d'artistes et d'auteurs, nous en avons sélectionné deux[2] pour observer leurs principes d'indexation matière et vérifier la place qu'ils accordent aux illustrations.

4.1. INDEX DE LA REVUE *CHRONIQUES DE L'ART VIVANT*

La revue *Chroniques de l'art vivant*[3], lancée à la fin 1968, par Aimé MAEGHT, fut conçue avant tout comme un

---

[1] Voir tableau, en annexes, p. 521 et exemples, p. 524 et 525. Signalons que les index des revues *Plus-Moins-Zéro* et *Parkett* (voir annexes, p. 523 pour ce dernier) cités dans ce tableau sont plutôt des titres d'articles remis par ordre alphabétique que des index des matières.

[2] « Deux », parce qu'en vérité, il était difficile d'en retenir beaucoup plus, tellement l'objet est rare ; que ces deux exemples offrent des repères pour les deux dernières décennies ; et que nous pouvions, en choisissant un exemple espagnol, observer par comparaison, au moins sur ce point les pratiques de nos voisins.

[3] Fondée en novembre 1968, mensuel puis bimestriel, 35 pages, 57 numéros parus. Arrêtée en mai 1975. Voir la notice détaillée qu'en donne *Vingt-cinq d'art en France*, *op. cit.*, p. 342 et la notice de L'art de notre temps, vol. 3, Documentation, Bruxelles : La Connaissance, 1972, p.134 qui la présente ainsi : "*Revue critique*

instrument de réflexion et d'information sur les derniers courants de l'art. Si les arts plastiques y furent majoritairement présents, le cinéma, le théâtre, la littérature, la musique n'y étaient pas oubliés. Elle a réuni, à travers numéros thématiques et chroniques régulières, un ensemble de références toujours vivaces qui la place parmi les sources majeures de l'Histoire de la pensée et de l'art contemporains. D'abord dirigée par François CHEVALLIER, puis par Jean CLAIR, elle est avec *Opus international*, *Art Press*, et d'autres, représentative du bouillonnement créatif de la fin des années 1960 jusqu'au milieu des années 1970. Un trait la distingue : elle est la seule, parmi les revues de cette période, à avoir publié un index des matières[4].

4.1.1. PRÉSENTATION

Réalisé par Olivier MICHA[5], cet *Index des articles parus dans les* Chroniques de l'art vivant *du n°0 au n°40*, soit de 1968 à 1973, couvre une grande partie des numéros parus puisque la revue en a compté 57 au total. Il s'agit d'un document séparé de 46 pages, divisé selon les rubriques principales qui composaient le sommaire de la revue : 1) *Arts plastiques*; 2) *Cinéma*; 3) *Danse*; 4) *Lettres*; 5) *Théâtre*; 6) *Musique*. Seule la partie *Arts plastiques,* comportant 32 pages, et qui reflète, par sa proportion, l'orientation principale de la revue, est subdivisée en

---

d'information à grand tirage couvrant les grandes expositions, les principales manifestations de l'avant-garde artistique en Europe et dans le monde. On y trouve des interviews, des essais théoriques, des 'tables rondes' polémiques, etc.".

[4] Notice de présentation dans *Vingt-cinq d'art en France, op. cit.*, p. 344, qui n'omet pas de signaler cette exception. Notons que si Chroniques de l'art vivant a cessé de paraître en 1975, les autres revues citées ont continué leur route.

[5] Extrait photocopié p. 526-528 des annexes. Publié par *L'Art vivant*, en 1974. Un index des auteurs d'articles avait paru dans le n°35, p.31. A noter, parce que le fait, là aussi, est rare, la "signature" du responsable de l'index.

une *liste alphabétique des noms d'artistes* et une *liste alphabétique des matières*.

Pour cette dernière, qui seule nous intéressera, l'auteur a conçu un classement par termes spécifiques : "*Le classement s'opère au mot sur lequel repose essentiellement l'idée du thème.*"[6] Afin d'éviter la multiplication des entrées au terme *art*, il a choisi de ne garder que le terme le plus significatif, en rejetant entre parenthèses le terme général. Procédé compréhensible dans le cadre d'une indexation spécifique : le domaine d'application étant connu par avance. Il donne pour exemple dans la présentation : "*le thème* 'art et politique' *se trouvera à* POLITIQUE".

Structure de la notice :

-VEDETTE MATIERE (en capitales), rejets entre parenthèses
-Titre(s) de(s) l'article(s), ou de n° spéciaux
-Astérisques visualisant l'importance quantitative de l'article (la surface) : de un (*) pour un "*tout petit article*" à trois (***) pour un article important
-Numéro de la revue, date parfois, et pages
-Renvois vers d'autres entrées entre parenthèses et/ou informations complémentaires.

Exemple :

CONCEPTUEL (Art)
L'art conceptuel, ***, n.7, pp.26-27
Conceptual Art, **, n.12, p.7
Entre Duchamp et l'art conceptuel, ***, n°14, p.13
(Voir aussi LANGUAGE (Art) et, à l'index "Artistes", HUEBLER Douglas, LEWITT Sol, etc.)

[6] Index des articles..., *op. cit.*, Introduction, p.3.

Outre sa clarté, cet index possède d'autres qualités qui témoignent d'une volonté d'orienter le lecteur dans sa recherche :

-Indications dans la présentation des règles de rédaction et d'utilisation de l'index.

-Mention des titres qui agissent dans certains cas comme des sous-vedettes précisant les sujets.

-Entrées multiples qui permettent de retrouver un même article sous plusieurs vedettes (Exemple : L'article *Body Art* se trouve à *BODY ART* et à *CORPS*).

-Renvois d'orientation pour rechercher des compléments d'information dans la même liste, ou dans d'autres divisions (voir exemple *CONCEPTUEL (Art)*, cité plus haut).

-Critère de surface (nombre variable d'astérisques) qui permet au lecteur de donner la priorité à certaines références.

Cependant, certains des moyens prévus ne remplissent pas toujours ce rôle jusqu'au bout, comme nous le verrons. Il est aussi d'autres aspects présentant des insuffisances qu'il convient maintenant de relever, non pour minorer l'utilité du travail accompli, mais pour tenter de cerner quels critères pertinents permettraient d'améliorer l'élaboration d'un index de ce genre.

4.1.2. LE CHOIX DES VEDETTES MATIERES

Le choix des vedettes matières ne suit pas une logique "interrogative".

Exemples :

1) On ne comprend pas pourquoi un article sur *Les murs peints de New-York* ne se rencontre qu'à la vedette *RUE (Art dans la)*, et n'apparaît pas sous des vedettes telles que MUR PEINT ou NEW-YORK, absentes de la liste, ni à *ETATS-UNIS*, présente dans la liste, où l'article n'est pas cité ; le choix se fait ici trop large ou trop précis.

2) De même l'article *Un réalisme spécifique*, indexé sous la vedette *ALLEMAGNE*, n'apparaît plus sous la vedette *REALISME (Nouveau, Ultra, Hyper)*. Notons, d'ailleurs, à ce propos l'ambiguïté créée par le regroupement, sous une notion générique, de mouvements possédant leurs identités propres. Si l'auteur avait souhaité maintenir le mot *REALISME*, des entrées supplémentaires à HYPERREALISME et NOUVEAU REALISME auraient été également nécessaires[7].
3) Autre exemple enfin avec l'article *L'art à l'ère de la T.V.* qui apparaît sous la vedette *LAND ART* sans avoir fait l'objet d'une vedette TELEVISION ET ART, ou ART VIDEO.

Sans multiplier les exemples, on constate très vite que les critères d'indexation n'ont pas toujours répondu aux nécessités des entrées multiples, ou plutôt que ce principe a été inégalement respecté. Si un article tel que *L'automatisme québécois et les origines historiques de l'abstraction lyrique et Paul-Emile Borduas* fait l'objet des entrées : *ABSTRACTION LYRIQUE ; AUTOMATISME ; CANADA ; BORDUAS, P. Emile*, et permet donc, dans ce cas, des accès multiples, la plupart du temps, c'est le point de vue géographique qui prime, comme dans cet exemple où l'article *Nouvelle objectivité et groupe zébra* n'apparaît que sous l'entrée *ALLEMAGNE*. Or sans être inutile ce critère d'accès s'avère extrêmement limitatif.

Autre défaut majeur de l'index : le choix trop restrictif des vedettes qui tend à le transformer en une liste des noms de mouvements et de pays. Sur l'ensemble de l'index *Arts plastiques* (artistes et matières), on compte seulement 80 entrées-matières sur un total de 288.

Ces 80 entrées de l'*index matières* se décomposent à leur tour en :

---

[7] Quant au terme *Ultra Réalisme*, il renvoie à une notion forgée qui n'a pas acquis de valeur opératoire dans le vocabulaire artistique. Dans ce cas, la sous-classification, sous le terme *Réalisme*, s'impose.

-28 entrées aux domaines (*ENFANT (Art et), ARCHITECTURE, TECHNIQUES ARTISTIQUES, BANDE DESSINEE, EXPOSITIONS-MANIFESTATIONS*...etc.).
-27 entrées aux courants, genres ou mouvements (*ABSTRACTION KITSCH, LYRIQUE, LAND ART, MINIMAL, HAPPENING, CINETISME, CONCEPTUEL*...etc.)
-13 entrées aux pays (*ALLEMAGNE, FRANCE, ETATS-UNIS*...etc.)
-12 entrées aux sujets (*AUTOMATISME, CORPS, ECRITURE, EROTISME, HOMOSEXUALITE, ART INVOLONTAIRE, LUMIERE, MACHINE, NATURE, RUE, SCIENCE-FICTION-UTOPIE, TATOUAGE*)

On constate, une fois de plus, les lois prévalant en matière d'indexation de l'art, à savoir le recours aux catégories du nom propre, des "styles" (mouvements) et de la géographie (247 entrées sur 288 au total).

Si l'on observe le repérage des sujets, on distingue deux catégories : l'une comprend des domaines ou des disciplines qui placent le repérage à un niveau très général, dont l'utilité peut se concevoir s'il est relayé par des vedettes plus spécifiques ; l'autre, qui correspond au problème que nous étudions, permet d'accéder réellement à des sujets liés au contenu de l'art. Une catégorie qui, sans être ignorée dans cet index, représente malgré tout une partie infime.

4.1.3. LA MENTION DE TITRE D'ARTICLE DANS LA REFERENCE

Si la mention de titre sert quelquefois de sous-vedette de précision sur l'objet particulier de l'article, elle n'est pas toujours un facteur éclairant. Quand on rencontre, pour reprendre un exemple précédent, sous *ABSTRACTION LYRIQUE : L'automatisme québécois et les origines historiques de l'abstraction lyrique et Paul-Emile Borduas*, on recueille grâce au titre les points de vue géographique et historique absents de la vedette. En revanche, quand le titre prend l'allure d'une accroche journalistique, tel *La joyeuse entrée de King-Kong à*

Bruxelles, il devient difficile, même sous l'entrée *BELGIQUE*, de lui accorder des vertus de précision, mis à part le clin d'œil à un tableau d'ENSOR (!).

Le degré de généralité exprimé par les vedettes matières n'est donc pas suffisamment pondéré par la mention de titre dans les références ; seules des sous-vedettes construites par l'indexeur, complétant les vedettes principales, auraient permis de le corriger.

4.1.4 OBSERVATIONS

En conclusion, on pourra remarquer que certains défauts reprochés à cet index relèvent moins de mauvais principes que d'un manque de cohérence dans leurs applications. C'est le cas des entrées multiples qui ont été prévues mais ne sont pas toujours respectées ; c'est aussi le cas des renvois qui manquent quelquefois, et enfin celui des termes choisis qui n'approchent qu'en partie le problème des sujets. Et peut-on mettre au compte de principes mal étudiés l'insuffisance des vedettes ? Elle semble plutôt provenir d'un manque d'analyse du contenu des articles qui empêche d'en saisir les différentes facettes et réduit la pertinence globale de l'indexation. A moins que des impératifs plus techniques (temps, coût, quantité...) aient commandé les limites de cette liste. Un inconvénient majeur demeure qui conduit à l'utiliser souvent comme un texte, de façon linéaire, pour tenter de retrouver des informations que les "mots-clés" ne permettent pas de repérer.

4.2. INDEX DE LA REVUE *LAPIZ*

Publiée depuis 1982, la revue espagnole *Lapiz*[8], qui, dans ses premiers numéros ne concernaient pas uniquement

---

[8]Extrait photocopié en annexes, p. 529. La revue *Lapiz*, toujours vivante (Madrid, Gravina, 10.° 1° 28004, Directrice, Rosa OLIVARES) est, selon nous, une des revues actuelles majeures pour l'art contemporain. Sa ligne éditoriale, qui associe avec beaucoup de rigueur et de régularité, articles théoriques, réflexions sur les

l'art contemporain mais aussi l'actualité artistique dans son ensemble, toutes périodes confondues, ne laisse plus de doute, maintenant, quant au choix, qui s'est affirmé au cours du temps, d'un travail informatif très largement, voire exclusivement axé sur la création actuelle et contemporaine.

4.2.1. PRÉSENTATION

L'index de la revue, publié en janvier 1990, fait partie d'un numéro spécial intitulé *Anuario 90*[9] et couvre l'ensemble des numéros parus à cette date, du n°1 de décembre 1982 au n°63 de décembre 1989. Il se compose de deux parties : l'index des auteurs (31 p.) et l'index des thèmes (23 p.). Cette dernière partie, que nous retiendrons pour l'analyse, regroupe à la fois des noms d'artistes et des vedettes matières dans une liste alphabétique unique.

Structure de la notice :

-**Vedette matière** [caractères gras], rejet d'éléments après une virgule
-Mention contractée du titre de la revue : LPZ
-Mention d'illustration : (i)
-Année
-Numéro
-Mois
-Pagination

---

expositions, interviews et informations donne un aperçu riche et nuancé des courants créatifs espagnols mais aussi mondiaux.

[9] *Lapiz*, "Anuario 90", n°64, janvier 1990. Exemple exceptionnel dans la presse de l'art contemporain, et dans la presse de l'art en général, cet annuaire est très bien conçu. Avec cinq parties consacrées respectivement 1) aux évènements artistiques de l'année, 2) à un guide des galeries, 3) à l'index des articles parus, 4) à l'index des catalogues d'expositions publiés et 5) à un guide des institutions et associations travaillant dans le champ artistique, il offre un panorama essentiel sur l'actualité de la vie artistique espagnole.

Exemple :
pour l'article :
« Accionismo vienés, *Lapiz*, n°61, octobre 1989, p.67-68. »
la notice mentionne :

Accionismo vienés			
LPZ-1.989	61	-10	68

4.2.2. LE CHOIX DES VEDETTES MATIERES

L'index est, lui aussi, basé en grande partie sur les noms d'artistes, de mouvements, de disciplines et des titres d'expositions. Sans considérer pour l'instant l'indexation des sujets spécifiques des œuvres et des démarches, ces premières catégories permettent-elles malgré tout des accès aux sujets ?

4.2.2.1. LE TITRE D'EXPOSITION

Le titre d'exposition peut figurer parmi les cas de pertinence "aléatoire" quand la matière même de l'exposition se signale dans les termes utilisés. *Ficciones* (= Fictions) ; *Saturno* (= Saturne) ; *Monstruos, enanos y bufones* (= Monstres, nains et bouffons)[10]... apportent de ce point de vue des indications de sujets. Encore faut-il remarquer qu'un titre composé ne peut être interrogé qu'au premier terme s'il n'est pas permuté, et donc redistribué alphabétiquement dans l'index selon chacun des termes. Un principe dont cet index ne tient pas toujours compte.

Les titres généralistes du type *Quince años de arte español* (= Quinze ans d'art espagnol) ; *Tres escultores*

[10] Le mot équivalent français suivra, entre parenthèses, le mot espagnol cité en italiques, afin de ne pas ajouter chaque fois une note de traduction. Le signe "égale" introduisant, dans ce cas, la traduction et non un titre parallèle.

portugueses (= Trois sculpteurs portugais) ; *Nueva York nuevas generaciones* (= New-York, nouvelles générations) n'apportent des précisions que dans des recherches effectuées du point de vue de la discipline, de la géographie ou de la chronologie. Mais il faut là encore qu'une permutation des termes permette de construire des vedettes significatives ; on concevra que les nombres dans ces exemples n'ont pas de valeur pertinente.

Inutile en revanche de chercher quelque indice de sujet dans : *Otras miradas* (= D'autres vues) ; *Nueve modos de ver* (= Neuf manières de voir) ; *Confrontaciones* (= Confrontations) ; *Veintiseis pintores, trece criticos* (= Vingt-six peintres, treize critiques) ; *La rima y la razon* (= La rime et la raison) ; ou *Les Magiciens de la Terre.* Ces manières d'intituler les expositions restant encore très en faveur, peu de coïncidences serviront les recherches sur le sujet en passant par les titres. Néanmoins le parti choisi dans cette liste d'indexer sous la vedette de forme *Exposition* et directement au premier mot significatif du titre (articles rejetés) favorise, avec une méthode simple de permutation, des repérages au sujet. Exemple : *Exposicion Paitsajes* (= Exposition Paysages) qu'on retrouve à *Paitsajes, exposicion* (= Paysages, exposition).

4.2.2.2. LA TECHNIQUE

La technique, lorsqu'elle ne recouvre pas un territoire trop vaste ou quand elle est accompagnée de précisions significatives, présente parfois un intérêt pour la recherche d'un contenu thématique.
Pour exemples :
-*Escultura al natural* (= Sculpture au naturel) ;
-*Textil* (= Textile) ;
-*Fotografia, fotomontajes* (= Photographie, photomontages).

Mais ce type d'accès en reste à un degré général encore trop marqué, il est rare qu'il possède un degré de pertinence spécifique. De même qu'il est impossible de

dépasser un repérage par discipline, par pays ou par période avec des entrées telles que :
-*Pintura española joven* (= Jeune peinture espagnole) ; -*Escultura britanica contemporanea* (= Sculpture contemporaine britannique) ;
-*Escultura alemana* (= Sculpture allemande).

4.2.2.3. LES ACCES PAR SUJETS SPECIFIQUES

1) Les mots désignant le sujet :

Dans la catégorie restante des entrées, qui permettent réellement un accès par thèmes et sujets, on distingue deux modes d'accès :
-les entrées directes par un terme spécifique.

Exemples :

-*Animal en el arte, el* (= Animal dans l'art, l')
-*Cataluña como tema* (= Catalogne comme thème)
-*Monocromo, El* (= Monochrome, Le)
-*Paisatges, exposicion* (= Paysages, exposition)

-les entrées subordonnées à un terme générique.

Exemples :

-*Arte, mujeres en el* (= Art, les femmes dans l')
-*Arte, el rostro en el* (= Art, le visage dans l')
-*Pintura, la mujer en la* (= Peinture, la femme dans la)
-*Pintura, manzana en la* (= Peinture, la pomme dans la)
-*Fotografia, el desnudo* (= Photographie, le nu)

Il faut ici développer quelques observations sur ce type d'indexation qui présente des caractères similaires à l'index précédent.

Similaires, dans la très forte proportion de termes consacrés aux champs habituels de l'indexation (noms propres, mouvements, techniques, géographie, périodes) et dans la très faible quantité de vedettes thématiques. Cette proportion est bien entendu explicable par la rareté des articles proprement thématiques, études ou comptes-rendus d'expositions, mais on peut y voir aussi les "oublis" du travail d'indexation.

Sur environ 3350 vedettes[11], seulement 180 permettent un accès par thème[12], si toutefois on "s'imprègne" de la logique distributive de la liste et que l'on songe à retrouver, sous les termes génériques, l'indication spécifique, par exemple : *Exotismo* (= Exotisme) sous la vedette *Arte y exotismo* (= Art et exotisme), ou qu'en adoptant une lecture linéaire on rencontre, par hasard, *Apartheid* sous la vedette non permutée *Exposicion contra el Apartheid* (= Exposition contre l'Apartheid).

Si nous ne devions prendre en compte que les entrées thématiques indexées directement par un mot significatif comme *Monocromo* (= Monochrome) ; *Fauna* (= Faune) ; *Desnudos* (= Nus) ; *Cataluña* (= Catalogne) ou *Saturno* (= Saturne), nous descendrions à 28.

2) Les titres d'expositions :

Aux détours inutiles impliqués par le choix des vedettes génériques (Art, peinture, sculpture, photographie...), qu'une permutation des termes auraient pu éviter (Exotisme dans l'art, Féminisme et art...)[13], s'ajoute la difficulté des vedettes transcrivant les titres d'expositions qui ne permettent le plus souvent qu'une recherche par titre précisément, sans garantir un accès par sujet. C'est le cas de certains titres comme *Entre el objeto y la imagen* (= Entre l'objet et l'image) ; *Contra against Apartheid* (= Contre against Apartheid) ou *Mundo de la imagen : la cultura del arte y los medias* (=

---

[11] Nombre approché. Méthode de calcul : comptage des vedettes sur 5 pages = 715. Moyenne par page 715 : 5 = 143. Multiplié par le nombre de pages aux surfaces d'impression identiques : 143 x 23 = 3289. Plus 67 vedettes occupant 1 page à la surface d'impression réduite. Total approché : 3289 + 67 = 3356 vedettes.

[12] Ces vedettes figurent dans la liste donnée en annexes p. 531. Nous avons traduit l'ensemble des vedettes qui présentaient, de près ou de loin un intérêt thématique pour l'art depuis 1960, y compris certains noms de mouvements ou de disciplines, en changeant l'ordre des termes, quand c'était nécessaire, pour un meilleur repérage. C'est donc plus une adaptation qu'une traduction au sens strict. Malgré ce regroupement "large", nous ne dépassons pas 180 vedettes.

[13] Méthode adoptée dans notre traduction de l'index.

Monde de l'image : la culture de l'art et les médias), qu'on aurait pu indexer parallèlement sous *Objet*, *Apartheid*, *Médias et art*, pour un accès direct par sujet.

4.2.2.4 L'AMBIGUÏTE DES TERMES

Les ambiguïtés constituent un autre inconvénient des vedettes en interdisant d'évaluer le contenu réel des articles. Dans le cas de *Arte y guerra civil española* (= Art et Guerre civile espagnole) faut-il comprendre : la représentation de la Guerre civile dans l'art, ou l'art durant la Guerre civile ? La fonction de la conjonction "et" n'étant explicitée nulle part, elle peut conduire à des fausses pistes. Autres ambiguïtés avec des mots tels que : *Inversiones* (= Inversions) ; *Espacio* (= Espace) ; *Doble* (= Double) dont on ne peut saisir ce qu'ils recouvrent sans précision complémentaire dans les descripteurs *Arte e inversiones* (= Art et inversions) ; *Arte en el espacio* (= Art dans l'espace) ou *Arte y su doble* (= Art et son double).

4.2.2.5. LE TITRE D'ARTICLE COMME VEDETTE MATIERE

Ces défauts constatés proviennent d'une insuffisance dans la définition des critères de pertinence et le recours presque systématique aux titres des articles, transposés en vedettes. Dans le meilleur des cas, le titre, ou le titre complémentaire, qui a servi à forger l'indexat possède un degré de pertinence relatif. Par exemple : Un article intitulé *Museo del mar. Iconografia del baño* (= Musée de la mer. Iconographie du bain) deviendra dans l'index *Iconografia del baño* (= Iconographie du bain).

Mais parfois les mots du titre sont transformés en vedettes matières sans gagner en pertinence. Exemples, les titres d'articles :

- *Lo exotico en lo cotidiano. Lo exotismo en el arte* (= L'exotisme dans le quotidien. L'exotisme dans l'art) qui devient *Arte y exotismo* (= Art et exotisme).

- *La guerra como tema. Iconografia de la guerra* (= La guerre comme thème. Iconographie de la guerre) restitué dans l'index sous la vedette : *Arte y guerra civil española* (= Art et Guerre civile espagnole), avec les ambiguïtés que nous avons soulignées.
-*El objeto en la obra de arte* (= L'objet dans l'œuvre d'art) transformé en vedette *Arte tridimensional* (= Art tridimensionnel) ne facilitant pas le repérage d'un article qui analysait justement, comme son titre l'indiquait (!), l'utilisation de l'objet dans l'art.

La réutilisation du titre, suivie d'une précision de date, aurait donné dans ces derniers cas plus d'indications sur le contenu de l'article que la vedette choisie.

Enfin, la priorité donnée à l'indexation patronymique prive la recherche thématique de certains accès. Ainsi l'article *El agua y la pintura, Carlos Alcolea. Iconografia del agua* (= L'eau et la peinture, Carlos Alcolea. Iconographie de l'eau) ne ressort dans l'index que sous la vedette *Alcolea, Carlos* ; aucune entrée (Agua, Iconografia, Pintura, el agua en la... etc.) n'en retient la dimension iconographique.

4.3. OBSERVATIONS

On remarque, à nouveau, qu'un index banalement intitulé "Index des thèmes" ne suffit pas à repérer efficacement les sujets traités. Au delà de l'utilité, là encore, d'un travail qui représente une source appréciable pour divers types de recherches, on retrouve le manque d'attention qui préside à l'élaboration des vedettes spécifiquement thématiques. En raison peut-être d'une trop grande proximité avec les titres, les descripteurs semblent appartenir à une indexation endogène qui ordonne la matière de la revue selon ses propres lois présentatives, sans tenir compte des nécessités d'organiser des données pour la construction d'un index des sujets "pratique".

Les intentions pourtant ne sont pas en cause puisqu'une note introductive[14] précise que les principes de rédaction ont été conduits par un souci de multiplier les accès : "*La méthode suivie permet un accès multiple à un même thème*". Ce qu'on peut noter ici, c'est la difficulté, autant pour l'*Index des Chroniques de l'art vivant* que pour ce dernier, de respecter les principes d'une indexation thématique rigoureuse dont l'objectif est de garantir la facilité des accès et un maximum de pertinence.

4.4. REMARQUES GENERALES SUR LES INDEX ETUDIÉS

4.4.1 L'ACCÈS PAR NOM DE MOUVEMENT ARTISTIQUE

Les entrées par nom de courants, groupes, mouvements et tendances artistiques forgées à partir de la terminologie de la critique et de l'Histoire de l'art, dans les deux index, ont un degré de fiabilité qu'il convient de commenter. Commentaires qui pourraient s'appliquer à d'autres types d'index. Quand une forme d'adéquation s'établit entre les mots génériques utilisés pour désigner les mouvements et leur "objet" artistique, on peut utiliser cette possibilité pour une recherche par sujet. Les "ismes" dérivés de substantifs, comme *réalisme* de *réel* ou *lettrisme* de *lettre*, *graffitisme* de *graffiti*, mais aussi d'autres dénominations, créées pour différencier, de manière polémique ou non, tel mouvement de tel autre, entretiennent ainsi des parentés

---

[14] *Op. cit.*, p.69. Le passage mérite d'être cité en entier parce qu'il donne les éléments de méthode avec clarté. Mais, nous l'avons observé, des limites apparaissent avec l'indexation des sujets : "El Indice tematico se ha confeccionado a partir de un exhaustivo analisis de cada numero de la revista, 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. El metodo seguido permite un acceso multiple a un mismo tema. El titulo de cada referencia, que aparece en negrita, puede ser el resultado del resumen del texto, de su clasification en materia, de las personas y conceptos citados o del titulo textual del escrito analizado, con independencia del tipo de informacion".

étymologiques avec des mots qui recouvrent un sens lié à l'engagement, à la démarche ou à la thématique esthétiques. S'ils permettent par là une approche, aussi rudimentaire soit-elle, de certains sujets, elle reste cependant aussi imprécise ou généraliste que peut l'être, en comparaison, une recherche sur des concepts à partir d'un lexique de mouvements littéraires. Le cas d'une interrogation portant sur le *réel* passant par le mot-clé *réalisme* aurait peut-être quelque rendement, mais que penser d'une interrogation sur la *nature* qui passerait par *naturalisme* ?! Avec tout le degré d'imprécision que cela comporte, on pourrait rechercher des références sur *abstraction et géométrie* ; *la construction dans les arts plastiques* ; *l'action-performance* ou *le corps* en passant par des dénominations telles qu'*Abstraction géométrique*, *Constructivisme*, *Actionnisme* ou *Art corporel*. A défaut donc d'interroger les substantifs génériques attendus on peut se rabattre sur des catégories forgées de même racine. Mais ceci ne vaut que pour un type de repérage extrêmement ouvert, et de ce fait ouvert à tous les bruits (!).

4.4.2 DES OUTILS DOCUMENTAIRES LIMITÉS

Des indications sur les critères de choix des vedettes existent dans les deux revues pré-citées, mais n'ont pas la clarté qu'on retrouve dans une autre, plus ancienne et travaillant dans un champ voisin. Les rédacteurs des tables de la *Revue d'esthétique*[15] avaient ainsi parfaitement saisi 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*". Ce parti pris, les

[15] 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. Note de présentation des tables, p.459-460.

auteurs le justifient par la possibilité laissée au lecteur de découvrir ce qu'il n'attendait pas en citant en exemple "*l'amalgame volontaire des articles fort divers qu'on trouvera au mot* création, *sans subdivision supplémentaire*", même si, comme ils l'indiquent "*Il va de soi, qu'un même article figure presque toujours à plusieurs mots-souches, et jusqu'à six, conformément au bon sens, à l'usage, et à ce rôle de synthèse qui est aussi celui de l'Esthétique*".

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 ici conçu pour répondre à l'image d'un lecteur "idéal", curieux et indulgent, se promenant à travers la matière de "sa" revue, dans un monde connu. Ce que les concepteurs de ces tables ont exprimé semble rejoindre les motivations à la base du travail indexatoire des autres revues[16]. Une façon de faire le point sur les articles publiés et de garder le contact avec un lectorat qui connaîtrait les manières et les habitudes de la "maison" ! Un type de traitement documentaire qui possède donc ses limites en visant essentiellement la récapitulation, et qui ne répond pas complètement aux exigences d'un repérage approfondi des thèmes abordés.

4.4.3. LA QUESTION DES ILLUSTRATIONS

On peut s'étonner que la reproduction, en tant que matière à part entière des revues, ne fasse pas l'objet d'une attention plus particulière dans leurs index. Dans l'index des *Chroniques de l'art vivant* les illustrations ne sont même pas mentionnées dans les notices. On peut simplement noter l'adjonction de "vignettes" illustrées en relation avec certains mots-clefs (rappels des couvertures de la revue ou de reproductions extraites des articles

---

[16] Un exemple encore avec la revue belge *Plus-Moins-Zéro* dont l'Index des sujets est une récapitulation des titres avec extraction en vedette des noms d'artistes, des manifestations ou des mouvements. Index publié dans le n° 42, oct. 1986, p. 83-98.

cités), qui visent à animer graphiquement l'espace de la page, mais certainement pas à permettre le repérage d'une information iconique. Dans l'index de *Lapiz*, les illustrations sont simplement mentionnées par la lettre "*i*" indiquant que l'article est illustré, sans précision de nombre, et comme dans l'index précédent, elles ne représentent pas un objet d'indexation.

4.5. LA REPRODUCTION EN DOCUMENTATION

Avec les catalogues d'exposition et les monographies d'artistes, les revues figurent parmi les supports imprimés les plus sollicités pour leurs reproductions.

Si l'on observe les usagers d'un centre de documentation à la recherche d'illustrations, on constate qu'ils agissent en fonction des quantités potentielles d'images contenues dans les différents types de publications[17]. Selon leurs connaissances d'un domaine ou d'un artiste, ils n'ont pas tous la même démarche. Certains seront surpris de ne rencontrer aucune référence à des œuvres anciennes dans le catalogue d'une exposition ponctuelle qui ne concerne que les "derniers travaux" d'un artiste. D'autres seront désappointés de ne pas trouver d'illustration pour la notice de tel artiste dans une encyclopédie qui se "dit" pourtant "générale". Mais si l'on se base sur un enchaînement "moyen" des opérations, on constate ceci, lorsqu'ils recherchent la reproduction d'une œuvre précise d'un artiste : (1) ils se dirigeront d'abord vers les monographies d'artistes, puis (2) vers les catalogues monographiques rétrospectifs et enfin (3) les catalogues ponctuels sur une période donnée ou de travaux récents. Dans le cas où la recherche s'avère infructueuse, ils feront appel, dans un second temps, (4) aux articles de périodiques. Viendront ensuite (5) les

---

[17] Observations et entretiens effectués à la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts de Toulouse. Nous reprenons le terme de périodique, plus général, pour le schéma mais c'est surtout de revues qu'il s'agit.

ouvrages de synthèse sur un mouvement ou une période, puis (6) les catalogues d'expositions collectives.

Cependant ces recherches sont aussi conditionnées par la renommée de l'artiste. A la lumière des observations effectuées et de notre propre expérience, on pourrait donc schématiser ainsi, par ordre de priorité, le recours à certains types de documents imprimés, selon le degré plus ou moins grand de notoriété des artistes et du potentiel supposé de reproductions existant sur leurs œuvres (un schéma qui représente à la fois le cheminement suivi par des usagers et récapitule, en forme de "guide" quels documents sont en effet susceptibles de contenir la reproduction recherchée) :

Recherche de reproduction d'une œuvre d'un artiste renommé
1) Livre monographique rétrospectif (y compris catalogue raisonné)
2) Catalogue d'exposition monographique rétrospectif
3) Catalogue d'exposition monographique ponctuelle
4) Article de périodique
5) Livre de synthèse
6) Catalogue d'exposition collective
7) Encyclopédie générale sur l'art

Recherche de reproduction d'une œuvre d'un artiste confirmé
1) Catalogue d'exposition monographique rétrospectif
2) Catalogue d'exposition monographique ponctuelle
3) Article de périodique
4) Catalogue d'exposition collective
5) Livre de synthèse

Recherche de reproduction d'une œuvre d'un artiste peu connu
1) Catalogue d'exposition monographique ponctuelle
2) Article de périodique
3) Catalogue d'exposition collective

Recherche de reproduction d'une œuvre d'un jeune artiste connu
1) Catalogue d'exposition monographique ponctuelle
2) Article de périodique
3) Catalogue d'exposition collective

Recherche de reproduction d'une œuvre d'un jeune artiste peu connu
1) Article de périodique

Il appartient donc souvent aux revues de pallier en première place les déficiences des monographies, puis, en second lieu, des catalogues. Malgré les difficultés de consultation, liées aux lenteurs du repérage des articles dans les fichiers et les bibliographies, manuels ou sur écran, de la localisation et de la manipulation des numéros - inconvénients que ne possèdent pas les

monographies d'artistes, classées directement, la plupart du temps, sur les rayons par ordre alphabétique des noms d'artistes - elles demeurent des sources primordiales pour la recherche iconographique.

Au fil des articles publiés, elles constituent des sources documentaires qui égalent, parfois dépassent, et pour le moins complètent celles des livres et catalogues. C'est particulièrement vrai pour la période des années 1960 et 1970 où, en France, des périodiques comme *Vingtième siècle*, *Cimaise, Derrière le miroir, Opus international, Chroniques de l'art vivant, Art Press*, mais aussi des revues plus éphémères comme *Artitudes*, *VH 101*[18], permettaient de suivre pas à pas l'actualité des mouvements et des artistes, quand par ailleurs l'édition du livre et du catalogue était loin d'avoir l'ampleur et la qualité qu'elle a acquises maintenant.

Malgré cette "concurrence", les revues conservent leur rôle de témoins d'un art en formation[19]. Elles partagent, avec le catalogue d'exposition, l'avantage de présenter des reproductions de travaux récents. Cette actualisation constante se double d'un aspect non moins intéressant : parce qu'elles témoignent "à chaud" de moments précis, dans la démarche d'un artiste ou dans l'évolution d'un mouvement, elles sont moins restrictives dans le choix des reproductions que ne le sont les ouvrages de synthèses, obligés, quant à eux, de "sacrifier" à l'œuvre représentative. Elles permettent, en outre, de garder la trace d'œuvres qui, pour une raison ou pour une autre, deviendront inaccessibles (quand,

---

[18] Présentations dans *Depuis 45 : l'art de notre temps*, sous la dir. de Ernest Goldschmidt, Bruxelles : La connaissance, 1972, vol. 3, partie "Répertoire des revues d'art moderne", p. 129 et suiv. ; dans *Vingt-cinq ans d'art en France : 1960-1985*, op. cit., partie "Bibliographie", p. 340 et suiv. ; et pour certaines, dans CHEVREFILS-DESBIOLLES, Yves, Les revues d'art (2 parties), *La Revue des revues*, n° 5 et n° 6, 1988.

[19] Avec des restrictions dues à leurs fonctions promotionnelles. Voir sur ce point RESTANY, Pierre, Les revues d'art : engagement existentiel ou support promotionnel ? *Plus-Moins-Zéro*, n°42, oct. 1986, p. 39-41.

notamment, elles retournent dans les ateliers, rejoignent les collections privées ou les réserves des musées qui les soustraient plus ou moins longtemps au regard public). La pratique de l'installation, de la performance, de l'œuvre éphémère et l'intérêt porté aux moyens d'exposition, renforcent aussi la qualité de témoignage de certaines illustrations, même si quelques catalogues d'exposition et monographies soutiennent maintenant la comparaison avec la revue ou le magazine sur ce terrain, et même si l'on peut objecter que les revues les plus prospectives - celles qui seraient donc susceptibles d'apporter des illustrations nouvelles - sont précisément les moins illustrées, par manque de moyens, ou par réaction[20] à l'invasion des pages glacées en quadrichromie des magazines et des "beaux livres". Néanmoins, serait-ce dans la complémentarité, on ne peut que constater l'intérêt de cette réserve accessible d'illustrations constituée au fil des ans par les revues. A titre d'exemple, une revue comme *Eighty*, fondée en janvier 1984, a publié jusqu'en 1990, du n° 1 au n° 33, près de 1580 reproductions d'œuvres en couleur et 1100 reproductions en noir et blanc[21].

Or, qu'en est-il, dans une perspective documentaire, de l'exploitation de ces ressources iconographiques ? Le tableau des tables et index (voir annexes p. 521) publiés par les revues et magazines a montré qu'apparemment elles n'ont pas pour objectif d'en dresser les listes, encore moins d'en indexer les contenus, et quand il y a indexation, elle repose, de toute façon, sur le texte. Un

---

[20] Cet aspect "critique" n'est pas nouveau. La revue *Art Press*, fondée en 1973, est longtemps restée célèbre pour la sobriété en noir et blanc de sa maquette (qu'elle a transformée en octobre 1988, n°129, en introduisant la couleur, voir l'éditorial de Catherine Millet dans ce numéro, p. 3). Quelques revues créées au début des années 1990 ont également opté pour des maquettes sans ostentation : *Documents sur l'art contemporain*, *Bloc Notes*, *Purple Prose*. Voir la présentation de leurs projets éditoriaux dans *Critique d'art*, n°1, mai 1993, p. 67-68, et quelques réflexions sur leurs contenus dans LEGUILLON, Pierre, Revues, l'art étendu, *Journal de l'Institut Français de Bilbao*, n°4, décembre 1995, p. 16-18.

[21] Calculé sur la moyenne de 45 reproductions en couleur et de 35 reproductions en noir et blanc par numéro.

regard sur les index internes les plus complets nous a également permis de le vérifier : la part de l'information iconique reste inexploitée. On ne cesse de "parler" de banques d'images informatisées, d'iconothèques centrales, de réseaux performants, sans se confronter à une documentation iconographique publiée, pourtant accessible, mais effrayante, il est vrai, par sa masse.

Michel MELOT[22] milite pour un alignement des principes de catalogage et d'indexation de l'image sur les méthodes employées pour l'imprimé, afin d'en rester au "niveau éditorial" et de pouvoir insérer les notices dans des catalogues "multi-supports"[23]. L'image étant ramenée à sa dimension de produit édité, souvent par lots, dans des unités éditoriales identifiables par des textes, des titres et des légendes qui servent de base au catalogage et à l'indexation. Ainsi, les illustrations contenues dans un dossier photographique sur les paysages d'Aquitaine seront-elles indexées au niveau de l'unité éditoriale (ou dans ce cas, de l'étiquette d'un lot) qui les regroupe, par *France : Aquitaine : paysage : photographies*, sans descendre au niveau de l'analyse de l'image qui supposerait d'indexer chaque illustration contenue dans le dossier. On imagine mal, en effet, devant la masse des illustrations produites, l'élaboration de catalogues nationaux sur la base d'un traitement pièce par pièce. Mais on imagine mal, en même temps, que les centres documentaires spécialisés continuent d'éluder, sous le prétexte de stratégies globales, les demandes des utilisateurs relatives aux sujets, quand on constate par ailleurs le manque d'outils "externes".

La question n'est donc pas celle d'une définition unique et arrêtée du travail et des responsabilités des documentalistes tenus de cataloguer et d'indexer de façon globale, sans se préoccuper d'analyse, mais celle d'une

---

[22] MELOT, Michel Les conditions d'un catalogue informatisé des images dans les bibliothèques, in *A l'écoute de l'œil : les collections iconographiques et les bibliothèques, op. cit.*, p. 222-227.

[23] Ce que la documentation appelait *multi-média* avant que le terme ne se généralise pour des produits informatiques.

adaptation des centres documentaires (ou, pourquoi pas, du travail d'équipes particulières d'indexeurs rattachés à telle institution ou telle entreprise bibliographique publique ou privée) à leurs usagers. Si l'on veut bien laisser de côté les questions d'universalité et d'analyse exhaustive de l'image, dont on est maintenant assuré, face à la masse croissante d'images publiées et à la nécessaire orientation de l'analyse selon les préoccupations de chaque analyste, que ce sont des questions "nostalgiques" ou des faux-fuyants, on peut alors envisager un cadre d'intervention possible. Ce que nous proposerons dans un autre chapitre (p. 359 et suiv.) montrera que des techniques documentaires appliquées aux illustrations d'articles, peuvent aussi servir les recherches par sujet.

5. L'INDEXATION THÉMATIQUE DANS LES DOCUMENTS SECONDAIRES

5.1. INTRODUCTION

Après les "documents secondaires cachés" (au sens où l'on parle de "bibliographie cachée") quand ils sont contenus par des documents primaires, nous aborderons maintenant les documents secondaires proprement dits, et parmi eux, ceux qui participent principalement à la circulation des données : les bibliographies. La bibliographie, terme qui recouvre aussi le produit matériel, imprimé, micrographié ou informatisé, comportant les notices des documents, se définit comme une technique vouée à la fabrication d'instruments de références nécessaires au travail intellectuel. C'est le sens que lui donne Louise-Noëlle MALCLES dans des formulations qui marquent sa position d'activité "ouvrière" : "*…constituer des répertoires de livres destinés à faciliter la recherche intellectuelle* ; "*…intimement liée* […] *aux diverses sciences dont elle est l'auxiliaire indispensable*"[1] [souligné par nous]. Une fonction que lui assigne encore Jean MEYRIAT quand il parle d'"*activité technique*" et des "*services rendus par les bibliographies à toutes les sciences, dont elles sont de fidèles auxiliaires*"[2]. Ces définitions rappellent le travail de collecte, d'analyse, de classement, de signalement, dont le but premier, dans le domaine des sciences, est de fournir des références de travaux permettant d'alimenter de nouvelles recherches, à tel point que PANOFSKY voyait dans les bibliographies les "*locomotives de la science*"[3].

---

[1] MALCLÊS, Louise-Noëlle, *La bibliographie* (1956), Presses Universitaires de France, 1977, coll. Que sais-je ? ; 708, p. 11. Elle a choisi, en exergue de son ouvrage, ces mots de Lucien FEBVRE : "*Le bibliographe est assez généralement habitué à l'ingratitude de ses obligés. Mais il lui suffit de savoir que son travail est utile et qu'il engendre du travail : alors il est payé* ", p. 3.

[2] MEYRIAT, Jean, La bibliographie, in : *Les sciences de l'écrit*, p. 548 et 552.

[3] Cité par JACCARD, Paul-André, Bibliographies dans le domaine de l'art, *ARBIDO-R*, vol. 2, 1987, n°4, p. 95.

5.2. LA PLACE DE L'ART CONTEMPORAIN DANS LES BIBLIOGRAPHIES

Au début des années 1990, une étude comparative consacrée aux bibliographies de l'art du 20e siècle[4], dirigée par Harry BELLET, a montré que parallèlement à leurs avantages et leurs nécessités, elles ont aussi leurs défauts quant à la rapidité, la couverture chronologique, le choix des titres, ou la qualité des notices. Elle démontrait, par ailleurs, la situation de "*parent pauvre*" de l'art contemporain dans les répertoires bibliographiques majeurs[5]. Nous n'en reprendrons pas ici toutes les informations et observations, réunies au fil de tableaux, d'analyses comparatives et de tests empiriques, qui soulignaient "*l'incohérence persistante de la situation*"[6], mais elles nous serviront d'appui pour affiner des évaluations quantitatives, ainsi qu'à soulever quelques questions plus spécifiques à notre propos. Cette sous-représentation de la période contemporaine est, en partie, la conséquence d'une sélection restrictive des titres destinés au

---

[4] BELLET, Harry [et al.], *Art moderne et bibliographie : le dépouillement des périodiques et l'histoire de l'art du XXe siècle dans les répertoires bibliographiques*, Paris : Ed. du Centre G. Pompidou, B.P.I., [1993], 60 p., coll. BPI pratique.

[5] BELLET, Harry, *ibid.* Voir son introduction p. 9 où il écrit : "*...l'art du XXè siècle, et plus particulièrement l'art contemporain (grosso modo après 1945), pose un certain nombre de problèmes spécifiques [pour le dépouillement des revues], qui en font le parent pauvre de la plupart des grands outils bibliographiques, alors même qu'il suscite un remarquable volume de publications*".
-On peut aussi y voir la conséquence d'une décision qui fut prise à la suite du Colloque international organisé par le Comité français d'histoire de l'art sous l'égide du CNRS, en 1969, ou parmi les "*résolutions adoptées à l'unanimité*" figurait "*la confirmation des limites chronologiques impliquant l'exclusion de l'art contemporain*", dans : *Bibliographie d'histoire de l'art : actes du Colloque international* tenu à Paris du 24 au 26 mars 1969, Paris : CNRS, 1969, voir JACCARD, Paul-André, Bibliographies dans le domaine de l'art, *ARBIDO-R*, vol. 2, 1987, n°4, p.92. Cependant, dans la suite de son article, Paul-André JACCARD met l'accent sur la réponse rapide des USA, dès le début des années 70, face aux carences constatées en matière d'art contemporain.

[6] *Art moderne et bibliographie*, p. 6, préface de SCHMITT, Catherine et PICOT, Nicole qui ajoutent, pour signaler les lacunes de la couverture bibliographique face au nombre de revues existantes, en caractères gras (!) : "*un tiers à peine des revues citées dans cette étude sont dépouillées*".

dépouillement, qui privilégie, d'une part, les périodiques consacrés aux époques antérieures, et sous-estime, d'autre part, le contenu informatif des revues d'art contemporain[7]. Même si la rectification, récente (1994), du choix des titres, de la part d'un répertoire comme *Art Index* (voir présentation plus loin, p. 193), après une enquête auprès des abonnés, prouve que la situation n'est pas irréversible, il est trop tôt pour vérifier si cet exemple sera suivi. Cela nécessiterait un véritable changement d'optique qui, apparemment, n'est pas encore à l'ordre du jour. La *Bibliographie d'Histoire de l'Art* (*BHA*), par exemple, ne l'a pas encore effectué. En dépit d'intentions favorables à l'extension du domaine couvert, qui devait aller "*jusqu'à nos jours*"[8], on observe toujours une faible représentation des périodiques d'art contemporain dans une bibliographie, qui est pourtant la seule de cette importance publiée en France[9]. Il est assez significatif, à propos de sélection, que l'éditeur de l'ancien *Répertoire International de la Littérature de l'Art* (*RILA*), fusionné maintenant avec le *Répertoire d'Art et d'Archéologie (RAA)* dans la *BHA*, ait expliqué la mise à l'écart de certaines revues parce qu'elles présentaient, selon lui, une littérature "*critique plus qu'historique*"[10]. Une revue comme *Art Press*, par exemple, y était laissée de côté, alors que depuis 1973, elle a apporté une information de premier ordre sur l'actualité de l'art vivant. N'est-ce pas, précisément, à Catherine MILLET, critique d'art, rédactrice en chef de la revue, que l'on doit un ouvrage qui a tous les aspects d'une synthèse historique[11] ? Fondé sur les nombreux

---

[7] A cela, on pourrait ajouter le temps de réaction généralement assez long des bibliographies pour inclure un nouveau titre dans le dépouillement. Mais ceci demanderait à être évalué plus précisément.

[8] BELLET, Harry, *Art moderne et bibliographie, op. cit.*, p. 21.

[9] Voir plus loin, même chapitre, p. 210, la présentation de cette bibliographie.

[10] BELLET, Harry, *Art moderne et bibliographie*, *op cit.*, p.9.

[11] MILLET, Catherine, *L'art contemporain en France*, *op cit.*

éditoriaux et articles qu'elle a publiés dans sa revue, et les points de vue critiques qu'elle y exprimait, son livre n'est pas pour autant dépourvu d'intérêt pour l'Histoire.

La démarcation entre critique et Histoire n'est pas si simple dès lors qu'il s'agit de rendre compte d'un art en train de se faire, d'autant moins quand la critique se démarque de jugements "subjectivistes" et sait argumenter selon les perspectives de l'Histoire de l'art. C'est même, paradoxalement, sa faculté à historiciser le fait artistique, sans se préoccuper chaque fois d'en appeler à l'émotion, de décréter où il y a chef-d'œuvre et quand il y a génie, qui est reprochée à la critique de l'art contemporain[12].

Ses analyses adhérant souvent aux postulats plastiques et théoriques des artistes, et par là aux concepts de rupture, d'avant-garde, de renouvellement... etc., ont été interprétées comme une soumission à la nouveauté, une "néomanie", un refus de jugement et de discernement. Ce que certains auteurs ont éprouvé comme de la "frilosité" ou une démission de la part de la critique, pourrait aussi s'interpréter comme une mise à distance de l'objet critiqué, aussi "décevante" que celle qui agit dans de nombreuses œuvres. En s'écartant un tant soit peu des arguments polémiques, qui sont souvent de mise dans ce type de débat, on pourrait analyser pourtant ce recul d'empathie à la lumière d'une "esthétique de la déception", avant de soupçonner la critique d'une éthique défaillante.

---

[12] Thierry de DUVE le formule en ces termes : "*La plupart du temps les critiques des quotidiens ou des hebdomadaires* <u>*expliquent*</u> *l'art contemporain, laborieusement, pédagogiquement, avec une bonne volonté qui n'a d'égale que leur frilosité à passer pour des gens qui jugent.*" ; "*Je ne vois pas en quoi le fait qu'effectivement l'art contemporain fasse appel à une intellectualisation poussée, très spécialisée et parfois ésotérique, empêche qu'on l'apprécie esthétiquement, au* <u>*feeling*</u>" [souligné par l'auteur], dans : Greenberg m'a-t-il fait aimer Pollock ?, in : *Le texte, l'œuvre, l'émotion : 2ème rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble*, Bruxelles : La Lettre volée, 1994, p. 176-177. Pour sa part, Jean-Philippe DOMECQ en appelle à une critique qui s'appuie sur des "*questions existentielles*" : "*Questions qui, de l'angoisse au plaisir, de la réflexion à la vision, de la joie à l'idée, se sont retrouvées largement expulsées de l'art contemporain et congédiées par sa critique*", dans *Artistes sans art ?, op. cit.*, p.125.

La mission d'une entreprise bibliographique est de répertorier des matériaux pour le signalement qui, à défaut d'être exhaustifs, doivent être significatifs au regard d'un contexte donné ; d'un champ (créatif, technique, scientifique...), d'un moment et d'une aire géographique. Le vrai critère de sélection devrait s'appuyer sur la vocation de la bibliographie et sur la pertinence des contenus, en fonction de cette vocation et du contexte pré-cité ; quelle que soit l'orientation, critique ou historique, des documents référencés.

Le choix de l'aire géographique détermine déjà la nature des références : des articles de la presse locale qu'une bibliographie internationale ne retiendra pas, seront des références valorisées dans une bibliographie régionale. Ecarter une revue telle qu'*Art press*, pour reprendre cet exemple, c'était mal comprendre le paysage de l'édition des revues d'art contemporain en France, occulter un des acteurs principaux des débats esthétiques et une des sources importantes de l'Histoire de l'art. Car c'est aussi préjuger des intérêts des futurs chercheurs que d'arrêter le dépouillement à des articles strictement historiques, quand, de toutes façons, les frontières sont tellement délicates à tracer.

Il y a aussi ce qu'Harry BELLET a souligné, qui concerne la valeur supposée d'un article : entre un article "de fond" et un bref compte-rendu d'exposition, la balance du dépouillement penchera souvent pour l'article de fond alors que c'est le compte-rendu qui se révèlera le plus pertinent pour la recherche future[13]. Il y sera question des débuts de tel artiste, de l'argument d'une exposition, des choix ou des causes de telle ou telle réunion d'œuvres...etc. : autant de

---

[13] Pour preuve, le secours appréciable de l'index des noms propres publié par *Art press* (Numéro hors série anniversaire "20 ans d'Art press", hors série, n° 13, 1992) qui répertorie, par artiste, jusqu'aux comptes rendus des rubriques consacrées à l'actualité des expositions, en France et à l'étranger. Des articles courts, d'une colonne ou deux sur une page, accompagnés d'une illustration en noir et blanc, mais qui permettent cependant de retrouver des informations rares sur des artistes n'ayant pas bénéficié d'une médiatisation "soutenue".

matériaux nécessaires, au repérage courant et à la construction historique, que le dépouillement n'aura pas signalés. Tandis que l'article de fond, souvent confié à des plumes notoires, sera intégré tôt ou tard dans un livre et bénéficiera donc d'une deuxième "chance" bibliographique[14].

5.3. COUVERTURES LINGUISTIQUE ET CHRONOLOGIQUE DES BIBLIOGRAPHIES

Pour apprécier la situation générale de la bibliographie en matière d'art moderne et contemporain, on la résumera en deux points essentiels, relatifs aux langues et aux périodes représentées dans les dépouillements.

5.3.1. COUVERTURE LINGUISTIQUE

Le premier point nous rappelle la suprématie américaine et anglaise dans ce domaine. Le tableau dressé dans *Art moderne et bibliographie*, à partir des titres reçus dans les bibliothèques françaises, est assez éclairant à cet égard. Si nous le convertissons en chiffres, nous obtenons, sur une liste comprenant 335 titres[15], dont 155 sont dépouillés, un net avantage des périodiques anglophones. Les chiffres suivants permettent une première comparaison.

---

[14] La liste serait longue des livres qui sont des recueils d'articles déjà parus. En matière de critique et d'Histoire de l'art, c'est l'ouvrage inédit qui est plutôt l'exception.

[15] BELLET, Harry, Art moderne et bibliographie, p. 41-47. Liste de périodiques établie, circa 1991, incluant le cinéma, le patrimoine (303, Museum...), quelques revues de poésie et de littérature (Dock(s)...), et des revues partiellement consacrées aux arts plastiques actuels (La Part de l'œil, Goya, Projekt, Coloquio artes...) sur la base des revues reçues dans les bibliothèques françaises.

Tableau 5. Couverture linguistique des bibliographies sur l'art contemporain pour les périodiques reçus dans les bibliothèques françaises (état 1991, d'après les titres cités dans *Art moderne et bibliographie*) :

Langues	Nombre de périodiques reçus	Nombre de périodiques dépouillés	% dépouillés sur les périodiques reçus
Anglais	105	67	63,80 %
Français	101	39	38,61 %
Allemand	39	18	46,15 %
Italien	21	10	47,61 %
Espagnol	14	3	21,42 %
Europe du Nord	17	4	23,52 %
Europe de l'Est	12	7	58,33 %
Autres	26	7	26,92 %
TOTAL	**335**	**155**	**46,26 %**

Tableau 6. Couverture linguistique des bibliographies sur l'art contemporain pour les périodiques dépouillés (état 1991, d'après les titres cités dans *Art moderne et bibliographie*) :

Langues	Nbre de périodiques dépouillés	% sur les périodiques dépouillés
Anglais	67	43,50 %
Français	39	25,32 %
Allemand	18	11,68 %
Italien	10	6,49 %
Espagnol	3	1,94 %
Europe du Nord	4	2,59 %
Europe de l'Est	7	4,54 %
Autres	7	4,54 %
TOTAL	**155**	

Le deuxième tableau, toujours sur la base des titres reçus, permet de comparer les pourcentages des domaines

linguistiques couverts, par les bibliographies, pour les périodiques dépouillés.

Ces tableaux appellent plusieurs constatations :

1) Les bibliographies ne satisfont qu'une partie des besoins puisqu'elles ne dépouillent que 46,26 % des titres reçus (on verra plus loin que cette observation reste valable en 1996 pour l'art contemporain).

2) Le domaine anglophone est mieux couvert que les autres puisque sur 105 titres reçus, 67 sont dépouillés, soit 63,80 %. Il représente, par ailleurs, 43,50 % de l'ensemble des titres dépouillés.

3) Le domaine francophone (France, Belgique, Suisse, Canada) est faiblement couvert puisque sur les 101 titres reçus, seulement 39 sont dépouillés, soit 38,60 %. Il ne représente que 25,32 % de l'ensemble des titres dépouillés.

4) La préférence dans les acquisitions de périodiques, en dehors du domaine francophone, va nettement vers le domaine anglophone. Cette tendance peut s'expliquer par l'ampleur de l'offre éditoriale en langue anglaise[16], et parce que les choix répondent "logiquement" à la pratique de l'anglais chez les lecteurs. Mais elle peut aussi s'expliquer - ceci engendrant cela - par la couverture linguistique des bibliographies. En assurant, en grande partie, le dépouillement des périodiques en anglais, les bibliographies capitalisent une information signalétique qui orientent les bibliothèques dans leurs choix. Ces dernières seront plus enclines à acquérir des titres de périodiques dépouillés que de devoir acheter des titres dont l'information, faute de dépouillement, restera en sommeil.

5) On constate un déficit énorme de représentation des pays européens proches, latins et nordiques, au sein des principales bibliographies internationales[17]. Que penser de

---

[16] Jacques d'OLIER rapporte que : "*La production des documents scientifiques et techniques se répartit […] à peu près comme suit : anglais, 55%; russe 15%; allemand et français, environ 10% chacun*". Dans : Documentation, in *Encyclopædia universalis* (1993), corpus, vol. 7, p.604.

[17] Ce constat n'est valable que pour les bibliographies dites "internationales" auxquelles sont abonnées les bibliothèques françaises. Il

cette indifférence envers les écoles historiques, esthétiques et critiques, pourtant vivantes et attentives aux développements de l'art présent, des Pays-Bas, de l'Italie, de l'Espagne, et au-delà du domaine hispanophone et lusophone ? Quand elle atteint de telles proportions, s'agit-il toujours de problèmes de politique bibliographique (de choix pesés, d'évaluation des besoins, d'analyses de situation) ou bien d'un phénomène de mode ? A cette échelle, ce n'est plus la pratique trop restreinte de certaines langues, ni la faiblesse éditoriale des pays concernés qui peuvent servir d'alibi[18]. Ne serait-ce que pour l'Espagne, en 1991, sur les 13 périodiques reçus, 2 seulement étaient dépouillés. Le rapport est à-peu-près similaire pour les périodiques des Pays-Bas, qui, pourtant, ajoutent souvent des traductions anglaises dans leurs publications, avec 2 périodiques dépouillés seulement sur les 10 titres reçus. Inutile de développer, on remarquera immédiatement les corrélations qui peuvent être faites, et qui ont été faites ailleurs[19], avec une situation globale qui ne concerne pas que la presse artistique. Un aspect particulier de la politique bibliographique mérite, en revanche, qu'on s'y attarde - et

ne concerne pas la représentation de ces pays dans l'ensemble des bibliographies publiées dans le monde.

[18] Si des tendances générales peuvent être invoquées (une sorte d'effet d'entrainement) nous voyons aussi dans cette réalité rapportée au champ de l'art contemporain, un réflexe, hérité de l'après-guerre, quand les pôles économiques et culturels s'étant déplacés, l'attention se focalisa sur le "symbole" américain. Voir, en particulier, le livre de GUILBAUT, Serge, *Comment New-york vola l'idée d'art moderne*, Paris, Nîmes : Ed. J. Chambon, 1992, coll. Rayon art, dans sa conclusion, p.263-269 et dans quelques observations de ce type : "*A Paris […], on lorgnait avec envie vers New York. Tous les articles sur l'Amérique, publiés dans la presse française, le démontrent. Le Français était ébahi par la richesse, la puissance du vainqueur. Malgré une critique anti-américaine émanant des groupes marxistes et de ceux qui défendaient un humanisme traditionnel il existait une réelle fascination pour la civilisation des Etats-Unis...*", p. 165.

[19] Ces aspects sont étudiés, en particulier dans l'article de CONFLAND, Daniel, Les langues de la communication scientifique, p. 87-137, in : *Quelles langues pour la science ?,* sous la dir. de Bernard CASSEN, Ed. La Découverte, 1990.

nous abordons le second point annoncé : il concerne la représentation de l'art contemporain après 1945.

5.3.2. L'ART APRÈS 1945 DANS LES BIBLIOGRAPHIES

Si la période de l'art après 1945 est, d'un point de vue général, c'est-à-dire toutes langues confondues, faiblement représentée dans l'ensemble des bibliographies couvrant le 20e siècle, il faut cependant relever que, grâce à la sélection pertinente de deux bibliographies, cette faiblesse générale n'affecte pas outre mesure les périodiques francophones.

Il s'avère, en effet, que parmi les bibliographies[20] qui dépouillent le maximum de titres en français consacrés en partie ou en totalité à l'art du 20e siècle, deux sont "en concurrence". L'une est anglo-américaine : l'*Art Bibliographies Modern* (*ABM*) - c'est aussi un effet de la suprématie évoquée plus haut - et l'autre, française : le *Bulletin signalétique des arts plastiques*, (*BSAP*). Le tableau comparatif des titres en langue française dépouillés par l'une et par l'autre (voir annexes p. 535), toujours dressé à partir des données recueillies dans *Art moderne et bibliographie*[21], donne la liste des titres dépouillés pour chacune d'elles en 1991.

Avec 27 titres en français dépouillés pour *ABM* et 23 pour le *BSAP*, ces bibliographies viennent loin devant les autres (celles qui suivent immédiatement sont la *Bibliographie de l'art suisse* avec 11 titres, *Art index* avec 10 titres, et depuis 1992, la *BHA* avec 14 titres), qui non seulement ne les atteignent pas sur le plan quantitatif, mais encore, parce qu'elles délaissent les titres de création récente ou de diffusion restreinte, ne pratiquent pas une sélection aussi pertinente pour les arts plastiques actuels. On voit que la sélection du *BSAP* est plus proche des besoins réels des

---

[20] Voir leurs présentations plus bas.

[21] BELLET, Harry, *op. cit.*, Annexe II : tableau de présence/absence [des titres dépouillés dans les bibliographies], p. 41-47.

bibliothèques et centres documentaires français spécialisés en art contemporain que ne l'est celle de l'*ABM*, laquelle "oubliait" certains périodiques d'importance comme *Ad hoc, Clichés*, *Canal, Kanal magazine, Ninety magazine* ou *Pictura magazine*[22].

Même si la nationalité des bibliographies, pour la période qui nous intéresse, n'est pas fondamentalement en cause dans le sort global réservé aux titres francophones[23], la prise en compte de la réalité éditoriale française est cependant plus exacte et plus rapide, dans le *BSAP*. Néanmoins, la couverture, tant chronologique que linguistique, d'*ABM* la place au premier rang des bibliographies internationales pour le 20e siècle[24]. Ce rang n'est pas contestable pour la couverture de l'ensemble du siècle : qui pourrait rivaliser, sur ce plan, avec une bibliographie qui propose le dépouillement de 500 périodiques par an ? En tous cas, pas le *BSAP* qui n'en propose que 40. Cependant, si l'on considère la part des revues francophones consacrées à la deuxième moitié du siècle, on revient à des chiffres beaucoup plus équilibrés, puisque, sur ce terrain, *ABM* est concurrencée par le *BSAP.* En écartant des listes, en effet, les revues ayant peu de rapport avec les arts plastiques de cette période (*Cahiers du cinéma*, *Gazette des Beaux-Arts*, *Nouvelles de l'estampe*, *Revue de l'art*, *Revue du Louvre*...etc.) les chiffres tendent à s'équilibrer : 17 titres pour *ABM* et 21 pour le *BSAP*. Ceci, pour le domaine francophone, en ce qui concerne les autres domaines

---

[22] Au moment où le tableau fut réalisé, car, en 1996, on ne peut plus remarquer ces absences de dépouillement, étant donné que, parmi les revues citées, ne reste que *Ninety magazine*, les autres ayant cessé de paraître.

[23] Ceci a pu encore se vérifier pour une revue française récemment créée (automne 1992) : *Bloc notes*, qui a fait presqu'immédiatement partie du dépouillement d'ABM et du BSAP.

[24] Une place qu'elle affiche, très logiquement, dans ses prospectus commerciaux : "ARTbibliographies Modern *is the only bibliography devoted to the coverage of modern and contemporary art*", et qui lui est également reconnue par BELLET, Harry, *op. cit.*, p.18: "...il s'agit à l'heure actuelle de la seule bibliographie internationale consacrée à l'art du XXè siècle". On pourrait nuancer l'affirmation en mentionnant qu'elle n'est pas la seule mais la première en importance.

linguistiques, nous le répétons, *ABM* confirme sa première place :

Tableau 7. Couverture linguistique des bibliographies *ABM* et *BSAP* pour les périodiques sur l'art contemporain après 1945, reçus dans les bibliothèques françaises, (état en 1991) :

Langues des périodiques	Nombre de titres dépouillés	
	ABM	*BSAP*
Anglais	46	6
Français	**17**	**21**
Allemand	12	1
Espagnol	2	1
Italien	9	0
Pays de l'Est	9	0
Autres	7	1

Pour mesurer, maintenant, dans quelles proportions le nombre de titres francophones dépouillés, toujours en considérant le domaine des arts plastiques de 1945 à nos jours, répond aux besoins bibliographiques, nous comparerons ces derniers chiffres avec le nombre des périodiques, en langue française, reçus à la même époque, dans les bibliothèques françaises. Le total des périodiques francophones sur l'art contemporain après 1945, reçus dans les bibliothèques françaises, dépouillés et non dépouillés par *ABM* et le *BSAP* est le suivant (état en 1991) (Voir tableau, annexes p. 537) : *ABM* : 17 périodiques ; *BSAP* : 21 périodiques ; Non dépouillés : 14 périodiques. La couverture atteint 53,84 % des titres. Ce qui est certes insuffisant, mais pas aussi bas que ne le laissait supposer le pourcentage calculé pour l'ensemble des périodiques en langue française, qui est, nous le rappelons de 25,32 %. Sans vouloir minimiser l'insuffisance de la couverture globale, il faut cependant constater que grâce aux choix effectués par ces deux bibliographies, une

compensation s'opère et nuance une situation qui s'avère moins critique pour cette période précise, que pour l'ensemble.

5.3.3. LES RECOUPEMENTS ENTRE BIBLIOGRAPHIES

Les recoupements des bibliographies amènent à d'autres remarques. Une grande quantité de titres sont dépouillés deux fois, alors que d'autres ne le sont pas du tout. Une répartition concertée entre bibliographies entraînerait donc une meilleure couverture du domaine. Mais ceci n'irait pas sans une redistribution des champs de compétence, qui met en jeu plus qu'une volonté désintéressée d'exhaustivité au bénéfice de la communauté scientifique internationale. Il y a d'abord les arguments économiques qui entraînent les éditeurs à "camper sur leurs positions" : pourquoi iraient-ils changer une formule qui a fait ses preuves ? Bien au contraire, l'expérience d'*Art index* en témoigne, une meilleure définition du produit proposé passera par une couverture des titres plus grande, donc, au niveau général, par une augmentation des doubles et triples dépouillements, et ce, pour la simple raison que les clients seront d'autant plus satisfaits qu'un seul outil, donc un seul abonnement, répondra à un maximum de besoins. N'est-ce pas ce qu'il faut comprendre dans les raisons "*pragmatiques et administratives*" invoquées au moment des discussions, qui n'ont pas abouties, sur le partage des titres entre la future *Bibliographie d'Histoire de l'Art* (*BHA*), *ABM* et *Art Index*[25] ?

Il est donc logique que le *BSAP*, par exemple, maintienne, dans sa sélection, des titres dépouillés par ailleurs. Si des raisons économiques valent pour les clients des grandes bibliographies internationales, elles valent aussi pour les

---

[25] Rapporté par Catherine SCHMITT et Nicole PICOT dans la préface de Art moderne et Bibliographie, p. 6. Rappelons que la BHA (Bibliographie d'Histoire de l'Art), créée en 1991, est le résultat d'une fusion entre le RILA (Répertoire International de la Littérature de l'Art) et le RAA (Répertoire d'Art et d'Archéologie).

bibliothèques et centres de documentation, petits, moyens ou grands, qui, abonnés ou collaborateurs, bénéficient des services du *BSAP*. Car grâce à lui, et sans devoir impérativement s'abonner à d'autres bibliographies, ils peuvent couvrir les titres principaux qu'ils reçoivent[26].

Rentre aussi en ligne de compte l'origine nationale des bibliographies. Les bibliographies, même internationales, ont tendance à se tourner d'abord vers les publications de leur domaine linguistique d'origine. Chacune veillant à maintenir sa voix : les anglophones tiennent à garder leur avance, et les francophones, qui cherchent à mieux représenter la production en langue française, luttent artisanalement comme le *BSAP*, ou fusionnent avec les concurrents comme l'a fait le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* (*RAA*, Paris) avec le *Répertoire international de la littérature de l'art* (*RILA*, New-York)[27].

5.4. L'INDEXATION THEMATIQUE DE L'ART CONTEMPORAIN DANS LES REPERTOIRES BIBLIOGRAPHIQUES

Devant l'impossibilité de prendre en compte toutes les bibliographies qui concernent, de près ou de loin, l'art contemporain, nous avons établi les limites du *corpus* en retenant celles qui sont parmi les plus utilisées dans les

---

[26] On en viendrait même à préférer que la liste du BSAP s'allonge car c'est la seule bibliographie à réunir autant d'atouts : couverture linguistique essentiellement francophone, rapidité, et prix modeste.

[27] Paul-André JACCARD, a décrit cette fusion en ces termes : "...*on assiste depuis quelques années à de grandes manœuvres (essentiellement franco-américaines) conditionnées par des stratégies spécifiques (politiques et financières, scientifiques et éditoriales) qui visent à la concentration des efforts à l'échelle de la bibliographie internationale*", dans : Bibliographies dans le domaine de l'art, *ARBIDO-R*, 2, 1987, n°4, p. 91.
-On trouve un écho de la "position" française chez Bernard CASSEN qui l'exprime en ces termes sur un plan général : "Nul ne songe aujourd'hui sérieusement à détrôner l'anglais comme principale langue de la communication scientifique internationale, pour la remplacer par une autre, le français par exemple. […] Il s'agit, au contraire, de promouvoir toutes les langues, dont bien sûr le français, comme langue des sciences et des techniques". Dans : Maintenir nos langues en bon état de marche, présentation, In Quelles langues pour la science ?, p. 205.

centres de documentation et bibliothèques spécialisées, en France. Elles figurent aussi dans les salles de références des bibliothèques universitaires, et de la plupart des grandes bibliothèques publiques. Cette étude ne se veut donc pas exhaustive, elle apporte seulement des données vérifiables dans la pratique courante, qui demanderaient à être confrontées avec d'autres évaluations[28].

5.4.1. *ART INDEX*

Parce qu'elle est la seule, parmi les bibliographies courantes, à indexer les reproductions, *Art index* présente un intérêt particulier dans le cadre de cette étude. D'autres aspects, cependant, relatifs à l'indexation, seront étudiés pour servir de repères dans une perspective comparatiste.

5.4.1.1. PRÉSENTATION

Titre : *Art Index*
Sous-titre : *a quartely author and subjet index to publications in the fields of archaelogy, architecture, art history, city planning, crafts, graphic arts, industrial design, interior design, landscape architecture, museology, photography & films, and related subjects.*
Date de création : 1933
Editeur : The H.W. Wilson Company, New-York
Direction : Phyllis Massar…[et al.]
Périodicité : trimestriel
Nature : Index signalétique. Titres d'articles parfois accompagnés d'une brève précision entre crochets (Exemple :

[28] Notre sélection reprend en partie celle qui fut effectuée dans Art moderne et bibliographie, op. cit., en laissant de côté le Répertoire d'art et d'archéologie (RAA) et le *Répertoire international de la littérature de l'art* (RILA) maintenant fusionnés dans la Bibliographie d'Histoire de l'art (BHA), ainsi que *Art and Humanities Citation Index*, qui ne concernait pas notre propos, et *Bibliographie zur Schweizer Kunst = Bibliographie de l'art suisse*, très peu représentée en France.

L'art dans le métro [decoration of five new subway stations, Toulouse, France] col il *Connaiss Arts* no492 p12 F '93).
Domaine : Dépouillement de périodiques (annuels et bulletins compris) de langue anglaise en majorité (73% environ)[29] pour les domaines indiqués dans le sous-titre (archéologie, architecture, histoire de l'art...etc.). Liste, séparée, des critiques d'ouvrages parus (*Book reviews*) dans les périodiques dépouillés, à la fin de chaque livraison.
Nombre de périodiques dépouillés : 210, en 1993, 268 à partir de janvier 1994.

REMARQUES : Jusqu'alors orienté principalement vers des publications couvrant l'Histoire de l'art jusqu'en 1945, cet index a décidé d'étendre, depuis janvier 1994, son dépouillement à des revues consacrées à l'art actuel, telles que *Art and Design, Art Press, Artefactum, Parkett*... De vingt quatre périodiques consacrés aux arts plastiques contemporains on passait ainsi à quarante[30]. Malheureusement pour le domaine français et européen les revues *Artstudio* et *Artefactum* ont cessé de paraître entre-temps. L'art contemporain actuel reste donc surtout représenté par des périodiques anglais, américains et allemands ; seuls six périodiques (sur 268), de langue française, partiellement ou totalement consacrés à ce domaine, sont dorénavant dépouillés : *Art press*, *Beaux-Arts magazine*, *Les Cahiers du M.N.A.M.*, *Cimaise*, *Connaissance des arts*, *L'Œil*. Un choix, nous l'avons noté, qui ne va pas dans

---

[29] Calcul effectué à partir de la liste des périodiques dépouillés en 1993 ("Periodicals indexed"), donnée dans *Art Index*, vol. 64, n°4, oct. 1993, p. VII-XI. Il s'agit d'une évaluation, basée sur la langue du titre, l'adresse du périodique, la langue des titres d'articles signalés dans le corps du répertoire et sur des vérifications directes. Sur un total de 212 titres, 155 titres sont en anglais. Dans le reste du domaine linguistique couvert, nous rencontrons seulement 20 titres de langue française, dont 15 sont éditées en France.

[30] Ces chiffres prennent en compte, de manière assez large, les périodiques consacrés en partie (parfois en majorité) aux arts plastiques actuels tels que *Art in america, Artforum, Du, Flash Art, Museumjournaal, October*, mais excluent les périodiques d'architecture contemporaine. La liste est donnée dans une note spéciale ("*important notice to our subscribers*") en 2ème de couv. du numéro cité.

le sens d'une meilleure répartition du dépouillement, puisque ces titres sont déjà dépouillés par ailleurs, mais qui tend à mieux satisfaire le public acquis de cette bibliographie tout en visant à conquérir un public plus large.

5.4.1.2. STRUCTURE GENERALE

Classement dictionnaire des vedettes (matières et auteurs confondues). Renvois directs et d'orientation nombreux.

Exemples[31] :

Strasbourg (France)	[vedette matière au nom géographique]
Studio Milou (Firm)	[vedette matière au nom de la collectivité]
Suburbs *See also* Garden cities New towns	[renvois d'orientation]
Subways	[vedette matière]
Sullivan, Robert	[vedette à l'auteur d'article]
Sultan, Donald K., 1951-	[vedette matière au nom d'artiste]
Sunday artists *See* Artists, Self-taught	[renvoi direct]

[31] *Art index, op. cit.*, p.314-315. Cette liste comporte des exemples de vedettes et de renvois extraits, de façon discontinue, d'une suite alphabétique, pour en mettre en valeur les types. Elle n'est pas extraite à l'identique du document original. Les graisses typographiques ont été respectées.

Structure d'une notice matière pour une référence d'article :

Schéma :

Vedette matière
Renvoi(s)
Source : Titre d'article. Mention d'illustration. *Titre de périodique*. n°. pages date.

Exemple (*Art index*, vol.64, n°4, 1993, p.33) :

Art and state
See also
Art and politics
Art commissions
Censorship
Design and state
Museums and art galleries-Laws and regulations
State encouragement of science, literature, and art
L'état, la culture [interview with Georges Duby, Jacques Rigaud, Michel Colardelle and Jean-Jacques Aillagon] *Connaiss Arts* no494 p19-22 Ap '93
Les musées aujourd'hui. G. de Broglie. *Connais Arts* no496 p19-21 Je '93

Sructure d'une notice pour une référence de reproduction :

Schéma :

Nom de l'artiste
mention **Reproductions**
Titre œuvre (technique)
Titre de périodique. n°. page date. (mention de couleur)

Exemple (*Art index*, vol.64, n°4, 1993, p.4) :

Aillaud, Gilles, 1928-
Reproductions
Les panthères (print)
Cimaise v40 p26 Ja/Mr'93

5.4.1.3. THEMES ET ICONOGRAPHIE

L'entrée *Art-Themes* donne, sous un renvoi d'orientation, un récapitulatif des vedettes matières concernant les thèmes répartis dans l'index (*Art index* p. 25-26, voir annexes, p. 539).

Ceci permet un premier repérage assez rapide. Toutefois cette liste ne concerne pas tous les thèmes. Pour rechercher des thèmes qui n'ont pas ouvertement de "statut" iconographique, tout en étant liés aux œuvres, il faudra se reporter directement au terme spécifique. Ce qui, en soi, est un bon principe, mais n'est pas logiquement articulé avec les renvois des thèmes. Ainsi, la vedette *Blue*, qui existe dans l'index, ne fait pas l'objet d'un renvoi sous *Art-Themes*, tandis que ce renvoi est effectué pour *Clouds in art* (= Nuages dans l'art), le nuage étant considéré comme une entité iconographique. Le signalement de l'article sur "*Les métamorphoses de l'azur*"[32], par exemple, consacré au rôle du bleu dans la peinture et l'art des 19e et 20e siècles, ne sera donc pas représenté dans la liste regroupant les thèmes, mais directement à la vedette *Blue*.

Autre type de difficulté : pour les thèmes qui ont partie liée avec des œuvres, mais n'apparaissent pas de façon manifeste en elles, il faut se reporter à une autre liste de renvois d'orientation, sous les vedettes *Art* See *also Collage, Feminist art, Found object*...etc. (= Art Voir aussi Collage, Art féministe, Objets récupérés...etc) (Art index, p. 23, voir annexes p. 541) ou, de manière plus compliquée, aux vedettes des différentes techniques : *Drawing*, *Painting*, *Sculpture*...etc. (= Dessin, Peinture, Sculpture...etc.).

De même, l'utilisateur ne trouvera pas de renvoi à d'autres vedettes matières telles que les genres (*Landscape*, *Still life*, *Environment <Art>*, *Earthworks*...etc.) (= Paysage, Nature morte, Installations, Earthworks...etc.)[33] et les sujets en rapport avec l'art (*Art and mental illness*, *Art and science*...etc.) (= Art et maladie mentale, Art et science...etc.), qui eux aussi, doivent être recherchés directement à leur occurrence alors qu'ils pourraient

---

[32] RIOUT, Denis, Les métamorphoses de l'azur, *Connaissance des arts*, n°496, juin 1993, p.56-63.

[33] Traduction de *Environment (Art)* par Installations en raison de l'usage français, mais aussi d'un renvoi contenu dans cet index de Installation (Art) vers Environment (Art).

légitimement figurer, comme rappels, sous une vedette générique indiquant des thèmes.

A titre d'exemple : une personne intéressée par les nuages dans la peinture, trouvera une mention dans la liste des renvois sous
Art-Themes (See also the following headings *Clouds in art)* (= Art-Thèmes, voir aussi les vedettes suivantes Nuages dans l'art),
ou directement sous ce dernier descripteur, assorti d'un renvoi vers
Sky in art (= Ciel dans l'art),
mais il ne rencontrera pas de renvoi vers la vedette
Landscape painting (= Peinture de paysage).

Il lui faudra donc penser à se reporter directement à cette entrée dans le corps de l'index (où, curieusement, d'ailleurs, un renvoi existe vers *Clouds in art,* ce qui permet de constater que le renvoi ne fonctionne ici que dans un seul sens).

Autre exemple : une recherche à *Nature in art* (= Nature dans l'art) donnera les références de deux articles sur le paysage, plus une série de renvois d'orientation vers *Animals, Clouds in art, Farm life in art, Gardens in art, Pastoral scenes in art* (= Animaux, Nuages dans l'art, Vie de la ferme dans l'art, Jardins dans l'art, Scènes pastorales dans l'art) sans renvoyer vers d'autres matières tout aussi importantes pour le sujet telles que *Landscape in art (* = Paysage dans l'art*), Land art*, ou *Earthworks.*

Ainsi, du particulier vers le général, et inversement, les renvois ne remplissent pas toujours leur rôle de rappel. Pour aussi étendu soit-il, le système qui régit les préférences et les orientations n'est pas aussi structuré qu'on pourrait le penser de prime abord ; il ne peut totalement remplacer la pré-définition des champs sémantiques et conceptuels avant la recherche bibliographique. Il convient donc de ne pas se fier complètement aux guides (listes de renvois) que propose cet index et de poursuivre vers d'autres entrées avec ses propres critères.

5.4.1.4. REMARQUES GENERALES

Première constatation : l'indexation n'est pas aussi profonde que la profusion d'information pourrait le laisser penser. Pourquoi, par exemple, le signalement de l'article, déjà cité, "Métamorphoses de l'Azur", est-il introuvable sous la vedette "Sky in art" (= Ciel dans l'art), alors que cette vedette semblait s'imposer ?

Deuxième constatation : les vedettes matières de l'index concernent en grande majorité les noms propres, les techniques, les mouvements, les périodes et la géographie. Les thèmes, sans être écartés, restent quantitativement très minoritaires dans l'ensemble des entrées.

A titre de sondage, dans la livraison n°4 d'octobre 1993, la liste donnée sous *Art-Themes* ne renvoie qu'à 125 descripteurs[34] (voir annexes p. 539-540), ce qui reste proportionnellement minime, même si tous les descripteurs sur les rapports entre art et thèmes n'y figurent pas. Les descripteurs composés, du type *Art and* ...(autre sujet : *science, religion, politics, psychoanalysis...*etc.), qui peuvent intéresser des thèmes, ne représentent quant à eux que 77 occurrences. Précisons, de plus, que ces chiffres ne se rapportent pas exclusivement aux arts plastiques contemporains, puisque y sont inclus les descripteurs se référant à des articles de périodiques d'archéologie, d'histoire de l'art, d'architecture, de cinéma, d'arts appliqués, de design, que l'index dépouille également.

Enfin, de façon significative, ou pour le moins intrigante - est-ce la conséquence d'une absence d'œuvres comportant "de l'iconographie", de travaux historiques ou critiques sur le sujet, d'une acception du mot qui ne vaudrait que pour les siècles antérieurs au 20e, ou d'une mauvaise appréciation des articles relevant de ce domaine, de la part des indexeurs ? -,

[34] Avec une moyenne de 40 descripteurs par page (hormis les renvois), ce volume compte 14080 descripteurs environ. Nous avons établi la moyenne en comptant le nombre de descripteurs sur une page, toutes les dix pages, pour une livraison comptant 364 pages.

la rubrique *Iconography* de cette livraison ne donne aucune référence à des études sur l'art contemporain.

En définitive, cet index, qui offre par ailleurs des avantages, tels que rapidité de parution[35], facilité de consultation grâce à sa liste alphabétique unique, signalement des recensions, et, apport appréciable, l'inventaire des index "internes" publiés par les périodiques[36], demeure cependant une voie étroite pour rechercher des références sur les thèmes plastiques contemporains. Dans le même exemplaire, en comptabilisant non plus les descripteurs, mais les signalements d'articles réellement pertinents pour ce domaine, sous des vedettes du type *AIDS (Disease)* ; *Animals* ; *Aragon, Louis* (autoportrait) ; *Art and music* ; *Blue* ; *Primitivism* ; *Religious art* ; *Tombs in art*...etc., on tombe à 60 références, sur un total d'environ 12320[37].

---

[35] Notons cependant que cet avantage n'est pas aussi marqué pour les publications non anglophones, puisque dans le volume que nous avons analysé, publié en octobre 1993, le délai de dépouillement peut aller jusqu'à cinq ans. Exemple : 1988 (Congrès archéologique de France, n°146). Les autres délais s'échelonnent de deux ans à trois mois. Exemples : 1991 (*Revue de l'art*, n°94) ; sept. 1991 (*Paragone*, n°42) ; printemps 1992 (*Cahiers du MNAM*, n°39) ; juillet 1992 (Goya, n°229-230) ; octobre 1992 (*Connaissance des arts*, n°488) ; Mars 1993 (*Cimaise*, vol. 40) ; juil-août 1993 (*Connaissance des arts*, n° 497). L'exemple de *Connaissance des arts*, dont les numéros signalés vont d'octobre 1992 à juillet 1993, prouve, en fait, que le dépouillement s'effectue par lots, ce qui donne, au moment de la parution de la bibliographie, à la fois des informations récentes et des informations datées.

[36] Cet aspect, des plus importants pour la documentation, se traduit par exemple, dans le numéro considéré, par le signalement, dans la rubrique "Periodicals" et à la sous-rubrique "Indexes", de 16 index. Harry BELLET, *op. cit.*, p.32, indique que *Art index* était le seul répertoire à proposer ce genre de signalement. Il faut maintenant y ajouter celui de la *Bibliographie d'Histoire de l'Art* sous la vedette "Index. Revue d'art + titre de revue".

[37] Moyenne de 35 références par page, calculée comme pour les descripteurs (voir supra note n° 34). Le nombre de références intéressant la période contemporaine a, quant à lui, été obtenu par repérage linéaire, page à page. Il faut maintenant noter que la récente extension de cet index à de nouveaux titres permet une meilleure couverture des thèmes actuels, via l'édition anglophone, majoritairement.

5.4.1.5. LE SIGNALEMENT DES REPRODUCTIONS

Seul, parmi les index bibliographiques édités, à établir des notices pour les reproductions, "*ce qui fait sa force*"[38], *Art Index* signale, de deux manières, le ou les titres des œuvres reproduites, jusqu'à dix par article[39]:

1) après l'identification du texte de l'article, sous l'abréviation *il:* (= illustration), suivie de la précision *col* (= couleur) s'il y a lieu, quand les reproductions se rapportent toutes à l'artiste dont il est question dans l'article.

Exemple :

Long, Richard, 1945-
Richard Long: a walking sculptor. A. Zevi. *Architettura* v39 p56-8 Ja'93
il: Stones on a cairn; Summer circle, 1991; Sahara standing stone line; Snake circle and white water circle; White mud circle; Where the walk meete the place;
Silberen stones; *il(col):* Un cercle en Bretagne;
Mississippi mud; [1 untitled]

2) l'autre mention utilisée, *Reproductions*, regroupe des signalements d'illustrations dispersées dans des articles divers.

Exemple :

Bourgeois, Louise
Reproductions
Legs (rubber, 1986)
Art News v92 p15 Summ'93 (col)
Nature study (bronze, 1984)
Art Am v81 p14 Je '93 (col)
Art News v92 p14 Summ '93 (col)
[Untitled: fingers]
Art Am v81 p11 Jl '93 (col)

---

[38] Expression employée par BELLET, Harry, *op. cit.*, p. 16.

[39] Si les reproductions dépassent le nombre de dix, c'est l'ensemble qui n'est pas signalé. Ainsi, les illustrations "abondantes" des articles monographiques de fond sont-elles écartées. Un signalement systématique jusqu'à dix reproductions serait plus justifié.

La clef pour accéder au signalement des reproductions, est le nom de l'artiste. Ces reproductions ne faisant pas l'objet d'entrées par titre, on perdra les indices de contenu que promettaient les *Panthères* ; les jambes (*Legs*) ; les pierres (*Stones*) ; ainsi que les *Nuages* de Constable[40], lesquels auraient pu apparaître pourtant sous *Clouds in art*. Une absence, encore, qui se fait au détriment de la recherche thématique et iconographique.

On ne pourra, à la rigueur, retrouver un thème dans une reproduction (mention d'illustration : *il.*) qu'en passant par l'indexation thématique des articles, lorqu'elle existe, comme c'est le cas avec "l'azur" :

Exemple :

Blue

Les métamorphoses de l'azur. D. Riout. col il. *Connaiss Arts* no496 p56-63 Je '93

Mais nous revenons ici aux possibilités traditionnelles, offertes par la plupart des bibliographies, pour la recherche des contenus des œuvres. Les mentions d'*Art index* se distinguent de celles qu'on rencontre d'habitude dans les documents secondaires uniquement par le signalement du titre des œuvres ; qu'elles ne se limitent pas au simple *ill. en n et bl.* ou *ill. en coul.* des notices ordinaires. Elles suffisent cependant à faire sa "force".

Cette exception confirme bien la faiblesse globale de l'indexation des reproductions (une situation déjà rencontrée dans le chapitre précédent et sur laquelle nous reviendrons p. 345 et suiv.). Leur signalement révèle, néanmoins, une matière profuse, ailleurs toujours cachée par "l'étiquette" de la composante textuelle de l'article ; et prouve, contre toutes les préventions qu'on répète trop souvent à propos de

[40] Nous faisons référence à la notice de la page 87 du même volume : "Constable, John, 1776-1837 [...] Etude de nuages : Hampstead tree à droite (1823) *Connaiss arts* no496 p56 Je '93 (col)"

l'image[41], que le traitement indexatoire par unité, ici la reproduction, non seulement est réalisable mais encore pertinent. On peut simplement regretter que, dans le cas d'*Art index*, cette indexation ne garde que le critère du nom d'artiste, en tête de vedette, sans envisager celui du titre et du contenu.

5.4.2. *ART BIBLIOGRAPHIES MODERN*

Faisant suite à la *LOMA* (*Literature on modern art, 1969-1973*), l'*ABM* est, à bien des égards, l'instrument fondamental des recherches sur l'art du 20e siècle. Bibliographie spécialisée courante, consacrée au signalement des articles de périodiques, des catalogues d'exposition, des thèses et ouvrages divers, elle brasse une quantité énorme de références (2 volumes annuels d'environ 700 p. chacun, contenant jusqu'à 11800 notices au total, sans compter les renvois extrêmement nombreux).

5.4.2.1. PRÉSENTATION

Titre : *Art bibliographies modern*
Sous-titre : *abstracts of current literature of Modern Art, Photography and Design.*
Date de création : 1973
Editeur : Clio Press. Oxford (GB), Santa Barbara, California (USA)

---

[41] Encore répétées à propos du catalogage dans COLLARD, Claude, GIANNATTASIO, Isabelle et MELOT, Michel, *Les images dans les bibliothèques*, p.209 : "*Enfin, si, pour les livres, le catalogage document par document est la règle, les images fixes se rencontrent le plus souvent en colonies nombreuses, qui défient le traitement pièce par pièce*". L'argument est souvent le même : au nom d'une exhaustivité impossible, on fait appel à une généralité qui confond toutes les espèces d'images fixes, pour préconiser un traitement par lot. Or, si le traitement "au niveau éditorial" est une bonne solution pour des séries d'images de reportage, par exemple, on ne peut adopter ce systématisme pour les reproductions d'œuvres quand on pose la question du sujet. C'est, ici, le niveau singulier qui prévaut.

Adresse : Editorial offices : 55 St Thomas'Street, Oxford, 0X1 1JG ENGLAND
Périodicité : Bi-annuelle
Nature : Bibliographie analytique internationale.
Domaine : Arts plastiques, design et photographie du 20e siècle, et pour la photographie, depuis son invention.
Nombre de périodiques dépouillés : 500

5.4.2.2. STRUCTURE GENERALE

1) Liste alphabétique des vedettes matières (*subject headings*) utilisées dans le volume (voir annexes p. 543).
2) Liste des titres et numéros des périodiques dépouillés dans le volume, avec références numériques des notices.
3) Entrées dans l'ordre alphabétique, avec références numériques croissantes des notices (de 0001 à 7503, par exemple pour un volume). Classement "dictionnaire" des vedettes matières et des noms propres.
4) Index des auteurs.
5) Index des musées et galeries.

5.4.2.3. STRUCTURE DES NOTICES

Schéma :

1) Vedette
2) Numéro de notice
3) Titre du document (traduction en anglais s'il y a lieu)
4) Auteur
5) Source ou adresse éditoriale
6) Description matérielle
7) Résumé
8) Renvois

Exemple (Vol. 25, n°1, 1994)

Colour

01468 Les métamorphoses de l'azur (The metamorphoses of blue). Denys Riout. Connaissance des Arts (France), no 496 (June 1993), p.56-63. 11 col. illus.

The theme of an exhibition held at the Fondation Cartier in Paris (Sept. 1993) was the myriad interpretations and significances given by artists to the colour blue. The author explores different aspects of this theme and considers works by 19th and 20th century artists including Rothko, Ruscha, Yves Klein, Miró, Matisse, Malevich and Opalka, focusing on the signifiance of blue for Klein in particular.

5.4.2.4. STRUCTURE DES RENVOIS

Schéma :

vedette matière (en minuscules)

renvois (*See*) numéro de notice. Titre du document

Exemple (vol. 25, n°1, 1994)

blue

See 01468 **Les métamorphoses de l'azur (The metamorphosis of blue)**

5.4.2.5. L'INDEXATION DES THEMES

ABM n'utilise pas le mot *theme* dans les vedettes matières[42]. Les vedettes, chargées de représenter ce concept, se trouvent, soit directement sous des vedettes spécifiques introduisant le domaine dans sa relation avec l'art (Exemple : *Geometry and art* = Géométrie et art), soit sous la vedette générique *Iconography* suivie d'une précision de sujet (Exemple : *Iconography : bridges* = Iconographie : ponts). Cette

[42] Jusqu'en 1988, ABM utilisait le descripteur *Iconography : Themes* suivi d'une sous-vedette de précision de sujet (Exemple : *Iconography : Themes - Fishes*). Simplifié à partir de 1988, le descripteur va se réduire au mot *Iconography*, directement suivi d'une sous-vedette (voir annexes, p. 544).

dernière tête de vedette, en raison de sa fonction de regroupement, est extrêmement développée et occupe en moyenne une vingtaine de pages quand les autres vedettes, parmi les plus fournies, excèdent rarement deux pages. A cela, il faut ajouter que les sous-vedettes de précision de sujet font l'objet de doubles entrées à leurs noms spécifiques (Exemple le thème *bridges* sera à la fois indexé sous *Iconography : bridges* et, en rappel, au mot spécifique *bridges*).

L'indexation du domaine iconographique est donc particulièrement bien conçue et répond avec pertinence à des recherches thématiques assez fines, sans enfermer la notion d'iconographie dans des perspectives exclusivement figuratives. Elle concerne à la fois des thèmes figuratifs (*children* = enfants ; *clouds* = nuages) ; des thèmes iconographiques (*Creation, the* = La Création ; *Medusa*) ; des genres (*landscape* = paysage, *still life* = nature morte) ; des thèmes formels (*grids* = grilles ; *circles* = cercles) ; des thèmes matériologiques (*pollen*) ; des thèmes symboliques (*igloos*) et des thèmes référentiels (*travel* = voyage). Les quatre dernières catégories assurent des repérages particulièrement importants pour l'art contemporain.

Témoin, l'indexation d'un article sur la peinture "abstraite" d'Olivier DEBRÉ, sous la vedette *Iconography : travel* = Iconographie : voyage (ou directement à *travel*), dont on cerne la justification dans le résumé de la notice[43] :

Entrée avec renvoi vers la notice :

travel
see **01651 Olivier Debré : it's time to look at this painting in a new light**

[43] Extraite du vol. 25, n°1, 1994.

Notice :

Debré Olivier

01651 Olivier Debré : it's time to look at this painting in a new light. Michel Faucher. *Cimaise* (France), no 224, vol. 40 (June-Aug 1993), p.9-24. Also in French. 13 illus. (10 col.) biog.

"[…] the author describes both the man and his work. He states that Debré is constantly analysing and reflecting on his experiences, his encounters, the moments of exchange and sharing and his extensive travels. Capturing the sensations of different parts of the world on his canvases. Debré asserts that this abstraction is intrinsically linked to the world..."[44]

Ce principe d'indexation est suffisamment rare pour qu'il mérite d'être relevé[45]. L'aspect inhabituel réside dans l'usage qui est fait ici de la vedette *iconographie* appliquée à la peinture abstraite, marquant une différence d'acception notable avec celle plus communément admise dans le champ de l'Histoire et de la critique d'art. Sans pouvoir discerner si cette décision répond à une conception théorique "nouvelle" de l'iconographie, on peut cependant constater que la raison "indexatoire" de regroupement, elle, a été respectée : elle permet ainsi à l'utilisateur de s'orienter à partir d'une seule entrée.

Quant au choix du terme *travel*, il repose simplement sur la prise en compte du contenu sémantique de l'article (ici les mots de l'auteur de l'article et les propos, rapportés en filigrane, de l'artiste). Au lieu de répondre à des conceptions esthétiques pré-établies qui refuseraient toute

---

[44] Traduction :" ...l'auteur décrit l'homme et son œuvre. Il relate que Debré analyse constamment ses expériences et réfléchit sur elles, sur ses rencontres, les moments d'échange et de partage dans ses nombreux voyages. Capturant les sensations de différentes parties du monde sur ses toiles. Debré affirme que cette abstraction est intrinsèquement liée au monde...".

[45] Par exemple, dans le BSAP, n°2, 1994, notice n°002706, l'indexation du même article est faite uniquement au nom de l'artiste.

identification de sujets dans la peinture abstraite, l'indexeur a tenu compte des indices de contenus apportés par le texte pour créer un accès décisif. Non seulement logique vis à vis de la fonction première de l'indexation, laquelle doit traduire les contenus du texte, mais aussi pertinent vis à vis de la peinture dont le texte se fait l'écho. Que la notion soit, dans ce cas précis, injustifiée pour une conception formaliste de l'art, n'est plus du ressort documentaire. Cette entrée sera un élément de repérage important pour une recherche sur la notion de voyage dans la peinture contemporaine, y compris pour être discutée. Au delà de sa fonction d'inventaire, la bibliographie retrouve ici, dans l'indexation, sa fonction d'aiguillage.

La précision de cet index s'applique aussi à des thèmes formels tels que la grille (*grids*), utilisée dans l'art minimal et dans l'abstraction géométrique, par exemple ; aux matériaux tels que le *pollen*, dont Wolfgang LAIB a fait son "pigment" de prédilection ou aux formes archétypiques telles que l'*igloo*. Sans poursuivre une exhaustivité impossible, l'indexation prend en compte, cependant, des thèmes ou des motifs évoqués dans les textes, avec suffisamment de pertinence pour construire des clefs d'accès difficiles à trouver, sinon oubliées, dans les autres bibliographies.

Ceci se vérifie encore à propos d'un article[46] sur le travail de Xavier VEILHAN :

Notice (vol. 24, n°2, 1993)

Veilhan Xavier
11573 Xavier Veilhan : l'image générique (Xavier Veilhan : the generic image). Marie-Ange Brayer. *Art Press* (France), n°171 (July-Aug. 1992), p.39-42. 7 illus. (4 col.).

[46] Article indexé dans la BHA à Veilhan, Xavier et à Installation (œuvre d'art), vol. 3, 1993, et dans le BSAP, 1992 (sur fiches) uniquement au nom de l'artiste.

"Describes how French artist Xavier Veilhan uses generic images of horses, bridges and so on such as those wich are to be found in illustrated dictionnaries..."[47]

Sur la base du texte, et du résumé, l'indexation matière a "extrait" les termes *horses* (= chevaux) et *bridges* (= ponts) parmi l'ensemble des images utilisées par l'artiste. Et, bien qu'elles ne représentent qu'une partie du répertoire, évoqué dans l'article, et qu'une indexation plus fine aurait pu "extraire" des images supplémentaires, ces vedettes n'en forment pas moins des pistes utiles pour la recherche des sujets.

5.4.2.6. REMARQUES

Comparés aux efforts effectivement réalisés pour donner une visibilité à la matière thématique, les inconvénients d'*ABM* sont mineurs. Ils existent cependant.

1) Comme pour le *BSAP*, (que nous verrons plus bas), l'absence de sous-vedettes concernant les supports, les artistes, la chronologie, ou tout autre type de différenciation, oblige à lire la notice (directement, ou à la suite d'un renvoi) pour obtenir plus de précisions sur le thème indexé. Si cet inconvénient n'est pas très lourd lorsqu'un seul document est en jeu, il le devient quand on rencontre certains thèmes abondamment traités, comme c'est le cas avec la figure humaine (*human figure*) qui peut représenter, par exemple (dans le vol.25, n°1, 1994), jusqu'à 130 entrées. L'ordre des entrées étant numérique, le lecteur doit alors systématiquement se reporter du numéro donné à la rubrique concernée pour avoir confirmation ou non que l'article référencé peut convenir.

Enfin, on notera qu'à l'instar de la majorité des bibliographies, les reproductions n'y sont pas indexées.

---

[47] Traduction : "Il décrit comment l'artiste Français Xavier Veilhan utilise des images génériques de chevaux, de ponts et d'autres, comme celles que l'on trouve dans les dictionnaires illustrés..."

5.4.3. *BIBLIOGRAPHIE D'HISTOIRE DE L'ART*

Version bilingue (Anglais-Français en documents séparés), augmentée et renouvelée de l'ancien *RAA* du C.N.R.S. et du *RILA*, après leur fusion, la *Bibliographie d'Histoire de l'Art = Bibliography of the History of Art,* ou *BHA,* s'impose maintenant comme un instrument de référence essentiel en Histoire générale de l'art. Cependant, pour la période qui nous préoccupe, comme nous l'avons déjà évoqué, la matière dépouillée reste encore inférieure à celle qui est traitée par des bibliographies telles que *ABM*, sur le plan international, ou le *BSAP,* pour les périodiques francophones. Elle figure néanmoins dans cette partie parce qu'elle apporte, même dans ses limites, des exemples d'indexation thématique qui méritent réflexion.

5.4.3.1. PRÉSENTATION

Titre : *BHA Bibliographie d'Histoire de l'Art*
Date de création : 1991
Co-éditeurs : Centre National de la Recherche Scientifique, Institut de l'Information Scientifique et Technique (Vandœuvre-lès-Nancy, France) : The J. Paul Getty Trust, The Getty Art History Information Program (Santa Monica, California, USA).
Direction : Nancy ENGLANDER (Etats-Unis), Eleanor FINK (Etats-Unis), Francine GOURD (France), Claude PATOU (France).
Adresses de diffusion : Pour la France : INIST Diffusion, 54514 Vandœuvre-lès-Nancy Cedex. Pour les Etats-Unis : Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts 01267.
Périodicité : Trimestrielle + index cumulatif annuel.
Nature : Bibliographie analytique internationale.
Domaine : Histoire de l'art du 4e ap. J.C. à nos jours.
Nombre de périodiques dépouillés : 3000 périodiques environ, d'après le fascicule publié par la *BHA* : *Liste des revues*

dépouillées[48], plus catalogues, monographies, thèses et ouvrages collectifs. Environ 24 000 notices par an[49].

5.4.3.2. STRUCTURE GENERALE DES REPERTOIRES TRIMESTRIELS

1) Plan de classement.
2) Notices, avec ou sans résumés, répertoriées selon le plan de classement : une partie "Généralités" divisées en domaines ; une partie "Histoire générale de l'art", divisée en périodes, où les notices sont classées par domaines (exemples : Jardins ; Photographie ; Sculpture), par pays, par artistes, par mouvements, par thèmes ou par subdivisions chronologiques. Références numériques croissantes des notices (de 1 à 6670, par exemple pour un volume).
3) Index des auteurs, avec références numériques aux notices différenciant les notices signalant un article de tel auteur des notices signalant un article ou un compte rendu sur l'auteur.
4) Liste des titres et numéros des périodiques dépouillés dans le volume, avec références numériques des notices.
5) Index alphabétique des matières, avec renvois. Classement "dictionnaire" des vedettes matières et des noms propres. (Voir exemples de notices, annexes, p. 544).

---

[48] Sur l'ensemble des périodiques dépouillés (document de référence : BHA : liste des revues dépouillées, 1995, 35 p.) on observe deux choses :
1) Par rapport au tableau dressé dans Art moderne et bibliographie, op cit., en 1991, qui répertoriait les revues reçues par les bibliothèques françaises intéressant l'art contemporain, la BHA a ajouté, en 1995, le dépouillement de 16 nouveaux titres (5 en français, 3 en anglais, 3 en allemand, 1 en espagnol, 1 en italien, 1 en danois, 1 en suédois, 1 en tchèque). Ces nouveaux dépouillements ne transforment donc pas fondamentalement les couvertures linguistiques concernant l'art contemporain qui étaient observables en 1991.
2) La présence de 16 titres en langue française consacrés à l'art contemporain sur le total des 3000 titres. Sur les titres en langue française, la BHA apporte, en 1995, le dépouillement de 2 revues supplémentaires par rapport aux autres bibliographies (Chroniques de l'art sacré et Plages).

[49] Chiffre indiqué dans les dépliants de présentation, INIST, 1993.

5.4.3.3. STRUCTURE DES NOTICES

Schéma :

1) Vedette
2) Numéro de notice
3) Auteur (ou directement titre du document)
4) Titre du document
5) Source ou adresse éditoriale
6) Descrition matérielle
7) Résumé

Exemple (Vol.3, n°4, 1993. (Section : 1945-2000. Nouvelles formes artistiques)

Calle, Sophie
24606. FLOHIC, Catherine ; CHALUMEAU, Jean-Luc. **Sophie Calle.** *Ninety* (Paris), 1992, n°9, p. 10-41, surtout ill. col., liste d'expositions. En français, anglais.

Installations et photomontages.

5.4.3.4. STRUCTURE DE L'INDEX CUMULATIF

Compilation annuelle des éléments réunis en fin de volume dans les répertoires trimestriels.
1) Index des auteurs.
2) Liste et numéros des périodiques dépouillés.
3) Index des matières, avec renvois.
(Voir extrait de liste plus loin p. 214-216)

5.4.3.5. STRUCTURE DES RENVOIS

Schéma :

vedette matière (en minuscules grasses)
renvois (mention *Voir aussi* et/ou *Voir aussi au terme spécifique*, suivie des vedettes choisies)

Exemple (Index cumulatif français, 1993, vol. 3)

Vidéo
Voir aussi **Art vidéo, Audio-visuel, Image électronique, Jeu-vidéo, Vidéo-disque**
Voir aussi au terme spécifique **Vidéo documentaire**

5.4.3.6. L'INDEXATION DES THEMES

L'analyse de l'*Index cumulatif*[50] 1993 de la *BHA* permet de relever que, comme dans *ABM*, le descripteur *thème* en est absent au bénéfice d'entrées spécifiques et du descripteur *Iconographie.* Ce dernier introduit une liste de sujets[51] allant d'*Abattoir* à *Zodiaque*, en passant par *Carcasse d'animal*, *Joueurs d'échecs* ou *Mass media*, termes qu'on retrouve à des entrées directes selon le système des permutations (Exemple : *Iconographie Abeille* et *Abeille Iconographie*). Une très grande majorité de ces vedettes concernent l'art avant 1945, mais la caractérisation des thèmes de l'art plus récent n'est pas ignorée, comme en témoignent des vedettes telles que *Désastre Warhol, Andy* ; *Mot Kawara, On* ; *Machinerie Sculpture. 1983-1991* ou *Vol Panamarenko*.

Le signalement d'autres thèmes s'effectue ensuite :

-par des termes spécifiques (Exemples : *Absurde Représentation Hesse, Eva* ; *Oiseau Représentation Photographie. 1900-2000*) qui ne sont pas rappelés sous la tête de vedette *Iconographie*, ni sous *Représentation*, mais permutés avec le mot-clé principal (Exemple : *Photographie. 1900-2000 Représentation.*

[50] Nous prenons comme document-témoin l'Index cumulatif français de 1993, vol. 3, mais ce principe d'indexation vaut pour les autres.

[51] Cette section comprend 13 pages sur un total de 1220 pages dans la partie "Index des matières" de l'Index cumulatif français, BHA, 1993, vol. 3.

Oiseau), ou parfois avec le nom de l'artiste[52]. On relève dans ces sous-vedettes de "point de vue" les termes de *Représentation*, *Sujets* et *Symbolisme*. L'absence de rappel de certains sujets sous *Iconographie* ne perturbe pas forcément la recherche puisqu'on retrouvera très souvent le sujet par son nom spécifique, mais il est curieux, par exemple, que le thème *Carcasse d'animal* soit indexé sous *Iconographie* pour un article consacré à Chaïm Soutine, tandis qu'un thème identique étudié chez Francis Bacon n'y figure pas, même si les articles en question sont référencés, en définitive, sous la même vedette spécifique *Carcasse d'animal*[53].

-par des termes spécifiques qui, eux, font l'objet de permutation avec des vedettes génériques (Exemples : *Mouvement et Art. 1900-2000* ou *Art 1900-2000 et Mouvement* ; *Mot et Art. 1900-2000* ou *Art 1900-2000 et Mot*). L'utilisateur peut ainsi rechercher un sujet, soit par période, en repérant la section des vedettes composées (ou par interrogation booléenne sur ordinateur) du type :

Art.
    1900-2000.
        et Mot.
        et Mouvement.
        et Multiculturalisme.
        et Narcisssisme.
        et Nature. 1980-1991.
        et Nature. 1990.
        et Ordinateur.
... etc.

soit, rechercher directement sous les mots-clés spécifiques :

---

[52] Nous disons "parfois" car par exemple, "Représentation Absurde" ne se retrouve pas sous Hesse, Eva, mais, en revanche, "Représentation. Carcasse d'animal" est rappelé sous Soutine, Chaïm, sans qu'on puisse cerner pourquoi ce qui vaut pour l'un, ne vaut pas pour l'autre.

[53] BHA, 1993, vol. 3, Index cumulatif français, p. 326.

Mot.
et Art.
1900-2000.
[…]
Mouvement.
et Art.
1900-2000.
[…]
Multiculturalisme.
et Art.
1980-1992.
1990-1992.
... etc.

En proposant deux systèmes : du général au particulier et directement au particulier, la *BHA* évite ainsi certains silences.

Son efficacité réside aussi dans la composition des vedettes, dont les séquences de termes apportent des précisions suffisantes, qui évitent de se reporter sans cesse aux notices pour déterminer si l'article indexé correspond oui ou non au sujet recherché. Pour qui souhaiterait, par exemple, consulter des articles sur la foule dans l'art français entre 1970 et 1980, la vedette correspondant à *Foule*, dans l'index 1993, lui apprendra immédiatement qu'il devra poursuivre ses recherches ailleurs, puisque le chaînage des termes apporte les précisions suivantes :
Foule. Représentation. Art. Etats-Unis. 1900-1939.

Les sous-vedettes (qui font tant défaut dans le *BSAP*, comme nous le verrons), orientent dans ce cas l'utilisateur avec pertinence en évitant de l'engager à consulter des documents inutiles ou extérieurs à sa recherche.

Un autre gage d'orientation bien conduite est celui des renvois. La *BHA* les entoure d'un soin particulier. La rubrique *Iconographie* est ainsi accompagnée par un renvoi de vingt-et-une vedettes qui représentent autant d'entrées voisines

susceptibles d'intéresser ("voir aussi") une recherche sur l'iconographie.

L'ensemble des mots mérite d'être cité pour le champ sémantique qu'il dessine, donnant, en quelque sorte, à observer les différentes voies actuellement reconnnues des travaux iconographiques. La notice se compose ainsi :

Iconographie

Voir aussi Allégorie, Caricature, Emblème, Iconologie, Marine, Mythologie, Nature morte, Paysage, Personnification, Portrait, Scène pastorale, Signe, Sujet de genre, Sujet historique, Sujet militaire, Symbole, Symbolisme, Typologie (iconographie), Vues

Voir aussi au terme spécifique Iconographie chrétienne, Iconographie juive

Chaque terme répertorié, constituant une entrée de l'index, est lui-même accompagné de renvois qui parfois reprennent des termes déjà rencontrés dans la "première" liste. Exemple :

Allégorie

Voir aussi Iconographie, Personnification, Symbole, Symbolisme

Parfois les renvois affinent le champ global par des termes supplémentaires. Exemples :

Caricature

Voir aussi Dessin humoristique, Iconographie, Satire

Portrait

Voir aussi Buste, Effigie, Gisant, Iconographie, Masque mortuaire, Miniature (portrait), Silhouette, Transi

Voir aussi au terme spécifique Autoportrait, Conversation piece, Imago clipeata, Portrait de groupe, Portrait équestre, Profil (portrait)

A leur tour, selon un procédé arborescent continu, les renvois de troisième niveau peuvent caractériser d'autres sujets. Exemple :

1) Iconographie *Voir aussi* Marine
2) Marine *Voir aussi* Bateau
3) Bateau *Voir aussi* Chantier naval

...etc.

La plupart des renvois rencontrés au deuxième et troisième niveaux nous ramènent cependant vers des vedettes déjà employées, et les seuls termes qui ajoutent au champ sémantique "premier", outre les termes employés en rappel sous *Portrait* (cités ci-dessus) apparaissent sous *Mythologie*

1) Mythologie *Voir aussi* Folklore, Légende
2) Folklore *Voir aussi* Conte, Conte de fée, Ethnologie, Fable, Fées, Proverbe, Sirène, Troll
   Légende *Voir aussi* Roman.

Le choix des termes, on le constate, se veut fidèle à une conception "classique" de l'iconographie, en accord, d'ailleurs, avec la matière même à dépouiller, majoritairement consacrée à l'art du passé. On n'y rencontre pas, par exemple, des renvois vers des thèmes matériologiques, formels ou, plus largement, référentiels, comme on en découvrira dans le *BSAP* (voir plus loin p. 237), et encore moins de thèmes référentiels pour l'art abstrait[54], comme on a pu en découvrir dans *ABM*.

5.4.3.7. REMARQUES

Les avantages certains de la *BHA* tiennent à l'élaboration de vedettes d'une grande précision. La nécessité de trier dans une somme énorme d'informations, couvrant tant de siècles, a conduit les indexeurs a affiner les caractérisations par des

[54] Significativement, la liste des indexats sous Abstrait (art) est composée en quasi-totalité de vedettes géographiques, patronymiques et chronologiques.

chaînages de mots-clés distinguant ces informations entre elles. Comme il est indiqué en introduction :
"*Les documents sont indexés par des mots-clés appartenant à un vocabulaire contrôlé sous forme de séquences de termes (chaînes d'indexation).* […]. *Une séquence d'indexation peut comprendre jusqu'à trois niveaux. Le modèle de base et le suivant :*
Niveau 1. Un mot-clé unique.
Niveau 2. Une indication géographique et/ou chronologique ou un autre mot-clé.
Niveau 3. Jusqu'à 3 mots-clés supplémentaires.[55]"

Des "mots de liaison" interviennent également pour éliminer certaines ambiguïtés dans la formulation des notions : exemples (c'est nous qui soulignons) :
Suprématisme. Influence. sur Déconstructivisme ;
Beuys, Joseph. Influence. de Steiner, Rudolf ;
Surréalisme. Critique. par Cocteau, Jean ;
Chastel, André. Ecrits sur Art. Italie. Renaissance ; Picasso, Pablo. Source. pour Zaugg, Rémy.

Autres avantages : la qualité des résumés ; la mention de titres d'œuvres, à condition de les rechercher sous d'autres vedettes génériques, lieux, par exemple ou, le plus souvent sous les noms d'artistes (Exemple : *Paik, Nam June. Art vidéo.* Beuys Video Wall [titre de l'œuvre, c'est nous qui soulignons]), ; le signalement récapitulatif, sous la vedette particulière *Interviews*, des interviews d'artistes et de personnalités ; la mention des index publiés des périodiques et les recensions.

Au chapitre des aspects négatifs, on remarque, à nouveau l'absence de signalement des reproductions, (faiblement compensé par les mentions de titres d'œuvres qui "augurent" d'une reproduction dans l'article signalé). On rappellera aussi la sous-représentation de la période après 1945 qui se traduit, par exemple, dans l'index de 1993, par le peu de

[55] BHA, 1993, vol. 3, Index cumulatif français, p. XI.

références rencontrées sur des domaines aussi traités que *Nature et art* (9 références) ou sur l'*Art vidéo* [en] *France* (4 références).

Enfin, même si, comme nous l'avons déjà mentionné, les thèmes artistiques des œuvres contemporaines ne sont pas ignorés dans cette bibliographie, on y relève cependant des lacunes liées principalement au manque de profondeur de certaines indexations. Ce qui donne aussi bien des vedettes significatives rapportées aux thèmes dominants des œuvres, comme c'est le cas pour l'indexation des études consacrées à Panamarenko, exemple:

Panamarenko, n.1940
Art.
et Sciences.
Installation (œuvre d'art).
Sculpture.
Iconographie. Machinerie.
Iconographie. Vol. 1968-1989.

que des vedettes très générales créées au détriment des thèmes, comme c'est le cas avec l'indexation de documents consacrées à Ilya (ou Il'ja) Kabakov, exemple :

Kabakov, Il'ja, n.1933.
Art
et Réunification (Allemagne: 1989-190).
Art public.
et Kochelev, S.J.
Installation (œuvre d'art).

Si, dans le premier cas, il est possible d'accéder, par les thèmes indexés, au travail de PANAMARENKO - bien que des termes tels qu'aviation, voyage, ailes, animal, voire utopie, auraient pu être ajoutés - rien, dans le second cas, sur les thèmes de la vie quotidienne, de la biographie, de la reconstitution, de la mémoire, de la confrontation des

cultures, de l'U.R.S.S., du totalitarisme, de la critique du Réalisme socialiste, etc. qui sont au centre des réflexions de cet artiste dans son travail, et rien non plus sur la question du pseudonyme, soulevée dans un article[56] sur les relations entre *Kochelev* et KABAKOV, simplement indexé ici par *Kabakov et Kochelev*.

Par ailleurs, on croise souvent la vedette *installation* (278 occurrences dans cette livraison) qui, tout en étant nécessaire, est devenue maintenant une vedette indexant simplement une "technique", au même titre que *peinture* ou *sculpture*, sans caractériser le contenu spécifique des œuvres. Elle semble, en réalité, oblitérer les thèmes, en empêchant l'indexation de rechercher une plus grande profondeur. Cette conséquence avait déjà été notée pour un article sur Xavier Veilhan (voir note 46, p. 208), mais on pourrait aussi la relever pour des articles sur Sophie Calle, Patrick Corillon, Marc Couturier, Piotr Kowalsky, Bertrand Lavier, Anne et Patrick Poirier, et bien d'autres. Ces variations constatées dans l'indexation des thèmes sont, peut-être, dues à des pratiques individuelles différentes au sein de l'équipe d'indexeurs, mais on peut aussi invoquer le manque de définition du thème pour rendre compte de travaux artistiques actuels dont la thématique, précisément, ne se réduit pas à un mode d'assemblage d'éléments plastiques ou de présentation dans l'espace d'exposition.

5.4.4. *LE BULLETIN SIGNALETIQUE DES ARTS PLASTIQUES*

On doit ce *bulletin* à un réseau de bibliothèques d'art ayant mis en place un système de dépouillement partagé des "*grands titres de la presse artistique contemporaine*". Il mérite une attention particulière dans l'analyse. Par rapport aux autres bibliographies, tout en restant en dehors encore des questions d'indexation de l'image, il offre, comme *ABM*,

---

[56] Notice n°11812, BHA, 1993, signalant l'article de SOLOMON, Andrew et BAKSHTEYN, Josif, A riddle wrapped in a mystery inside an enigma : the art of S.Y. Kochelev, Artforum, vol XXXI, n°5, janvier 1993, p. 68-71.

l'intérêt de poser, avec acuité, des problèmes en rapport direct avec ce que nous étudions : à savoir la capacité de retrouver, grâce à l'indexation, des repères intéressant la thématique en art contemporain.

Historique

La création du *B.S.A.P.* a été décidée, à Paris, en 1972, lors d'un séminaire regroupant des documentalistes-bibliothécaires des Ecoles d'Art et des Unités Pédagogiques d'Architecture. Un groupe de travail fut formé, et, sous l'impulsion du Service de Documentation de l'Institut de l'Environnement[57], il mit au point la sélection des périodiques, les principes de dépouillement et la forme du *Bulletin.* Un compte rendu de la réunion du 28 février 1974, à l'Institut de l'Environnement, commence par ces mots : *"La mise en place d'un dépouillement des périodiques en réseau documentaire s'est toujours avérée très délicate, et le premier bulletin signalétique montre bien ses inconvénients..."*. Après les premiers tâtonnements, une répartition du dépouillement entre les partenaires devait aboutir à la création d'un bulletin autonome pour les arts plastiques, pris en charge par des documentalistes. Le B.S.A.P. est donc né véritablement en 1974. Devant le manque de produits édités et la nécessité d'élaborer un outil bibliographique qui retienne, au delà des périodiques d'architecture, des périodiques d'art contemporain ; devant le manque de moyens, humains et financiers, des centres de documentation, la solution d'un dépouillement partagé s'était imposée. Après l'Institut de l'Environnement, ce fut, à partir de 1978, au Centre d'Etudes et de Recherches Architecturales de fournir l'aide logistique à son édition. Puis, à partir de

[57] Cet Institut dépendait du Ministère des Affaires Culturelles et avait, entre autres missions, celle de coordonner la pédagogie des Ecoles d'art. Mission aujourd'hui remplie par la l'Inspection générale de la création artistique, dépendant de la Direction des Arts plastiques, au Ministère de la Culture.

1982, c'est la Salle d'Actualité de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts qui en devint le centre coordonnateur[58].

Autour du *Bulletin*, s'est construit un réseau de professionnels (en 1995 : 11 Ecoles d'art, plus les Centres de documentation de la Fondation Maeght et du CAPC de Bordeaux) qui participent au dépouillement des revues selon des choix et une répartition décidés aux cours de rencontres annuelles. Ces dernières servent également à unifier les principes d'indexation, ainsi qu'à discuter de la terminologie du *Vocabulaire des arts plastiques*[59], liste de termes contrôlés (descripteurs) utilisés dans le *BSAP*.

De réunions en séminaires, l'orientation et la formalisation du *Bulletin* ont été peu à peu précisées, pour répondre à la fois aux besoins des Ecoles des Beaux-Arts dispensant des enseignements multidisciplinaires, notamment en communication et en design, et des écoles axées uniquement sur l'enseignement de l'art ; mais aussi pour définir sa place face à une situation bibliographique globale. Entre les exigences de spécialisation, pour combler les lacunes laissées par les grandes bibliographies internationales, et le souci de garder son rôle d'instrument au service des centres de documentation, pour des raisons (notamment financières) que nous avons déjà évoquées, entre la stratégie éditoriale et les nécessités documentaires, le *Bulletin* n'a pas de position totalement stabilisée.

Il constitue cependant une source majeure (en France, mais pas seulement) pour les références d'articles sur l'art contemporain le plus actuel. Attentif à l'actualité de l'édition et aux besoins exprimés par les centres de documentation qui appartiennent au réseau de dépouillement, il

---

[58] A noter que les documentalistes de l'E.N.S.B.A. assurent aussi une grande partie de l'indexation. Après Jeanne LAMBERT, ce fut au tour d'Hélène COLAS-ADLER d'en assurer la coordination.

[59] Dernière édition à ce jour, avril 1994. ECOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS (Paris). Salle d'actualité-Médiathèque. Vocabulaire. Paris : (énsb-a), 1994. 61 p.

intègre assez vite le traitement de périodiques nouveaux. Enfin, il représente bien souvent le seul outil bibliographique édité dont dispose la plupart des bibliothèques et centres documentaires des Ecoles d'Art en France[60].

5.4.4.1. PRÉSENTATION

Titre : *Bulletin signalétique des arts plastiques*

Date de création : 1974

Editeur : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Paris).

Coordination : Marie-Hélène COLAS-ADLER.

Nombre de périodiques dépouillés (déc. 1994)[61] : 40

Domaine (déc. 1994) : 19 périodiques d'art contemporain ; 4 périodiques sur l'actualité de l'art ; 4 revues d'esthétique et d'Histoire de l'art ; 3 périodiques sur le graphisme ; 3 revues sur la photographie ; 3 périodiques sur l'infographie et les images virtuelles ; 2 revues de cinéma ; 1 revue sur l'estampe ; 1 revue interdisciplinaire.

Couverture linguistique : 29 périodiques en français ou multilingues dont le français ; 10 en anglais ou multilingues dont l'anglais ; 1 en espagnol.

Périodicité : trimestriel + 1 index cumulatif annuel, depuis 1993.

Nature : Contrairement à ce que laisse supposer son titre, ce bulletin n'est pas simplement signalétique mais aussi partiellement analytique.

5.4.4.2. FORME ET STRUCTURE GENERALE

De 1974 à 1993, le BSAP était présenté sous forme de fiches pré-découpées comportant des notices bibliographiques avec rappels de vedettes matière. Il revenait ensuite aux

---

[60] Voir Novembre des arts à Besançon, *op. cit.*, p. 87. Voir aussi sa notice et son historique dans : BELLET, Harry, *Art moderne et bibliographie*, p.26-27. Il s'est maintenu à travers, et malgré, divers changements de ministères de tutelle "grâce à la volonté de ses participants qui ont jugé indispensable de maintenir une telle collaboration".

[61] Le chiffre donné tient compte des revues effectivement dépouillées et non de la liste indiquée sur les livraisons du *Bulletin*, en 3ème de couverture.

abonnés de multigraphier ces fiches de base et d'y ajouter les vedettes retenues pour alimenter les fichiers selon des divisions qu'ils déterminaient (par auteurs d'articles, par matières, par noms d'artistes, par titres de périodiques...etc.). Depuis 1993, la formule a changé pour se rapprocher des présentations traditionnelles des bibliographies imprimées : feuilles reliées, format A4. Chaque livraison (en moyenne 75 pages de deux colonnes) est divisée en quatre parties :

-la première est constituée des notices, numérotées, présentées dans l'ordre alphabétique des titres de périodiques ;

-la deuxième est consacrée à l'index des auteurs ;

-la troisième à l'index des artistes et personnalités ;

-la quatrième à l'index des descripteurs. Un index cumulatif annuel reprend l'ensemble de ces index.

5.4.4.3. STRUCTURE DE LA NOTICE

Les principes de rédaction de la notice (établis d'après la norme AFNOR Z 44-005 sur les références bibliographiques, Janvier 1967 et Décembre 1987) n'ont pas fondamentalement changé entre l'ancienne et l'actuelle édition. Les nouveautés concernent seulement l'introduction d'un numéro de notice, qui permet de la référencer, et des améliorations dans la lisibilité (transcription des mentions d'auteur et de titre en caractères gras, résumés en italiques). Notons que le rappel des vedettes à la suite de chaque notice, qui a été maintenu, établit une "transparence" pour évaluer le travail d'indexation, puisqu'il permet de savoir quels descripteurs ont été choisis pour indexer un article.

Schéma

N° de notice
AUTEUR DE l'ARTICLE.
Titre de l'article. -
Titre du périodique, numéro, date, pages, illustrations.
Résumé.
Rappel(s) de vedette(s) artiste(s) et personnalité(s)/Idem/Idem...
Rappel(s) de descripteur(s)/Idem/Idem...

Exemple

001233
RIOUT, Denis
Les métamorphoses de l'azur. -
Connaissance des Arts, n°496, juin 1993, pp.56-63, 11 ill. en coul.
L'azur des peintres constitue le fil directeur d'une exposition à la Fondation Cartier, présentant les œuvres d'artistes du XIXe s. à nos jours.
THEME : Azur / EXPOSITION, France, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, "Azur", 1993 / COULEUR, bleu

5.4.4.4. L'INDEXATION DES THEMES

L'*Index 1993*, premier de la nouvelle présentation, regroupe par ordre alphabétique, sous trois rubriques, 1)*Index des auteurs* 2)*Index des artistes et personnalités* 3)*Index des descripteurs*, les indexats de 2120 références. Laissant de côté les 2 premières rubriques qui ordonnent des listes onomastiques, nous retiendrons la troisième pour observer et mesurer la part de l'indexation concernant les thèmes des œuvres plastiques.

Il convient d'abord de distinguer les descripteurs faisant référence aux thèmes artistiques. La première difficulté consiste, en effet, à repérer si certains descripteurs signalent des thèmes de réflexion générale ou s'ils se

rapportent véritablement à des thèmes plastiques précis. On ne saura pas, par exemple, sans se reporter aux notices, si les descripteurs *CITATION*, *SIMULACRE, MEMOIRE...* représentent des sujets spécifiquement contenus dans des œuvres ou s'ils concernent des articles théoriques à tonalité sociologique, esthétique ou philosophique.

Prenons l'exemple d'une recherche sur la mémoire.

-Le descripteur *MEMOIRE* nous apporte un article (une interview) sur un mémorial, le monument "invisible"de Jochem GERZ[62], dédié aux victimes juives dans l'histoire.

-Le descripteur *THEME : Mémoire*, quant à lui, fait référence à quatre articles dont un concerne la passion du collectionneur[63]; un autre, l'œuvre (un "palais de la mémoire") de Eder Santos ; un troisième, l'utilisation de la mémoire audio-visuelle familiale dans l'œuvre de trois artistes allemands ; et un dernier, l'oubli étrange des documents sonores dans la conservation des souvenirs de familles. Ces trois derniers provenant d'une série d'articles publiés dans un même numéro de revue[64].

Le manque de sous-vedettes

L'insuffisance de précision dans l'établissement de ces descripteurs, par l'absence, notamment, de sous-vedettes, ne permet pas de départager, d'emblée, ce qui relève de la mémoire en tant que contenu thématique artistique et ce qui relève d'elle plus généralement. Il s'avère que les articles consacrés à la collection privée et à l'archivage domestique des documents sonores, auraient pu apparaître directement sous

---

[62] Monument réalisé à Sarrebrück. J. GERZ, en collaboration avec les étudiants de l'Ecole d'art de la ville, a recherché des noms de cimetières juifs (2160) pour les inscrire au revers des pavés de la place. Une fois les pavés remis en place, le monument est devenu une présence invisible. Cf. l'article en question : LICHTENSTEIN, Jacqueline et WAJEMAN, Gérard. "Jochem Gerz, la place du monument invisible : interview". *Art Press*, n°179, avril 1993, p. 10-16, 7 ill. en coul.

[63] COBLENCE, Françoise. "La passion du collectionneur". *Traverses*, nvelle série, n°2, été 1992, p. 66-75, ill.

[64] *Scope Magazine*, n°1, nov.1992 - janv.1993.

le descripteur spécifique de *MEMOIRE* ; le descripteur représentant ici doublement, aux sens philosophique et documentaire du terme, un concept. En revanche, l'article sur le mémorial de Jochem GERZ aurait pu être indexé à *THEME : Mémoire* ; la mémoire étant prise, dans ce cas, au sens d'un "ingrédient", d'une partie constitutive, de la thématique de l'œuvre.

Thème propre et thème propre réfracté

On retrouve[65] ici le problème attaché à la notion de thème, dont l'acception flottante peut recouvrir, en indexation, au moins deux niveaux : le thème de l'article, et, par effet d'emboîtement ou de dédoublement, le thème d'une œuvre dont il est question dans l'article (le thème du thème). La différenciation qu'introduit la linguistique entre *thème* (sujet dont il est question) et *rhème* (discours sur le sujet) ne peut servir à clarifier les aspects évoqués[66]. Chaque niveau se manifestant à la fois en tant que thème et en tant que rhème. Ils ne se répartissent pas non plus entre *thème principal* et *thème secondaire*, ni entre *thème explicite* (nommé) et *thème implicite* (inféré) : ces qualités pouvant s'appliquer indifféremment à chaque type de thème. Il faudrait donc leur attribuer d'autres qualificatifs pour les distinguer. Si la dénomination de *thème propre* peut convenir pour qualifier le premier type, il est plus malaisé, sans périphrase, de caractériser le second. Nous retiendrons cependant, de manière provisoire, la formule de *thème réfracté* après avoir éliminé, entre autres possibilités : thème emboîté, thème induit, thème incident, thème adjacent, thème afférent, thème conjoint, thème-ingrédient, thème inclus, thème incrusté, ou thème en abyme... Des exemples seront plus parlants, aucune des locutions choisies ne parvenant à exprimer l'idée qu'une réalité extra-linguistique (le thème de

---

[65] Voir supra p. 77 et suiv.

[66] Nous nous référons, dans ce passage, à la terminologie employée dans A.F.C.O.S.I.D. Traitement de l'information documentaire, p. 53-54.

l'article) peut représenter, une idée, un être ou une chose, mais peut aussi consister en un thème.

Supposons des textes qui traitent de campagne (opposée à ville) ou de géologie : *campagne* et *géologie* seront considérés comme des *thèmes propres*, indexables sous les termes spécifiques de *CAMPAGNE* et de *GEOLOGIE*, mais si, dans les mêmes textes, des références à des œuvres où se manifestent les thèmes de la campagne ou de la géologie sont introduites, on ne pourra confondre tous les niveaux dans ces mêmes descripteurs. On devra donc caractériser différemment, par l'ajout d'une sous-vedette ou par une hiérachisation générique, les descripteurs concernant les thèmes des œuvres : *campagne* et *géologie* n'étant plus ici des références propres du premier degré mais des référents thématiques du second degré, ou thèmes réfractés référents.

La solution adoptée dans l'indexation des fonds encyclopédiques fait intervenir le mot *thème*, en tant que sous-vedette de point de vue, après la vedette principale (Exemple : *Campagne (thème), peinture, France, 19e siècle*). Le principe est clair, cependant il a l'inconvénient de disperser les thèmes sous des entrées spécifiques, au détriment de l'utilisateur qui souhaiterait voir regrouper tous les thèmes traités dans l'art, sous un seul descripteur. Seuls, des renvois systématiques peuvent éliminer cet inconvénient.

Trois principes concurrents d'indexation des thèmes

Le *BSAP*, quant à lui, utilise trois principes qui, au lieu de se compléter tendent plutôt à se concurrencer, comme on l'a partiellement observé plus haut avec l'exemple d'une recherche sur la *mémoire*.

Les entrées thématiques présentent l'inconvénient d'être séparées en deux formulations.

1) L'une est établie d'après le mot significatif (premier principe) suivi de la mention "*thème*" (Exemple : *MEDECINE, thème* ou *DANSE, thème*) ;

2) l'autre pose le descripteur générique "*THEME*" en vedette (deuxième principe), suivi du mot spécifique (Exemple : *THEME : Eau*). Cette séparation oblige à rechercher les thèmes, non

seulement à l'entrée générale (*THEME*) où nous attendions la réponse, mais aussi aux entrées spécifiques ; une obligation qui n'est pas rappelée par un renvoi d'orientation. Ce système, en revanche, a l'avantage de rassembler une partie des thèmes sous une entrée unique, évitant de disperser la liste des termes en une myriade d'entrées spécifiques. Mais encore faudrait-il que l'emploi du descripteur générique *THEME* oriente véritablement le chercheur vers des thèmes *référents* de second niveau et non vers des thèmes *propres.*

Comme nous l'avons esquissé plus haut, une manière d'éviter les confusions serait d'indexer les thèmes *propres* sous des descripteurs spécifiques tandis que les autres seraient maintenus sous le descripteur générique *THEME*.

Une autre solution consisterait à différencier, à l'intérieur des thèmes, ceux qui se rapportent véritablement à des œuvres, par l'adjonction de sous-vedettes qui apporteraient des précisions sur la nature de l'œuvre (Exemple : *THEME : Mémoire, vidéo-art* ou *THEME : Mémoire, monument public*). Un principe qu'on pourrait d'ailleurs étendre à des sujets généraux, si l'on souhaitait absolument garder le descripteur *THEME* en vedette principale pour toute espèce d'étude thématique (Exemple : *THEME : Mémoire // Collection d'art* : pour signifier le rapport existant entre le concept de mémoire et le phénomène de collection, et non, selon l'exemple des transcriptions précédentes : *THEME : Mémoire, collection d'œuvres d'art* qui signifierait une collection d'œuvres sur le thème de la mémoire).

Ces dernières observations rappellent l'inconvénient de l'index du *BSAP* qui tient au manque de sous-vedettes précisant le domaine envisagé. Il faudra, par exemple, se reporter à la notice complète de tel article pour savoir que le descripteur *THEME : Autobiographie* ne s'applique pas, dans ce cas[67], aux

---

[67] La notice en question est la suivante :
KAUFMANN, Vincent.
Life by the letter. -
October, n°64, printemps 1993, pp. 91-105. -
Sur les thèmes de l'autobiographie et de la fiction dans la littérature française depuis Rousseau.
LITTERATURE, France / THEME : Fiction / THEME : Autobiographie

arts plastiques, mais à la littérature. Si cet inconvénient peut paraître dérisoire dans la manipulation d'un seul numéro, il devient critique au fur et à mesure que les notices sont plus nombreuses, car le silence et le bruit augmentent en proportion.

3) Le troisième principe d'indexation des thèmes (après l'indexation sous un terme spécifique et l'indexation sous le terme générique *THEME*) fait appel au descripteur *ICONOGRAPHIE*. Un descripteur à peu près délaissé, si l'on en juge par l'index de 1993, que nous retrouvons seulement dans trois occurrences renvoyant à trois notices (voir annexes, p. 545) : *ICONOGRAPHIE*, pour un article sur l'usage satirique de l'image du lavement aux 17e et 18e siècles ; *ICONOGRAPHIE RELIGIEUSE, Vierge de Guadalupe* et *ICONOGRAPHIE, Jugement de Pâris*.

Est-ce un descripteur, comme dans *Art index* et, dans une moindre mesure pour la *BHA*, frappé de suspicion pour le 20e siècle ? Cette absence reflète-t-elle vraiment le peu d'études menées dans ce domaine ? Un embryon de réponse est donné par le *Vocabulaire des arts plastiques* (qui, rappelons-le, sert de guide pour les descripteurs utilisés dans le *BSAP*) où un renvoi d'orientation précise : *ICONOGRAPHIE Voir aussi THEME.* En se reportant à *THEME,* on rencontre une note explicative qui précise : "*Il s'agit d'une rubrique qui regroupe des sujets qui ne sont pas représentés par les mots-matières de la liste car ils ne relèvent pas à proprement parler du domaine de l'art, mais font pourtant partie de l'actualité ou des préoccupations des artistes. Ex. THEME : Sida. Complète et élargit ICONOGRAPHIE*). Une note qui révèle les difficultés qu'engendre l'indexation thématique de l'art contemporain sans clarifier complètement les principes d'indexation. Si elle était suivie d'effets, ce ne serait donc pas les thèmes constitutifs des œuvres et des démarches qui devraient être indexés sous cette vedette, mais des thèmes sociaux, culturels, politiques... etc. ayant certains rapports avec

l'art. A l'opposé de ce que nous pensions, ce ne sont donc pas les articles où il était question d'œuvres qui auraient du être indexés sous *THEME : Mémoire*, puisque le descripteur *MEMOIRE* fait partie de la liste du *Vocabulaire*, mais bien les articles qui abordaient le concept de mémoire dans le champ plus général de l'art, avec ou sans incidence "concrète" sur les œuvres. Ainsi, toujours en suivant le conseil de la note explicative, un article sur une vente d'œuvres faisant référence à la biologie, organisée au bénéfice de la lutte contre le SIDA, pourrait être indexé par *THEME : Sida*, étant donné que le terme *SIDA* ne fait pas partie de la liste des vedettes matières.

Le manque de cohérence dans la répartition des descripteurs

Entre la logique, les règles et la pratique, les cartes de l'indexation sont ici extrêmement brouillées. L'indexeur, on le suppose, cherchera à établir une cohérence des descripteurs : quand il sera question d'un thème artistique il utilisera, répondant en cela à une logique sémantique, le mot approprié, c'est-à-dire le mot *THEME*. C'est pourquoi nous trouvons autant de thèmes artistiques répertoriés sous ce mot dans l'index, parfois, comme on l'a vu, contre les règles préconisées. Mais il sera aussi obligé, répondant alors, non plus à son souci de cohérence, mais aux règles d'indexation, de recenser, sous le même descripteur, des thèmes généraux en rapport plus ou moins étroit avec le domaine de l'art. D'où une confusion, impossible à démêler sous une seule entrée, des thèmes artistiques et des autres. Mais cet "embouteillage" est aussi la conséquence d'une préférence accordée à la notion de *thème* par rapport à la notion d'*iconographie* ; et nous quittons ici les règles et la logique pour aborder la pratique. Selon la notice du *Vocabulaire* : "*THEME complète et élargit ICONOGRAPHIE*", or on a constaté que ce dernier descripteur (*ICONOGRAPHIE*) n'est ni complété, ni élargi, mais remplacé, soit par un descripteur spécifique, soit par le recours au descripteur *THEME*.

La pratique de l'indexation confirme donc que pour rendre compte des contenus d'une œuvre ou d'une démarche contemporaines, la notion d'iconographie n'est plus évidente. Les cas relevés dans la *BHA* de termes spécifiques ne faisant pas l'objet de rappel sous la vedette *iconographie* le prouvent autrement. Quant à la décision de l'usage préférentiel du terme *iconographie* dans *ABM*, bibliographie exclusivement consacrée à l'art contemporain, elle reste exceptionnelle. *THEME* est ainsi devenu une sorte de descripteur "refuge" qui accueille aussi bien certains thèmes réellement iconographiques, qui devraient donc rejoindre le descripteur ICONOGRAPHIE (Exemple avec *THEME : Salomé*), certains thèmes généraux d'articles (Exemple avec *THEME : Mémoire*) et certains thèmes artistiques (Exemple avec *THEME : Porte*). Nous disons bien "certains", car s'il s'agissait de tous, ce serait moindre mal : on serait assuré de voir regrouper, sous une seule entrée, tout ce qui, de près ou de loin, est thématique, sans devoir se reporter vers d'autres entrées spécifiques. Le seul inconvénient est qu'il faudrait ensuite débrouiller ce qui relève des uns et des autres par des allers-retours incessants entre descripteur et notice.

Propositions

Il y aurait pourtant des solutions simples qui permettraient d'ordonner les indexats de façon cohérente. En supposant que les thèmes en rapport avec le domaine de l'art ne soit pas indexés sous des descripteurs spécifiques, ils pourraient alors demeurer sous le descripteur *THEME*. Il resterait donc à regrouper les thèmes, intéressant les œuvres sous une entrée différente qui pourrait être représentée, par exemple, par le descripteur *THEME ARTISTIQUE*. Y compris les thèmes dits *iconographiques*, car il nous semble inutile de vouloir à toute force départager ce qui revient, d'un côté, à l'iconographie et de l'autre à la thématique, surtout en vertu de critères qui sont des plus délicats à observer.

A cet égard, le système de regroupement employé dans *ABM* peut servir de guide. Car comment décider, en suivant la prescription de la note, de ce qui relève et ce qui ne relève

pas du domaine de l'art ? De quel jugement normatif, si ce n'est celui qu'on donnerait après une appréciation esthétique - et encore, faudrait-il que l'indexeur croie encore en une esthétique normative -, pourrait-on se prévaloir pour décider que tel thème relève effectivement de l'art, et que tel autre n'en fait pas partie ? Si la décision était aussi facile, l'index du *BSAP* ne nous donnerait pas une liste aussi chargée de thèmes qui représentent, pèle-mêle, autant les sujets intéressant "*l'actualité*" et les "*préoccupations des artistes*", que les thèmes constitutifs d'œuvres et de démarches. Si les frontières étaient aussi bien tracées, nous aurions, au contraire, une répartition nette entre les thèmes qui viendraient se placer sous *ICONOGRAPHIE* et ceux qui resteraient sous le descripteur *THEME*. Nous n'observerions pas cette désaffection pour le terme d'*iconographie*. Ce flottement est, en fait, le résultat d'un manque de clarification épistémologique des buts et des objets de l'Iconographie qui a, volontairement ou non, délégué l'étude du "figural" (du sujet n'ayant plus d'apparence figurative) à l'esthétique, la psychologie ou la sémiologie. Le problème ne se pose pas de façon aussi manifeste (il existe cependant quand les études portent sur des thèmes formels) dans les bibliographies consacrées à des périodes plus anciennes, car l'iconographie y garde son acception traditionnelle. Il se pose, avec les difficultés de discernement que l'on a constatées, dans une bibliographie comme le *BSAP*, parce que l'indexation est confrontée, dans ce cas, à des études où tous les niveaux de référence à la figure sont convonqués.

On a rencontré avec *ABM* un cas symétriquement inverse, mais tout aussi significatif pour ce qui concerne la difficulté de partage entre le thématique et l'iconographique. Cependant, si *ABM* a tranché pour sa part en faveur du terme *iconographie*, ce dernier semble, dans le *BSAP* ne plus convenir pour indexer ce qui relève de l'art contemporain. Il pourrait donc être uniquement maintenu pour des articles où il est question de l'Iconographie en tant que discipline, et rejeté au bénéfice de *THEME ARTISTIQUE* pour l'indexation des thèmes

des œuvres. Mais cette première préférence pour le descripteur *THEME ARTISTIQUE* en appelle une seconde. Celle qui orienterait, vers ce même descripteur, l'ensemble des thèmes actuellement éparpillés sous des descripteurs spécifiques. Si cette dernière répartition, actuellement pratiquée, se justifie au regard de sujets traditionnels de l'art, tels que le *corps*, la *mort*, la *nature* ou la *danse*, retenus en tant qu'entrées spécifiques, elle impose aussi, nous l'avons déjà observé, l'inconvénient d'une dispersion qui complique et retarde la recherche. Aussi, pourquoi s'attacher à élire certains termes, qui resteront, de toute façon, en deçà du nécessaire, pour signaler, de manière spécifique et distributive, les thèmes de l'art, alors qu'ils seraient beaucoup plus efficaces en sous-vedettes thématiques. Certes, ce regroupement massif aura pour effet de créer une rubrique des thèmes disproportionnée par rapport aux autres. Mais, à condition d'y affecter ce qui concerne véritablement l'iconographie et la thématique artistique, tout en prenant soin de leur adjoindre des sous-vedettes de point de vue et de précision, c'est, à notre avis, la meilleure façon, de retrouver une cohérence dans le traitement particulier des thèmes, et de répondre, sans trop de distorsion, aux critères qui président à la recherche. On a déjà constaté l'avantage d'une entrée générique dans l'index d'*ABM*.

Pour terminer par des exemples, nous reprendrons une séquence de l'index du *BSAP*, en comparant la version existante (voir annexes, p. 546-548)à celle que nous préconisons, pour évaluer le gain de temps et d'information que nous pourrions obtenir sur ce terrain particulier.

<u>THEME :</u>

THEME : Collection d'art // Mémoire (000501)

THEME : Jouissance // Normalité, esthétique (000127)

THEME : Mémoire // Collection d'art (000501)

THEME : Mémoire, document sonore (001535)

THEME : Normalité // Jouissance, esthétique (000127)

THEME : Regard (perception visuelle), esthétique (000242)

THEME : Sida, psychanalyse (000441)

THEME ARTISTIQUE :

THEME : Fétichisme, cinéma, psychanalyse (001994)
THEME : Femme, peinture (000374)
THEME : "Gitane" (marque), photographie (001229)
THEME : Guerre 1939-1945, photographie de reportage (000251)
THEME : Guerre, peinture (002208)
THEME : Guerre, photographie de reportage (000257)
THEME : Hasard, peinture, esthétique (000860)
THEME : Horoscope illustré, graphisme (001714)
THEME : Maison, intervention d'artiste (000127)
THEME : Malade mental, photographie documentaire (000975)
THEME : Mémoire, vidéo-art (001533) (001534)
THEME : "Moïse" (Michel-Ange), Freud, Sigmund (000855)
THEME : Personnage de dos, peinture, FRIEDRICH (Caspar David) (001887)
THEME : Racisme, affiche (001982)
THEME : Réalité // Simulacre, arts plastiques (000097)
THEME : Récit, arts plastiques (000098)
THEME : Ruine, architecture (000805)
THEME : Ruine, arts plastiques (001753) (001754)
THEME : Ruine, photographie (000986)
THEME : "Salomé", peinture, iconographie (000853)
THEME : Scatologie, arts plastiques, iconographie (001632) (001636) (001637) (001642)
THEME : Sida, arts plastiques (000633)
THEME : Sida, arts plastiques (001491)
THEME : Simulacre // Réalité, arts plastiques (000097)
THEME : Sphère, arts plastiques (000315)
THEME : Sport, graphisme (001986)

5.4.4.5. COMMENTAIRES

Plusieurs observations s'imposent. La séparation des descripteurs clarifie la recherche des thèmes en rapport avec les œuvres. L'adjonction de sous-vedettes évite de recourir systématiquement au résumé donné dans les notices. Le degré de précision de ces sous-vedettes constitue cependant un inconvénient, car en redistribuant alphabétiquement les

thèmes, elles risquent de nuire à la rapidité de la recherche : on gagne dans l'identification du sujet, mais on tend à diluer la liste des descripteurs (Exemple : *THEME : Ruine*, qui est subdivisé en trois entrées). Pour éviter cet inconvénient, on pourrait supprimer ces sous-vedettes, mais nous reviendrions alors à un degré de pertinence insuffisant pour départager ce qui revient aux différents moyens d'expression à l'intérieur de l'art.

La sélection des périodiques dépouillés, on l'a noté, comprend un éventail de titres qui n'assure pas que l'indexation porte systématiquement sur les arts plastiques, et serait-elle exclusive de ce domaine qu'elle demanderait encore qu'on départage ce qui relève de la photographie, de l'estampe, de l'installation, de la peinture ou de l'art vidéo... Malgré l'inconvénient constaté, les sous-vedettes permettent cependant un premier repérage des thèmes plus efficace, en fonction notamment des questions, et elles sont fréquentes, qui font intervenir la technique, la discipline ou les matériaux dans les critères de recherche thématique. Quoi qu'il en soit, des renvois pourraient aussi orienter d'un descripteur vers l'autre (Exemple : THEME : Ruine, arts plastiques *Voir aussi* THEME : Ruine, peinture).

5.4.4.6. LA PERTE DES THEMES DANS L'INDEXATION

Le *BSAP* permet des accès aux contenus autrement plus diversifiés et précis que ne le permettent d'autres bibliographies. Les notions d'*altérité*, de *minorité culturelle*, de *chaos*, de *hasard*, de *fiction*, représentées dans les descripteurs, serviront ainsi des recherches fructueuses, sur des œuvres particulières, des ensembles d'œuvres ou des démarches d'artistes, parce que ces termes, provenant de la philosophie, de la politique, de la physique, de la littérature, constituent des repères pertinents pour accéder à des sujets majeurs dans les développements actuels de l'art[68].

---

[68] Voir extrait des p. 95-96, annexes, p. 546.

Mais tout en soulignant l'intérêt de ces indexats pour des recherches très spécifiques sur les œuvres, on constate aussi une déperdition des descripteurs thématiques dans l'indexation. Il faut ici recourir à quelques exemples significatifs pour observer que l'indexation a tendance à se maintenir dans le giron des catégories onomastiques et générales, dès que l'article est rédigé à l'enseigne d'un titre d'œuvre ou d'un nom d'artiste, et non plus en référence explicite à un thème :

Exemple (*BSAP*, n°4, 1993, p. 10)

001628
COTTER, Holland
Rebecca Horn : Delicacy and Danger. -
Art in America, n°12, décembre 1993, pp. 58-67, 3 ill. en n., 13 ill. en coul.
Exposition rétrospective au musée Guggenheim et à travers l'Europe des sculptures mécaniques, poétiques, érotiques et violentes de Rebecca Horn.
HORN, Rebecca

Si le résumé de cette notice rend compte des approches thématiques présentes dans l'article, l'indexation, elle, n'en fait pas mention. Cet exemple n'illustre pas cependant une règle absolue pour le *BSAP*, qui peut ménager à côté des vedettes de noms d'artistes une place à des vedettes thématiques. Mais ce parti pris "patronymique", qu'on a rencontré par ailleurs (a peu près constant dans les index des ouvrages sur l'art, très souvent observé pour les articles monographiques dans les documents secondaires et règle habituelle d'indexation dans les centres documentaires), laisse de nombreux thèmes dans l'ombre.

Il est manifeste dans l'observation d'un descripteur dont la dénomination est pourtant prometteuse : *ANALYSE D'UNE*

ŒUVRE, qui s'applique à des articles étudiant une œuvre en profondeur.

Sur les 39 occurrences (voir annexes, p. 549) de ce descripteur, on peut tout d'abord remarquer que 19 seulement concernent l'art après 1945 (les 20 restantes étant consacrées à des œuvres de la Renaissance, de l'âge Classique, du 19e siècle et à la première moitié du 20e siècle : Picasso, Matisse, Duchamp). Sur ces 19 articles indexés, 13 ont donné lieu à une indexation du titre de l'œuvre et du nom de l'artiste, et 5 seulement sont complétés par des descripteurs thématiques. Mais il faut encore considérer le degré de cette référence aux thèmes, qui pour 3 des descripteurs demeure une référence au domaine d'expression (*PHOTOGRAPHIE*, pour 2 articles, et *VIDEO-ART*). Il ne reste donc que 2 descripteurs où la référence introduit, enfin, une nuance thématique "exploitable" (*SCULPTURE EN METAL* et *ART MILITANT*).

Les articles d'analyse n'incitent donc pas l'indexation à des précisions attendues. Tout au moins, pour ce qui concerne l'art actuel, car, pour les œuvres plus anciennes, on totalise 13 descripteurs thématiques sur les 20 articles concernés. Et des descripteurs qui, cette fois, se font plus précis (Exemples : *DANSE, thème* ; *THEME : Guerre* ; *THEME : Salomé...*). La raison de ces choix n'est pas évidente, mais nous semble liée à la prédominance du figuratif dans les œuvres étudiées[69].

---

[69] Un sondage complémentaire dans le BSAP de 1994 ne permet pas, non plus, de saisir une logique sous-jacente à ce principe d'indexation. Sur 30 entrées établies sous le descripteur ANALYSE D'UNE ŒUVRE, 10 concernent des œuvres exécutées avant le 20e siècle, dont 5 ont bénéficié d'une entrée thématique, et 20 concernent des œuvres du 20e siècle dont 4 ont bénéficié d'une entrée thématique. La seule conclusion que nous pouvons en tirer est que l'indexation thématique se rapportant aux œuvres contemporaines analysées reste faible.
-Une autre observation s'impose : la présence de notices relatives à des œuvres anciennes est assez forte, même dans une bibliographie consacrée à l'art contemporain. Sur deux ans (1993-1994), on compte 30 analyses d'œuvres anciennes indexées (de la Renaissance à la fin du 19e siècle) pour 39 analyses d'œuvres du 20e siècle. Si nous établissons une frontière chronologique à 1945, les proportions sont

---

de 34 œuvres avant 1945 et de 35 œuvres après 1945. Ceci nuance la catégorisation des bibliographies en matière d'art et la catégorisation des

L'intérêt, malgré tout, de ce descripteur, est de donner implicitement une liste d'accès à des reproductions, puisque ces dernières accompagnent généralement les articles relatifs à des œuvres, grâce aux noms d'artistes et aux titres d'œuvres venant en sous-vedettes : une sorte de signalement iconographique "caché".

Une fonction qui, d'ailleurs, pourrait être mentionnée sous la vedette *REPRODUCTION D'ART* grâce à un renvoi du type : *REPRODUCTION(S) D'ŒUVRE(S) (Illustrations d'articles)* Voir *ANALYSE D'UNE ŒUVRE*[70]. Les possibilités de repérage d'images d'œuvres particulières sont trop rares pour laisser de côté celles qui sont offertes, même par "ricochet".

5.4.4.7. LA PART DES THEMES INTERROGEABLE

On peut tenter maintenant de faire le point, en respectant la logique d'indexation du *BSAP*, sur les descripteurs qui intéressent la thématique, afin d'évaluer les possibilités d'interrogation dans ce domaine[71]. Nous ne pourrons ici dégager qu'un potentiel, non seulement parce que le sondage n'a porté que sur la liste-témoin d'une année, mais aussi en raison des ambiguïtés de certains descripteurs.

En effet, parmi les descripteurs spécifiques en relation avec les thèmes artistiques, certains sont pertinents. Par exemple,

périodiques eux-mêmes qui sont fondées sur des champs dominants et non sur des champs exclusifs, et prouve d'autre part, les inter-relations continuelles entre critique et Histoire.

[70] On constate ici, à nouveau, la difficulté pour départager ce qui désigne, d'une part, le concept de reproduction dans l'art et, d'autre part, les reproductions, matériellement présentes, accompagnant les articles. Une ambiguïté que nous avons tenté de diminuer par la précision illustrations, terme employé dans la description bibliographique (souvent sous la mention abrégée ill.).

[71] Le document-témoin est la livraison du BSAP de 1993.

VOYAGE concernera un article où, à la lecture du résumé[72], on apprend qu'il est question d'une pratique artistique, proche du *Mail Art* (Art postal), consistant à faire voyager par avion des peintures réalisées sur des supports (toiles pliables) de faible encombrement. Un article que nous aurions, pour notre part, indexé sous *THEME ARTISTIQUE : Voyage, arts plastiques*, car il est difficile, à la lecture du descripteur seul, de repérer s'il se réfère à une démarche d'artiste ou à une étude sur le tourisme culturel (!). Mais cet aspect ayant déjà été relevé, nous ne reviendrons pas sur l'inconvénient du manque de sous-vedettes.

Si *VOYAGE*, peut se ranger dans le cas des ambiguïtés "positives", puisqu'il répond effectivement à un thème intéressant une œuvre plastique, *CORPS* présente en revanche un cas d'ambiguïté à la fois "positive" et "négative", puisque les articles référencés sous ce descripteur porteront, pour partie sur les arts plastiques, et pour partie sur d'autres domaines tels que la philosophie, le cinéma, la psychanalyse ou la danse[73].

Notre évaluation ne visera donc pas à mesurer ici la part exacte des descripteurs dont la pertinence fut effective pour les thèmes plastiques, mais à mesurer la part des descripteurs qui, potentiellement, était disponible pour une indexation thématique ; en somme, à mesurer, non pas l'efficacité, mais les possibilités de l'outil. Après la mise à l'écart des descripteurs qui n'intéressent pas des thèmes d'œuvres[74], tels que *CINEMA*, *COLLECTION* ou *EXPOSITION*, des descripteurs qui n'intéressent pas la période après 1945, tels que *NEO-*

---

[72] Référence de la notice : n°000551, BSAP, n°2, 1993 : "[…] *E. Dittborn a inventé "Les peintures par avion" (Airmail paintings). Les œuvres sont présentées sur des supports non rigides (toile) pliables pour être insérées dans des enveloppes cartonnées et envoyées ainsi - par avion - de destinations en destinations (les enveloppes font partie de l'œuvre)*."

[73] Quarante-huit notices signalées dans l'index (1993) pour des articles concernant aussi bien l'Art corporel, le Nu, que la danse, la libération sexuelle ou la radiologie.

[74] Sauf, bien entendu, quand le descripteur indique un rapport avec un thème comme CINEMA ET ART ou DANSE, thème.

PLASTICISME, *ROMANTISME* ou *ORIENTALISME*, ainsi que des descripteurs qui, référençant un niveau trop général, rendent impossible le repérage des thèmes (même si, dans les résumés d'articles, des dimensions thématiques sont abordées), tels que *SCULPTURE*, *PEINTURE*, *INSTALLATION* ou *VIDEO-INSTALLATION* ; et, en gardant les descripteurs qui relèvent véritablement de sujets, sous des entrées spécifiques (*ALTERITE* ; *FRAGMENT* ; *TELEVISION* ; *VOYAGE*... etc.), sous les entrées génériques (*THEME* et *ICONOGRAPHIE*), ou au nom d'un mouvement qui peut servir d'indicateur de contenu (*ART CONCEPTUEL* ; *ARTE POVERA* ; *HAPPENING*...), nous obtenons un total de 232 descripteurs (voir cette liste, annexes p. 550), sur l'ensemble des 1419, que compte l'index des descripteurs matières.

On constate une fois de plus la faible proportion accordée aux thèmes dans l'indexation. Proportion qui paraît encore plus faible si on la rapporte au nombre total des vedettes cumulées dans l'*index des artistes et personnalités* et l'*index des descripteurs*, puisqu'elle représente, dans ce cas, 232 descripteurs sur 2756[75].

5.5. CONCLUSION

Même partiels, ces sondages permettent néanmoins de saisir des orientations dominantes dans l'indexation. Elles recoupent des pratiques assez communes, dont le défaut majeur est de surestimer la pertinence onomastique. Il ne s'agit pas de prôner, pour le travail documentaire, une "indexation sans nom", ce qui reviendrait à éluder toute la part des identités individuelles et des démarches subjectives tellement déterminantes dans l'art contemporain. Mais, si la personnalité d'un BOLTANSKI, par exemple, suffit à provoquer

[75] Le comptage a été effectué en calculant une moyenne de 41,2 entrées par page dans l'index des artistes (total : 1337) et de 38 entrées par page dans l'index des descripteurs [matières] (total : 1419). L'index des auteurs, que nous laissons de côté, pour établir la proportion, s'élève, lui, à 1120 entrées. Les entrées thématiques ont été comptées une par une.

un "effet de contenu" assez puissant pour laisser de côté un descripteur tel que "mémoire", à propos de son travail, il est d'autres œuvres, très nombreuses et moins connues, ou d'auteurs moins reconnus, qui resteront en dehors de la connaissance parce qu'elles n'auront pas passé la rampe du signalement thématique.

Si, comme l'affirme Louise-Noëlle MALCLÈS, la bibliographie "*détient* […] *une masse énorme d'informations dont l'historien ne saurait se passer*"[76], il ne faudrait pas que cette masse se résolve seulement en volume, mais qu'elle représente aussi une diversité de matières.

A force de questions, qui ne font que formaliser ou systématiser celles que posent, à des niveaux divers, les usagers des centres de documentation, on a pu observer les apports et les lacunes d'instruments bibliographiques majeurs.

Parmi les voies à explorer, il y a le parti pris d'*ABM* de réunir iconographie et thématique, il rejoint la solution évoquée à propos du *BSAP* qui, sans refermer la notion de thème sur la figuration du sujet, et sans l'ouvrir indistinctement à toutes sortes de thèmes confondus avec les thèmes documentaires, regrouperait les thèmes artistiques. Elle aurait pour avantage de créer une rubrique ouverte aussi bien aux sujets ou aux thèmes explicitement nommés qu'aux thèmes réfractés, mais aussi aux formes, aux matières ou aux symboles, et de servir, par là, les recherches sur les contenus des œuvres et des démarches, sans que l'utilisateur ait à redéfinir, chaque fois, sous quelle entrée il pourrait trouver sa réponse.

Au fil des problèmes, et parfois des solutions rencontrées, pour le repérage des thèmes, nous avons mesuré que la seule garantie de progresser, dans cette indexation spécifique, était fortement dépendante d'une réflexion sur ce que représente la thématique en art contemporain. Mais, la faible quantité des entrées, le manque de renvois entre les notions, la prédominance de certaines entrées génériques sans réelle valeur discriminante, l'absence d'indexation des

---

[76] MALCLÈS, Louise-Noëlle, *La bibliographie*, op. cit., p. 11.

illustrations, le manque de précision des vedettes, le peu de profondeur de l'indexation, et enfin, et surtout, l'absence presque totale de référence aux thèmes d'œuvres particulières : tous ces inconvénients relevés témoignent d'un manque de définition préalable.

6. L'INDEXATION DANS L'INFORMATIQUE DOCUMENTAIRE APPLIQUEE AUX ŒUVRES CONTEMPORAINES

6.1. INTRODUCTION

Le véritable essor des outils informatisés adaptés aux nécessités de la collection, de la communication et de l'animation muséographiques s'est effectué durant les années 1980, après une mise en route qui, elle, remonte aux années 1960[1]. Les nouvelles possibilités offertes par la numérisation, qui autorisent stockage et liens en hypertexte des données iconiques et textuelles sur un même support, a accru la présence de l'informatique, à la fois dans l'enceinte muséale, sous la forme des bornes interactives, et dans ses dispositifs de liaisons avec l'extérieur, sous la forme de banques d'images ou, plus récemment, par l'édition de multimédias.

A la fin des années 1970, le traitement automatisé de l'image avait connu un développement suffisant pour nourrir des espoirs qui sont encore d'actualité. Quand Jacques CHAUMIER écrivait en 1979 que "*L'ordinateur va en particulier apporter deux possibilités importantes dans l'analyse de l'image : l'utilisation d'une syntaxe développée dans le cadre d'une analyse en langage contrôlé ; la richesse de l'utilisation du langage naturel*"[2], il esquissait de fait un programme de travail qui n'a que partiellement abouti dix-sept ans après. Comme on le verra, la souplesse attendue des nouvelles technologies n'a pas, pour l'instant, donné toute sa mesure pour les aspects thématiques et iconographiques intéressant la documentation sur les œuvres d'art contemporaines.

---

[1] "Historique des projets" dans COMAN, Florin, *L'histoire de l'art et l'informatique documentaire*, Lille : Atelier national de reproduction des thèses ; Paris : Aux amateurs de livres, 1988, p. 13-19. Ce mouvement est observable en France mais aussi à l'étranger.

[2] CHAUMIER, Jacques, Analyse de l'image et traitement informatique, in CONGRES NATIONAL FRANÇAIS SUR L'INFORMATION ET LA DOCUMENTATION (3 ; 1979 ; Paris), Contributions aux tables rondes, n°31, p.3.

Nous ne reviendrons pas sur les acquis reconnus[3] de l'informatique dans les domaines de la gestion des collections et de la diffusion des informations qui permettent aujourd'hui d'affirmer que "*toutes les conditions sont donc 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*"[4]. L'informatisation a permis en effet d'initier, de compléter ou de reprendre un travail d'inventaire, de description et d'étude, tout en le mettant, en partie, à la disposition des chercheurs, à défaut d'un large public. Mais, il reste à savoir ce que représente dans le détail cette "*maîtrise des informations*" quand on souhaiterait qu'elle s'applique aussi à l'indexation. Nous observerons donc les capacités informatives de systèmes existants, du point de vue de l'interrogation par sujet, pour les œuvres contemporaines.

La multiplication et la banalisation des produits audio-visuels puis informatiques, en augmentant les types de supports d'informations, ont tendu à briser l'ancienne partition qui se fondait précisément sur les natures de supports[5]. La possibilité d'associer texte, image et son, grâce au CD-ROM, dans le stockage des données et dans leur restitution sur écran, a généré de nouveaux produits informatiques dits "multimédias". Après les vidéocassettes et les enregistrements sonores, ils prennent place

---

[3] Ils sont signalés, entre autres, dans : COMAN, Florin, *op. cit.* ; la revue *Brises*, "Muséologie et information : nouvelles technologies, nouvelles pratiques, nouveaux lieux", n°10, sept. 1987, 129 p. ; LEROY-BEAULIEU, Sabine, Bases de données documentaires en Histoire de l'Art au Ministère de la Culture : réalités et perspectives, *Documentaliste*, vol. 24, n°4-5, juillet-octobre 1987, p. 167-176 ; *Image et vidéodisque*. Sous la dir. de Serge Cacaly. Paris : La Documentation française, 1988. 198 p.

[4] Le public de la base Joconde. Dans : *Culture et recherche*, mai 1994, n°57, p.4-5.

[5] La formule de classement des documents, dite multisupports, dans certaines médiathèques est venue illustrer cette tendance à la réunion des documents, d'autant que certains d'entre eux regroupent déjà plusieurs supports en un même conditionnement (imprimé plus vidéocassettes, diapositives ou cassettes sonores).

maintenant, à côté des supports imprimés, dans les librairies spécialisées, bibliothèques et centres de documentation[6]. La possibilité de naviguer, grâce à l'ordinateur, à l'intérieur des données enregistrées sur les disques, de choisir des parcours, de commander certains affichages et de mettre en relation des informations, a pourvu le multimédia d'une autre dimension : l'"interactivité"[7]. Sur le plan du marché global, en 1991, il y avait en France 50 titres disponibles ; en 1994, on en comptait 6500[8]. L'expansion récente du multimédia interactif n'a pas laissé de côté le domaine artistique. Déjà, certains musées et centres d'art présentent leurs collections et leurs activités sur CD-ROM[9] ou éditent sur ce support une nouvelle forme de "catalogue" d'exposition[10], grâce à la collaboration d'éditeurs privés et de la Réunion des Musées Nationaux qui, en France, joue un rôle pilote en la matière.

---

[6] Une réflexion sur l'intégration de l'image dans les centres documentaires dans : AIGRAIN, Philippe, Situation intellectuelle des images fixes, in *Ecrits, images et sons dans la Bibliothèque de France*, Paris : IMEC Editons, 1991, coll. Bibliothèque de France, p.57-62.

[7] CACALY, Serge, Bornes et mosaïques d'images, p.77-88 ; et SINNO, Sandra, p. 89-99, in *Image et vidéodisque*, Paris : La Documentation Française, 1988.

[8] JODIDIO, Philip. L'art et les CD-ROM : des mondes en voie d'équipement. *Connaissance des arts*, n° 514, février 1995, p.73-76.

[9] Ou via INTERNET, mais c'est là un aspect dont nous ne traiterons pas. Un état de la question, mais aussi, plus généralement sur l'évolution de l'image multimedia, dans son contexte culturel et socio-économique, dans l'article de HUDRISIER, Henri, Le nouveau monde de l'image multimedia, IDT, congrès (11; 1994 ; Paris), *Gérer l'information pour l'excellence de l'entreprise*, p.161-167.

[10] Parmi ces "incunables" du CD-ROM, on peut citer les réalisations consacrées à *Rodin*, Paris : ODA Laser Édition, Musée Rodin, Centre national de la Cinématographie, Réunion des Musées Nationaux, 1994 ; *Le Louvre, peintures et palais*, Paris : Montparnasse Multimédia et R.M.N., 1994. ; *Fondation Marguerite et Aimé Maeght : une promenade dans l'art du XXème siècle*, Paris : Maeght éd. : Matra-Hachette multimédia, 1995. Des points de repères dans : JODIDIO, Philip, *art. cit.* Un exemple de "catalogue" avec *3e Biennale d'art contemporain de Lyon : cinéma, vidéo, informatique, propos et documents*, sous la dir. de Jean-Louis Bissier, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1995, 1 CD-ROM. Soulignons, cependant, qu'il y a eu également l'édition d'un catalogue imprimé pour accompagner cette manifestation.

Dans cette perspective, il aurait été logique d'aborder ce sujet dans les chapitres consacrés aux documents primaires et secondaires. Nous avons cependant préféré en traiter dans cette partie car ils appartiennent à ces "nouvelles technologies" utilisées à des fins d'information par les musées. Or c'est essentiellement du domaine de la documentation muséographique dont il est question ici.

Parmi les trois grandes catégories de produits documentaires informatisés (bases de données, banques d'images et multimédias) consacrés aux arts plastiques, nous avons retenu, comme pour les bibliographies, des exemples qui intéressent la recherche courante, en France, actuellement. Nous n'accorderons pas la place qu'ils auraient méritée aux multimédias, faute d'avoir pu accumuler les observations nécessaires à la prospection d'un domaine en pleine évolution. Nous nous cantonnerons, en ce qui les concerne, à ceux qu'on rencontre dans les musées, et à des réflexions de première approche. Nous nous arrêterons, en revanche, sur deux outils fondamentaux accessibles en matière d'interrogation documentaire sur les œuvres contemporaines[11] : la base de données textuelles *Joconde*, intégrant partiellement l'art contemporain, et la banque d'images *Vidéomuseum du XXe siècle*", destinée à devenir le catalogue essentiel des collections contemporaines.

6.2. LES MULTIMEDIAS INTERACTIFS

Pour l'instant, à côté des utilisations où il fait partie des dispositifs mêmes de l'exposition,

---

[11] Les autres principales bases, associées d'ailleurs avec Vidéomuseum du XXe 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). Décrites dans : Bases de données et banques d'images, Paris : Ministère de la Culture, diff. La Documentation Française, 1993, 191 p.

l'"interactif"[12] est utilisé principalement à des fins didactique, ludique ou informative dans l'enceinte du musée, notamment par le biais des bornes interactives[13]. Certainement pionnier en matière d'art contemporain, le vidéodisque interactif du Fonds Régional d'Art Contemporain de Midi-Pyrénées présentait des séquences d'images, sur les lieux de travail des artistes, sur les artistes eux-mêmes et sur leurs œuvres, dont l'accès était commandé par des noms de villes. Des commandes digitales réparties sur un pupitre matérialisaient les lieux sur une carte invitant à "visiter"[14] quelques foyers artistiques du Sud de l'Europe, sans toutefois conduire l'interrogation au-delà des critères géographiques déterminés.

Autre exemple : la borne installée au Centre G. Pompidou durant l'exposition *Manifeste* (1993)[15], ressemblait fort à un catalogue des œuvres exposées, mis à part qu'on le feuilletait par écran interposé, et

---

[12] Nous reprenons ici le terme substantivé utilisé dans *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, 57 p.

[13] Du type de celle qui est interrogeable au Musée d'Orsay, IDM'O (Images et documents du musée d'Orsay). Présentation dans *Interactifs, une technique de l'intention, op. cit.*, p. 45, et dans *Les nouvelles technologies et leurs usages dans les musées : analyse de l'enquête « interactifs et musées »*, Paris : Ministère de la Culture, Direction des Musée de France, 1994, p. 30.

[14] Il était consultable au Centre régional d'art contemporain de Midi-Pyrénées (Labège, 31). Des problèmes financiers et de maintenance ont coupé court à cette expérience qui aura duré de 1983 à 1988. Une présentation du vidéodisque (fiche cartonnée circulaire imprimée recto-verso, sans date [ca 1986]) précisait un point qu'il nous semble particulièrement intéressant de rapporter dans ce chapitre : "*Le vidéodisque consacré au F.R.A.C. Midi-Pyrénées constitue une formidable banque d'images sur tout un pan de la création contemporaine. Pour pouvoir être utilisées dans un contexte de documentation professionnelle, ces images doivent faire l'objet d'un processus d'indexation et de légendage [c'est nous qui soulignons], qui ne présente pas de difficultés techniques, mais nécessite un investissement en travail assez important. L'intégration de ces accès documentaires au poste d'interrogation est en cours*". Le vidéodisque ayant été retiré de la consultation, ce travail ne put aboutir.

[15] Elle rassemblait des œuvres conservées au Musée national d'art moderne représentant les principaux courants depuis les années 1960.

n'autorisait, pour des recherches par thème, qu'une interrogation par mouvement artistique[16].

Cela ne signifie pas que les outils interactifs soient impropres à des interrogations plus profondes. Tout dépend des orientations que les musées, ou leurs fournisseurs, voudront leur donner. Une enquête[17], publiée en 1994, critique d'une part la tendance des commanditaires à confier la réalisation "*à des compétences strictement informatiques*" sans prendre en compte "*encore suffisamment les savoir-faire d'équipes polyvalentes*" et note d'autre part le manque de recul suffisant pour "*donner une appréciation précise de l'introduction des nouvelles technologies interactives dans les musées*"[18]. On y apprend également que, sur les 84 multimédias interactifs recensés en France (liste qui, d'ailleurs, ne fait pas un partage clair entre interactifs et banques d'images), trois seulement sont consacrés à des collections d'art contemporain, et un autre concerne partiellement des œuvres du 20e siècle[19]. Utilisés dans des musées des sciences et techniques (à la Cité des sciences et de l'industrie de La Villette, par exemple), des musées d'ethnologie, dans quelques grands musées des Beaux-Arts[20], les interactifs demeurent donc une voie à explorer en ce qui concerne l'art contemporain.

---

[16] Nous nous référons à notre expérience d'interrogation.

[17] Les nouvelles technologies et leurs usages dans les musées, op. cit. Questionnaire et dépouillement p. 51-59.

[18] Id., ibid., p.10.

[19] Sources : id., ibid. Il s'agit, pour les trois premiers, de SAGA (Système Automatique de Gestion d'Acquisitions d'œuvres d'Art) du Musée National d'Art Moderne, à Paris ; de la Base de données du MAMAC, à Nice, et de l'interactif en projet du C.A.P.C.-Musée d'art contemporain de Bordeaux. Pour l'autre, il s'agit de Patrimoine culturel nîmois. On observe que les équipements existants ne sont pas, en réalité, des interactifs, mais plutôt des banques d'images accessibles au public.

[20] Quelques exemples représentatifs pour tous ces lieux dans Interactifs : une technique de l'intention, op. cit., p. 43-53 et l'article de synthèse sur les interactifs de GOLDSTEIN, Bernadette, *Les nouvelles technologies interactives et leurs usages dans les musées*, IDT (11ème congrès ; Paris ; 1994), op. cit., p. 189-192.

6.3. UNE BASE DE DONNEES TEXTUELLES : LA BASE *JOCONDE*

Parmi les bases de données textuelles consacrées aux collections des musées, la plus appropriée pour le repérage iconographique, au sein des bases principales actuellement disponibles[21], demeure la base *Joconde*, accessible sur Minitel depuis 1992[22] (voir présentation de la base, annexes, p. 553 et p. 555). Elle est alimentée par des fiches descriptives muséographiques pour une part réservées à la catalographie (Nom de l'auteur, Titre, Date, Technique...) et pour une autre à la description iconographique. Ce dernier aspect est des plus importants pour nous, parce qu'enfin il est question d'un outil documentaire appliqué à des œuvres particulières, qui dépasse la simple nomenclature pour aborder l'indexation de l'image. L'écran d'interrogation (voir ci-dessous) commence d'ailleurs par la rubrique consacrée au sujet :

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

---

[21] On peut établir une chronologie des créations de bases de données en se reportant à la thèse éditée de COMAN, Florin, *L'Histoire de l'Art et l'informatique documentaire* (1984), Paris : diff. Aux Amateurs de livres, 1988 ; au récapitulatif des bases existantes en France, en 1987, établi par LEROY-BEAULIEU, Sabine, dans son article Bases de données documentaires en Histoire de l'Art au Ministère de la Culture : réalités et perspectives, *Documentaliste*, vol. 24, n°4-5, juillet-octobre 1987, p. 167-176 ; et, pour les créations plus récentes, au guide Bases de données et banques d'images, Paris : diff. La Documentation Française, 1993. Sabine LEROI-BEAULIEU écrit, à propos de la base Joconde, qu'elle "*est probablement l'une des plus riches par la variété des informations qu'elle recueille*", art. cit., p. 172.

[22] Quand nous disons "accessible", nous mentionnons simplement la possibilité d'interrogation, le coût d'interrogation, lui, revient à 7F50 le quart d'heure en 1996.

6.3.1. INTERROGATIONS THEMATIQUES

Nous reviendrons sur le thésaurus utilisé dans cette base, pour l'analyse et l'indexation des représentations (voir p. 379 et suiv.). Pour l'instant, nous effectuerons quelques sondages intéressant l'art contemporain[23]. En restant à un niveau d'interrogation par thèmes, relativement large, aux mouvements par exemple, nous ne rencontrons aucun renvoi vers des noms d'artistes, des œuvres ou vers d'autres termes, avec la question "Art abstrait", mais aucun, non plus, avec "Nouveau réalisme", "Arte povera", "Land art" ou "Supports-Surfaces". Quand des requêtes sur des points plus précis tels que "Citation", "Empreinte", "Nature", "Rouille", "Symétrie", se résolvent en ... *Terme inconnu* à la rubrique *Iconographie (Sujet)*, on se reporte alors à la rubrique *Titre*, qui peut, sous certains aspects, compléter une recherche par sujet. Mais, la recherche par titres ne reste qu'un recours, elle apporte des avantages et des inconvénients qu'il convient de peser avec soin. L'interrogation avec le terme "empreinte", accompagné d'une précision sur la période, par exemple, donne en réponse neuf documents, comportant dans leur titre le mot *empreinte*. Parmi eux, apparaissent, aussi bien, des titres significatifs, comme *Empreinte rouge, verte, bleue et jaune* de Claude VIALLAT, que des titres du genre *Le lion de Zœ ; au verso empreinte illisible du dessin*... On constate là l'amalgame de titres réels et de "titres" forgés provoquant du bruit dans les réponses. On remarque aussi une déperdition des données, car d'autres œuvres de Claude VIALLAT auraient pu être indexées avec ce terme, sur les vingt références du même artiste que contient la base. Un nouveau test, à propos d'œuvres de Richard LONG, conservées au C.A.P.C. de Bordeaux, témoigne encore des difficultés à retrouver une pièce contemporaine d'après son sujet. La notice de ces œuvres intitulées "*Mud*

[23] Sondages effectuées en 1995 et 1996.

painting" - peintures, exécutées avec de la boue de Garonne, dessinant de grands cercles, par projection et application directe sur des toiles -, n'apparaîtra à l'interrogation que si l'on connaît le nom de l'artiste, le titre et le lieu de conservation. Les entrées *école, siècle* et *type d'œuvre* ne seront pas assez significatives pour y avoir accès. *Ecole* étant pris au sens étroit 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", par exemple. On comprendra également que le *siècle* et le *type d'œuvre*, même en les croisant, ne représentent pas des critères discriminants suffisants pour rechercher une notice à l'intérieur de listes qui annoncent des centaines ou des milliers de documents en réponse ! En croisant par exemple les questions "4e quart 20e siècle" et "peinture", on obtient une liste des 304 notices indexées par ces termes[24]. L'interrogation par sujet, rubrique *Iconographie (sujet)*, quant à elle, aura peu de chance d'aboutir. Toute interrogation avec des termes tels que "boue", "cercle" "nature", "peinture de boue", "trace"... sera vaine. Si l'on se reporte, alors, à la notice complète[25] concernant les œuvres que nous cherchons, nous comprenons que la seule clef pour y parvenir aurait été "*Représentation non figurative*" ; descripteur choisi pour renseigner le champ *Représentation*. Qui plus est, ce qu'une simple traduction du titre (= "Peinture (s) de boue") aurait pu indiquer sur le contenu de l'œuvre - autant dans la zone *titre*, que dans la zone *iconographie (sujet)* - n'a pas été retenu (transcription abrégée de la notice, p. suivante) :

---

[24] En juillet 1996. "Peinture" et "2e moitié du 20e siècle" donnent, pour leur part, 2014 documents.

[25] 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).

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

Un descripteur, en langage contrôlé, ayant alimenté une liste comportant déjà 1117 documents, qui revient chaque fois qu'une œuvre n'a plus les caractéristiques "identifiables" d'une pièce sculptée, d'une photographie ou d'un tableau figuratifs. Dès lors, toute interrogation du sujet sera déçue pour cet ensemble car, comme pour "*Mud painting(s)*", aucun des constituants sémantiques et matériologiques des œuvres n'ont été indexés. Il est vrai que cette base concerne plutôt des œuvres anciennes pour lesquelles on a adopté un descriptif iconographique au sens strict. Ce sont elles, en effet, qui majoritairement, feront l'objet de références aux sujets et aux motifs : aux lieux, aux genres, aux histoires, aux actions, aux objets, aux fruits, aux végétaux, aux animaux...etc. Elle n'interdit pas, non plus, de retrouver des sujets identifiés pour des œuvres plus récentes. Tel est le cas d'une recherche sur l'"arbre", croisée avec la période "4e quart 20e siècle", qui donne en référence une peinture de Louis CANE, assortie d'une précision sur l'espèce (transcription abrégée de la notice) :

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

Autre exemple : une interrogation sur la "violence", croisée avec la période "4e quart 20e Siècle", qui permet

de repérer telle peinture de Robert COMBAS (transcription abrégée de la notice) :

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

Les contenus de la rubrique *Représentation* des notices citées, donnent également une idée des requêtes possibles. Cette base réunira, petit à petit, un répertoire d'informations iconographiques unique en son genre parce qu'elle a su, d'emblée, affronter le problème épineux de l'indexation descriptive des œuvres.

6.3.2. REMARQUES

Mais, la rigidité du langage contrôlé, l'absence d'un champ "mot clé", qui serait en intersection avec les autres champs, le manque de définition des thèmes, empêchent l'indexation de franchir un certain cap et pénalisent souvent les interrogations par sujet pour les œuvres contemporaines, d'où les silences qu'on a constatés. Ce que nous avons observé ailleurs se vérifie encore ici. Ne faudrait-il pas, alors, étant donné que le champ "iconographie" est, avec le champ "auteur", le plus interrogé[26], revoir ses principes d'indexation appliqués aux œuvres du 20e siècle afin que la base réponde complètement à son ambition affichée de couvrir les œuvres du 7e siècle à nos jours ?

[26] Source : Le public de la base Joconde. *Culture et recherche*, mai 1994, n°57, p.4-5. Observons en passant que ces interrogations dénotent donc un véritable besoin en matière iconographique que d'autres instruments traditionnels ne parviennent pas à satisfaire.

6.4. LA BANQUE D'IMAGES *VIDEOMUSEUM*

Troisième catégorie en présence : les banques d'images. Parallèlement et en complément aux bases de données (dites bibliographiques ou textuelles) consacrées totalement ou partiellement à l'art contemporain, quelques banques d'images ont été créées, en particulier depuis 1981[27].

6.4.1. PRESENTATION

La plus représentative reste pour l'instant *Vidéomuseum* consacrée - selon son "sous-titre" - à "*la gestion documentaire des collections publiques de l'art du 20ème siècle*"[28]. Ce projet, qui a permis, en décembre 1991, de presser la première version (*1.1*) d'un vidéodique comprenant 35 OOO œuvres appartenant à 29 collections (10 musées, 17 Fonds Régionaux d'Art Contemporain, le Fonds National d'Art contemporain et une fondation) se propose "*le recensement systématique et permanent de toutes les œuvres d'art du XXe siècle de tous les musées et collections publiques sous la forme d'un catalogue informatisé, à la fois écrit et visuel*"[29]. Une publication du Ministère de l'Education nationale et de la Culture[30] présente, de son côté, *Vidéomuseum* comme une *"banque de données associée à un vidéodisque qui regroupera à terme, la description de l'ensemble des collections publiques françaises d'art du XXe siècle"*. La croissance rapide des notices collectées et les nouvelles adhésions d'institutions sont là pour indiquer le succès de sa

---

[27] Voir, en particulier, *Bases de données et banques d'images, op. cit.*

[28] ASSOCIATION VIDEOMUSEUM (Centre Georges Pompidou, Paris). [Sept] *7 réponses à 7 questions : en guise d'introduction à Vidéomuseum,* juillet 1994, dossier sous chemise cartonnée, p. de couv.

[29] Id., ibid., p.2.

[30] *Bases de données et banques d'images du Ministère de l'Education nationale et de la Culture*, op. cit., p.136-137.

formule[31]. Autant dire que cette banque revêtira une importance capitale pour la recherche d'informations concernant les œuvres contemporaines dans un avenir assez proche ; lorsqu'en particulier, les postes d'interrogation, actuellement limités à 25, seront multipliés sur tout le territoire. Une application dérivée a également souligné son rôle moteur : il s'agit du tirage imprimé, et illustré, d'un catalogue de 1 200 numéros annexé à l'ouvrage consacré aux collections du 20e siècle du Musée de Grenoble[32].

6.4.2. INTERROGATIONS THEMATIQUES

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*" et que *"l'interrogation, se fait par un accès multicritère*"[33]. Le dossier de présentation diffusé par l'Association Vidéomuseum, producteur 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*

---

[31] Pour mesurer la rapidité de sa croissance, quelques chiffres : les postes de consultation répartis en France, étaient au nombre de 19 en 1992, et de 25 en 1994 ; la banque recensait 40 000 œuvres en 1994 et il était prévu que la version de fin 1994 en recense 80 000. Chiffres indiqués dans : ASSOCIATION VIDEOMUSEUM (Centre Georges Pompidou, Paris). [Sept] *7 réponses à 7 questions : en guise d'introduction à Vidéomuseum*, juillet 1994, p.3.
- Une présentation de la banque, dans le catalogue de la collection du musée de Grenoble, donne pour sa part les chiffres suivants : "la banque de données nationale compte plus de 100 000 œuvres et est associée à un vidéodisque qui propose près de 54 000 images". Cité dans *L'art du XXe siècle : la collection du musée de Grenoble*. Paris : R.M.N. ; Grenoble : Musée, 1994, p. 387.

[32] *L'Art du XXème siècle...*, ibid. L'introduction précise que ce catalogue (p. 287-389) est une "*application directe de l'informatisation*", p. 287.

[33] *Bases de données et banques d'images du Ministère de l'Education nationale et de la Culture*, op. cit., p.136

sa création, sa localisation ou sa date d'acquisition"[34]. 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 nous interrogeons, par exemple, au nom de l'artiste BOUILLON, François, nous obtenons la liste de ses œuvres, conservées dans les collections publiques françaises :

BOUILLON, François
•*Instrument pour assourdir les angles*, 1980
FRAC Limousin
•*Traité d'astronomie domestique*, 1980
FRAC Pays de la 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.

Si l'on interroge une œuvre particulière, on obtient, après la mention d'auteur, la notice suivante, correspondant à différentes zones du bordereau. Un écran affichant le texte, et un autre affichant l'image :

[34] ASSOCIATION VIDEOMUSEUM (Centre Georges Pompidou, Paris). [Sept] *7 réponses à 7 questions : en guise d'introduction à Vidéomuseum,* juillet 1994, p.8.

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

Les mentions qui apparaissent dans chacune de ces zones étant indexées, elles sont interrogeables par listes alphabétiques. Ainsi, les mots ayant servi à renseigner la zone VII de description ; produiront, par regroupement, la liste suivante (extraits) :

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

Si à partir du mot *empreinte*, on recherche une œuvre, on obtiendra la notice :

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

De même, on pourra interroger la liste des matériaux, à partir des mots ayant servi à décrire les œuvres ; 147

termes, appartenant à cette zone, pouvaient être interrogés en 1993. Exemples (extraits) :

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

Enfin 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 sur la localisation des œuvres, sont permises par ce système dont effectivement "*l'ergonomie du logiciel rend la consultation particulièrement aisée*"[35]. De plus, les notices et les photographies en noir et blanc des œuvres peuvent être fournies sur des sorties imprimantes. Tout est en effet pensé et organisé pour une interrogation extrêmement fructueuse à partir de critères différents, hormis un critère : celui du sujet ou du thème. Cette soigneuse construction documentaire, dont on aurait pu augmenter le potentiel informatif en prévoyant ces accès, se trouve ainsi "limitée" à donner des notices de type muséographique. De fait, cet outil répond aux fonctions ordinairement dévolues aux banques de données telles qu'elles sont définies 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*"[36]. L'intérêt, pourtant justifié, d'une indexation des sujets et la possibilité d'associer à l'image des commentaires en "paratexte", dit "hypertexte", naturel ou contrôlé, n'a pas encore été retenu pour ce type d'outil, ce qui le maintiendra, si l'on n'y prend garde, dans l'orbe du registre d'inventaire, fût-il "illustré".

---

[35] *Bases de données et banques d'images du Ministère de l'Education nationale et de la culture*, op. cit., p. 136.

[36] *Interactifs, une technique de l'intention...*, op. cit., p.3.

Toutefois, ces limites définissent déjà une aire d'interrogation qui permet de retrouver certaines informations utiles à l'approche thématique. A défaut de recherche par sujet il est possible de recourir à d'autres champs, ou aux matériaux en particulier, avec un bruit ou une pertinence qu'il convient d'observer.

Le champ "Titre" :

Revenons sur le problème. Une interrogation par titre permettra de retrouver les *Venus* de Roger BISSIERE, 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...*"[37]. Cet accès, 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. Dans son livre consacré au titre dans les œuvres contemporaines, Françoise ARMENGAU[38] fournit, à cet égard, de nombreux exemples. Elle a divisé ses dialogues avec les artistes en quatre parties qui rendent compte des différents rapports qu'ils entretiennent avec le titre : "*1) Plaisir ; 2) Réticences ; 3) Référence ou message ? ; 4) Ironie*". Les intitulés sont assez explicites : le titre n'est pas un garant d'univocité pour désigner le sujet de l'œuvre. S'il peut quelquefois "répondre" littéralement au sujet, il demande souvent à être décodé dans le contexte

---

[37] DEPELSENAIRE, Jean-François, Banques de données informatiques et classification des œuvres d'art. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°42, 1992, p.81-87.

[38] ARMENGAUD, Françoise, *Titres : entretiens avec Alechinsky, Arman, Appel, César...*[et al.], Paris : Méridiens Klincksieck, 1988, 348 p. Série Esthétique.

de création de l'artiste. L'exemple de *Venus ricane* (voir annexes, p. 557 et ill. p. 558) : 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 indicateur des difficultés pour accéder au thème par l'intermédiaire du titre. La liste des mots utilisés 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'androgynie, sur le triangle pubien, sur l'utilisation du 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, basée sur la connaissance des œuvres de François BOUILLON, aurait permis d'approcher les niveaux dénotatifs ou interprétatifs requis pour la 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[39], ainsi que certains extraits d'ouvrages et de catalogues monographiques[40]. Leur mise en relation avec l'œuvre aurait pour fonction de re-contextualiser un sens,

---

[39] "*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.

[40] 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.

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 instituent avec l'œuvre.

Le but n'étant pas de livrer des analyses longues, encore moins "définitives" sur l'œuvre, mais de créer des points d'accès. En outre, une interrogation qui pourrait porter à la fois sur les mots-clés forgés par l'indexation, les titres, les éléments descriptifs et les textes d'accompagnement aurait l'intérêt d'élargir, pour une seule notice, l'éventail des réponses.

Si le titre est susceptible, donc, dans certaines limites de servir d'indicateur, et s'il aide même parfois à définir le sujet, il ne remplace pas l'indexation du sujet car elle seule, peut déterminer si, précisément, il est pertinent de s'appuyer sur le titre pour dégager un sujet ou s'il faut recourir à d'autres termes.

Le champ "Matière et composants"

Le système *Vidéomuseum* prévoit, d'autre part, deux zones qui présentent un réel intérêt pour l'art contemporain vis à vis de la recherche thématique : celles de la description des constituants et des matériaux. Elles autorisent en effet des recherches sur cet aspect précis 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. Citons, à cet égard, toujours du même artiste, l'œuvre 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 matériologiques, méritent autant de considération que la forme du cercle et l'image de la lune.

Pour aussi ordinaire qu'il paraisse dans la saisie d'un bordereau muséographique, le critère des matières rejoint, de fait, une préoccupation de plus en plus marquée dans l'étude historique[41]. D'où le soin particulier à apporter à ces zones qui produisent non seulement une liste des matériaux utilisés, mais composent, en elles-mêmes, un index thématique.

6.5. PERSPECTIVES SUR LES SYSTEMES INFORMATIQUES APPLIQUES A LA RECHERCHE THEMATIQUE

A l'évocation de ces différents outils, on remarque que chacun possède des fonctionnalités qui pourraient être réunies dans une sorte de système hybride dont les capacités d'information serviraient autant les professionnels (chercheurs, praticiens, médiateurs) qu'un public plus large (étudiants, enseignants, amateurs).

6.5.1. CROISER LES SYSTEMES

Des recherches portent aujourd'hui sur la conjugaison d'un stockage d'images important avec des logiciels d'interrogation à la fois performants et d'utilisation facile. L'exemple récent de *Sémaphore* (1994), la banque d'images interactive de la Bibliothèque Publique d'Information du Centre G. Pompidou, actuellement en cours de test, va dans ce sens : *"Sémaphore ouvre une nouvelle perspective de communication à un large public de collections d'images et de commentaires associés"* lit-on dans son texte de présentation[42]. Les différents formats d'images (mosaïque, quart d'écran et plein écran), les standards ergonomiques d'affichage des fonctions, les

---

[41] Voir plus loin (p. 300 et suiv.) le passage consacré à cet aspect et MEREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne,* Paris : Bordas, 1994, 406 p. , coll. Cultures.

[42] Dans : *Culture et recherche*, n°48, juil. 1994, p.4.

textes en langage naturel qui accompagnent les reproductions, les interrogations possibles par arborescence ou par mots-clés...etc. en font un outil extrêmement maniable et très accessible pour un néophyte. Mais la navigation dans cette banque d'images, ne dépasse pas celle qu'on pourrait entreprendre, grâce à la table des matières d'une encyclopédie, ou celle qu'on engagerait en se servant d'un fichier titres ou matières d'une collection de livres, pour accéder aux images qu'ils contiennent. En sélectionnant successivement les menus proposés, on peut aller, selon une logique arborescente, du sujet *Histoire de l'art* au sujet *Art 20ème siècle* puis au sujet *A. Warhol* ; *C. Viallat* ; "*Paris-Paris*", ou directement par mot clé au dossier *A. Warhol*. Mais, faute d'une fonction adéquate, un utilisateur intéressé par tel ou tel sujet d'une œuvre ne pourra pas en obtenir l'image. Si son interrogation portait, par exemple, sur l'"empreinte", aucune image des peintures de C. VIALLAT, pourtant dans la base, ne s'afficherait[43].

On formule aujourd'hui une sorte de scission entre l'informatique documentaire au service des collections et celle qui génère les multimédias : "*Pour la documentation et la recherche, les collections connaissent déjà une mise en valeur à travers les bases de données textuelles et les bases d'images, mais elles sont essentiellement destinées aux professionnels*", écrit Laurent SETTON, Chef du département des publics, de l'action éducative et de la diffusion culturelle à la Direction des Musées de France[44]. Pourtant, si l'on devait penser à un outil "idéal" pour l'art contemporain, ce serait celui qui conjuguerait les qualités ergonomiques d'un système tel que *Sémaphore*, les atouts du multimédia, la quantité de données textuelles d'une base comme *Joconde*, le nombre de

---

[43] Référence à notre propre interrogation en février 1995.

[44] Les nouvelles technologies et leurs usages dans les musées, préface, op. cit., p. 1.

reproductions de *Vidéomuseum*... et une attention plus scrupuleuse aux fonctions de l'indexation des sujets.

6.5.2. PEUT-ON FAIRE L'ECONOMIE D'UNE INDEXATION DE L'IMAGE GRACE A L'INFORMATIQUE ?

L'idée de faciliter le repérage d'une image à partir de l'affichage mosaïque que Henri HUDRISIER a étudié, théorisé et mis en œuvre[45], pose quelques questions qui méritent réflexion, dans le cadre de ce chapitre. Son principe central, partant du simple constat qu'un usager trouvera beaucoup plus vite l'image qu'il recherche en visualisant un lot de photographies plutôt qu'en recourant à la lecture de mots-clés intermédiaires, est de renverser la perspective classique des systèmes documentaires en donnant la priorité à l'image et non plus au mot.

Entre le "*laxisme iconique*" de l'agence de presse qui collecte les images par paquets "*sans se soucier beaucoup de «bruit» documentaire*" et "*l'hyperclassification iconique*", privilégiant une indexation fine ayant pour contrepartie "*un temps très long d'interrogation [pour] une faible moisson d'images*"[46], H. HUDRISIER choisit le "*laxisme iconique*" parce qu'il peut, plus facilement que "*l'hyperclassification*", produire des rencontres entre l'image mentale de l'usager et l'image proposée par le système documentaire.

Autrement dit, le nombre d'images visionnées conditionnera la probabilité d'une réponse pertinente bien mieux que ne peut le faire une recherche sur des termes traduisant les contenus de l'image. Cette conclusion s'appuie sur des expériences qui ont en effet prouvé qu'un

---

[45] "*Le concept de mosaïque d'image […] est issu des travaux théoriques d'Henri Hudrisier, alors à l'agence Sygma. Celui-ci en lança la définition dès le congrès IDT de 1981*", dans : *Image et vidéodisque*, sous la dir. de Serge Cacaly, Paris : La Documentation française, 1988, Coll. Documentation et information scientifique et technique, p.85.

[46] HUDRISIER, Henri, *L'iconothèque*, p.167.

usager peut repérer, en dix minutes, dans un lot de 500 photos, celles qui l'intéressent[47].

L'outil qui en résultera recevra le nom "*d'imageur documentaire*", banque d'images informatisée où "*le cœur du système est l'équivalent électronique de la table lumineuse et du damier de diapositives du documentaliste photographique...*"[48]. Son application à l'image de presse a donné des résultats qu'on ne peut nier. Son atout majeur est de permettre à l'usager de balayer des ensembles d'images, d'en retenir quelques-unes, de les comparer, de repartir vers d'autres choix, et, en définitive de "*jouer*, comme le dit H. HUDRISIER, *avec les images dans la surface de la «table logique»*" pour laisser à l'œil le "dernier mot".

Un atout que Dominique COTTE, ancien directeur du centre de documentation de *L'Express*, a relevé. Prenant l'exemple d'une recherche d'illustration concernant Michel Rocard, il remarque qu'une banque d'images du type "imageur documentaire" offre l'avantage de retrouver une attitude précise du sujet ("*M. Rocard bras levé, ou lisant son papier, ou enlevant ses lunettes ou répondant à l'apostrophe d'un député*") sans passer par l'intermédiaire du texte : "*Là où il aurait fallu longuement* raconter *l'image, avec des résumés de chaque situation, le balayage rapide d'un stock d'images à l'écran permet de choisir rapidement les images qui paraissent,* ce jour-là et pour cette recherche-là, *les plus significatives*"[49]. Henri

---

[47] Expérience relatée par Henri HUDRISIER, *ibid.*, p.142, 144.

[48] HUDRISIER, Henri, L'imageur documentaire SEP-SYGMA, *Documentaliste*, vol.22, n°4-5, juillet-oct. 1985, p.155. "*Mis au point à l'agence photographique de presse Sygma et maintenant industrialisé par la Division Traitement d'Images de la Société Européennes de Propulsion...*". H. HUDRISIER poursuit la description du système en précisant : "*...un moniteur noir et blanc à haute définition divisé en seize cases dans lesquelles on peut appeler les images servies par un ou plusieurs lecteurs de vidéodisque, entouré d'un écran vidéo permettant de visualiser en grand et en couleurs chacune des «imagettes» du damier, et d'un écran alphanumérique de dialogue affichant les données textuelles et le mode d'emploi*".

[49] COTTE, Dominique, *Stratégie documentaire dans la presse*, Paris : ESF éd., 1991, coll. Systèmes d'information et nouvelles technologies, p.73.

HUDRISIER revient plusieurs fois sur la nécessité de reconsidérer les méthodes de recherche en matière de documentation iconographique : "*[…] permettre des visualisations rapides et interactives dans une iconothèque, ce n'est pas seulement changer le facteur «temps de recherche», c'est modifier la stratégie de cette recherche...*"[50], jusqu'à cette formulation pour le moins ambiguë, aux accents utopiques, ou peut-être trop visionnaires pour nous : "*nous proposons, à titre d'hypothèse de recherche, le parcours d'une photothèque «sans indexation»*"[51]. Les guillemets tempèrent cependant le propos ; la formule conforte l'idée qu'il est possible d'éviter l'analyse de l'image, mais pas son indexation. Ceci est d'ailleurs mieux précisé plus haut : "*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),* [souligné par nous] *l'organisation des photographies par paquets, par «nuages» (unidimensionnels ou multidimensionnels) peut être une voie rapide pour trouver des photographies dans un stock*"[52]. Si l'affichage mosaïque définit des processus de recherche d'images mieux adaptés aux capacités de reconnaissance de la vision que l'affichage séquentiel, il ne règle pas pour autant le problème de l'indexation par mots-clés qui demeurent des compléments essentiels de l'image dans un système documentaire.

Lors d'une interrogation de la banque d'images des enluminures de la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris[53],

---

[50] HUDRISIER, Henri, *L'iconothèque*, p.118-119.

[51] *Id., Ibid.,* p.144.

[52] Id., Ibid., p.143. Nous relevons dans un autre passage, p.162 : "*La banque d'image serait donc l'interactivité, au sein d'un même système documentaire, d'un accès texte et d'un accès image*".

[53] Interrogation en mars 1993. Voir également une application de l'imageur documentaire à une photothèque d'images de presses dans l'article de CLUZEAU-CIRY, Muriel, Typologie des utilisateurs d'une banque d'images : application au projet Exprim, *Documentaliste*, vol. 25, n°3, mai-juin 1988, p. 115-119, où les demandes thématiques dans leurs rapports avec l'indexation, sont étudiées.

qui concrétise une application de "l'imageur documentaire" à un fonds artistique, nous avons pu vérifier cette nécessité. A côté des informations catalographiques sur la source, la date et la légende, ce sont bien les mots-clés, renseignant le champ réservé à l'indexation du sujet, qui permettent d'accéder aux enluminures d'après leur contenu iconographique, et la recherche sera d'autant plus féconde que l'indexation aura été précise.

6.5.3. LA QUESTION DES CONTENUS

A l'heure actuelle, de nouveaux stocks d'images sont constitués ou en cours de création sur des supports qui faciliteront techniquement leur consultation. On peut imaginer que, dans un futur plus ou moins proche, le chercheur ou le simple amateur, avec livres, vidéocassettes, CD-ROM et accès aux réseaux télématiques, disposera à domicile d'un "télé mouseion"[54] sans commune mesure avec ce que nous avons connu jusqu'à présent. On ne peut toutefois passer sous silence que le problème des droits de reproduction et d'utilisation des images posera des limites à la réalisation des produits informatisés, ce qui laissera, pour un temps encore, toute validité au travail signalétique sur les images imprimées, sans mentionner le travail rétrospectif. De plus, l'accès généralisé aux images ne pose pas des questions seulement juridiques, techniques et financières, il implique de penser aux contenus. Nul doute que nous n'échapperons pas à des programmes et à des éditions où les images de l'art ne serviront que le spectacle superficiel d'une technique satisfaite d'elle-même visant simplement à réjouir l'œil. Mais concepteurs et éditeurs pourront aussi se montrer

---

[54] Ou « télé-musée », ou « musée à distance ». Terme repris d'un titre de Bernard DARRAS. Tlé mouseion, M Scope, n° 3, 1992, p. 47-53. Cet article, entre autres, les nouvelles possibilités de médiation *(« télé-exposition », « télé-collections, « télé-médiation »)* permises par les techniques informatiques et télé-informatiques.

parfaitement conscients et créatifs dans la définition de nouveaux produits. Cette question des compétences, qui intéresse les destinataires autant que les destinateurs, est nettement posée par la Direction des musées de France qui les a réparties en quatre groupes : « *management ; contenu ; communication ; technique* »[55]. Elle ajoute en substance, à propos des compétences liées aux contenus : "*Le choix des experts du contenu est en général délicat. Les problèmes qu'il pose sont voisins de ceux que rencontre l'édition de vulgarisation...*"[56].

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, 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 (nous en discuterons dans la partie 3, chap. 6), 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". Cet aspect concerne particulièrement le multimédia commercialisé à grande échelle, mais également la réalisation des instruments proprement documentaires. Si, comme on l'a observé pour d'autres outils, on continue à répertorier les œuvres contemporaines d'après des critères d'inventaire, le champ des références thématiques restera toujours aussi réduit.

On parvient en un point où les progrès parallèles des techniques numériques, de l'ergonomie et des techniques documentaires permettent d'espérer pourtant que l'accès aux images de l'art contemporain se fasse un jour selon

---

[55] *Interactifs, une technique de l'intention...*, op. cit., p. 6.

[56] Id., ibid., p.7.

des critères plus amples que les seuls critères muséographiques. Il faudra pour cela aborder les rapports texte/image/son d'une manière plus appropriée, en faisant "dialoguer", dans l'indexation, langage contrôlé et langage naturel, comme le pressentait J. CHAUMIER. Une étude de différents logiciels actuellement utilisés dans des photothèques permet d'observer que la Gestion Electronique 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*"[57]. Autant de fonctions qui s'appuient sur une complémentarité et une réciprocité informative entre le texte et l'image essentielles dans le traitement indexatoire et dans l'interrogation.

Les conclusions d'un article sur les différents domaines d'application du multimédia restaient optimistes quant aux possibilités qu'il ouvrait dans la recherche : "*Des quatre grands types de production envisagés* [Recherche scientifique ; Médiation in situ ; Médiatisation culturelle ; Innovation culturelle], *deux semblent performants et prometteurs : la recherche scientifique et l'innovation culturelle*"[58]. Parmi les outils existants, il offre, en effet, des atouts prometteurs. Grâce à la densité des informations qu'il contient et aux possibilités d'interrogations appliquant les fonctions de l'hypertexte. Autre point à considérer pour le futur : les actuelles banques d'images, à l'instar des bases de données bibliographiques, seront un jour

---

[57] LUBKOV, Michel. Les logiciels de photothèque multimédia. *Archimag*, n°82, mars 1995, p.54.

[58] CAMPAGNOLLE, Laurent. Culture et multimédia : croisements fertiles. *Pixel : le magazine des nouvelles images*, n°25, 1995, p.16-18.

disponibles sur CD-ROM[59]. Sa capacité à marier l'image au texte en langage naturel, ne représente pas pour autant une panacée documentaire qui éviterait de penser la manière dont les données sont liées. Avec cet outil, comme avec des outils plus traditionnels, la satisfaction d'une requête dépend d'une organisation préalable des connaissances. Il n'y aura donc de recherche thématique possible que dans la mesure où le système sera conçu pour y répondre.

Les campagnes publicitaires actuelles, vantant les prouesses des techniques multimédias, cachent mal les difficultés à concevoir des produits qui ne soient pas "*tiraillés entre deux tentations : séduire le grand public et attirer les chercheurs*"[60], et finalement, décevoir les attentes de tous.

---

[59] Essais déjà réalisés par les agences iconographiques. Voir à ce sujet : LICHTNER, Edward, Les photothèques : tradition et technologies, pas forcément bon ménage, *Etapes graphiques,* n° 14, janvier 1996, p. 16-25.

[60] Formule de Laurent CAMPAGNOLE, art. cit.

CONCLUSION

Devant les silences, les bruits, les obstacles et les méandres engendrés par les outils documentaires, nous avons dû souvent passer par des procédés d'interrogation qui s'apparentent plus à des chemins buissonniers qu'à des "voies balisées" vers l'information recherchée. Au terme de ces observations et analyses, on peut augurer pourtant, à travers quelques indices, qu'une solution pour l'indexation documentaire des thèmes consisterait à concevoir une approche iconographique ouverte aux orientations d'une approche thématique.

Les inconvénients relevés sont symptomatiques :

1) d'une édition qui ne s'intéresse pas aux techniques documentaires et n'a pas encore réellement saisi l'intérêt des études thématiques pour les arts plastiques[61] ;

2) d'une documentation qui referme son travail sur le cadre historique[62], lequel satisfait à la notion globale de thème documentaire, mais empêche d'établir des critères pertinents pour aborder ce qui relève spécifiquement des œuvres.

Loin des préventions qui ne verraient dans le thème, tel qu'on l'a abordé, qu'une valeur anecdotique, il faut au contraire redonner à cette question toute sa dimension constructive.

---

[61] Quelques exemples de catalogues co-édités que nous avons cités préfigurent peut-être ce qui parviendra dans quelques temps sur le marché éditorial de manière plus affirmée. Signalons aussi qu'en matière d'art contemporain le Whitney Museum of American Art (New-York) a lancé une collection d'études et d'essais à petit prix ("ISP Papers") accompagnant des expositions thématiques qui pourraient être traduits ou offrir des exemples pour un éditeur français : n°1 *: The Power of the City/The City of Power*, 1992 ; n°2 : *Dirt and Domesticity : constructions of the Feminine,* 1992 ; n°3 : *Abject Art : repulsion and desire in American Art*, 1993 ; n°4 : *The Subject of Rape*, 1993.

[62] Cadre qui correspond au nom propre (l'artiste), au temps (la période, le mouvement) et à l'espace (lieux, géographie).

TROISIÈME PARTIE

DE LA THÉMATIQUE DES ŒUVRES A L'INDEXATION THÉMATIQUE :
ÉTUDES ET APPLICATIONS AU TEXTE ET A L'IMAGE

INTRODUCTION

Les chapitres qui suivent, auront pour objet de situer le contexte théorique et pratique d'une indexation appliquée à des documents primaires, textuels et iconiques. Cette orientation, qui isole délibérément des produits commerciaux pour les soumettre à un traitement spécialisé, mise sur une documentation qui se voudrait non seulement opératoire, mais aussi consacrée à des sources accessibles. Il apparaît, en effet, que dans ce domaine, le travail documentaire peut s'exercer sur des matériaux existants, correctement diffusés, pour progresser dans la mise au point d'instruments de repérage.

Les axes choisis pour éclairer cette problématique seront les suivants :

1) Indexer des documents primaires, textes et images, se rapportant à des œuvres, suppose, dans un premier temps, d'identifier les problèmes qui relèvent globalement de la thématique et de l'analyse de l'œuvre elle-même.

2) Ensuite, si on a esquissé au cours des chapitres précédents des questions intéressant le cas particulier de la reproduction, il convenait d'y revenir pour réfléchir à son statut dans le contexte plus large des moyens de connaissance de l'œuvre.

3) Enfin, nous mettrons l'accent, à travers des exemples, sur les aspects méthodologiques et pratiques qui interviennent dans l'indexation.

1. DESTINATION

Un aspect de ce travail se concrétisant par des applications qui forment des "prototypes" d'outils documentaires (réunis en annexe), la question des destinataires se posait. Si on ne peut prédire quelle en serait l'utilisation, on peut tout au moins cerner leur destination. Parmi l'ensemble des personnes susceptibles d'être intéressées, on distinguera les non spécialistes et les spécialistes. Certes, la catégorie de "non spécialistes", qui peut aller du simple curieux au bibliothécaire-documentaliste de domaines étrangers à l'art, est trop vague pour aider à comprendre les caractéristiques de groupes ou d'individus, qui à divers degrés, seraient concernés par des recherches thématiques, mais on peut toutefois distinguer, parmi eux, les apprenants, à savoir des jeunes et des adultes en situation scolaire ou en formation :

a- lycéens et étudiants qui travailleraient sur des exposés et des dossiers thématiques.

b- étudiants des disciplines artistiques et para-artistiques au nombre desquels :

-les lycéens et étudiants en arts plastiques (Lycées avec option "Arts plastiques" et "Histoire des arts" ; Ecoles d'art publiques ; ateliers privés ; U. F. R. d'universités...) qui ont constamment besoin au cours de leurs études de références, récentes et actuelles, sur les thèmes, jusqu'à des sujets, voire des motifs, très spécifiques en rapport avec des exercices proposés ou avec leurs recherches personnelles.

-les étudiants des formations para-artistiques (Histoire de l'art, Muséologie, Communication, Management et ingénierie culturels dans les écoles supérieures, les I.U.T., les universités...) rencontrant des sujets liés à l'iconographie et aux thèmes contemporains[1]. (A noter

[1] Citons, par exemple, l'expérience pédagogique de l'Université de Rennes 2 - Haute Bretagne, sous la direction de Jean-Marie POINSOT et Antonio GUZMAN qui, dans le cadre de l'enseignement "Pour un musée d'Application en Histoire de l'Art" proposent aux étudiants en Licence d'Histoire de l'Art, la préparation et la mise en œuvre d'expositions, accompagnées de leur catalogue. Exemples : *L'art du 20ème siècle et*

qu'une classification correcte distinguerait en leur sein les apprenants débutants encore non-spécialistes et les apprenants "confirmés" qui eux passeraient dans le groupe des spécialistes)

Les spécialistes, quant à eux, trouveront dans ce genre d'outil, des compléments à leurs propres repérages. D'abord, ceux qui orienteraient leurs recherches iconographiques dans des perspectives comparatistes, historiques (diachroniques et synchroniques), ou encore "symbologiques"[2] :

-les artistes, dans un but d'information ou d'étude, pour connaître certaines orientations thématiques de l'art récent ou actuel.

-les conservateurs et commissaires d'exposition qui désireraient compléter leurs références pour des expositions à thème; soit pour des sélections d'œuvres à exposer, soit pour rédiger des textes argumentaires en fonction d'une exposition ou d'une collection[3].

-les critiques, sémiologues et historiens d'art qui mèneraient des recherches sur des aspects généraux ou particuliers des contenus de l'art de ces trente dernières années.

-les historiens et sociologues qui étudieraient les thèmes artistiques dans les rapports qu'ils entretiennent avec l'histoire des idées ou des mentalités[4].

---

les mégalithes (1986); *Cadres en l'aire* (1987) ; *Art et langage : années 80* (1988) ; *Le déjà-là, la création artistique* (1989); *Le Spectaculaire* (1990) ; *Une scène parisienne* (1991) ; *C'est pas la fin du monde* (1992).

[2] Nous reprenons ici la terminologie de Gilbert DURAND qui dans la préface, datée de 1983, de son ouvrage *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, se qualifie de "symbologue", p.VIII. Voir dans le même ouvrage l' "Index alphabétique des thèmes symboliques, archétypaux et mythiques", *déjà cité*.

[3] On peut aussi penser que ces repérages serviraient la recherche d'œuvres à acquérir en fonction des orientations thématiques de certaines collections, mais c'est là une utilisation qui nous paraît très marginale eu égard à tous les paramètres qui rentrent en ligne de compte dans l'acquisition d'une œuvre.

[4] Dans des perspectives voisines de celles qui animent, par exemple, le travail de Laurent GERVEREAU et le Groupe d'études sur l'image fixe

-les documentalistes-iconographes travaillant dans le domaine de l'édition pour des publications thématiques.

Ensuite, on ne saurait oublier que les professionnels de la documentation d'art seraient certainement les premiers concernés par des outils simples qui permettraient de répondre plus efficacement aux questions des usagers, et notamment aux questions thématiques qui supposent de localiser des reproductions dans l'édition courante.

2. PREALABLES A L'INDEXATION THEMATIQUE DU TEXTE ET DE L'IMAGE

Thomas McEVILLEY a systématisé en treize points, qu'il nomme ironiquement les "*treize façons de regarder un merle noir*", les contenus qu'une œuvre d'art découvre obligatoirement dès qu'elle fait l'objet d'un commentaire : la figure, les suppléments verbaux fournis par l'artiste, le medium et la technique, le matériau, l'échelle, la durée de l'œuvre dans le temps, le contexte d'existence de l'œuvre, sa relation avec l'histoire de l'art, les contenus rapportés par l'histoire ou les commentaires, la tradition iconographique, les propriétés formelles, les attitudes intentionnelles de l'artiste (critique ou ironie), les réponses biologiques ou physiologiques devant l'œuvre[5].

Ces critères pourraient recevoir d'autres dénominations, être réduits ou augmentés, il n'en demeure pas moins qu'ils formulent avec clarté la nécessité d'une approche multi-dimensionnelle. Ils mettent l'accent sur les compatibilités à rechercher entre les disciplines pour éviter d'enfermer l'œuvre dans des catégories "préparées" par l'Histoire. D'ailleurs MATISSE ne disait-il pas : "Une œuvre d'art a une signification différente selon l'époque dans laquelle on l'examine"[6]. Le schéma que José FERNANDEZ

---

au Musée d'histoire contemporaine (Paris) autour de l'Iconographie et de l'Histoire.

[5] McEVILLEY, Thomas, *op. cit.*, p. 61-79.

[6] -Cité par Jean LAUDE, Les "Ateliers" de Matisse, in *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire : l'œuvre et l'influence de*

ARENAS, de son côté, a donné des différents paramètres dont l'Histoire de l'art pourrait tenir compte dans ses interprétations de l'œuvre, réaffirme le caractère interdisciplinaire de la méthode (voir p. 368-369).

On perçoit, à travers ces mises au point méthodologiques que l'œuvre ne saurait se réduire à un tout essentiel ou à des segments qu'il suffirait de qualifier : acte d'artiste, forme, sujet, matière, technique, objet, fait sociologique, commande, document, pensée, valeur, signe... elle est un ensemble complexe. On ne pourra l'aborder comme une expression formelle en oubliant quelle personnalité, quelle société, quel état de la technique l'ont permise ; on ne pourra l'aborder sous l'angle du sujet sans poser des déterminants psychologiques, politiques ou sociaux...etc. Seuls les discours lui imposent des priorités, et les positions de l'Histoire des déterminismes successifs, complémentaires, disparates, antagonistes, fragmentaires, qui nous amènent peu à peu à mieux la percevoir, parfois la connaître, et quelquefois la comprendre[7]. Mais un processus de cet ordre n'est pas seulement orienté par une gradation qui irait dans le sens d'une plus grande clarté ; la compréhension peut aussi aboutir à une meilleure conscience des limites de l'interprétation. Ce qui traverse la théorie, se retrouve, sous d'autres aspects, dans la pratique documentaire : l'iconographie (représentations, symboles...), les sujets (société, communication, religion...), les formes (cube, orthogonalité, droite...), le traitement (tache, aplat,

---

Pierre Francastel et après, Paris : Denoël-Gonthier, 1976, coll. Bibliothèque Médiations ; 134, p.229.
-Antoni TAPIES, dans le même sens, écrit : "...*nous voyons se clarifier le processus de mutation des formes d'expression artistique : le changement est aussi bien fonction de l'évolution du contenu* […], *que d'un état particulier - psychologique et artistique - de la société, champ d'action de l'art, mais qui aussi le conditionne*", dans : *La pratique de l'art* (Ed. originale en catalan, 1971), Paris : Ed. Gallimard, 1974, coll. Idées ; 314, p.65.

[7] Jean CAUNE aborde ce sujet dans le champ de la communication dans : *Culture et communication : convergences théoriques et lieux de médiation*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1995, coll. La communication en plus, Chap. 6 "L'art du point de vue de la communication", p. 105-119.

découpage...), les dispositifs formels (polyptyque, installation, série...), les matériaux (bois, toile, pierre, néons...), les matières (lumière électrique, eau, cuivre...), parmi d'autres composants, arrivent ainsi sur la "scène" thématique. Les questions proliférantes intéressant de multiples facettes de l'œuvre, car le thème ne recoupe pas non plus son expression totale[8], ne font que "thématiser" ce qui, tour à tour ou conjointement, dessine, à moment donné, des champs d'interrogation à la fois dans la pratique artistique, dans la théorie et l'Histoire, puis, en aval, en documentation. La thématique ne peut donc plus se confondre avec l'iconographie ou l'analyse formelle, on pourrait même avancer que le concept de thématique prolonge tout en les contenant ces divers aspects. Des sondages lexicographiques et sémantiques nous ont permis de réunir des indices sur ce point (voir p. 77 et suiv.). En tenant compte des acquis et lacunes observés au fil des analyses, il nous faut aborder, maintenant, les problèmes majeurs liés à la mise en pratique de l'indexation thématique des œuvres contemporaines, dans un cadre documentaire.

2.1. ABSTRACTION ET MATERIOLOGIE : DEUX CAS PARTICULIERS

Les sondages préliminaires nous ont appris que les thèmes associés à l'abstraction et à la matériologie, s'ils étaient parfois pris en compte, posaient aussi les problèmes des plus délicats pour l'indexation. Nous interrogerons donc ces cas particuliers, avant les derniers chapitres, qui seront consacrés à l'indexation du texte et de la reproduction. Ces remarques n'auront pas pour but de passer en revue tous les courants plastiques nés dans notre siècle, mais les quelques exemples choisis serviront d'introduction à des phénomènes qu'on rencontre

---

[8] Non seulement parce qu'il n'approche que quelques aspects de l'œuvre, mais aussi parce qu'on postule, à travers lui, que des détails se résorbent dans un ensemble.

dans de multiples œuvres plus récentes ; elles ne visent qu'à prolonger des observations déjà recueillies au cours de ce travail, sur les nécessités d'adapter l'indexation à son sujet.

2.1.1. LE THEME DANS L'ABSTRACTION

Les œuvres abstraites posent pour l'indexeur un problème crucial, singulier, qui déborde l'analyse iconographique. D'où une attitude rétractive de la documentation qui, en l'absence des repères "objectifs" traditionnels, n'aborde pas frontalement le sujet et s'en tient, la plupart du temps, aux catégories des mouvements, de la stylistique et des périodisations.

Est-ce que l'abstraction aurait atteint ce point de séparation recherché d'avec le langage : "*Coupée du sujet et donc de l'iconographie* […]*, la peinture se serait du même coup retranchée de tout ce qui en elle se prédisposait au langage*"[9] ? A observer certaines applications de l'indexation, comme nous l'avons fait dans la base de données Joconde, par exemple, on mesure la portée d'une réponse affirmative, consciente ou non, à cette question. Les œuvres abstraites y sont en effet soustraites de l'indexation par une catégorisation qui nous renvoie, d'une certaine façon, à l'inéfable : "*Représentation non figurative". Les peintures de Roger BISSIERE (après 1950), Jean BAZAINE, Olivier DEBRÉ ou Claude VIALLAT n'y feront pas l'objet d'une indexation matière puisqu'elles sont "non figuratives*"[10].

Les limites de cette position qui décrète que le langage ne possède aucun plan de recoupement avec l'abstraction plastique, et pour laquelle tout relais verbal, y compris celui de l'indexation, sera soupçonné d'être "inadéquat", ne sont pourtant pas définitives. A la

---

[9] Bernard VOUILLOUX, *La peinture dans le texte : XVIIème-XXème siècles*, Paris : CNRS Editions, 1994, coll. CNRS Langage, p.89.

[10] Interrogation, en janvier 1996, sur la base de données *Joconde.*

saisie totalisante de l'œuvre, nouée sur elle-même telle un bloc paralysant toute approche, ou qui n'aurait pour effet que de provoquer des discours émotionnels, on peut substituer une appréhension graduelle explorant ses différentes composantes sémantiques.

Les interrogations de la sémiotique peuvent sur ce point apporter des arguments de méthode car elles ont la particularité de recouper celles d'une indexation attentive aux différents composants du signe. Néanmoins, tous les sémioticiens ne prétendent pas avoir résolu toutes les questions touchant à l'abstraction. "En la matière, il faut l'avouer, nous n'avons pas encore trouvé de formule miracle" constate Luc RÉGIS[11].

L'absence de signifié est-elle un critère forcément induit par le terme d'abstraction ? L'absence de référent figuratif est-elle synonyme d'absence de signifié ? Quels critères retenir lors de la formulation des indexats ?

2.1.2. DES ABSTRACTIONS

Pour amener des éléments de réponse, un premier détour est nécessaire : il passera par une différenciation des catégories d'abstraction. Chercher une réponse absolue et totalisante équivaudrait, en effet, à une position, pour le moins inadaptée, qui prétendrait clore l'abstraction sur sa dénomination. Car, avant d'être un terme, l'abstraction est une concrétude plastique, une réalité de formes et de matières. Hormis la facilité d'une désignation consacrée par l'usage, en parler comme d'une entité uniforme ne correspond pas à la réalité du phénomène.

"*Tout oppose Kandinsky et Malevitch...*" remarque Alain BONFAND[12]. Elargissant l'observation, Michel SEUPHOR a pu affirmer de son côté que "*la multiplicité des formes d'expression a été une des caractéristiques les plus*

---

[11] Introduction au n° 60, 1987, d'*Actes sémiotiques*, "L'art abstrait", dir. Jean-Marie FLOCH et Luc RÉGIS, p.4.

[12] BONFAND, Alain. *L'art abstrait*, Paris : P.U.F., 1994, coll. Que sais-je ? ; 2854, p.23.

singulières de la peinture abstraite"[13]. Même remarque pour Felix THURLEMAN : "*Les notions d'art 'abstrait', d''abstraction' et leurs parasynonymes sont extrêmement vagues et s'appliquent à des phénomènes plastiques d'une très grande variété*"[14].

Entre 1910 et 1913, sous la convergence des expériences de quelques artistes, venus de cultures et d'horizons différents, dont le dénominateur commun est de construire un nouvel espace plastique, des divergences de conception et de réalisation sont, dans le même temps, perceptibles. Jean LAUDE en a marqué la pluralité des origines, en affectant le terme d'un pluriel éloquent : "Naissance des abstractions"[15]. Pour une part, elles n'ont pas totalement rompu avec un arrière-plan objectif ou narratif ; ce que les titres parfois signalent[16]. On rencontre chez quelques-uns des précurseurs, à côté d'œuvres abstraites, des exemples où les références à la figuration sont notables. Cette liberté d'action de l'artiste, quant à une orientation exclusivement abstraite, est observable chez Robert DELAUNAY quand il peint en 1912, *Formes circulaires* (voir annexes, p. 559), puis en 1914, son *Hommage à Blériot* (voir annexes, p. 560). Si le premier tableau témoigne d'une construction plastique effectivement fondée sur l'autonomie des formes, les cercles colorés, le deuxième associe deux principes formels : le cercle coloré (écho du premier) et la représentation identifiable d'un avion. L'introduction d'un référent objectif identifiable connote ici de

---

[13] Cité par Mikel DUFRENNE dans l'article "Abstrait (Art)", in *Encyclopédia Universalis*, 1993, p. 60.

[14] THURLEMAN, Félix. Pour une typologie des arts dits abstraits. *Actes sémiotiques,* n°60, 1897, p.29.

[15] LAUDE, Jean. Naissance des abstractions. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°16, 1985, p. 5-61.

[16] Le titre de DELAUNAY cité ici ou des titres tels que "La vache" (1910), "Improvisation XXXI "Bataille navale"" (1913) de KANDINSKY, dans *Kandinsky : album de l'exposition*, Paris : Ed. du Centre G. Pompidou, 1984, p. 27 et p. 41, ill.

l'intérieur une peinture vouée au dynamisme qui n'est pas uniquement cosmique mais aussi "machiniste" ou moderniste[17]. Il n'y pas eu chez DELAUNAY de "conversion" brusque et entière, non plus pour KANDINSKY. Dans l'étude de la *Composition IV* de KANDINSKY, Jean-Marie FLOCH[18], tout en restant strictement attaché à une analyse plastique qui serve une sémiotique de l'abstraction, a néanmoins recours à des catégories référentielles telles que :

-le thème : "*Les thèmes, chez Kandinsky, sont ces 'sujets usés', généralement religieux, dont les effets de sens sur le peintre constitueront le signifié de ses tableaux*" ;

-l'iconographie : "*Revenons à ce signe-objet qu'est le cavalier*" ; "*Rendre compte de tout un travail du peintre à partir d'un petit 'lexique' d'unités figuratives tirées de sujets soit religieux, soit mythologiques et populaires*" ;

-la figuration : "*Tout d'abord, une longue forme en bande sert de formant à une silhouette humaine...*" ; "*Les disques constituent alors une unité signifiante qui, sous la figure d'un soleil ou d'une corolle...*". Si l'identification d'un "*discours thématique*" et d'un "*bricolage à partir d'une sémiotique figurative*"[19] a pu être facilitée en comparant des tableaux d'une même période à la charnière de deux ordres plastiques, l'analyse n'en reste pas moins valable pour des artistes dits "abstraits" dont les sources d'inspiration sont explicitement annoncées. C'est le cas, en particulier, pour une tendance réunie avec d'autres courants sous le terme "d'art informel"[20], mais qu'en d'autres temps on a

---

[17] Liens étudiés par Marc LE BOT dans : *Peinture et machinisme*, Paris : Klincksieck, 1973, coll. d'Esthétique ; 16, en particulier p. 214-216.

[18] FLOCH, Jean-Marie, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique*, Paris ; Amsterdam : Ed. Hadès-Benjamins, 1985, coll. Actes sémiotiques. Les citations sont extraites dans l'ordre des p. 45, 46, 53, 54, 56.

[19] Id., ibid., p.75 et 76

[20] Jugé d'ailleurs de "*concept un peu fourre-tout*" par Ramon TIO BELLIDO, qui poursuit : "*il a surtout une acception géographique...*",

pu dénommer "paysagisme abstrait", "abstraction naturelle"[21], voire "Nouvelle Ecole de Paris". La Nature n'y apparaît pas sous des figures chaque fois désignables par l'observation des signifiants, mais elle constitue un horizon de référence qu'on pourra parfois préciser dans ses particularités. Nous reviendrons sur la question.

2.1.3. LE CAS DE L'ABSTRACTION GEOMETRIQUE

Un deuxième courant majeur de l'abstraction, qu'on a opposé au premier en le baptisant "d'abstraction froide", s'est manifesté par des composants formels qu'on qualifie, pour simplifier, de géométriques. MONDRIAN avec le Néo-plasticisme, MALEVITCH avec le Suprématisme, et TATLINE avec le Constructivisme, parmi les premiers, en ont formulé les principes théoriques et plastiques. Il a gardé jusqu'à nos jours une vitalité qui le place parmi les interrogations formelles majeures du 20e siècle. Ses dernières réactivations notoires ayant été effectuées par l'Art Minimal, aux Etats-Unis, dès le début des années 1960 et le mouvement "Néo-Géo" au début des années 1980 ; en France, en partie, par des groupes tels que le G.R.A.V., B.M.P.T. ou Supports-Surfaces et par le courant dit de l'Abstraction analytique[22].

Parce qu'il met en jeu une radicalisation de l'autonomie des moyens plastiques, repliant l'œuvre sur ses seules valeurs signifiantes[23], il semble n'offrir

---

dans *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1989, p.29.

[21] VAN LIER, Henri, *Les arts de l'espace...*, *op. cit.*, p.142.

[22] "Néo-Géo", dans Tableaux abstraits, cat. d'expo, Villa Arson, 1986, le "label" est discuté. Groupes G.R.A.V. (Groupe de recherche d'art visuel, 1961-1968) ; B.M.P.T. (Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni, 1966-1967) ; Supports-Surfaces (1969), dans : *Vingt-cinq d'art en France*, *op. cit.* ; "Abstraction analytique", un dossier consacré à ce courant, dont la dénomination n'est pas fixée, dans *Opus international*, n°61-62, janv.-fév. 1977, p.10-59, et dans le même numéro, le "contre dossier", p.60-71.

[23] A propos du *Carré noir sur fond noir* de MALEVITCH, Yve-Alain BOIS écrit : "*Le tableau est un déictique, ou, pour parler comme les*

aucune prise à l'interprétation. "*La désimprégnation de sens passe par une perte de la dimension symbolique*", note en substance Alain BONFAND[24], à propos de MONDRIAN. Ses travaux, comme ceux de MALEVITCH, placés sous le signe de la métaphysique, instituent une sorte de système clos et réflexif dont il est délicat de dégager le niveau signifié sinon par un renvoi aux théories qui les accompagnaient. A quels niveaux l'indexation devra-t-elle se référer ? Au delà de l'orthogonalité, des quadrilatères, des "grilles", des aplats, de la désignation des couleurs, des formes du cadre, quels pourraient être en effet les mots-clés utiles au repérage du contenu en ce qui concerne MONDRIAN entre 1917 et 1940 ? En accord, au fond, avec les principes d'une "plastique pure" l'indexation ne saura-t-elle traduire que des signifiants formels en rejetant tout signifié ?

La réponse ne peut se soustraire au "cas par cas", ni au contexte de la manifestation des œuvres. S'il est vrai, comme le suggère le GROUPE MU, que dans l'œuvre de MONDRIAN, on distingue des signifiés possibles tels que "neutralité" ou "équilibre", sur la base d'une mise en relation de la psychologie de la perception et des écrits de l'artiste, il est vrai aussi, toujours selon ces mêmes auteurs, que "[…] *le signifié des figures* [chromatiques] *obtenues dépend largement de l'intervention du regardeur*"[25].

Ce type d'abstraction, où la réduction des éléments plastiques oblige à une catégorisation trop générale des signifiés, posera donc une limite au travail indexatoire.

---

linguistes, un index (à savoir un signe dont la signification dépend de sa co-présence avec son référent ou le contexte physique de son énonciation - tel 'ici' ou 'toi'", dans "MALEVITCH (Kasimir)". In *Encyclopædia Universalis*, p. 369.

[24] BONFAND, Alain, *op. cit.*, p.30. On retrouve une observation semblable à propos d'un sculpteur minimaliste : "*Carl ANDRÉ refuse à son œuvre toute signification symbolique*", elle introduit à ces propos de l'artiste : "*Mon œuvre n'illustre pas plus une idée que ne le fait un arbre ou un rocher, une montagne ou un océan*", cité dans *Art Minimal I : de la ligne au parallélépipède*, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC, 1985, p.32.

[25] GROUPE MU, *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris : Ed. du Seuil, 1992, coll. La couleur des idées, p.343.

Moins parce que la signification se ferme à toute emprise du discours, que parce qu'on sera renvoyé à un signifié trop général pour le traduire en une valeur pertinente intéressant chaque œuvre. Le signifié se rapportant dans ce cas à un ensemble, une démarche, dont chaque œuvre n'est qu'un témoin, une actualisation. En d'autres termes, la caractérisation de signifiés, qui peut satisfaire une analyse discursive, se soldera en indexation par une redondance. Pensons aux "empreintes d'un pinceau plat n°50 disposées en quinconce à intervalles réguliers de 30 cm" qui interviennent depuis 1967 dans la peinture de Niele TORONI, pour laquelle on ne peut guère dépasser des thèmes tels que "réductivisme", "sérialisation", "empreinte" ou "répétition". Cependant, la réduction des moyens plastiques ne débouche pas obligatoirement sur des caractérisations homogènes de la part des analystes. Les peintures de TORONI pourraient être associés, par d'autres, avec les notions d'"ordre" ou de "prolifération", comme il serait parfaitement imaginable que les signifiés "neutralité" et "équilibre" avancés pour MONDRIAN, se transforment, dans l'esprit d'observateurs différents, en "tissu à carreaux" ou "tristesse" ! A moins que l'indexation ne serve alors d'outil à des travaux sur la psychologie de la perception, mais c'est un autre sujet. De l'abondance à la restriction, on est ici confronté à toute la latitude, mais aussi aux limites de l'indexation connotative. Elle ne peut, en tous cas, reposer sur une interprétation "spontanée", livrée à la subjectivité de l'indexeur qui imposerait sa "vision des choses". Elle nécessite l'enquête et l'étude des contextes esthétiques.

Afin de ne pas tomber dans des projections introduisant trop de discordance entre le contenu et l'indexat, il conviendrait donc d'indiquer clairement, la source des notions empruntées et de l'associer au mot choisi. Les sources privilégiées seraient recherchées dans la taxinomie et la terminologie, y compris dans les titres, employées par les artistes eux-mêmes ou, à défaut, dans des commentaires historiques et critiques rendant

compte du questionnement des artistes. Certes, une telle pratique ne garantirait pas non plus une "vérité" du contenu, mais elle ne cacherait pas sa valeur indicative. On pourrait ainsi retrouver un minimum de pertinence et de fondement dans l'emploi de certaines notions tout en prévenant le chercheur des précautions à prendre à leur endroit. Dans ce cas, préciser que la terminologie de MALEVITCH aurait servi à forger le descripteur "infini" à propos de ses œuvres[26], permettrait d'apporter une précision sur le signifié tout en marquant sa spécificité. Au chercheur de reconnaître ensuite si cet "infini"-là coïncide ou non avec les pré-supposés de sa recherche. Parce qu'il faut retourner le propos. C'est à partir de demandes du genre : "*connaissez-vous des artistes qui auraient travaillé sur 'l'infini' ?* " qu'on décidera d'orienter l'enquête sur des titres ou des significations rapportées, susceptibles de fournir des éléments de réponse. Non pas une réponse sur "l'infini", mais une réponse sur les liens établis entre un discours et des images à propos de "l'infini". Ce n'est pas à l'indexation de décider d'une "normativité" sémantique, en revanche, elle peut transmettre ce qui, dans le cadre de conventions culturelles données, s'exprime sur un sujet donné.

Enfin, en l'absence de signifiés exprimés, l'indexation pourra toujours établir des indexats sur la base des signifiants. De simples informations sur les figures en jeu dans le plan ; dans les trois dimensions pour la sculpture et les volumes, ou sur les axes dominants des compositions (cercle, droite, courbe, cylindre, triangle, polyèdre, polygone, symétrie, dissymétrie... etc.), suffiraient bien des fois à fournir des références utiles pour les recherches documentaires.

---

[26] MALEVITCH, Kasimir, *Le miroir suprématiste*, trad. par Jean-Claude et Valentine Marcadé, Lausanne : L'Age d'homme, 1977, coll. Slavica-Ecrits sur l'art. Exemple de passage extrait de la préf. au catalogue d'exposition *Non figuration et suprématisme*, Moscou, 1919, intitulée "Le suprématisme" : "*La couleur bleue du ciel est vaincue par le système suprématiste, elle est trouée et est entrée dans le blanc en tant que représentation réelle vraie de l'infini...*", p. 83.

S'il est vrai qu'"*à la figure figurative qui représente un modèle ou raconte une histoire, elle* [l'abstraction] *aurait substitué la figure figurale*"[27] c'est cette dernière qui servira à construire des indexats.

Le figural, choisi comme critère à la fois descriptif et thématique (la figure du carré peut représenter une figure géométrique comme une figure thématique en ce qu'elle impose un paradigme dans l'ordre spatial) n'évitera pas, cependant, de retrouver la question du signifié à l'"arrière-plan" de certains signifiants. Car, une figuralité géométrique n'est pas seulement le signe d'une abstraction "concrète", au sens où forme et couleur ne se donnent que pour elles-mêmes - "*Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez*" dirait Frank STELLA[28] - elle peut aussi représenter des diagrammes symboliques qui nous inviteront immanquablement à retourner vers des significations culturelles rapportées.

Cercles et verticales symbolisent ainsi pour KUPKA, des forces et des énergies[29] ; tout un pan de l'abstraction invoque la transcendance[30] ; et les

---

[27] VOUILLOUX, Bernard, *op. cit.*, p. 90. Cette dénomination rejoint celle de Jean-Marie FLOCH : "*...des entités de ce que nous avons déjà proposé d'appeler le figural, par opposition au figuratif*", dans : Bricolage plastique, abstraction classique et abstraction baroque, *Actes sémiotiques*, *art. cit.*, p. 44.

[28] *Art Minimal I : de la ligne au parallélépipède*, catalogue d'exposition, Bordeaux, CAPC, 1985, Dossier Frank Stella, par Michel BOUREL, p. 21.

[29] "*'..Je peins seulement la conception, la synthèse'. Cette synthèse, il la trouvera essentiellement dans le cercle, symbole de gravitation universelle, et dans la verticale, 'un monde rectilinéaire apparaît comme le plus énergique, le plus abstrait, le plus élégant'* ". Rapporté et commenté, dans une notice consacrée à Frantisek KUPKA, par Claude Schweisguth dans : *Chefs-d'œuvres du Musée national d'art moderne*, Paris : Ed. du Centre G. Pompidou, 1982, p. 141, ill. en coul. "Plans verticaux, I", n° 26.

[30] De très nombreux exemples rassemblés dans le catalogue de l'exposition *The spiritual in art : abstract painting 1890-1985* [Los Angeles, County museum of art, 1986-1987 ; Chicago, Museum of contemporary art, 1987 ; La Haye, Gemeentemuseum, 1987], organisée par Maurice Tuchman, Los Angeles : County Museum of art ; New-York : Abbeville press, 1986, 435 p. ; Frédéric BENRATH dit à ce sujet : "*Si la matérialité de l'œuvre est un fait incontournable, prétendre s'en tenir à elle seule, sans qu'apparaisse un impondérable qui la fait*

"schématistes" travaillent sur des signifiants dont seuls ils construisent les signifiés[31].

2.1.4. SIGNE PLASTIQUE ET SIGNIFIES

En prolongeant ce qui a été amorcé, il est maintenant nécessaire d'observer de plus près la question du signifié, avec, toujours en point de mire, la possibilité de forger des vedettes matières pour enrichir l'indexation des œuvres abstraites. Il n'est pas sans intérêt qu'une publication, émanant du Groupe de recherches sémio-linguistiques[32], consacrée à l'art abstrait, comporte, au milieu de contributions théoriques, des entretiens avec des artistes. Ce souci de prendre acte du discours des praticiens afin d'éclairer des perspectives sémiotiques est non seulement une manière de "rester près des sources"[33], mais encore la meilleure façon d'éclairer la question toujours discutée des modalités du sens dans les œuvres abstraites. A force, en effet, de vouloir interroger les œuvres comme des structures autonomes qui délivreraient d'elles-mêmes un sens par le seul moyen d'une maïeutique "scientifique", on rejoint souvent la position des historiens ou des archéologues qui, privés de

---

basculer bien au delà de ses qualités sensibles, me semble insuffisant. La transcendance se porte mal aujourd'hui, mais cela doit faire partie de notre exigence", dans : Contre-perspective : entretien avec Frédéric Benrath, *Actes sémiotiques*, *op. cit.*, p. 52.

[31] Robert ESTIVALS : "*...si le schéma est synthétique, la manière dont nous l'utilisons avec des formes, des signifiants dont seuls nous construisons les signifiés nous fait échapper aux codes de la tribu...*", dans : La théorie du schéma pictural, *Revue de bibliologie, Schéma et Schématisation*, n° 37, 4ème trim. 1992, p. 5. Il dit plus loin (p.9) que les toiles sont souvent accompagnées, au dos, d'un (autre) schéma graphique "*de façon à permettre à un collectionneur ou spectateur éventuel de pouvoir connaître le récit qui est présenté au verso*". Une présentation des théories et de l'histoire du "Schématisme", accompagnée d'une bibliographie essentielle, fait l'objet de l'intégralité de ce numéro consacré à une "équipe d'artistes" absente des dictionnaires et des Histoires de l'art contemporain.

[32] *Actes sémiotiques*, n°60, 1987, *op. cit.* Groupe de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

[33] Selon l'expression de Luc Regis, *ibid.*, p. 5.

certains documents, doivent se contenter d'hypothèses à propos d'images ou d'objets isolés provenant de civilisations disparues. Avec la différence qu'on ne saurait regretter, comme ces derniers, de ne pouvoir en éclairer le sens, faute de témoins, car non seulement nous avons des témoins, mais bien plus les auteurs. Ne serait-ce que sur la question particulière des correspondances entre valeurs tactiles, éprouvées physiquement, et valeurs "haptiques", perception visuelle de valeurs tactiles, les artistes auraient de nombreuses réflexions à soumettre à une sémiotique de la plastique. Il serait même souhaitable, d'un point de vue méthodologique, de pratiquer des comparaisons systématiques entre conclusions sémiotiques, critiques, historiques et écrits d'artistes, afin de ne pas détacher artificiellement les raisons des formes dans un éther qu'on supposerait obligatoirement imperméable aux significations ou, à l'opposé, invariablement transparent. Nous nous dirigerons vers quelques propos d'artistes, pour tenter d'éclairer ces raisons, en relevant, d'abord, une appréciation, formulée par le peintre Pierre SOULAGES, qui met en cause l'existence d'une communication dans l'œuvre d'art : "[…] *la peinture ne transmet pas de sens, mais elle fait sens ; elle n'en communique pas*". Il dit aussi : "*Ni image, ni langage […] la peinture est une organisation de formes et de couleurs sur laquelle viennent se faire et se défaire les sens qu'on lui prête*"[34]. Si on ne peut acquiescer à la généralisation du propos, car, contrairement à ce qu'il avance, il faut admettre qu'une partie de la peinture transmet ou communique un sens prémédité ou intentionnel, voire un message - il suffit de se reporter à Guernica de PICASSO -, on peut en revanche reconnaître qu'une autre partie, et en particulier une certaine peinture abstraite refuse la pré-détermination. On reconnaîtra dans cette opinion la méfiance d'un artiste envers la "béquille du mot", selon son expression ; fidèle à ses propres œuvres,

[34] In Rencontres de l'Ecole du Louvre, *Image et signification*, *op. cit.*, p. 273.

où la structuration exclusivement plastique des pigments, des liants et des traces, saisissent le sensible par la physique et non par l'"image". L'œuvre ne vient donc pas, pour lui, communiquer une information pré-existante, elle "fait sens" dans sa présence. On pourrait dire autrement qu'elle ne re-présente pas un sens mais le présente. Une conception qui rejoint celle de MONDRIAN : "*En art pur, il est donc impossible que le sujet soit une valeur ajoutée : c'est la ligne, la couleur et leurs relations qui doivent faire entrer en jeu le registre entier, sensuel et intellectuel de la vie intérieure...et non le sujet*"[35]. Cela suppose-t-il qu'on doive substituer à la conception prévalante en sémiotique d'œuvre-signe, celle d'œuvre-objet, et de ce fait renoncer à une structuration articulé du sens ? Il faut ici se référer à des développements récents de la théorie des signes pour comprendre que la méfiance affichée par SOULAGES visait en fait un état antérieur de la sémiotique, dépendante des concepts de message et d'intentionalité d'une part, et d'autre part, d'une définition des signes visuels, fondée en grande partie sur l'iconicité. En reprenant les acquis des distinctions établis par d'autres auteurs[36] et par lui-même, le GROUPE MU a fait des mises au point sur ces deux aspects. Selon lui, en effet, "*Dans son fondement, la notion d'objet n'est pas foncièrement séparable de celle du signe. Dans l'un et l'autre cas, c'est un être percevant et agissant qui impose son ordre à la matière inorganisée...*", et plus loin : "*La notion d'intention se voit, du coup, remplacée par celle de projection* […]. *De sorte qu'il y a système sémiotique dès lors qu'un récepteur postule une valeur différienciatrice dans une série d'objets*"[37]. La sémiose, conçue comme le résultat

---

[35] Cité dans COQUET, Michèle, Les dessous cachés de l'art abstrait, Actes sémiotiques, *op. cit.*, p.7.

[36] Hubert DAMISCH, Göran SONESSON, René PAYANT, Umberto ECO, Jean-Marie FLOCH, voir les discussions sur leurs apports et la bibliographie dans GROUPE MU, *Traité du signe visuel*, *op. cit.*

[37] GROUPE MU, *Traité du signe visuel*, *op. cit.*, p.81 et 112. Ils rappellent que dans l'imposition d'une forme à une substance, "*cette*

provenant d'une intention de message que le récepteur devrait redécouvrir — ce à quoi SOULAGES fait référence, en s'y opposant, dans l'expression "transmettre un sens" — a fait place à une autre acception : elle est le moment de la relation entre un objet et un récepteur. Conception implicite dans l'expression "faire sens".

En corrélation avec ces principes, le GROUPE MU a, par ailleurs, mis en évidence l'existence de signes qui sont à la fois visuels et "non iconiques"[38] : les signes plastiques. Ce qui permet de situer[39] un type de signe dont la structure, binaire, se différencie du signe figuratif. Selon leur distinction, en effet, le signe plastique se caractériserait par un indiquant manifestant un indiqué[40], contrairement au signe iconique dont la structure, ternaire, incorpore le référent[41], le type et le signifiant[42].

---

forme, de ce qu'elle est acquise, élaborée et transmise par apprentissage, est éminemment sociale, et donc culturelle", p.81.

[38] Nous préférons, quant à nous, l'opposition des termes figuratif *vs* figural (voir *supra* note 27, p. 288). Par ailleurs l'expression "non iconique", pour caractériser ce qui est visuel sans être figuratif, ne peut rencontrer la définition documentaire des documents iconiques ("*Document dont la caractéristique principale est la représentation illustrée*", *Documentation and information, vocabulary : part 3 : Iconic documents = Documentation et information, vocabulaire : Partie 3, Documents iconiques*, *Norme internationale* ISO 5127-3 : 1988-11-01 (E/F), Paris : Diff. AFNOR, 1988, 17 p.), sous peine de déboucher sur la contradiction terminologique de "*document iconique non iconique*".

[39] Ils ne cachent pas, cependant, la difficulté à situer le signe plastique : "[…] *le signe plastique est malaisé à situer dans une typologie des signes. Il tend tantôt vers le symbole, tantôt vers l'icône. Mais sa spécificité est peut-être ailleurs, et l'hypothèse la plus économique est sans doute de le voir dans la notion de trace, ou d'index…*", GROUPE MU, *op. cit.*, p. 195.

[40] "*Les signifiés plastiques seraient donc un système de contenus psychologiques postulés par le récepteur* […]. *Le renvoi indexical est binaire et motivé. Binaire parce qu'il est une simple liaison entre indiquant et indiqué ; motivé par une structure causale (comme la trace des pas par le pas, ou la fumée par le feu)* ". GROUPE MU, *ibid.*, p. 195.

[41] Par exemple : "*Le référent du signe iconique* chat *est un objet particulier, dont je puis avoir l'expérience, visuelle ou autre, mais il n'est référent qu'en tant que cet objet peut être associé à une catégorie permanente : l'être-chat*", GROUPE MU, *ibid.*, p. 137.

[42] "*Le* signifiant *est un ensemble modélisé de stimuli visuels correspondant à un type stable, identifié grâce à des traits de ce*

Il n'y a donc pas de raison majeure, en rapprochant les propos de SOULAGES, ou d'autres artistes[43], des conclusions auxquelles est parvenue la sémiotique, de voir nécessairement une contradiction entre sémiose et abstraction pour abandonner toute notion de signe dès l'instant où seule la plasticité se donnerait comme le constituant majeur d'une œuvre.

Le problème, pour l'indexeur, puisque c'est lui qui nous intéresse ici, est celui du relais verbal qui permet de postuler des correspondances entre indiquant et indiqué. La question du relais n'a d'ailleurs pas échappé au GROUPE MU qui observe, à propos de la rhétorique des signes plastiques, que sous un certain mode "la figure a de plus en plus besoin, pour se manifester comme figure, que les caractéristiques internes de l'énoncé soient relayées par un discours extérieur : énoncé linguistique, code symbolique, etc."[44].

Enoncé qui peut émaner de l'artiste lui-même, comme en témoigne Michel VERJUX, lorsqu'il place son travail sous les auspices des fonctions de communication proposées par JAKOBSON : "Car quoi de plus excitant pour les sens et l'esprit que de combiner […] la fonction proprement plastique avec la fonction phatique […], mais aussi avec la fonction référentielle (orientée sur l'œuvre elle-même), avec la fonction métalinguitique […], et bien sûr avec les fonctions émettrices et réceptrices (car j'ai bien entendu la conviction de m'exprimer, tout comme j'espère aussi communiquer) !"[45]

---

signifiant, et qui peut être associé à un référent reconnu, lui aussi comme hypostase du type…", GROUPE MU, *ibid.*, p. 137.

[43] Autres exemples d'une conception de l'œuvre irréductible au langage : - "*En dehors des langages et des messages, nous aurons enfin un espace imaginaire et sans images*" (Camille BRYEN).
-"[…] *un peintre ne devrait pas parler : son rôle est de transmettre ce que le mot ne peut traduire,* […] *d'ouvrir un chemin vers l'inexprimable...*" (Olivier DEBRE).
Dans GRENIER, Jean, *Entretiens avec dix-sept peintres non-figuratifs*, p.30 et 62.

[44] *Id., ibid.*, p.278

[45] *Michel Verjux*, Catal. d'expo., Nice, Villa Arson, 1992, p. 15

La question posée est donc celle d'une recherche, et d'une reconnaissance, de termes qui entretiennent des liens "légitimes" avec les œuvres ; question inépuisable s'il en est, car d'un côté on reprochera à un discours d'accompagnement ou de connivence d'"enrichir" les significations, tandis que de l'autre on suspectera une critique négative de les appauvrir à dessein. Les discours analytiques, les paroles d'artistes, les notices : tout texte peut être sujet à caution dès qu'il aborde la dimension connotative. Pourtant, sans succomber aux délices des suggestions métaphoriques — comme Sarah WILSON, qui voyait (voyance !) dans la peinture de WOLS "*des villes, des vaisseaux fantômes, des graminées, des mollusques, des fentes et des centres d'effroi*"[46] — inscrits dans une tradition interprétative littéraire qui va de DIDEROT à Daniel DOBBELS[47], en passant par BAUDELAIRE ou René CREVEL[48], il est concevable de pratiquer un choix de termes limité à un cadre référentiel justifiable.

Cependant - ouvrons une longue parenthèse - on ne peut s'empêcher, disant cela, d'introduire le doute ou le pari du "pourquoi pas ?" quand, à l'instar de celles de WOLS, les tonalités matiéristes ou fantastiques de certaines œuvres engagent volontairement le spectateur dans la recherche de correspondances. Ne pourrait-on imaginer, dans des limites clairement signalées, des recherches d'indexation connotative de cet ordre ? De fait, elles sont pratiquées couramment par les documentalistes, mais oralement, quand des étudiants en arts plastiques, par

---

[46] Cité par Bernard CEYSSON dans *25 ans d'art en France*, p.48.

[47] Des points de repères dans l'ouvrage de HAMON, Philippe, *La description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*. Paris : Macula, 1991. 288 p. Commentaires d'œuvres de Daniel DOBBELS dans *Arrêts sur l'œuvre : 31 œuvres de la collection du Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou*. Paris : Ed. de La Différence, 1988. 79 p.

[48] Il écrivait par exemple à propos de Paul Klee : "*Des gouffres les plus mystérieux,* [il] *a libéré un essaim de petits poux lyriques*" dans *L'esprit contre la raison et autres écrits surréalistes*. Paris : Pauvert, 1986, p.38.

exemple, les interrogent sur les "familles" sémantiques de leurs propres travaux. Une sorte de barrière déontologique s'impose, en revanche, dans les documents professionnels formalisés qui, dans certains secteurs, refoule ces écarts subjectivistes. L'indexeur qui aborde les aspects connotés se voit en effet confronté au problème d'un seuil difficile à définir. S'il fait office de repoussoir, il est, d'un autre côté, facilement franchi par les agences photographiques indépendantes qui ont, entre autres missions, celle de fournir des images "évocatrices"[49].

Un test, effectué à propos d'un thème tel que "la joie collective", permet déjà de mesurer toute la complexité, qui résulte aussi de facilités (!), d'une indexation connotative appliquée à des images figuratives. Il fut effectué par J.P. LEGUÉRÉ dans le cadre d'un dossier consacré à la documentation iconographique[50]. Les réponses (16 diapositives) de l'agence Magnum, spécialisée dans l'image documentaire, et de l'agence Image Bank, spécialisée dans l'image d'"évocation", se répartissent globalement comme suit :

- des foules manifestant de la joie (concerts en plein air, manifestation sportive, carnaval)
- une scène de joie familiale (des retrouvailles ?)
-les loisirs en groupes (parc d'attractions foraines, camping, sports-loisirs évoquant la liberté : voilier, ski, cheval, randonnée).

La différence des valeurs culturelles exprimées par chacune des agences est significative. Magnum a fourni des photographies où la joie collective est perçue dans ses aspects sociaux (carnaval, concerts, loisirs, sport, famille) tandis que Image Bank s'est avant tout préoccupée d'adhérer aux clichés d'évasion et de liberté dont la

---

[49] Pour exemple, le passage consacré à la "Demande connotative", dans CLUZEAU-CIRY, Muriel. Typologie des utilisateurs d'une banque d'images : application au projet Exprim. *Documentaliste*, vol. 25, n° 3, mai-juin 1988, p. 119.

[50] LEGUÉRÉ, J.P., La documentation iconographique. *B à T.: Bon à Tirer*, n°19, nov. 1979, p. 48-52 ; suite de l'article publié dans les n° 20, déc. 1979, p.42-46 ; n° 21, janv. 1980, p.62-66.

publicité est grande pourvoyeuse, et consommatrice, à savoir l'univers "jeune, sportif et fraternel" (!) qu'on retrouve, par exemple, dans les publicités du chewing-gum "Hollywood" (ski, mer, cheval, veillées).

On objectera qu'il est préférable de convertir (connoter) une image de loisirs sportifs en joie collective, que d'associer cette joie à des transes collectives aux mobiles moins pacifiques (rassemblements sectaires, déchaînement de supporters ou foules endoctrinées). L'exemple est caricatural, mais il permet d'insister sur le fait que connoter, c'est aussi appliquer de la valeur idéologique sur un signe. D'où l'extrême prudence, qui peut confiner au silence, à observer avec les significations culturelles rapportées, par ce type d'indexation. Prudence commandée par l'inéluctable relativité de nos connaissances, de nos codes moraux et culturels.

Malgré tout, ce travail dans des domaines incertains, et minés par nos réactions et appréciations subjectives, ne signifie pas que ces domaines soient stériles. Il conviendra de le placer dans l'optique d'une proposition, qui peut être acceptée ou rejetée par un utilisateur, et l'affecter clairement d'un statut expérimental. On sera d'autant plus vigilant pour l'art abstrait, que l'artiste s'"*il reconnaît la ligne de partage dans un terrain aussi mouvant, le spectateur, lui, peut ou bien se plier à l'identification d'un message intentionnel, ou bien s'abandonner au flux vital, incontrôlé, de réactions imprévisibles*"[51].

En dehors de la possibilité qui vient d'être évoquée, le recours au paratexte, ou à l'"épitexte"[52], peut

---

[51] ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, (1962, trad. française 1965), Paris : Seuil, 1979, coll. Points ; 107, p. 136. ECO poursuit en insistant sur le fait qu'un tableau informel "*avant d'être un champ de* choix à réaliser*, est déjà un champ de* choix réalisés". La difficulté à apprécier le fondement d'une connotation réside dans l'arbitraire que celle-ci peut introduire entre les deux.

[52] Si l'on définit études, commentaires et textes divers autour de l'œuvre comme du "paratexte", mais, on a vu, chap. 1, p. 65, que le terme est difficile à appliquer au cas des reproductions.

constituer une solution moins arbitraire. Elle n'est pas très éloignée de la méthode ordinaire employée pour l'indexation des textes, où titres, parties liminaires, présentations, tables des matières, résumés, servent de base pour établir des vedettes matières[53]. Sans être un garant absolu de fidélité à l'égard de l'œuvre, le paratexte dessine cependant autour d'elle des champs sémantiques qui apportent des éléments exploitables dans l'approche des significations.

Une méthode que Dora VALLIER a adoptée pour analyser la peinture de VIEIRA da SILVA : "*Autour du mot 'perspective' gravitent ville, géométrie, couloirs, cités, architectures, toile d'araignée ; d'autre part, autour de 'labyrinthe', piège, énigme, angoisse, jeu, rêve, secret*". Daniel CHARLES, rappelant ce texte, poursuit *: "Ce qui est ici remarquable* […]*, est que le discours des critiques en vient à compléter par le langage les énoncés inchoatifs de la peinture, mais aussi les confessions de l'artiste, sans pour autant lui faire violence...*"[54].

On rencontre ici ce qui serait l'"idéal" de toute tentative connotative, à savoir que textes critiques et intentions de l'artiste se rejoignent, par convergence, relais ou recoupement, dans un sens "plausible" au regard des figures. Ecrits, entretiens, commentaires des artistes sur leur travail, mis en parallèle avec la littérature artistique, seraient ainsi des préalables dans l'interprétation des œuvres. Or si de tels préalables sont concevables dans le cadre d'une étude monographique, ils ne peuvent être satisfaits dans la pratique courante de l'indexation. On sera donc souvent renvoyé, dans les

---

[53] "*on se base sur le titre, les sous-titres, la table des matières, l'introduction, la mention de collection, et si nécessaire, sur des sondages dans le texte lui-même, sans oublier la personnalité de l'auteur ou sa profession*" : Rappelé par Martine BLANC-MONTMAYEUR et Françoise DANSET dans *Choix de vedettes matières à l'intention des bibliothèques*, Paris : Ed. du Cercle de la librairie, 1993, au paragraphe "Analyse du contenu du document", p. XIV.

[54] CHARLES, Daniel, La critique d'art : esquisse d'une histoire des révolutions artistiques, in *Encyclopædia universalis*, Symposium, Les enjeux, vol. 1, 1993, p. 453.

faits, aux analyses des spécialistes ; aux interprétations de ceux qui produisent après enquêtes, études, entretiens dans des périmètres donnés (tel artiste, telle œuvre, tel courant, telle période...) le texte intermédiaire entre l'œuvre et l'indexeur. Dans d'autres cas, pas aussi rares qu'on pourrait le penser, ce sont directement les paroles et écrits d'artistes cités au détour d'un texte, développés dans des entretiens[55], ou rassemblés en écrits autonomes[56] qui feront office de paratexte.

2.1.5. TITRE ET THEME

Bien qu'ils ne soient pas, en toute circonstance, des auxiliaires fiables - nous avons pu le constater en d'autres endroits - les titres serviront parfois d'indicateurs, en ayant soin auparavant de départager ceux qui sont d'ordre purement "projectif", ou sans intention de nommer, de ceux qui établissent un rapport référentiel voulu avec une forme abstraite. Entre les "Sans titre" volontairement attribués[57], les allusions, mais encore ces dernières peuvent-elles nommer un signifié-référent, les jeux de mots avec l'image[58], et toutes sortes de rapports inventés par les artistes pour satisfaire ou contrecarrer cette fonction référentielle, seules l'enquête et la connaissance du contexte autoriseront le partage entre ceux qui auront une fonction de relais pour une indexation et ceux qui ne le pourront pas.

---

[55] A titre d'exemple, les "articles-interviews" dans les revues *Art press*, *Lapiz* ou *Espace : sculpture*, qu'on retrouve dans chaque livraison. Il existe aussi le signalement regroupé des interviews, par ordre alphabétique d'artistes, dans *Art index* et la *Bibliographie d'Histoire de l'Art*, déjà mentionné p. 200.

[56] Ouvrages isolés, comme les écrits de Paul KLEE, Wassily KANDINSKY, Kasimir MALEVITCH, Jean DUBUFFET, Antoni TAPIES, etc., mais aussi des collections du type "Miroirs de l'art" chez Hermann ; "Ecrits d'artistes" aux éditions de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts ou "Écrits d'artistes" chez Art édition.

[57] Ils apparaissent vers 1910 chez Kandinsky, d'après Françoise ARMENGAUD, *Titres*, p.23.

[58] Nous en avons vu des exemples avec François Bouillon p. 260.

S'il paraît difficile, à partir de titres tels que *Les voyelles* de WOLS[59] ou *Je t'raime* et *La Femoiselle* de HEROLD[60], de forger des indexats sur des mots qui répondraient à une intention de l'auteur de créer un rapport d'explicitation dans la connotation de la figure, il est possible en revanche de retrouver des idées de violence, de calme et de lumière, qui font écho aux contenus des tableaux, dans des titres tels qu'*Otages* de Jean FAUTRIER[61], ou *Espace matinal* d'Alfred MANESSIER[62].

Henri VAN LIER, dans certains commentaires, met l'accent sur ce type de relation connotative entre œuvre et titre : " […] *l'abstraction naturelle évoque particulièrement certaines catégories d'objets :* Rochetaillée *de Bazaine se réfère à l'univers minéral, tandis que Marée montante de Manessier appartient au luminisme maritime*"[63]. Les commentaires rappellent des éléments se rapportant directement à la démarche, voire à l'environnement de leurs auteurs. Sans être des projections fantasmatiques, et basés sur les intentions explicites des artistes, des mots tels que "minéral", "mer", "lumière" seraient transposables dans une

---

[59] Reproduit en couleur dans LAMBERT, Jean-Clarence, *La peinture abstraite*, Lausanne : Ed. Rencontres, 1967, coll. Histoire générale de la peinture, p. 84.

[60] Cités par Françoise ARMENGAUD, *op. cit.*, p. 41-42.

[61] Une œuvre de la série reproduite en couleur dans *Vingt-cinq d'art en France*, p. 36.

[62] Reproduit en n et bl. dans *Vingt-cinq d'art en France*, op. cit., p. 13.

[63] VAN LIER, Henri, *Les arts de l'espace*, *op. cit.*, p. 144.
- Ramon TIO BELLIDO insiste également sur cet aspect : "*Peinture analogique* […], *l'art informel ne coupe pas les ponts avec un référent réaliste (cf les titres)...*", *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945, op. cit.*, p. 29.
- BAZAINE dit à propos du titre : "*Je donne des titres à mes tableaux, après les avoir exécutés, pour les rattacher au monde. Par exemple* Marée basse, *à une toile abstraite*" et SOULAGES commentant ces propos : "*Pour la croire liée à ce qu'il appelle le monde, il a besoin, comme s'il peignait encore des paysages impressionnistes, de la mettre en référence à un spectacle : marée basse*", dans ARMENGAUD, Françoise, *Titres*, *op. cit.*, p. 194-195.

indexation documentaire soucieuse d'instituer des clefs d'accès à certains contenus, évoqués, référents ou transcrits, dans l'art abstrait.

2.2. THEME ET MATERIOLOGIE

L'art contemporain se singularise par la recherche de territoires plastiques toujours plus vastes où les brassages, les croisements, les hybridations entre domaines et techniques artistiques commandent le recours aux matériaux les plus divers. Sur le lit du Cubisme, en 1913, une concordance synchronique marque l'écart qui s'instaure, au début du 20e siècle, entre une matérialité et une immatérialité l'une et l'autre tout aussi radicales. Avec le ready made, *Roue de Bicyclette* de DUCHAMP, d'un côté, qui fait redescendre l'œuvre vers sa matérialité la plus autonome et la plus triviale, et de l'autre le *Carré noir sur fond blanc* de MALEVITCH, qui répondait, selon ses termes, à son "*effort désespéré de libérer l'art du poids inutile de l'objectivité*"[64], des questions portant sur l'objet, l'exécution, la représentation, le sens, ont entraîné avec elles la question centrale de la matière. Les pratiques artistiques ne cesseront plus, dès lors, d'y revenir. Nous en retrouvons les traces chez Jean DUBUFFET, dans *L'homme du commun à l'ouvrage* : "*L'hommme doit parler mais l'outil aussi et le matériau aussi*"[65] ; chez Antoni TAPIES : "*Je crois que je peux me considérer comme matérialiste, quitte à nuancer ce terme*"[66]. D'autres auteurs comme Isidore ISOU[67], de manière marginale mais importante en ce domaine, ou François DAGOGNET[68], mettent

---

[64] Cité dans BONFAND, Alain, *L'Art abstrait*, Paris : P.U.F., 1994, coll. Que sais-je ; 2854, p. 19.

[65] DUBUFFET, Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris : Gallimard, 1973, coll. Idées. Arts ; 276, p. 25

[66] TAPIES, Antoni, *La pratique de l'art* (1971), Paris : Gallimard, 1974, coll. Idées. Arts ; 314, p.86

[67] ISOU, Isidore. *De l'impressionnisme au Lettrisme*, 1973.

[68] DAGOGNET, François. *Rematérialiser*, Paris : Vrin, 1985.

l'accent sur la nécessité de considérer la matière comme un principe non seulement constituant de l'œuvre, mais encore déterminant. "*Nous sommes partisans d'une conception neuve qui […] examine les données concrètes, les composants intérieurs de chaque territoire formel et de ses secteurs...*" annonce ISOU dans son essai[69]. "*Nous maintenons ici une thèse plusieurs fois exposée, à savoir qu'au XXème siècle, révolution notoire, l'art […] s'adonne à un travail hyper-matérialiste*", "*Enfin on glorifie les substrats dépréciés !*" écrit de son côté François DAGOGNET[70]. Une perspective dont le GROUPE MU, en particulier, tiendra compte dans sa théorie du signe plastique, en affirmant "*qu'un énoncé plastique peut être examiné au point de vue des formes, au point de vue des couleurs, au point de vue des* <u>*textures*</u> [souligné par nous], *puis à l'ensemble formé par les unes et les autres*"[71]. Autant dans la pratique que dans la théorie, et plus récemment dans l'Histoire, la matière s'est donc "ajoutée" aux catégories traditionnelles de forme et de couleur. Dans ce qui restera un travail de référence fondamental, Florence de MEREDIEU a repris cette question et passé en revue l'art moderne, ou contemporain, aux fins "*d'esquisser une histoire des œuvres au travers d'un de leurs éléments fondateurs, la matière, élément souvent occulté au seul profit de la forme*"[72]. L'utilité remarquable de son étude, à la fois ample et profondément détaillée sur les contenus des œuvres, réside dans la structuration d'une problématique, non point totalement absente d'autres études, mais jusqu'alors fragmentaire. L'unique aspect

---

[69] ISOU, Isidore, *op. cit.*, p.7.

[70] DAGOGNET, François, *op. cit.*, p. 63 et 64

[71] GROUPE MU, *op. cit.*, p.189.

[72] MEREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, *op. cit*. On pourrait aussi indiquer, parmi les ouvrages qui ont défriché le terrain, ceux de François PLUCHART, *Pop Art et Cie : 1960-1970*, Paris : Ed. Martin-Malburet, 1971, 235 p., et de Roger BORDIER, *L'Art moderne et l'objet*, Paris : Albin Michel, 1978, 282 p.

critiquable de son livre concerne l'appareil iconographique et documentaire. On regrette, d'abord, que les illustrations soient aussi peu nombreuses pour un tel ouvrage (12 ill. dans le texte et 64 pl. hors-texte), et qu'ensuite, elles ne soient pas, pour la plupart, mises en regard du texte, obligeant à des manipulations incessantes. Enfin, si une Chronologie, une Bibliographie, une Table des illustrations et un Index complètent le livre, seul un sommaire est prévu pour guider l'utilisateur dans les sujets, car, l'index, comme dans d'autres exemples évoqués ici, ne répertorie que les noms propres. Il était donc nécessaire, pour amplifier sa valeur informative et lui donner toutes les capacités d'un outil documentaire, d'y ajouter un index des matières (ici bien nommé !). L'index ainsi constitué, que nous avons cependant limité aux œuvres après 1960, donnera un panorama explicite des aspects matériologiques dont la documentation pourra tirer profit (annexes, p. 602-626).

Parce qu'elle ne joue plus seulement le rôle de servante de la forme, mais celui d'une troisième entité capable, dans certaines œuvres, de devenir le sujet essentiel, l'attention aux matières et matériaux, dans l'indexation documentaire, ne sera donc pas subordonnée à une simple question catalographique de description des supports, mais par la recherche de caractéristiques propres, mettant en jeu la production d'un sens intimement lié à l'œuvre. L'art depuis 1945, en particulier depuis l'Art informel, a considérablement élargi les investigations sur ce point : "*Eau, charbon, cire, miel, lumière, vide, vitesse : le matériau peut être très divers. Il a toutefois souvent pour essentielle caractéristique d'être présenté nu. Isolé. Et constituant à lui seul un monde*"[73]. Des courants tels que le Nouveau Réalisme, l'Art cinétique, l'Art Minimal, l'Arte Povera, Support-Surface, le Land Art, pour n'en citer que quelques-uns, ont tous réalisé cette adéquation texturale entre matière et sujet,

---

[73] MEREDIEU, Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, op. cit.*, p. 380. Le passage entier mériterait d'être cité.

donnant à voir dans l'œuvre la matière pour elle-même, sans substitut "iconique". Les composants : cuivre, fer, or, tarlatane, marbre, bâche, résine, bois...etc., indexés à partir du livre de Florence DE MEREDIEU, seront autant de termes pertinents pour accéder à certaines valeurs immanentes des œuvres. Certaines, car des œuvres sont aussi capables de "parler" de paysage à partir de matières plastiques, de métaphoriser la matière du verre en eau, ou de confondre pierre et papier dans des objets hyperréalistes.

2.3. CONCLUSION

Si l'on garde en mémoire que l'indexeur a pour projet de construire des références, l'étude des cas particuliers du thème dans ses rapports avec l'abstraction et la matière, dont certains aspects, d'ailleurs, seraient adaptables à d'autres courants, nous amènent à plusieurs remarques. Avec la matière, on retrouve le bénéfice qu'une indexation précise, comme Jean-François PIRSON, l'a prouvé[74], peut apporter au "catalogue" des thèmes contemporains, en faisant coïncider, mieux qu'avec d'autres critères, peut-être, la plastique avec ses sujets. D'où l'intérêt également mentionné, des composants des œuvres indexés dans Vidéomuseum. On a vu, d'autre part, que l'art abstrait n'ignore pas obligatoirement les signifiants figuratifs quand il désigne (mal à propos) cette frange d'œuvres où se mêlent figures "figurales" et figuratives comme chez KANDINSKY ou DELAUNAY, en peinture, ARP ou MOORE en sculpture. Il n'ignore pas non plus obligatoirement les signifiés thématiques, même si leur détermination passe par des relais verbaux qui demandent à être étudiés et critiqués. Mais pourquoi devrait-on perdre, en indexation, une connotation majeure en ignorant le thème de la musique chez KUPKA, par exemple ? Ce serait, aussi, occulter des dimensions reconnues dans les œuvres de l'Art informel, ou parallèlement de l'Expressionnisme abstrait américain,

---

[74] Voir *supra*, p. 118 et suiv.

préoccupés de sujets, malgré les lectures formalistes qu'on a pu en faire, que de s'en tenir à leur catégorisation générique qui passe sous silence des valeurs du signifié souvent affirmées[75]. Il serait, de même, limité de croire que l'abstraction géométrique n'est jamais traversée par la question du signifié. Enfin, ce dernier n'est pas obligatoirement redevable de l'iconique, la notion d'infini en donne un exemple.

Il ne s'agit pas, bien sûr, pour l'indexation, de se substituer à la critique ou à l'Histoire, mais il lui faut être attentive à ces questions sous peine de prolonger, dans le domaine documentaire, ce "schisme thématique" entre un art figuratif dont les signifiés seraient forcément désignables et un art abstrait dont les signifiés seraient fatalement absents. Il faudra donc accorder les principes d'indexation aux données observées, pour ne pas laisser de côté les divers niveaux thématiques actualisés par les œuvres abstraites, ni au travers des textes écrits à leur propos, on le vérifiera dans la partie suivante, ni dans l'analyse de l'image, que nous aborderons en dernier.

---

[75] Cet aspect est abordé par GUILBAUT, Serge dans *Comment New York vola l'idée d'art moderne...*, Nîmes : Ed. J. Chambon, 1992, coll. Rayon art, en particulier dans les p. 146-158.

3. L'INDEXATION THEMATIQUE APPLIQUEE AUX TEXTES SUR L'ART CONTEMPORAIN

Afin d'apporter des exemples concrets, tant du point de vue expérimental lui-même, que du point de vue des produits documentaires qui en résultent, nous avons appliqué à trois ouvrages[1] les principes d'une indexation thématique. Ils ont été choisis, parce qu'à eux trois, à travers les intérêts esthétiques différents de leurs auteurs (douze au total, puisque *Vingt-cinq ans d'art en France* est un ouvrage collectif), ils présentent une synthèse des principaux courants de l'art contemporain, en France principalement, mais aussi au-delà, des alentours de 1960 à 1990. En outre, leurs styles offraient assez de diversité pour confronter l'indexation à des problèmes de "traduction", avec ses possibilités et ses impossibilités.

3.1. TEXTE ET INDEXATION

Face à l'organisation textuelle (les mots, la syntaxe, le style, le point de vue) l'indexeur est en présence d'un *langage source* dont il doit extraire des données pour les traduire, les réorienter, et les structurer dans un *langage cible*. Une opération qui passe d'abord par l'analyse dont la fonction essentielle est d'aboutir à une condensation du texte.

Il faut ici distinguer ce qui relève de l'analyse documentaire en un sens général, l'analyse du document global qu'on pourrait nommer autrement "macro-analyse", dont le but est d'indexer un document par rapport à un ensemble d'autres documents, de ce qui relève de l'analyse

---

[1] Nous rappelons les titres :
-XURIGUERA, Gérard, *Les figurations de 1960 à nos jours*, Paris : Ed. Mayer, 1985, 319 p.
-*Vingt-cinq ans d'art en France : 1960-1985*. [Collectif], Paris : Larousse, 1986, 355 p.
-MEREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Paris : Bordas, 1994. 406 p. Coll. Cultures. A noter que pour ce dernier ouvrage, nous n'avons retenu que des thèmes intéressant les bornes chronologiques indiquées, entre 1960 et 1990.

documentaire d'un document individuel[2], dans les composantes les plus fines de son texte, qu'on pourrait nommer "micro-analyse". Les deux peuvent donner lieu à un résumé écrit, diffusable, comme demeurer des opérations mentales dans un travail d'indexation. Mais, si l'indexation, globale, en quelques mots-clés, d'un document, ne nécessite pas obligatoirement le recours à la condensation, il n'en va pas de même pour une "micro-indexation" sur le texte qui elle, exige cette phase.

---

[2] Nous reprenons ici la terminologie employée par Hanna E. NEET, *A la recherche du mot clé : analyse documentaire et indexation alphabétique*, Genève : Les Editions I.E.S., 1989, coll. Les cours de l'I.E.S., p. 113.

Le schéma général de Jacques CHAUMIER[3] sur l'analyse documentaire

ANALYSE DOCUMENTAIRE	
CONDENSATION Réduction du texte Diffusion de l'information	INDEXATION Extraction de concepts Mémorisation pour la recherche

pourrait être précisé par ce schéma particulier :

ANALYSE DOCUMENTAIRE D'UN DOCUMENT INDIVIDUEL OU MICRO-ANALYSE	
CONDENSATION	
REDUCTION Résumé Diffusion	MICRO-INDEXATION Indexats Repères

La condensation représente donc la clef opératoire nécessaire d'un travail qui s'apparente à un "jardinage du texte". Il convient, en effet, de pratiquer toutes sortes d'opérations dans une matière complexe, en vue d'en extraire des données utiles à l'exploitation : lire, reconnaître et comprendre le texte, identifier ses structures, écarter certains mots, dégager les concepts

[3] CHAUMIER, Jacques, *op. cit.*, p.30 Rappelons que Jacques MANIEZ préfère utiliser le terme de *caractérisation* pour nommer la procédure d'indexation ; ce qui lui permet de distinguer ensuite "*la caractérisation analytique (indexation) et la caractérisation synthétique (classification)*", dans *Les langages documentaires et classificatoires...*, p.254, voir note 10, ci-dessous. Cette distinction est fondée pour un cadre général car il n'y a pas de recoupement total entre les deux opérations, mais elle ne fait pas de différence en ce qui concerne la *caractérisation analytique* entre caractérisation globale d'un document et caractérisation de "micro-unités" d'un document. Dans notre perspective, nous utiliserons les expressions *macro-analyse* et *macro-indexation* opposées à *micro-analyse* et *micro-indexation* pour différencier les deux niveaux.

les plus importants. Jacques CHAUMIER a noté le caractère particulier de cette opération et la difficulté d'en dresser la méthodologie[4]. Ceci tient à l'extrême variété des approches et à la subjectivité de chaque indexeur, commandées chaque fois par des besoins et des degrés de précision différents. Par exemple, un résumé en une ou deux phrases destiné à *Livre Hebdo* ne sera pas de même nature qu'un résumé indicatif destiné à *Critique d'art*.

La phase de l'indexation suppose, elle, de repérer les mots importables directement en langage documentaire, traduire ceux qui ne le sont pas, éliminer les mots vides et les ambiguïtés, rassembler plusieurs mots sous un même concept. Là encore, la méthode est orientée par les résultats recherchés.

3.2. LE THEME DANS LE TEXTE : DE LA CONDENSATION A L'INDEXATION

Comme nous l'avons vu dans l'étude sur les emplois du mot *thème*, ou de termes désignant des notions voisines, le texte, ou le rhème, permet parfois de relier thème et référent. Cependant, la présence du mot *thème*, ou d'autres mots indicateurs, n'est pas toujours l'indice d'un contenu nommé, ou ne donne pas la certitude que la référence apportée puisse nous servir sur un plan documentaire. Son absence, à son tour, n'est pas l'indice d'une absence de référence à des contenus thématiques.

Nous expérimenterons, sur un extrait de texte, une méthode de condensation par réductions successives pour illustrer la façon dont on peut dégager, de la masse verbale et syntaxique, des vedettes matières se rapportant aux thèmes. Nous retiendrons dans cette opération sélective les seules occurrences sémantiques établissant un lien entre thème et nom d'artiste, thème et œuvre particulière, ou parfois entre thème et mouvement. Ainsi

---

[4] CHAUMIER, Jacques, *ibid.*, p.32 : "*Il est fort difficile de parler d'une méthodologie de la condensation, exercice intellectuel avant tout*".

les thèmes qui seraient évoqués à propos d'une période, d'une exposition, ou en dehors des liens précités, seront laissés de côté, parce qu'ils sont trop généraux.

3.2.1. CONDENSATION

Même s'il paraît difficile de représenter l'ensemble des opérations mentales qui aboutissent à condenser tel paragraphe de vingt lignes en un ou deux descripteurs, nous tenterons de montrer, de manière analogique, à l'aide de d'un exemple, comment se décompose le phénomène de condensation pour retrouver en fin de processus l'indexat ou la vedette matière. Ceci permettra de vérifier comment l'indexation traduit les données informatives et décrira, en même temps, la façon dont nous avons procédé (mentalement dans ce cas) pour élaborer l'index des différents ouvrages (voir annexes, partie 2, p. 576-629).

FRAGMENT DE TEXTE. Extrait de : Alfred PACQUEMENT, Les pratiques de la peinture, in *Vingt-cinq d'ans d'art en France*, p.241-242, (459 mots) :

Comme d'autres, Jean-Pierre PINCEMIN commença par utiliser l'empreinte (avec des tôles ondulées, des grillages), le pliage, la répétition d'un motif. Mais c'est avec les "carrés collés" que son œuvre trouve sa réelle amplitude : répétant un même geste consistant à tremper un carré de toile dans un bain de couleur, il assemble ces éléments presque semblables qui, mis bout à bout, forment une composition neutralisée. Les peintures ultérieures donneront à l'emploi de la couleur, juxtaposée en larges champs monochromes, une place prépondérante. En même temps, la toile sera construite par strates successives, ainsi les Palissades *de 1974-1976 formées de bandes de toile imprégnées et collées côte à côte.*

Louis Cane travaille sur la découpe, l'endroit et l'envers, le dégradé par pulvérisation de la couleur, sur l'espace enfin et sur la perspective lorsqu'autour de 1972 il peint ses toiles "sol-mur", soit directement posées au sol, soit disposées à la fois au sol et sur le mur. Il obtient de la sorte un effet monumental, renforcé par la simplification des opérations picturales (étaler-peindre-plier-

découper-déplier-peindre) et par un minimalisme formel. La suite de son œuvre consacre un retour à une peinture plus classique et une réintroduction progressive du sujet jusqu'à la rupture de 1978, où il se tourne résolument vers la figuration. De même Vincent Bioulès abandonne-t-il vers le milieu des années soixante-dix les champs colorés verticaux qu'il avait peints jusque-là pour des paysages ou des natures mortes. Quant à Devade, autre compagnon de route de la revue Peinture, *il poursuivra jusqu'à sa disparition prématurée, une abstraction chromatique basée sur des schémas formels extrêmement simples. Pour en finir avec* Supports/surfaces, *il faut enfin citer les toiles cruciformes de Noël Dolla, les carrés déplacés de Valensi, les patchworks d'Alocco ; enfin le groupe 70 qui poursuivra, un temps, les pratiques mises en œuvre par le mouvement initial (Louis Chacallis, Charvolen, Vivien Isnard, Maccaferri, Miguel.*

D'autres artistes, de la même génération, n'ont jamais appartenu à Supports/Surfaces. *C'est le cas de Pierre Buraglio qui avait, il est vrai, interrompu son travail à l'époque. Lorsqu'il recommence à peindre en 1975, il reste fidèle à cette "économie du pain perdu", qui est le propre de son œuvre, en récupérant châssis, puis fenêtre, qui resteront l'un de ses thèmes essentiels. Pensés comme objets, dont la symbolique dans l'histoire de la peinture serait facile à démontrer, ces fragments de fenêtres, sous leur apparence fragile et peu spectaculaire, s'inscrivent dans une problématique strictement picturale, entre Matisse et Mondrian. Telle est l'œuvre de Buraglio, discrète mais ambitieuse, comprenant toutes sortes de séries visuellement disparates (masquages, assemblages de paquets de Gauloises, montages de papiers, dessins d'après...) et pourtant unifiées dans la pauvreté des matériaux, le besoin d'occulter, de séparer, de réassembler.*

TEXTE EN PARATAXE

Recherche des mots significatifs après élimination des mots vides (texte réduit à 188 mots).

Jean-Pierre PINCEMIN : empreinte (tôles ondulées, grillages), pliage, répétition motif. "carrés collés" répétant même geste : tremper carré de toile dans bain de couleur, assemble éléments presque semblables bout à bout, forment composition neutralisée. emploi de la couleur, juxtaposée en

larges champs monochromes. toile construite par strates successives, *Palissades* de 1974-1976 formées de bandes de toile imprégnées collées côte à côte.

Louis Cane : découpe, l'endroit et l'envers, dégradé par pulvérisation de la couleur, espace, perspective toiles "sol-mur", soit posées au sol, soit disposées à la fois au sol et sur mur. effet monumental, simplification opérations picturales (étaler-peindre-plier-découper-déplier-peindre) minimalisme formel. retour à peinture plus classique réintroduction progressive sujet figuration. Vincent Bioulès champs colorés verticaux, paysages, natures mortes. Devade, abstraction chromatique schémas formels extrêmement simples. toiles cruciformes de Noël Dolla, carrés déplacés de Valensi, patchworks d'Alocco

Pierre Buraglio "économie du pain perdu", récupérant châssis, fenêtre, thèmes essentiels. objets, symbolique dans l'histoire de la peinture, fragments de fenêtres, apparence fragile peu spectaculaire, problématique strictement picturale, séries visuellement disparates (masquages, assemblages paquets de Gauloises, montages de papiers, dessins d'après...) pauvreté des matériaux, besoin d'occulter, séparer, réassembler.

REORGANISATION DE LA PARATAXE (réduction à 162 mots)

Jean-Pierre Pincemin :
empreinte (tôles ondulées, grillages)
pliage
répétition motif
"carrés collés"
répétant geste
tremper carré de toile dans bain de couleur
assemble éléments presque semblables bout à bout
composition neutralisée
emploi couleur, juxtaposée larges champs monochromes

toile construite par strates successives, *Palissades* 1974-1976
bandes de toile imprégnées collées côte à côte
Louis Cane :
découpe
endroit et envers
dégradé par pulvérisation couleur
espace
perspective
toiles "sol-mur", posées au sol, disposées au sol et sur mur
effet monumental
simplification opérations picturales (étaler-peindre-plier-découper-déplier-peindre)
minimalisme formel
peinture plus classique
sujet figuration
Vincent Bioulès :
champs colorés verticaux
paysages
natures mortes
Devade :
abstraction chromatique
schémas formels simples
Noël Dolla :
toiles cruciformes
Valensi :
carrés déplacés
Alocco :
patchworks
Pierre Buraglio :
"économie du pain perdu"

récupérant châssis
fenêtre, thèmes essentiels

objets
symbolique dans l'histoire de la peinture
fragments fenêtres
apparence fragile
peu spectaculaire
problématique picturale
séries disparates (masquages, assemblages paquets de Gauloises, montages de papiers, dessins d'après...)
pauvreté matériaux
besoin d'occulter
séparer
réassembler.

3.2.2. DU TEXTE A L'INDEX

Le phénomène de condensation, illustré ici de façon "mécaniste", mais cependant proche des procédures de lectures qui balayent le texte pour en isoler des segments (sémantiques ou lexicaux) significatifs, doit permettre d'obtenir, à partir du texte initial, une série de mots et de propositions qui serviront, dès lors, à construire des vedettes matières[5]. L'enjeu de l'indexation étant ici de repérer les termes qui entreront dans un index thématique alphabétique pour permettre à l'usager d'accéder à deux types d'informations :

1) Repérer l'endroit du livre où il est question de thème, avec référence à une illustration quand elle existe ;

2) Identifier les rapports entre thème et artiste pour s'orienter ensuite vers d'autres sources concernant

[5] Sous une autre forme, on retrouve des procédés d'analyse de contenu, sauf qu'il ne s'agit pas ici de déterminer des sémèmes qui donneraient une ou des configurations thématiques du texte, à des fins d'analyse structurale ou d'interprétation, mais de forger des mots-clés indicateurs pour revenir vers le texte. L'analyse de contenu est présentée dans MUCCHIELLI, Roger, *L'analyse de contenu des documents et des communications*, 5e éd., Paris : Les Ed. ESF-Entreprise moderne d'édition : Librairies techniques, 1984, 133p, 56 p., coll. Formation permanente en sciences humaines. Séminaires de Roger Mucchielli.

l'artiste (Exemple : Sachant que la *fenêtre* a été traitée par Pierre Buraglio, je cherche des compléments d'information sur cet artiste dans des articles, des catalogues ou des monographies, pour retrouver des textes et des illustrations sur cet aspect de son travail).

Les mots choisis pour être intégrés à l'index intéressent les contenus, essentiels ou partiels, abordés par les artistes dans leurs pratiques, qu'ils se rapportent à la mise en œuvre, à l'œuvre elle-même ou à sa réception. Dans une perspective large on pourrait penser à une indexation proche du dernier état de condensation que nous avons obtenu ; il suffirait de rentrer les mots retenus reformulés en descripteurs dans un fichier informatisé, selon des règles pré-établies ou en conformité avec un thésaurus. Un travail de ce type nécessiterait cependant une véritable équipe pour saisir le texte, trier les données et déterminer les mots-clés ; on ne peut qu'en noter la plausibilité de réalisation sans y répondre.

Notre perspective sera donc différente, elle s'inscrit dans les possibilités d'un cadre de travail documentaire "ordinaire", où les moyens simples offerts par des logiciels de gestion de fichiers ou de traitement de texte[6] permettent d'élaborer des outils de base pour un premier défrichage.

A partir du sous-produit dont nous disposons nous pourrons extraire les indexats selon les opérations suivantes :

-Réutilisation de termes
-Traduction de termes
-Regroupement de plusieurs propositions sous un seul concept
-Elimination de mots ou de concepts jugés secondaires.

---

6 Nous avons pour notre part utilisé le logiciel de traitement de texte *Micosoft Word 5* pour les ordinateurs Apple Macintosh.

3.2.3. APPLICATION

Pour le premier paragraphe du texte,

Jean-Pierre Pincemin :
empreinte (tôles ondulées, grillages)
pliage
répétition motif
"carrés collés"
répétant geste
tremper carré de toile dans bain de couleur
assemble éléments presque semblables bout à bout
emploi couleur, juxtaposée, larges champs monochromes
toile construite par strates successives, *Palissades* 1974-1976, bandes de toile imprégnées collées côte à côte

on appliquera les opérations suivantes :

-a) Réutilisation de termes isolés ou associés : extraction : *EMPREINTE ; PLIAGE ; REPETITION DU MOTIF ; STRATE.*

-b) Reformulation de termes : substantivation

Juxtaposées deviendra *JUXTAPOSITION*

Tremper dans bain de couleur deviendra *TREMPAGE*

<u>-c) Regroupement de termes sous un seul concept :</u>

1)

"carrés collés"
assemble éléments presque semblables bout à bout
emploi couleur, juxtaposée larges champs monochromes
<u>Palissades</u> 1974-1976 bandes de toile imprégnées collées côte à côte

seront représentés par la vedette matière :

JUXTAPOSITION D'ELEMENTS (composition).

2)

empreinte (tôles ondulées, grillages)
tremper carré de toile dans bain de couleur
bandes de toile imprégnées

seront représentés par la vedette matière :

EMPREINTE (technique).

3)

répétition motif
répétant geste

seront représentés par la vedette matière :

REPETITION DU MOTIF

-d) Elimination de certains mots et concepts jugés redondants :

Mots ou concepts écartés mais représentés par les vedettes matières déjà choisies, selon les principes de traduction ou de regroupement cités plus haut :

"carrés collés"
répétant geste
tremper carré de toile dans bain de couleur
assemble éléments presque semblables bout à bout
emploi couleur, larges champs monochromes
toile construite par successives, Palissades 1974-1976 bandes de toile imprégnées collées côte à côte

La décision de rassembler sous des termes communs un certain nombre d'éléments ou de notions n'est pas exempte de subjectivité. Ainsi le fait d'éliminer le titre *Palissades* de la liste n'est pas totalement justifié, ou plutôt, cette décision s'appuie sur la préférence donnée à d'autres notions : *Juxtaposition d'éléments* et *Répétition du motif* qui nous semblent décrire, avec moins d'ambiguïté, la série de toiles concernée, que le titre allusif de *Palissades.* Ces toiles, présentent, en effet, une division de la surface selon de grands rectangles juxtaposés, presque monochromes et n'ont qu'un rapport métaphorique lointain avec leurs titres. Même si le choix d'écarter ce terme est motivé, il reste un choix discutable, surtout quand nous défendrons plus loin (dans l'indexation des images) le choix de termes évoquant d'autres types de référence analogique. Deux exemples, deux poids, deux mesures, dont on pourrait cependant atténuer l'arbitraire par une liste complémentaire des titres où le mot *Palissades* serait "récupéré".

Les choix effectués, nous rétablirons les vedettes matières dans l'ordre alphabétique associées au nom de

l'artiste, avec la mention de la source, et de l'illustration s'il y a lieu : (Voir Index thématique de *Vingt-cinq d'art en France*, annexes p. 590-601).

EMPREINTE (technique)	Pincemin, J.P.	25 ans d'art, p.242
JUXTAPOSITION D'ELEMENTS (composition)	Pincemin, J.P.	25 ans d'art, p.242, ill.p.241
PLIAGE : toile	Pincemin, J.P.	25 ans d'art, p.242
REPETITION DU MOTIF	Pincemin, J.P.	25 ans d'art, p.242, ill.p.241
STRATE DE COULEUR	Pincemin, J.P.	25 ans d'art, p.242
TREMPAGE : toile (technique)	Pincemin, J.P.	25 ans d'art, p.242

Ces opérations successives démontrent que l'établissement des entrées, dans l'indexation de texte, n'obéit pas seulement à un rétrécissement, ou une condensation, extrême de la matière première (pour le passage concerné nous sommes partis de 109 mots pour arriver à 13, lesquels sont eux-mêmes convertis en 6 vedettes matières ou entrées) mais aussi à des prélèvements qui peuvent faire fonction immédiatement de mot-clés ou faire l'objet d'une transformation pour être adaptés aux finalités de l'index. On peut saisir également que cette logique d'indexation n'obéit pas à la nécessité de transcrire les notions générales ou dominantes d'un texte, comme il est d'usage dans l'indexation documentaire courante, mais de passer ce texte au tamis de critères pré-établis, ici thématiques.

3.3. LIMITES DE L'INDEXATION

Cependant, tous les textes ne se prêtent pas aussi facilement à la condensation puis à l'indexation. Leur statut descriptif, narratif ou théorique n'est pas en cause. C'est plutôt leur caractère rhétorique qui permet

d'en extraire ou non des termes qui conservent un lien identifiable avec le contenu des œuvres.

Rechercher dans les textes des indicateurs sur ces contenus suppose donc d'observer les rapports sémantiques que le commentaire entretient avec les œuvres. Nous ne pourrons créer que très peu d'indexats, dans certains cas, malgré la densité des mots, parce que leurs rapports métaphoriques avec les œuvres nous obligeraient à les convertir en des vedettes matières qui seraient des images d'images.

Si on employait, par exemple, à propos de sculptures sur le thème des arbres non pas le mot *arbres*, mais une tournure du genre, "ces grands mâts tourmentés par le temps", nous obtiendrions, peut-être, une image évocatrice, mais sans illustration conjointe ou sans contexte syntagmatique qui viendrait en préciser le référent, nous ne pourrions justement lui attribuer de valeur référentielle. Le lyrisme de XURIGUERA, dont les procédés descriptifs visent à stimuler l'imaginaire du lecteur sans parfois nommer ce dont il est question, selon le célèbre précepte mallarméem "*Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*", impose ainsi des limites à la formulation d'indexats qui recherchent des liens identifiables. En exemple, ces passages empruntés à son ouvrage *Les figurations de 1960 à nos jours*[7]:

-"*Dans cette 'vie assiégée' sous les feux assourdis d'une impulsion qui libère les hantises, les modèles ciblés subissent des perturbations charnelles mal limitées, dont la violence allusive du rendu accorde ce qui est visualisé à ce qui est occulté*" (p.62).

-"*Les compositions de Lucio Fanti révèlent des évidences cachées, colorées d'une irréalité froide, qui ne fait que renforcer le paradoxe de leur lecture. L'image s'offre et se dérobe en même temps, car elle ricoche toujours vers d'autres contextes, idéologiques ou familiers, pris dans*

[7] XURIGUERA, Gérard, *Les figurations...*, *op. cit.*

les rets d'une mise en page détailliste, vu l'emploi des clichés photographiques, mais souplement sertie dans un chromatisme feutré. «Mais ne s'agit-il pas, écrit Maurice Eschapasse, de traduire une poignante réalité, celle qui habite le peintre ou le poète quand ils évoquent ce qui aurait pu être à la place de ce qui a été»" (p. 125).

Impossible, dans ces passages, d'extraire des descripteurs significatifs qui porteraient sur les contenus. Le registre lexical et rhétorique éloignant le dénotatif pour se consacrer à une "sur-connotation" du sens. La seule indexation possible, qui mettrait en correspondance les mots employés par l'auteur et les œuvres, intéresserait plus la littérature sur l'art que les œuvres elles-mêmes.

Si nous avons recueilli des référents attestés à travers ce qui en est dit, soit que le texte mentionnait des représentations figuratives, soit que le texte évoquait des procédures matériologiques et formelles, ou des incidences thématiques identifiables, parfois signalées par les titres ou encore éclairées par les illustrations, nous avons dû, aussi, laisser de côté certains passages. Preuve, s'il en fallait, qu'une indexation de ce type ne peut oublier l'image (l'œuvre) sous le texte.

Enfin, il est entendu qu'une liste de thèmes est susceptible d'être accompagnée d'une liste par noms d'artistes, par titres d'œuvres, par dates, etc. pour restituer des accès d'une autre nature mais tout aussi utiles. A titre d'exemple, un extrait par ordre alphabétique d'artistes est présenté dans les annexes (p. 627-629).

4. LA REPRODUCTION DES ŒUVRES D'ART : QUESTIONS GENERALES

Les moyens d'aborder ou de connaître des œuvres peuvent être directs ou indirects. La référence et le signalement documentaires thématiques, qui comptent parmi les moyens indirects, prennent plusieurs formes :

1) une forme textuelle et/ou iconique renvoyant vers des objets réels, c'est le cas de certains catalogues muséographiques, internes ou édités, de certains index iconographiques et des banques d'images

2) une forme textuelle renvoyant à des documents textuels à propos d'objets réels, c'est le cas des répertoires bibliographiques et des bases de données

3) une forme textuelle renvoyant à des documents iconiques reproduisant des objets réels, c'est le cas des index, ou des répertoires bibliographiques, de reproductions[1].

Cette dernière forme sera au centre de ce chapitre. Mais avant d'en arriver aux propositions pratiques, nous aborderons, auparavant, les questions qu'elle soulève :

1) relatives au phénomène de reproduction des œuvres, situé dans le contexte des moyens de connaissance, d'une part ;

2) à l'analyse de l'œuvre d'art, rapportée au contexte de l'analyse documentaire de l'image, d'autre part.

4.1. LE RAPPORT DIRECT AVEC LES ŒUVRES CHEZ LES ARTISTES :

DELACROIX pensait que les artistes du XVIème siècle avaient déjà "tout dit"![2]. Nombre d'artistes affrontent ainsi l'intelligence et l'œuvre de leurs prédécesseurs pour en tirer des conclusions qui trahissent plus leurs admirations qu'une volonté réelle d'en prendre acte. Ces réactions témoignent, en tous cas, d'un fait à peu près constant dans l'histoire : le besoin, sinon la nécessité, pour l'artiste, de connaître l'œuvre d'autres artistes.

---

[1] Voir des exemples en annexes, p. 561 et suiv.

[2] "*Tous les grands problèmes d'art ont été résolus dans le XVIème siècle...*". DELACROIX, Eugène, *Journal : 1822-1863*, Paris : U.G.E., 1963, coll. 10-18 ; 105-106, p.63.

Que ce soit pour l'analyser dans ses dimensions historiques, pour sacrifier à ses propres goûts esthétiques, pour le comparer, le dépasser, le contester ou le défendre, l'artiste peut agir, à cet égard, avec la même minutie dans l'enquête que l'historien, le même appétit de collection que l'amateur, le même esprit de concurrence que l'ingénieur ou le même engagement que le critique militant[3]. Ajoutons qu'un tel intérêt peut se manifester aussi bien envers des œuvres anciennes que contemporaines, mais nous nous arrêterons plus particulièrement sur ces dernières. La fréquentation des expositions, des musées[4] et autres lieux de conservation (églises, châteaux, fondations… etc.), qu'on range, pour d'autres catégories sociales, dans les pratiques culturelles, sont indissociables, pour les artistes, des pratiques professionnelles. Complétées souvent d'un "tour" des galeries, des ateliers et par des rencontres d'artistes, ces visites professionnelles, parfois amicales, se transforment en de véritables voyages d'études, lorsqu'elles s'effectuent dans des régions éloignées. Témoin, ces notes extraites du *Journal* de Paul KLEE[5], écrites lors d'un voyage à Paris, daté d'avril 1912, pour donner le ton des programmes et de l'emploi du temps des artistes "en voyage" :

---

[3] Des exemples de ces attitudes dans les écrits d'artistes, déjà cités, publiés chez Hermann (Paris), dans la collection "Les miroirs de l'art" ; "Ecrits d'artistes" aux éditions de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts (Paris) ; ou "Ecrits d'artistes" chez Art Edition (Villeurbanne).

[4] Concordances et différences d'appréciations des artistes face au musée dans l'ouvrage de Pierre SCHNEIDER, *Les dialogues du Louvre*, Paris : A. Biro, 1991. 311 p.

[5] KLEE, Paul, *Journal*, trad. de Pierre Klossowski (1959), Paris : Grasset, 1986, p. 256-257. Nous n'avons relevé que ce qui concerne les situations où KLEE est en présence d'œuvres plastiques, mais naturellement son *journal* donne d'autres précisions sur ses occupations : sorties au théâtre, à l'opéra, au bal, au café, au cinéma, sur la Seine, au Jardin des Plantes... etc. Les passages enlevés sont indiqués par les crochets carrés […].

"3 avril . […] *L'après-midi au musée du Luxembourg : Degas, Manet, le Balcon, etc., jardin du Luxembourg.*
4 avril. […] *Dans l'atelier de Hofer. L'après-midi : Salon des Indépendants* […]
5 avril. […] *L'après-midi : Louvre : Greco, Delacroix* […]
7 avril. Versailles […]
8 avril Notre Dame et la Sainte-Chapelle […]
9 avril. […] *Louvre : Manet (Olympia), Ingres, Delacroix, Daumier, - collection étrusque.* […]
10 avril […] *Musée de Cluny* […]
11 avril. […] *Dans la matinée, je visitai Delaunay dans son atelier. L'après-midi : Louvre, devant le Déjeuner (sur l'herbe) de Manet, Delacroix, Guys.* […]
12 avril. […] *L'après-midi chez (Wilhelm) Uhde, (Douanier Rousseau, Picasso, Braque).* […]
13 avril. Musée Carnavalet. Ensuite dans la galerie de Kahnweiller (Derain, Vlaminck, Picasso). L'après-midi : visite à Le Fauconnier […].
16 avril. La matinée chez Barbizanges (galerie) m'acquitter d'une commission de Kandinsky ; l'après-midi dans l'appartement de Durand-Ruel, puis chez Berheim jeune : Matisse, Guys […]".

Outre les itinéraires qu'il dessine, entre musées, galeries, ateliers et expositions temporaires du type foire, biennale, concours et autres manifestations collectives - ici le Salon des Indépendants, où la confrontation prend aussi la dimension d'un enjeu - ce témoignage est significatif des préoccupations d'un jeune artiste. Ses intérêts, essentiellement tournés vers la génération précédente et la génération active des aînés, traduisent tout autant son désir de connaissance que sa volonté de comprendre les composantes historique et humaine du domaine où il s'engageait. Facilités par la banalisation et la rapidité des transports, ces voyages de formation se perpétuent aujourd'hui. Pour prendre la mesure des contacts directs, divers et fréquents, d'un artiste actuel avec l'œuvre des autres, on lira en

filigrane, dans les écrits de Pierre BURAGLIO, par exemple, les visites qu'il effectue lors de ses déplacements, à travers ses comptes rendus d'expositions ou, au détour d'une discussion retranscrite : "*Kiefer, je ne connais pas très bien, mais a priori je me méfierais. J'en ai vu à New York ; je crois bien à Bordeaux ; j'en ai vu à Paris...*"[6]. La visite, l'étude, la collection (sans oublier l'échange d'œuvres avec ses confrères), parfois le partage d'un même atelier...etc., favorisent l'approche directe des œuvres, mais parmi les moyens jalonnant l'apprentissage et la carrière d'un artiste, un des plus connus demeure la copie ; pratiquée par les autodidactes, dans les académies privées et longtemps enseignée dans les Ecoles des Beaux-Arts[7]. Répondent également au besoin d'aborder et d'approfondir des œuvres préexistantes, l'hommage, l'interprétation, la reprise (Manet, 1863 d'après *Le concert champêtre*, 1658, de Giorgione-Titien ; Picasso d'après Giorgione-Titien et Manet, 1960 ; Cane d'après Giorgione-Titien, Manet et Picasso, 1983. pour *Le Déjeuner sur l'herbe*[8], par exemple), le croquis (Buraglio dans ses travaux intitulés *Dessins d'après* [9]...), ou le schéma de composition ; qu'il en résulte des œuvres nouvelles, des citations, des pastiches, des critiques ironiques ou de simples études[10]. Au chapitre de la

---

[6] BURAGLIO, Pierre, *Ecrit entre 1962 et 1990*, Paris : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1991, coll. Écrits d'artistes. Citation p. 150.

[7] Sans qu'il ait maintenant le crédit qui était le sien jusque dans les années 60, ce moyen reste encore d'actualité.

[8] MUSEE PICASSO (Paris), *Catalogue sommaire des collections*, vol. 1, p. 106, 108 ; et Louis Cane : la peinture et la loi, entretien avec Michel Braudeau, p. 22-25, *Art press*, n°70, mai 1983. D'autres copies et interprétations dans le catalogue *Copier Créer, de Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre,* catal. d'exposition. Paris, Musée du Louvre. 1993, Paris : Réunion des musées nationaux, 1993, p. 200-205. Nous réutilisons le double nom Giogione-Titien adoptée par Jean-Pierre Cuzin dans le texte consacré aux reprises du *Concert champêtre* dans le même catalogue, p. 200.

[9] Voir *ibid.*, p. 198.

[10] L'exposition *Copier Créer, ibid.*, a donné un large aperçu des différentes attitudes des artistes sur ce point. Voir en particulier

formation, il faut aussi mentionner les cours d'Histoire de l'art et les conférences d'artistes en présence des œuvres, dans les galeries, musées et autres sites choisis, plus ou moins lointains (ateliers, biennales, espaces publics...etc.), voisins sous cette forme de visites guidées. De même, la participation de l'étudiant à l'organisation et la mise en place d'expositions, figure parmi les moyens pédagogiques utilisés plus récemment pour familiariser de futurs praticiens, avec l'œuvre réelle. En résumé, autant dans sa formation et sa pratique professionnelle que dans sa vie et ses relations privées, l'artiste, qu'une image, certes vieillie, mais toujours quelque peu vivace, tend à confiner dans la solitude de l'atelier aux prises avec sa création[11], a montré et montre toujours un intérêt marqué pour la connaissance concrète d'œuvres créées par d'autres que lui-même.

4.2. LE RAPPORT DIRECT AVEC LES ŒUVRES DANS LES DIFFERENTS PUBLICS

En dehors du cas particulier des artistes, les publics concernés par la fréquentation directe des œuvres de ce temps se répartissent approximativement en quatre catégories. La première, qu'on pourrait désigner par l'expression "public actif", est constituée des amateurs, collectionneurs ou non, qui suivent attentivement ce qu'il est convenu d'appeler "l'actualité de la création" en adoptant une attitude volontariste. La deuxième répond à la notion de "public captif" : elle comprend les élèves et étudiants, les futurs médiateurs culturels, les enseignants des disciplines concernées, les professionnels des musées et des galeries, et plus généralement des circuits de l'art (journalisme, salles de vente...etc.)

---

le chapitre 10 du catalogue, LEYMARIE, Jean et CEYSSON Bernard, *Le XXème siècle, de l'interprétation à la transgression*, p.332-411.

[11] Ernst KRIS et Otto KURZ ont noté que cette conception d'un artiste fermé au monde extérieur culmine "*à la fin du XIXème siècle où l'on vit essentiellement dans l'œuvre l'expression de "l'âme" de son créateur.*", dans *L'image de l'artiste*, p.173.

dont la formation ou les activités supposent qu'ils soient confrontés, par nécessité ou par goût, avec l'art actuel.

Ces deux catégories forment le gros du public de l'art contemporain qui trouve, dans les galeries, les centres d'art, les sections de certains musées, l'art urbain et les manifestations temporaires, des moyens d'études ou des buts à ses excursions. Un public, dont une frange économiquement aisée et une autre culturellement atypique, n'hésitent pas à parcourir elles aussi de grandes distances pour visiter biennales, ateliers et galeries par ses propres moyens ou par l'intermédiaire d'agences spécialisées dans le tourisme culturel. Ces formes de découverte ont pris suffisamment d'ampleur pour que deux guides récents aient voulu en dresser les itinéraires[12]. Ils témoignent du rôle stimulateur des Centres d'art dans la promotion de l'art contemporain, non seulement par leurs activités propres mais aussi par l'influence qu'ils ont exercé sur les musées : *"Bien des musées, conscients d'un graduel déclassement de leur mission, se sont ainsi institués récemment en centres d'art, se dotant dans la foulée de structures d'accueil pour des expositions temporaires"* [13]. La troisième catégorie, le "public fortuit", se compose des personnes qui n'ont que des contacts épisodiques, provoqués par la curiosité ou le hasard. Elle est la plus nombreuse. Elle bénéficie (avec le "non-public" !) des attentions les plus marquées de la part des professionnels et des responsables politiques qui mesurent, dans les taux de fréquentation, ou de "satisfaction" dans le cas des œuvres d'art public, les réussites et les échecs de leurs politiques culturelles.

En matière d'œuvre d'art, la connaissance des catégories populaires a longtemps été "régie" par l'église

---

[12] ARDENNE, Paul, BARAK, Ami. *Le guide "Art Press" de l'art moderne et contemporain en Europe.* Anglais-Français. Paris : Ed. Art Press, 1994. 462 p. et *Les Centres d'art contemporain de A à Z.* Paris : Directeurs des Centres d'Art : Flammarion 4, 1993. 399 p.

[13] ARDENNE, Paul, BARAK, Ami, *op. cit.* , p.6

(lieu et institution) et, pour partie, par un artisanat[14], qu'on dit aujourd'hui "artisanat d'art". Les citadins bénéficièrent, en plus, des aménagements urbains (sculptures, parcs) et, après la Révolution, des musées locaux. Ce cadre s'est agrandi progressivement, en particulier au 20e siècle, avec le développement parallèle de l'éducation, des congés, des transports et des lieux d'expositions. Ce qui était l'apanage des aristocrates, à savoir la fréquentation "ordinaire" des œuvres s'est étendu, même en soulignant qu'il s'agit en l'occurrence de fréquentation occasionnelle et non pas ordinaire, à d'autres catégories sociales, grâce aux musées, notamment. Mais cet élargissement reste conditionné par l'appartenance géographique et sociale. Il n'a pas englobé véritablement les couches populaires citadines, encore moins les couches populaires des banlieues, et, par un effet cumulé d'éloignement social et géographique, bien moins encore les couches populaires du milieu rural. Même si un mouvement d'intérêt pour le patrimoine s'est amorcé dans les années 1980, il porte avant tout sur la visite des chefs-d'œuvre historiques de l'art et de l'architecture, sans inclure de manière décisive une curiosité affirmée pour l'art le plus actuel de la part du grand public[15]. Cependant, des actions et des pratiques,

---

[14] Exemple, cette scène décrite par Eugène LE ROY, dans *Jacquou le Croquant* : "*Sur une petite table recouverte d'une sorte de nappe, par côté du chœur, était une statue de saint Rémy en bois, qui avait l'air d'avoir été faite par le sabotier d'Auriac, tant elle était mal taillée. On l'avait bien passée en couleurs depuis peu, pour la rendre un peu plus convenable, mais la robe bleue de charron et le manteau rouge d'ocre n'embellissaient guère ce pauvre saint. Je la fis voir à Lina en lui disant à l'oreille : "J'en ferai bien autant avec une serpe !",* p. 183-184, Le Livre de poche, 1994.

[15] Commentaires dans : FRANCE, Ministère de la Culture et de la Communication. *Les pratiques culturelles des Français : 1973-1989*, par Olivier Donnat et Denis Cogneau, Paris : La Découverte : La Documentation française, 1990. Le chapitre est intitulé de manière significative "*La démocratisation en échec*" p. 105-113. Par ailleurs, pour avoir une idée des chiffres globaux, sans prendre en compte le critère des périodes artistiques, le tableau des *sorties et visites* réalisé à partir des résultats de l'enquête de 1988-1989 (p. 111) donne ces pourcentages pour les visites effectuées au moins une fois au cours des douze derniers mois : 30 % des français interrogés sont allés au musée ; 28 % ont visité un monument historique ; 23 % une exposition temporaire et 14 % une galerie d'art.

relevant de la collection (collections privées, fondations, mécénat d'entreprise...), de l'animation culturelle ou pédagogique (actions d'associations, centres culturels, universités, écoles...), de la politique culturelle nationale ou locale (commandes publiques, Fonds Régionaux d'Art Contemporain, Fonds National d'Art Contemporain, artothèques[16], résidences d'artistes...), ont tenté d'étayer la diffusion de l'art contemporain au cours de ces vingt dernières années. Ces actions, dont les plus marquantes furent la construction ou l'aménagement de musées et de centres d'art consacrés à l'art contemporain, ont eu aussi leur revers. Elles ont alimenté, avec le reste des lieux voués traditionnellement à l'exposition, une forme particulière de réseau dont Anne CAUQUELIN a démontré le caractère "spectaculaire" et spéculatif ; répondant moins, parfois, à la nécessité de montrer des œuvres qu'à la frénésie de créer de "l'image"[17], au sens médiatique et publicitaire. Il faut ajouter à cela le nouveau rôle d'agent d'anticipation, de confirmation et de légitimation que ces nouveaux lieux de diffusion ont acquis dans le circuit de l'art, souvent en collaboration avec les galeries. Un rôle dont les effets économiques furent sensibles dans les années 1980[18]. On peut, tour à

---

[16] A côté de cette "instrumentation" institutionnelle, on peut aussi mentionner la réactivation du multiple pour favoriser le contact direct avec l'œuvre originale (le multiple restant une œuvre originale) : dans le cas de l'estampe, de la sculpture ou du livre d'artiste, mais aussi de la photographie et, plus récemment, parmi les supports se prêtant à des tirages multiples, les vidéos d'artistes et les travaux infographiques susceptibles, comme les autres, d'être échangés, transmis, présentés, collectionnés à une échelle moins confidentielle que l'œuvre d'art unique. On pourrait ajouter "prêtés" en évoquant les missions des artothèques, lesquelles ont basé leur action sur le prêt du multiple (estampe et photographie principalement), voir LECOMTE, Eliane, Les artothèques en France en 1985, *A l'écoute de l'œil*, *op. cit.*, p. 81-84.

[17] CAUQUELIN, Anne. *L'art contemporain*. Paris : P.U.F., 1992, (Coll. Que sais-je ; 2671), p. 39-62. Nous relevons cette citation p.60 : "*La réalité de l'art contemporain se construit en dehors des qualités propres à l'œuvre, dans l'image qu'elle suscite dans les circuits de communication*".

[18] Ces faits sont analysés dans le livre de MOULIN, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché,* chap. III "Le marché et le musée", p.45-83.

tour, fonder des espoirs sur l'élargissement récent de l'intérêt suscité par l'art contemporain, ou ne voir dans ce mouvement que le rassemblement passager de groupes sociaux qui porteront, demain, leur curiosité sur de nouvelles formes de consommation ou d'identification culturelle[19].

Ainsi, entre publics acquis et publics fortuits l'œuvre plastique contemporaine cherche encore les endroits et les moyens d'une confrontation plus large et mieux assurée. Mais nous laisserons ces aspects de côté, qui dépassent notre propos, pour constater simplement qu'un "Musée réel" a grandi dans des proportions suffisantes pour que son but, la mise en contact de l'œuvre et du spectateur dans l'exposition, devienne un nouvel objet d'étude dans le champ de la communication[20].

---

[19] Entre 1973 et 1989, des enquêtes ont pu montrer que "*La fréquentation des expositions temporaires de peinture et de sculpture a augmenté de façon modérée mais régulière : plus que la progression des taux de pratique, on retiendra celle du public régulier...*", dans : FRANCE, Ministère de la Culture et de la Communication. *Les pratiques culturelles des Français : 1973-1989*, par Olivier Donnat et Denis Cogneau, Paris : La Découverte : La Documentation française, 1990, p. 104.

[20] Edmond RADAR, dans : *Invention et métamorphose des signes,* Paris : Klincksieck, 1978, coll. Philosophia, chap."Centres d'art et participation", p.195-209, écrit : "*On ne s'étonnera donc pas que la théorie de la communication soit encore celle qui fournisse la trame d'une réflexion sur les fins d'une muséologie ouverte à la participation sociale*".
-Autres témoins, les publications et activités de l'Association Expo-Media, rattachée à Peuple et culture. Exemples : *L'écrit dans l'exposition : colloque de Lyon 21-23 juin 1982.* Paris : Peuple et culture, 1983. (Cahier n°1, mars 1983) ; *Histoires d'expo.* Paris : Expo-Média : C.C.I. : Centre Georges Pompidou, 1983 ; puis les *Cahiers Expo-Media*.
-Autre symptôme de ce nouveau centre d'intérêt, le premier Salon de la Muséologie, organisé par une autre association, Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale (M.N.E.S.) Savigny-le-Temple (77176 Seine et Marne), ouvrira ses portes à Paris en 1987. Cette association a publié par ailleurs, en 1986, *Nouvelles muséologies* et en 1988, *Scénographier l'art contemporain.*, Mâcon : M.N.E.S. : Editions W.
-Enfin, on citera la revue dirigée par Jean DAVALLON, *Publics et Musées*, créée en 1992, éditée par Les Presses universitaires de Lyon.

4.3. LE RAPPORT INDIRECT AVEC L'ŒUVRE : LA REPRODUCTION

Avant qu'il ne se généralise, grâce à l'édition imprimée, puis audio-visuelle, *via* la photographie, le phénomène de reproduction s'est d'abord manifesté à travers la copie : on connaît les cas des répliques romaines de sculptures grecques ; des patrons et poncifs utilisés dans l'enluminure, qui circulaient d'atelier en atelier ; des gravures d'après tableaux...etc. L'art, a fait l'objet d'une diffusion s'appuyant, non seulement sur le texte, mais aussi sur le double, l'avatar, la multiplication, le moulage[21], pour répondre aux besoins de la délectation et de la possession, mais encore de l'étude et de la diffusion des connaissances.

Après avoir évoqué le contact direct avec l'œuvre, il reste à cerner la part du rapport, indirect, cette fois, qui peut s'établir entre une œuvre et son spectateur. C'est la part du "Musée imaginaire", et particulièrement des reproductions, dont l'exposition, justement, à travers plaquettes, dépliants, affiches, catalogues, articles, cartes postales, diapositives... etc., n'est pas la dernière pourvoyeuse. Le phénomène de la reproduction en lui-même a provoqué divers types de constats et de jugements dont les plus commentés restent ceux de Walter BENJAMIN et d'André MALRAUX[22].

---

[21] Le moulage représente un cas particulier, puisque sans être un tirage, ni un multiple, ni une copie, ni tout-à-fait une réplique, il constitue une sorte de duplication en volume. Il fut employé dans les musées et les écoles d'art à des fins de "simulacre" de collection, et pour fournir des modèles à copier. Son échelle 1/1 lui permettait de donner une idée assez juste des sculptures originales. Le Musée des Monuments français, à Paris, est l'héritier de la vaste entreprise de moulage d'originaux menée au 19e siècle.

[22] Par René BERGER (1972), Enrico FULCHIGNONI (1972), Nathalie HEINICH (1983), Rainer ROCHLITZ (1992) entre autres. Cette question a également été abordée dans un texte d'Erwin PANOFSKY, paru en 1930, republié en allemand en 1986 et traduit en français en 1995, intitulé *Original et reproduction en fac-similé, op. cit.*, avec une réflexion, à son propos, de Brigitte BUETTNER "Panofsky à l'ère de la reproduction mécanisée : une question de perspective", dans *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, automne 1995, n°53, p. 45-55 et 57-77.

On sait que BENJAMIN y voyait la cause d'une perte irrémédiable pour l'œuvre : celle de *"l'aura"*. Reprenant les propos de Paul VALERY qui augurait déjà en 1934 : "*[…] ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles et auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe*"[23], BENJAMIN entreprend de théoriser le phénomène en s'appuyant dialectiquement sur l'idée de dégradation ou de perte. Séparée de son lieu et de son support d'origine, l'œuvre perd littéralement et symboliquement en présence : "*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 sa formulation célèbre : "*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 d'art, c'est son aura*"[24].

A la valeur absolue de la formule, trop soulignée dans les commentaires dont elle fait l'objet, s'opposent des indications "circonstancielles" parcourant le texte qui la rendent à sa relativité et révèlent le véritable propos de cet essai : réfléchir sur les orientations d'un nouvel art de masse, le cinéma. BENJAMIN rattache, en effet, 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, selon lui, 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*"[25].

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

---

[23] Cité par BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 90.

[24] Id., *ibid.* p.90 et 92.

[25] Id., *ibid.*, p.98.

"esthétiser la politique", utilise le pouvoir aliénant[26]. Contre ce dévoiement de l'esthétique, il indique la risposte possible en concluant son essai par cette phrase lapidaire : *"La réponse du communisme est de politiser l'art"*.

Dans ce que l'on réduit maintenant à une dénonciation de la technique, il y avait en fait un appel aux artistes à se servir autrement des nouveaux moyens à leur disposition. A ce propos, il est vrai, il en dit plus sur le cinéma que sur les arts plastiques, mais en mettant en parallèle des arts plastiques d'avant-garde avec des exemples cinématographiques socialement acceptés. Il considère en effet *"qu'il est contraire à l'essence de la peinture de fournir matière à une réception collective simultanée"*, ce qui entraîne des attitudes de rejet : *"Très rétrograde vis-à-vis, par exemple, d'un Picasso, elle* [la foule] *devient extrêmement progressiste à l'égard, par exemple, d'un Chaplin"* et, plus loin, - sans envisager le cas du cinéma surréaliste - il poursuit : "*C'est pourquoi justement ce même public qui, en présence d'un film burlesque, réagit de façon progressiste, devait accueillir le surréalisme dans un esprit réactionnaire*"[27].

Il interprète ce phénomène en faisant appel à un concept assez proche de la "distanciation" brechtienne[28],

---

[26] A ce propos Rainer ROCHLITZ remarque dans *Le désenchantement de l'art : la philosophie de Walter Benjamin*, Paris : Gallimard, 1992, (NRF Essais), p. 182 : "*Ce n'est donc pas la reproduction technique en tant que telle qui représente un danger, mais la possibilité qu'elle ouvre, hors des mécanismes traditionnels de la transmission culturelle, de n'exploiter l'héritage culturel qu'à des fins de profit ou de propagande*".

[27] BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, , p.113 et 115.

[28] BRECHT indique par exemple "*qu'au moyen de l'effet de distanciation, le théâtre développe chez le spectateur une attitude […] faite d'étonnement, d'invention et de critique*". Dans *L'achat du cuivre*, Paris : L'Arche, 1970, p.181. Toutefois BENJAMIN qui, pourtant, dans son essai, critique le théâtre d'identification, n'aborde ni les théories, ni le théâtre de BRECHT. Rainer ROCHLITZ, *op. cit.*, p. 138, mentionne que BENJAMIN a forgé de son côté ses "leitmotive" autour du "déclin de l'aura" et que : "*Bien avant la rencontre avec Brecht en 1929, cette observation s'accompagne d'un certain cynisme dans le rapport aux forces dominantes de la vie contemporaine*".

appliquée ici à une théorie de la réception. Le cinéma possède une caractéristique sociale qui lui appartient en propre et sollicite une compréhension active : il sait réunir, dit-il, "*jouissance et critique*"[29] en s'adressant à un public collectif, tandis que la peinture, en provoquant des réactions d'individus isolés, a pour effet de dissocier ces deux fonctions, favorisant ainsi le conformisme et le rejet du nouveau : "*On jouit, sans le critiquer, de ce qui est conventionnel; ce qui est véritablement nouveau, on le critique avec aversion*"[30].

BENJAMIN souligne, avant tout, dans son essai les "qualités" sociales du cinéma, qui en font un véritable art de masse, avec les dangers que cela comporte dans la propagande, comparées aux béances que les techniques de reproduction ont provoqué dans les arts plastiques. Il n'y a chez lui, sur ce dernier point, ni regret, 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 la situation des arts plastiques : "*Encore qu'on ne puisse guère* […] *tirer aucune conclusion quant au rôle social de la peinture...*"[31].

La question, pour lui, reste donc ouverte[32]. Face à l'emploi des techniques de reproduction appliquées à la peinture, il n'a pas opposé une réaction nostalgique qui prônerait le "retour" à l'original pour s'affranchir des mauvaises influences de la reproduction. Il a constaté une

---

[29] BENJAMIN, Walter, *ibid.*, p. 113, 114.

[30] Id., *ibid.*, p. 114.

[31] Id., *ibid.*, p.114. Nous n'interprétons pas ce silence comme une volonté de se maintenir "*à l'intérieur d'une problématique qui reste fondamentalement élitaire*" comme le dit Nathalie HEINICH dans son article : L'aura de Walter Benjamin : note sur 'l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique'. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°49, sept. 1983, p. 107-109. Nous y voyons plutôt une indécision, une interrogation, quant à ce que pourrait être une peinture politisée.

[32] Tout au moins au moment de la rédaction de son essai, car selon Rainer ROCHLITZ, *op. cit.*, p.188 : "*L'essai sur* L'œuvre d'art *relève de l'idéologie du progrès dénoncée par le dernier Benjamin*".

situation qu'il décrit certes en termes de "*perte*" et de "*manque*" mais sans pour cela émettre de jugement de valeur absolu sur l'utilisation de ces nouvelles techniques. Nombre de discours, afin de disqualifier les reproductions, en appellent, pourtant, à cette notion "*d'aura*".

MALRAUX, de son côté, construira sur son adhésion enthousiaste aux nouvelles techniques de reproduction sa théorie du "*Musée Imaginaire*", dont la première édition, en 1947, fut confiée, cela n'est pas sans importance, à un des pionniers de l'édition commerciale du livre d'art en couleur : Albert Skira[33]: "*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*"[34]. Aucune trace, chez lui, d'une quelconque suspicion à l'égard de la reproduction photographique quand il s'agit de sculpture. Mieux, il voit dans ses capacités à isoler l'œuvre et ses détails un modèle qui n'est pas sans influencer la muséographie : "*[…] combien de sculptures nous touchent moins que leurs photos, combien ont été révélées par celles-ci ? A tel point que le musée commence à ressembler au Musée Imaginaire...*"[35]. En ce qui concerne la peinture, son appréciation est plus nuancée. Les nouveaux procédés de reproduction en couleur "*sont loin d'être parfaits*", dit-il. Néanmoins, il en considère la valeur avec des mots qui correspondent parfaitement à ce que tout un chacun peut ressentir : "*La reproduction ne rivalise pas avec le chef-d'œuvre présent : elle l'évoque ou le suggère. […]*. Elle nous mène à

---

[33] Il crée sa maison d'édition en 1928 et utilise en 1949, le système de la vignette en couleur collée. Voir Interview de Jean-Michel Skira : ce que cherche le lecteur, *Art Press*, "Dossier édition d'art", n°94, 1995, p. 15.

[33] MALRAUX, André. *Le Musée Imaginaire*, p.76.

[33] Id., *ibid.* , p. 110

contempler les chefs-d'œuvre qui nous sont accessibles, non à les oublier [souligné par lui] ; *et s'ils sont inaccessibles, qu'en connaîtrions-nous sans elle ?*"[36]. Sous son apparence de bon sens, cette réflexion pose des questions importantes : le lecteur ou le spectateur se laisse-t-il leurrer par la reproduction ? La reproduction permet-elle une approche enrichissante ou n'est-elle qu'appauvrissement des valeurs discrètes de l'œuvre réelle ? Est-elle un moyen de connaissance ? N'est-elle qu'une trace documentaire ? En contradiction avec les thèses de MALRAUX, Jacques GUILLERME a développé un ensemble d'arguments fort représentatifs des reproches adressés ordinairement à la reproduction. S'il n'est pas sans "*méconnaître l'inépuisable utilité documentaire des reproductions*"[37], et qu'en ce sens il répond positivement à la dernière question, il répond négativement aux deux premières en soulignant les faiblesses de conception de ce "*Musée Imaginaire*". L'image photographique, selon lui, est un instrument surévalué et mal utilisé par les historiens des styles : "*Aux images fuyantes du souvenir elle* [l'image photographique] *oppose ses mensongères constances et son leurre immédiat au défaut d'expérience directe*"[38]. Notons qu'il n'évoque pas le cas de l'historien qui travaille à partir de photographies prises sur le terrain par lui-même ou sous sa direction. Mais la photographie n'est pas seulement un leurre ; parce qu'elle abolit les dimensions tactiles de l'œuvre, c'est l'œuvre elle-même qui "*dans la reproduction […] est, à proprement parler, anéantie...*"[39]. On reconnaîtra ici le déplacement d'une critique qui en son temps s'exerçait sur la photographie en tant qu'art et qu'on applique maintenant à la photographie en tant que moyen de reproduction de l'art,

---

[36] Id., *ibid.* , p.111. Souligné par l'auteur.

[37] GUILLERME, Jacques, Reproduction des œuvres d'art, in *Encyclopaedia Universalis,* 1992, Corpus, vol. 19, *p. 849-851.*

[38] Id., *ibid.*, p.851.

[39] Id., *ibid.*

comme si une sorte de maladie congénitale la vouait à une trahison de l'image originale. Jean CLAIR, lui-même, n'a-t-il pas déclaré dans un entretien que son expérience de rédacteur en chef des *Chroniques de l'art vivant* lui avait révélé "*le côté fallacieux*" de l'entreprise journalistique à cause précisément de l'utilisation de la reproduction : "*le fait de reproduire des œuvres d'art introduisait une distorsion singulière pour notre appréhension de ces mêmes œuvres […] en supprimant le contact avec l'œuvre* hic et nunc*, avec en particulier ce que BENJAMIN appelait 'l'aura' de l'œuvre...*"[40]. Or, à vouloir cerner le problème de la reproduction sur le mode ontologique, il semble qu'on en oublie quelque peu ses modes d'existence et usages. Lui reprocher encore de manquer d'authenticité puisqu'en elle-même elle n'est pas authentique, n'est-ce

---

[40] Entretien dont il convient de citer le passage en entier pour réaliser comment la technique, ici, un moment de l'histoire de la technique, entre 1968 et 1973, peut servir de prétexte à des condamnations "ontologiques" de la reproduction : "[…] *Donc, l'idée de diriger, comme ça, une revue était très séduisante. C'est seulement au bout de quelques temps que j'ai perçu le côté fallacieux d'une telle entreprise, et en particulier, que je me suis rendu compte à quel point* […], *non seulement le fait de parler de l'art mais le fait de reproduire des œuvres d'art introduisait une distorsion singulière pour* [?] *notre appréhension de ces mêmes œuvres, en particulier* […] *en supprimant le contact avec l'œuvre* hic et nunc, *avec* […] *ce que BENJAMIN appelait 'l'aura' de l'œuvre, sa présence singulière et matérielle, concrète; introduisait des éléments de falsification dans notre rapport au phénomène artistique. C'est là que j'ai pu parler à un certain moment, en reprenant une expression que MALRAUX utilise pour autre chose, 'd'arts fictifs'. Je me suis très vite rendu compte que des choses qui n'auraient en soi aucun intérêt, aucune valeur, étaient valorisées, magnifiées et glorifiées par le biais du medium utilisé : la reproduction photographique, l'agrandissement, le commentaire qui l'accompagnait, quand l'œuvre en soi ne nous aurait pas retenu trois secondes. Et en revanche, des œuvres imposantes ou saisissantes, impressionnantes par leur présence, étaient réduites à rien, à n'être que de pâles copies, de pâles spectres désincarnés, inconsistants, une fois qu'elles étaient reproduites dans les pages de magazines. D'où la tentation, si l'on fait son métier correctement, de directeur de revue, effectivement, de privilégier des phénomènes dont on sait pertinemment qu'ils sont sans grand intérêt mais qui prennent un relief à travers le medium, et de négliger systématiquement au contraire des œuvres, quelle que soit leur importance, parce qu'on sait qu'elles ne passent pas dans le medium considéré. Donc là, le côté pervers de la communication journalistique m'est apparu* […]. L'Art vivant, *finalement, n'a été qu'une expérience qui a duré cinq ans et j'ai été très heureux d'y mettre un terme au bout de ces cinq années*". Retranscrit d'une émission programmée sur France-Culture le 26 juillet 1994 : *A voix nue. Jean Clair* / entretiens avec Michael Gibson ; réalisation Nicole Salerne. 2ème entretien.

pas renouer avec ces vieilles préventions sur l'illusion de l'image ? Plutôt que d'y voir une débâcle, ne peut-on l'aborder comme un système de transcription avec ses différences de niveaux ? Entre une œuvre reproduite dans ses dimensions, sa puissance de trait, ses nuances colorées et "les Noces de Cana" citées à la dimension d'un timbre poste, il y a une perte analogue à celle qu'on peut ressentir entre un dialogue transcrit en style direct et l'évocation d'un dialogue en style indirect. Dans les deux cas, nous perdons la voix, l'inflexion, l'intonation, le "grain", mais nous ne perdons pas tout. Nous serons plus proche de l'émission parlée dans le style direct, plus éloignée dans le style indirect, mais dans les deux cas, une partie des informations retranscrites nous parviendra. De même, on ne peut que constater le degré plus ou moins grand de fidélité d'une reproduction par rapport à l'original, mais il faut alors passer nécessairement par une appréciation des niveaux et des applications de la technique de transcription : c'est toujours une fidélité "transitive", ou relative, et non une fidélité en soi.

S'il est vrai, comme le souligne Jacques GUILLERME, que la photographie a servi à des jeux analogiques pour aboutir en conclusion à des "*dévoiements de la raison analogique*", comment, par ailleurs, ne pas mettre à son crédit les avancées considérables que son utilisation méthodique a permises aux démarches comparatistes ? Comment refuser ses effets de transposition et d'interprétation qui stimulent la vision et la compréhension en face de détails révélateurs, de rapprochements inattendus, des "synthèses" autorisées par les variations d'échelle ? Quant à la couleur, sans vouloir éluder la question en invoquant le fait qu'elle est de plus en plus fidèle à celle de l'original, pose-t-elle un réel problème maintenant ? Le public non averti est-il à ce point trompé sur la qualité de l'œuvre originale, quand il peut déjà constater par lui-même les différences manifestes que les reproductions d'une même œuvre présentent entre elles, accentuées par la diversité croissante des supports, qui en disent long précisément

sur la nature instable et variable des couleurs reproduites ? En réalité, de moins en moins de personnes sont dupes, et moins encore les spécialistes, parfaitement conscients du phénomène : les reproductions demeurant pour eux ces *"évocations"* dont parlait MALRAUX[41]. Il faut ajouter à cela, en recourant à un paradoxe, que certains travaux artistiques récents ou actuels, utilisent sciemment le medium photographique, ou se confondent avec la reproduction, pour se rapprocher délibérément des "qualités de la reproduction". De fait, comme l'a observé Guy SCARPETTA, les différences n'existent pas seulement dans les reproductions entre elles rapportées à un même original, ces différences sont également conditionnées par la nature des originaux : *"nous perdons presque tout* [souligné par l'auteur] *de l'effet des tableaux de Pollock, de Rothko ou de Newman […] ; à l'inverse, il est beaucoup moins gênant d'aborder ainsi les tableaux de Mondrian, ou les* Papiers découpés *de Matisse..."* [42].

Ainsi, la plus ou moins grande "perte" qui affecte les œuvres à la reproduction n'est pas due à la trahison rédhibitoire de la reproduction, en tant que technique et économie graphique, sinon qu'elle est la résultante aléatoire d'une rencontre analogique, et maintenant numérique, plus ou moins réussie entre un original et son image. Il n'y a donc pas lieu d'attaquer la reproduction au nom 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 les fonctions 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 (n'est-ce pas

---

[41] Des propos d'Adam BIRO, éditeur d'art, en témoignent : "*La reproduction triche toujours et je crois même que lorque la tricherie n'est pas assez grande, nous le remarquons parce que nous nous attendons à être trompés*". La magie du livre : interview d'Adam Biro / par Catherine Millet. *Art Press*, n°94, juillet-août 1985, Dossier Edition d'art, p.7.

[42] SCARPETTA, Guy, Notes sur la "reproduction", *Art Press*, n°94, juillet-août 1985, Dossier Edition d'art, p.5.

ce qui ressort des discours qui lui reprochent son manque d'authenticité?[43]) qu'on retrouvera en elle son statut de document et qu'on pourra admettre qu'elle puisse, comme les autres documents, être médiocre, correcte, rare ou exceptionnelle. Telle reproduction de MATISSE n'est pas médiocre parce qu'elle est une reproduction (!), mais parce que certaines qualités techniques, en tant que document, lui font défaut : dominante froide exagérée, format trop réduit, lisibilité perturbée, bords "coupés"...etc. En définitive, 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.

La valeur que nous accordions à telle reproduction, pourtant mauvaise, parce qu'elle était le seul document dont nous disposions sur telle œuvre à tel moment, se verra diminuée quand nous en découvrirons une autre mieux réussie...etc. Le rapport qu'un récepteur construit avec l'image d'une œuvre originale n'est pas simplement celui que la technique impose *in abstracto*, il est largement dépendant des attentes et des décisions de ce récepteur. Il convient enfin de relever que l'utilisation de la reproduction en documentation répond aussi à des besoins qui placent l'usager dans une certaine disposition dont Bernard DARRAS a clairement noté la conséquence : "*dans le contexte documentaire l'aura sous sa forme de présence* hic et nunc *n'est plus nécessaire. Le contexte étant celui de la ressource, la reproduction n'est plus handicapante. L'iconique n'est pas vécu comme lésion mais le plus souvent comme réparation, comme prothèse du non montré*"[44].

---

[43] Double "illustration" avec cette citation de Jacques GUILLERME : "[…] *et l'on souscrira volontiers à cette condamnation que proféra Etienne GILSON : 'Répandre dans le public l'illusion qu'il se rend possesseur d'une sorte de musée en achetant un livre, et qu'en feuilletant ce livre il a sous les yeux des œuvres plastiques assez réelles pour fonder une appréciation esthétique, c'est propager un prestige littéraire'...".* GUILLERME, Jacques, *art. cit.*, p.851

[44] DARRAS, Bernard, Télé mouseion, *Mscope*, n°3, nov. 1992, p. 47.

4.4. LA REACTION DES ARTISTES FACE A LA REPRODUCTION

Au sein de ce débat contradictoire, quelles sont les attitudes et les opinions des artistes ? La percevant comme une atteinte à l'intégrité de l'œuvre, Ad REINHARDT, parmi les plus radicaux des peintres du "Hard Edge" américain[45] a pu se féliciter de l'impossibilité pour la photographie de reproduire avec justesse la texture réelle de ses "peintures noires". Une peinture qui, selon ses termes est :"*Une icône libre, non manipulée et non manipulable, sans visage, invendable, irréductible, non photographiable, ni reproductible, un non divertissement fait ni pour l'art commercial ni pour l'art de masse, non expressionniste*"[46]. L'œuvre étant ramenée à sa stricte dimension plastique, elle ne peut faire l'objet, selon lui, que d'une expérience sensible. D'autres, en revanche ne manifestent pas d'hostilité fondamentale vis à vis du phénomène de reproduction. Certains l'envisagent même sous un angle favorable : souvenir d'une œuvre, rôle utilitaire, rattachée à des moments importants dans leur découverte de l'art, associée au plaisir de l'image, indispensable à la reconnaissance de leur travail.

CEZANNE, dont certaines déclarations incendiaires (!) ("*Je voudrais brûler le Louvre*") cachaient mal son adoration pour ce musée, en gardait des souvenirs en épinglant dans son atelier les photographies de ses toiles préférées[47].

---

[45] Mouvement réunissant à ses débuts Barnett Newman, Ad Reinhart, Robert Motherwell, puis plus tard, Mark Rothko. En réaction contre la gestualité de l'Action Painting, leur peinture se caractérise par des aplats colorés, parfois légèrement modulés, qui ne contrarient pas la planéité du tableau, ni ne restaurent une hiérachie forme/fond. Voir *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, op. cit., p.89 et le passage consacré à ce peintre dans : BONFAND, Alain, *L'art abstrait*, *op. cit.*, p.117-120.

[46] Cité dans : BRUCH, Madeleine, Arts plastiques et communication dans le monde contemporain, in *Ecrit, image, oral et nouvelles technologies*, p.48.

[47] SCHNEIDER, Pierre, *Les dialogues du Louvre*, *op. cit.*, p.19, 20, 23.

PICASSO envisageait le phénomène avec bienveillance et se souciait peu des infidélités de la reproduction au dire de l'éditeur Eric HAZAN : "*Quand Picasso venait voir mon père, il regardait vite les reproductions et disait en riant : «C'est magnifique... C'est mieux que le tableau »* " [48] .

Pierre SOULAGES, représentatif, comme RHEINHARDT d'une certaine picturalité physique, sollicitant plus que d'autres un rapport réel avec l'objet-toile, reconnaît pourtant avoir engagé sa "*réflexion sur la peinture*" à partir du rapprochement de deux reproductions, au travers desquelles il a pu apprécier jusqu'à la technique des peintres (!). Preuve, s'il en fallait, que les reproductions n'effacent pas toutes les valeurs de l'original, en particulier certaines valeurs discrètes, et que les juxtapositions du "Musée imaginaire" ne provoquent pas toujours des parasitages nocifs[49] : "*Plus tard, adolescent, c'est à la vue d'un opuscule de la radio scolaire (qui accompagnait une émission d'art), qu'a eu lieu le début de ma réflexion sur la peinture devant deux lavis qui y étaient reproduits […]. Je me souviens bien de leur technique très évidente*".

---

[48] La dialectique du fonds et du risque : interview d'Eric Hazan. *Art Press*, n°94, juillet-août 1985, Dossier Edition d'art, p.11. On peut ajouter à propos de cette question la remarque d'Adam Biro, id., *art. cit.*, p.7 : "*Je me souviens d'un grand peintre à qui j'avais apporté une épreuve de photogravure* […] *qui était vraiment moche. Il m'a dit que ce n'était pas moche du tout, que d'ailleurs je ne parviendrai pas à être vraiment fidèle et que ce qui comptait c'était les rapports*".

[49] D'où le "*presque*" souligné par SCARPETTA, *art. cit.*, voir plus haut. Le fait que ce soient des lavis confirme cette idée que la reproduction s'adapte mieux à certains originaux plutôt qu'à d'autres. -Le passage où SOULAGES raconte son expérience (qui a pu avoir lieu entre 1934 et 1937) mérite d'être cité en entier pour les souvenirs extrêmement précis qu'il contient : ."*Plus tard, adolescent, c'est à la vue d'un opuscule de la radio scolaire (qui accompagnait une émission d'art), qu'a eu lieu le début de ma réflexion sur la peinture devant deux lavis qui y étaient reproduits : un paysage de la campagne romaine de Claude Lorrain et une femme vêtue à demi couchée de Rembrandt. Je me souviens bien de leur technique très évidente. Dans le Claude Lorrain, la manière dont les taches d'encre se diluaient avec naturel créait une lumière particulière à ce lavis. Tout autre était celle du lavis de Rembrandt : là des coups de pinceau très forts, très rythmés - dont j'aimais la vérité matérielle - illuminaient par contraste le blanc du papier qui devenait aussi* actif *qu'eux. Je préférais, et de loin, cette lumière que je qualifierai de 'picturale' (propre à la peinture) à l'image qu'elle portait aussi en elle*". In Rencontres de l'Ecole du Louvre. *Image et signification*, p.271.

Antonio SAURA, en "vrai documentaliste", constitue des dossiers iconographiques qui stimulent et alimentent en sourdine son imagination : "*Depuis que j'ai neuf ou dix ans, je réunis une collection d'images classées par thèmes et sous-thèmes Elle a pris des proportions terribles. Il m'arrive de passer des journées entières à classer, découper, comparer, éliminer...Il y a des photos de presse, des reproductions de tableaux, des images prises dans les livres*"[50].

Claude VIALLAT ne cache pas sa fascination pour les reproductions : "*J'achète beaucoup de livres d'Art […] pour regarder les reproductions et lire les images. […] Je regarde beaucoup d'images, celles-ci me fascinent...*"[51].

Bernard PAGES, nous dit-on, s'est initié, par les expositions qu'il fréquentait et "*par des publications comme "Les Cahiers du Musée de Poche", aux œuvres de Bissière, Alechinsky, Hartung, Dubuffet, Soulages...*"[52].

Jean-Charles BLAIS, quant à lui, se déclare plus "regardeur" que lecteur : "*Actuellement, en fait d'histoire de l'art, je suis un regardeur d'images, plus attaché à voir les choses qu'à lire ce qu'on peut en dire*"[53].

Les jeunes artistes enfin, conscients du rôle informatif et médiatique des articles, livres et catalogues, préfèrent aider à leur édition en soustrayant des prix de revient les droits de reproduction car "*très satisfaits de posséder une bonne documentation sur leur travail*"[54].

---

[50] DAGEN, Philippe. Antonio Saura, un ermite en Castille. *Le Monde*, dimanche 7-lundi 8 août 1994, p.1 et 9.

[51] BERTRAND Laurence et HAMMER, Myrielle, Paroles d'artistes sur l'histoire de l'art et la critique, *L'Ecrit-voir*, n°5, 1985, p.81.

[52] *Bernard Pagès : dessins et sculptures 1960-1992*, catalogue d'exposition, Rodez : Musée Denys Puech, 1992, Biographie, p.63.

[53] *L'Ecrit-voir*, n°5, 1985, p. 56.

[54] Témoignage d'Eric Hazan, *art. cit.*, p.11

L'attention portée par les artistes à la valeur documentaire des reproductions n'est pas neuve[55]. Sans remonter très haut dans l'histoire on peut citer la fameuse expérience, en 1912, de l'*Almanach du Blaue Reiter*[56]. Ce livre, véritable plaidoyer pour le décloisonnement des arts, comprit au total 160 illustrations où se rencontrèrent, outre les auteurs du projet, Marc et Kandinsky, des artistes tels que Picasso, Matisse, Delaunay, Cézanne, Henri Rousseau, les expressionnistes allemands, ainsi que les arts primitifs, des peintures sous verre bavaroises, des œuvres du Moyen Age, des dessins d'enfants (parmi les premiers publiés), des figures de théâtre d'ombre, des dessins japonais...etc. Avant que MALRAUX ne le désigne, c'est dans l'optique du "Musée Imaginaire" que cette entreprise éditoriale fut lancée, accordant une part déterminante à l'iconographie.

Et cet intérêt n'a cessé de croître. Avec pour conséquence de déplacer l'effet de "l'aura" vers la reproduction. Au point qu'une revue, *Public*, sous la houlette de Philippe CAZAL et de Nadine DESCENDRE, ira jusqu'à "organiser", en 1989, une exposition dans une revue. Son titre : "*Il n'y a pas d'«Art français»*" se voulait bien sûr ironique ; les artistes rassemblés étant exclusivement français ! Partant du constat que ces artistes ne bénéficiaient pas autant que leurs homologues étrangers, de la médiatisation nécessaire à leur

---

[55] "*A partir des dernières années du XVIème siècle […] Le règne de la taille-douce commence* […] *parce qu'elle permet de reproduire fidèlement et jusque dans leurs moindres détails, tableaux, monuments et motifs décoratifs...*[…] *l'estampe va jouer désormais, et de plus en plus, pour la diffusion des images, un rôle analogue à celui que remplit depuis plus d'un siècle le livre imprimé pour la diffusion des textes*". Lucien FEBVRE et Henri-Jean MARTIN, *L'apparition du livre*, p. 152-153. "*Un Rubens sut d'ailleurs discerner l'intérêt qu'il avait à populariser et à diffuser l'image de ses tableaux au moyen de gravures - qui s'appliqua à constituer autour de lui un atelier de graveurs chargés de reproduire ses œuvres*", *ibid.*, p. 154.

[56] *L'Almanach du "Blaue Reiter" (Le Cavalier Bleu)*, 1ère éd. 1912, éd. par Wassily KANDINSKY et Franz MARC avec 160 illustrations, prés. et notes par Klaus Lankheit. Trad. de l'allemand. Paris : Ed. Klincsieck, 1981.

reconnaissance, les promoteurs de ce projet utilisèrent donc un support médiatique pour dénoncer cet état de fait. "*L'Exposition, un choix d'œuvres de chacun des 19 artistes invités, avec un souci d'accrochage, de mise en espace, de mise en page. L'album, une documentation complémentaire à l'exposition, sorte de bibliographie par l'image*"[57]. Bouclant le cercle réflexif jusqu'à l'absurde, l'"exposition" ne pouvait qu'être accompagnée de son "catalogue" à l'intérieur du même support ! Ce projet, qu'on pourrait analyser comme un hommage rendu (ou un asservissement) au pouvoir de la publicité, démontre aussi les rapports étroits qui se sont installés entre l'œuvre et l'aura de sa reproduction. La légitimation d'une œuvre dépendra de sa reproduction dans un "grand" catalogue, ou une "grande revue", qui lui fera gagner en rayonnement. On pourrait donc y voir autre chose qu'une simple adhésion aux valeurs consommées de la médiatisation, où l'on saisirait une dégradation de la fonction créatrice. Cette "exposition dans une revue" était, aussi, comme Edmond RADAR le préconisait, une manière de prendre en charge la maîtrise des canaux et des codes[58]. Que l'artiste l'utilise à des fins "pratiques" dans sa création, pour étayer son érudition, pour rester en prise avec l'actualité, assouvir sa boulimie d'images ou s'en servir comme d'une arme médiatique, à travers ces exemples, et d'autres, qui confirmeraient la circulation incessante de

---

[57] "L'exposition" fut accueillie par la revue *PUBLIC*, n°4, 1989, 168 p. Grenoble : Magasin, Centre National d'Art Contemporain. La citation est extraite d'une annonce informative présentant le projet. Présentation de la revue *PUBLIC* par CHEVREFILS-DESBIOLLES, Annie, Public, *La Revue des revues*, n°8, hiver 1989-1990, p. 83-84.

[58] "*Si vulnérable aux stéréotypes que soit la production d'images, il y a sémiogénèse ; il n'est donc que de la faire apparaître. C'est là qu'une sémiurgie de l'image peut faire œuvre utile, proposant les outils d'évaluation critique du tout-venant de la production industrielle d'images*" Edmond RADAR, *Invention et métamorphose des signes*, Paris : Klincksiek, 1978, coll. Philosophia, chap. "Sémiurgie de l'image produite industriellement", p. 58.

[58] Y compris chez les esthéticiens. Thierry de DUVE mentionne dans un de ses textes comment il a rencontré la peinture de POLLOCK :

la reproduction dans le monde artistique[59], se profile une sociologie des usages de la reproduction. Un problème qui mériterait plus d'attention[60] et qu'on ne peut réduire, en tous cas, à une simple question d'adhésion ou de rejet dans les termes d'une "éthique" qui voudrait écarter ou mépriserait les usages de transfert, de sélection, d'échange, d'étude, de mémoire, de collection, d'appropriation, bref, qui ignorerait les usages sociaux.

"*Adolescent, mes premiers contacts avec la peinture de Pollock, par Skira interposé, me le faisaient voir -c'était la* doxa *de l'époque- comme un Mathieu américain*". Il dit aussi, plus loin, rejoignant et s'écartant à la fois des observations de G. SCARPETTA (voir plus haut) : "*Il* [Pollock] *paraissait difficile. Kline et Rothko passaient mieux à la reproduction, c'est sûr*". Dans "Greenberg m'a-t-il fait aimer Pollock ? : remarques sur la critique d'art de Clement Greenberg", in *RENCONTRES INTERNATIONALES DE SOCIOLOGIE DE L'ART (2 ; 1994 ; Grenoble)*, *Le texte, l'œuvre, l'émotion*, p. 154.
Autre exemple : Jean-Pierre CRIQUI annonce ouvertement dès le début d'un texte : "*Comme toujours, il ne reste au moment d'écrire que des souvenirs et des photographies. Parmi ces dernières, j'en choisirai d'abord une très atypique (elle est en couleurs et n'a pas été prise par l'artiste), qui montre une œuvre récente de Vermeiren*". Plus loin, il remarque un trait spécifique qui nous rappelle l'importance documentaire des photographies d'œuvres en situation : "*La photo que j'ai sous les yeux met en valeur, plus que dans mon souvenir du moins, l'environnement de* Place, *comme posée dans un écrin végétal...*". Dans : *Didier Vermeiren*, catalogue d'exposition, Paris : Galerie nationale du Jeu de Paume ; Zurich : Kunsthalle, 1995, p.13.

[60] Alain-Marie BASSY faisait déjà cette constatation pour l'image fixe en général : "*Une première observation : nous manquons de données précises et spécifiques sur les usages sociaux de l'image fixe*". Dans *L'image fixe : espace de l'image et temps du discours*, Paris : La Documentation Française, 1983, p. 137.

5. ANALYSE ET INDEXATION DES REPRODUCTIONS

Si le débat, dans le champ des sciences de l'art et des pratiques, nous donnait des raisons définitives d'écarter la reproduction comme un avatar technique inutile à l'information, on pourrait alors comprendre que la documentation en art contemporain s'en préoccupe si peu dans les documents secondaires qu'elle élabore. Mais il n'en est rien, on a constaté que ce débat fournit autant de mobiles à son acceptation (chez des personnes, des artistes, qui ne sont pourtant pas suspects de vouloir se satisfaire d'une relation médiate avec l'œuvre), qu'à une attitude de rejet : chaque camp peut, à volonté, trouver les arguments qui lui donneront raison, puisqu'au bout du compte la matière d'un exemple ou d'un contre-exemple est fournie par l'utilisation particulière de la technique, plus ou moins adaptée à un projet.

Les positions de Jacques GUILLERME donnent un aperçu des arguments proprement idéologiques destinés à déprécier la reproduction en matière d'art. Les pré-supposés élitistes n'en sont pas absents, décelables dans ces affirmations : "*le développement de la reproduction industrialisée* [a servi] *le contentement de ceux qui prisent l'art dans les limites d'une facilité dont le plus grand nombre indique la norme*" ; ou bien : "*la fictive ubiquité que procure une documentation factice fait du consommateur moyen un être aussi informé que superficiel*"[1]. Jean CLAIR, de son côté, la condamne comme un "faux". De telles idées, qui ignorent toute dimension de processus et de mouvement dans l'acquisition de connaissances, ne sont pas totalement étrangères à une résistance diffuse contre la reproduction. On peut donc se demander si le poids de la notion « d'aura » ajouté à la précellence attribuée au texte dans la

---

[1] Dans GUILLERME, Jacques, art. cit., p.849. On peut rappeler la remarque d'Anne-Marie LAULAN à ce propos : "*Il existe une grande peur des intellectuels devant toutes les machines, peur qui en dit long, je crois, sur la crainte que nous avons d'une vulgarisation au sens noble, c'est-à-dire de l'appropriation par la foule de ce qui est 'normalement' réservé, croit-on, à une élite*". Extrait de : L'écrit et l'image : réalité de deux impérialismes. *Communication et langages*, n°38, 1978, p.11.

bibliothéconomie générale, n'entraînent pas la balance du côté du refus ou de l'ignorance dans le traitement documentaire. Tendances "iconophobes", difficulté à concevoir l'œuvre d'art comme un objet d'analyse documentaire, sous-évaluation de la valeur informative de la reproduction, contraintes économiques liées au coût du traitement documentaire, attente d'un système provenant d'une agence centrale... ? Un ensemble de raisons se mêlent pour reléguer la reproduction hors du travail signalétique.

5.1. L'UNITÉ DOCUMENTAIRE : LA PIÈCE ET LE LOT

Indexer des reproductions d'œuvres, quand ce n'est plus l'article, ou le document entier, qui représente l'unité documentaire, suppose que chaque reproduction devienne une unité. Nous sommes conscient qu'une telle proposition va à l'encontre de toute possibilité exhaustive. Mais ce n'est pas l'exhaustivité qui est en question, sinon la recherche de moyens documentaires orientés vers la thématique.

Devant la masse d'images qui attendent d'être traitées l'idée qui prévaut actuellement est de simplifier le travail de catalogage et d'indexation en recourant au traitement par lot ; par ensemble d'images se rapportant à un même sujet ou matériellement reliées. Par exemple, un album factice regroupant des photographies sur un sujet donné, des dossiers de diapositives édités ou des ensembles iconographiques. Signaler tel fonds particulier de diapositives sur l'art à Paris entre 1960 et 1970 ou tel autre fonds de cartes postales sur des vues de ville des années 1930, peut répondre à certaines questions. Mais si de tels principes conviennent parfaitement à quelques structures et permettent d'identifier des collections[2], il

---

[2] La base de donnée Iconos, interrogeable sur minitel, ne fait pas autre chose. Existe en édition imprimée : *Le répertoire Iconos : photothèques et photographes en France*, 7e éd., Paris : La Documentation Française, 1996.

est hasardeux de vouloir les penser comme une solution adaptée en tout lieu et en toutes circonstances.

Les besoins d'un centre de documentation spécialisé en art contemporain (et encore faudrait-il distinguer à l'intérieur de ce groupe ceux qui relèvent de la Lecture publique, des Centres d'art, des Ecoles d'art, des Unités de Formation et de Recherche des universités, etc.) ne sont pas identiques à ceux d'un musée, ni à ceux d'une bibliothèque générale ou universitaire. Ils doivent travailler en fonction de sources imprimées ou audio-visuelles dont le traitement ne peut être aussi complet que celui des musées à l'égard des œuvres réelles, ni aussi généraliste que celui des bibliothèques encyclopédiques. Ils occupent une position intermédiaire dont Catherine SCHMITT a analysé les conséquences pour la fonction de documentaliste-bibliothécaire[3], tiraillée entre le "contenu" et le "contenant". Les bordereaux descriptifs utilisés par les musées qui détaillent chaque pièce avec précision en 32 rubriques et 30 sous-rubriques[4], illustrent ce que signifie un traitement "complet". Un traitement généraliste, de son côté, s'arrêtera à une indexation proche du traitement classique des monographies, sans satisfaire au degré de précision que nous recherchons. Une indexation des reproductions ne pourra se référer à des systèmes de ce type. Celle que nous envisagerons cherchera plutôt des modèles du côté de la notice signalétique. Si les bibliothèques publiques et la Bibliothèque Publique d'Information en premier, défendent le catalogage et l'indexation par lot[5], c'est parce qu'elles obéissent à une logique d'indexation

---

[3] SCHMITT Catherine, Bibliothèque d'art et art des bibliothèques..., *Bulletin des Bibliothèques de France*, t.38, n°1, 1993. Voir en particulier le paragraphe intitulé "La rencontre des métiers", p.19-21.

[4] Exemple de la liste des rubriques utilisées par la Base peintures-dessins de la Direction des Musées de France dans *Traitement documentaire de l'image fixe*, op. cit., p.64-65.

[5] MELOT, Michel, Introduction. In *Le traitement documentaire de l'image fixe*, p.1-3. Il représentait alors la Bibliothèque Publique d'Information, installée dans les locaux du Centre Georges Pompidou.

commandée par les masses d'images et l'orientation "encyclopédique" de leur information. Mais les situations documentaires commandent aussi d'autres solutions. On peut saisir, par exemple, la conséquence de la demande du public dans un texte présentant le traitement de l'image à la Bibliothèque Publique d'Information où, après avoir insisté sur le catalogage par série, l'auteur termine par un paragraphe significatif sur un traitement parallèle, non plus par série mais "*au niveau de l'image*". Il précise que ce traitement a été "*entrepris pour répondre aux recherches plus détaillées* […] *Ce premier repérage pourra être à la base de l'élaboration d'un instrument plus précis et plus complet*"[6].

5.2. LES "AVANCES" DU TEXTE

Quand on regarde le sort réservé à la reproduction dans l'analyse et l'indexation documentaires des articles de périodiques, une évidence s'impose : la dichotomie qui s'opère entre texte et illustration se fait à l'avantage du texte. L'expression "texte illustré" indique par elle-même la prépondérance du texte par rapport à l'image, mais si la documentation est une des techniques de transmission de l'information, elle ne remplit pas ici sa fonction jusqu'au bout. Il est vrai que cette division de l'information introduit non seulement une difficulté d'ordre interprétatif pour l'analyse documentaire mais aussi multiplie les objets de l'analyse. En supposant, un cas moyen, qu'un texte d'article soit illustré de quatre reproductions, c'est, au total, cinq objets distincts qui devront être traités. Des raisons de gain de temps, et d'autres raisons évoquées ici, entrainent ainsi les documentalistes à ne retenir de la quantité d'informations qu'une condensation, traduite en résumé ou en indexats, se référant à un contenu arbitrairement unifié à sa dimension de texte. Mais ce faisant, le résultat de l'opération

---

[6] *Le Traitement documentaire de l'image fixe*, op. cit., p.85.

documentaire oblitère ou néglige l'information transmise par l'image.

Nous avons tiré de l'étude des index des conclusions qui soulignaient la difficulté à retrouver les articles traitant du sujet ou du contenu des œuvres. Cette difficulté est augmentée quand on veut accéder à une reproduction, excepté dans *Art Index* ; mais encore convient-il de rappeler que seul l'auteur fait office d'accès. Les seules possibilités qui permettent de retrouver une reproduction d'après son sujet reposent donc sur deux probabilités : 1) qu'un article sur un thème possède des illustrations 2) qu'un titre d'œuvre, repéré sous le nom de son auteur, soit significatif du sujet. On saisit l'insuffisance et des possibilités d'interrogations... et des réponses. La polysémie de l'image, au lieu de représenter un gage d'informations supplémentaires, devient, paradoxalement, un frein aux tentatives d'indexation. La reproduction, par conséquent, reste sagement confinée dans son rôle "d'illustration du texte". D'un côté, on sait pertinemment que l'indexation de l'écrit provoque des restrictions de sens, mais on s'en accommode ; de l'autre, on ne tente pas de ramener au jour, même fragmentairement, les informations contenues dans l'image. Cela ne signifie pas qu'on doive considérer l'image comme un texte mais que l'indexation, avec ses limites, peut s'appliquer aussi bien au texte qu'à l'image. Si ce n'est le cloisonnement, qu'est-ce qui empêche ici la pratique des agences et services iconographiques de rencontrer des échos dans les pratiques bibliographiques et signalétiques ?

5.3. LES "RETARDS" DE L'IMAGE

La notion d'"image fixe" était encore, dans les années 1980, l'objet de discussions au sein du groupe de travail de l'AFNOR, chargé d'en élaborer les normes de catalogage[7].

---

[7] Rapporté par BRUCKMANN, Denis. L'image fixe. *Bulletin des Bibliothèques de France*, t.38, n°5, 1993, p. 56.

Sans revenir sur des causes déjà évoquées[8], ni sur le statut accordé à l'image et à l'iconographie, dont le *Vocabulaire de la documentation* de l'AFNOR n'a pas jugé bon de donner les définitions[9], on peut néanmoins émettre des remarques sur quelques points. En rappelant tout d'abord que si les difficultés d'indexation de l'image fixe (masse, polysémie, rapports langage/image...) ont pu jouer dans le cas particulier des images artistiques, elles ne sont pas seules en cause. Nous en voulons pour preuve que d'autres domaines de l'image, tels que la photographie ethnologique et de reportage ; l'imagerie technique et scientifique ; l'affiche ou la carte postale, non seulement n'ont pas été écartés de l'indexation mais ont offert un terrain d'étude et d'expérience qui a compté dans les progrès méthodologiques de la documentation appliquée à l'image. Un décalage s'est institué dans ce domaine entre une circulation sociale des images et des intérêts professionnels tardifs[10]. L'extrême lenteur des commissions de l'I.F.L.A. (International Federation of Library Associations and Institutions), de l'I.S.O. (International Organization for Standardization) et de l'AFNOR (Association Française de Normalisation) dans la mise au point et la publication des normes concernant l'image fixe et les

---

[8] Même partie, chapitre 4.

[9] AFNOR. Vocabulaire de la documentation. 1987, op. cit. En revanche, le terme illustration y est défini : "Toute représentation iconographique à l'intérieur d'une publication", p. 47.

[10] Ainsi, Jean-Louis TAFFARELLI pouvait-il dire en 1982 : "Je sais bien que la photographie ne date pas d'hier ; mais ce qui est relativement nouveau c'est la généralisation de la conception de la photo comme objet documentaire...". Audiovisuel et sensoriel. In *Non-Livre et documentation : actes des troisièmes journées d'études* de l'Association Internationale des Ecoles de Sciences de l'Information (AIESI), Liège 22-24 avril 1982, textes éd. par Jean-Louis Taffarelli. Villeurbanne : ENSB, 1983, p.7. On peut ajouter que la première édition des normes internationales sur le vocabulaire des documents iconiques ne date que de 1988 (ISO 5127-3).

[11] BRUCKMANN, Denis, Le catalogage de l'image fixe, in *Le traitement documentaire de l'image fixe.* Paris : Bibliothèque Publique d'Information, [1985] (Dossier technique ; 3), p.4.

documents iconiques, par rapport aux autres types de documents[11], a répondu à des difficultés d'ordre conceptuel, mais aussi au poids des priorités bibliothéconomiques tournées vers l'écrit, aux divergences de vues entre professionnels de la documentation et de la conservation[12], et à l'effet prorogatif des progrès informatiques : "*Que dire […] des images fixes, dont les normes de catalogage ne sont pas encore achevées ? Leur abondance, leur instabilité, la complexité de leurs usages font douter les sémiologues -et certains documentalistes- qu'une saisie textuelle en soit pertinente […]. La dématérialisation des signes, numérisés point par point, va-t-elle, là aussi, courir plus vite que nous, et rendre obsolète tout effort pour en fixer la trace bibliographique ?*"[14]. Ces remarques de Michel MELOT révèlent un certain état d'esprit fait d'espoir et d'indécision lié à l'avancement technologique, dont on attend toujours l'étape suivante pour décider du bien-fondé de telle ou telle action, portant sur l'harmonisation des systèmes, la normalisation, le vocabulaire, le traitement des grandes quantités...etc. L'arrivée des vidéodisques et des CD-ROM, dont les capacités de stockage ne cessent de croître, permettent, en effet, de penser que des solutions informatiques simplifieront la gestion documentaire des images. Mais, nous l'avons déjà souligné, ce n'est qu'en partie vrai, car le stockage par lui-même ne conditionne pas la pertinence d'une indexation. Si l'on ne prévoit pas dans les systèmes une place particulière pour une interrogation du sujet et du contenu des œuvres, on restera aussi démuni qu'aujourd'hui quand il s'agira de retrouver l'image nécessaire. Rapportées au domaine qui nous intéresse, elles expliquent en partie que l'invitation de Michel MELOT, lancée quelques années

---

[12] Remarques à ce sujet de Catherine SCHMITT dans son article : Bibliothèques d'art et art des bibliothèques. *Bulletin des Bibliothèques de France*, t.38, n°1, 1993, p.22.

[13] MELOT, Michel. Les nouveaux enjeux de la normalisation. *Bulletin des Bibliothèques de France*, t.38, n°5, 1993, p. 11.

auparavant, n'ait pas encore rencontré de réponse claire dans le secteur professionnel de la documentation et moins encore dans celui de l'édition : "*Or, il faudra bien, un jour ou l'autre, envisager le catalogage des illustrations, et ce sera bien là l'affaire des bibliothécaires*"[14].

5.4. INDEXATION DE L'IMAGE ET ŒUVRES DE FICTION

Une des causes particulières de la mise à l'écart des images "plastiques" nous semble résider dans le fait qu'elles n'appartiennent pas aux images documentaires informatives. Or, dans le domaine général du traitement des articles, des livres et de l'audio-visuel, l'objet principalement reconnu de l'indexation-matière est, précisément, le *documentaire* (au sens de document informatif, opposé à œuvre de fiction). La norme AFNOR sur l'*Indexation analytique par matière* le précise, cette indexation "*s'applique aux seules œuvres documentaires*"[15]. Un principe que Martine BLANC-MONTMAYEUR et Françoise DANSET reprennent à propos des livres pour les fonds encyclopédiques des bibliothèques publiques : "*En règle générale, seuls les ouvrages documentaires relèvent de l'indexation alphabétique matière. En sont exclues les œuvres littéraires, philosophiques et religieuses et toute œuvre appartenant au patrimoine intellectuel et culturel...*"[16]. En raison du postulat qui veut qu'on ne

---

[14] MELOT, Michel. Introduction. In *Le traitement documentaire de l'image fixe*. Paris : Bibliothèque Publique d'Information, [1985] (Dossier technique ; 3), p.3.

[15] AFNOR. *Norme française NF Z 44-070*, août 1986, p.3.

[16] Dans *Choix de vedettes matières à l'intention des bibliothèques*, "Présentation", p. IX. Il faut souligner ici l'ambiguïté de la formulation qui tendrait à faire penser que les ouvrages documentaires sont donc exclus du "patrimoine intellectuel et culturel" !

[17] Richard ROY, qui pourtant n'est pas sans souligner "*les inconvénients majeurs" de cette règle, la formule ainsi à propos de l'exemple de Britannicus qui "ne se verra pas attribuer de mot-matière [parce que] cette œuvre n'a pas de "sujet" résumable en quelques descripteurs, et en tout cas ne s'y résume pas ; c'est un "classique" que tout lecteur cultivé ira chercher au nom de l'auteur*". Dans :

peut résumer en quelques mots des "œuvres de l'esprit" par essence complexes[17], et qu'*a contrario* on peut désigner les sujets d'un ouvrage documentaire, la pratique et les habitudes ont reproduit majoritairement une séparation qui, à la longue, est devenue traditionnelle, entre ouvrages informatifs, techniques et scientifiques d'un côté et "œuvres de l'esprit" de l'autre. La bibliothéconomie et la documentation se sont donc imprégnées d'une règle, également suivie, pour ne citer qu'elles, dans les bibliothèques universitaires, qui confirment à leur échelle cette ségrégation. Un ensemble d'arguments économiques (manque de temps, manque de personnes, se cantonner au plus urgent, s'en tenir aux informations de base), de jugements de valeur (ces œuvres valent moins par le message que par le talent de l'auteur[18]) et d'opinions *a priori* (c'est l'usage, l'indexeur n'a pas de compétence dans ce domaine) se rencontrent pour justifier une pratique qui a des fondements idéologiques (frontières entre raison et imagination[19], lecture d'information opposée à lecture d'évasion). Il est vrai que parmi ces arguments, certains sont défendables : le manque de temps, bien sûr, mais on mesure mal, aussi, le bénéfice qu'on retirerait, en lecture publique, d'une indexation des romans de collections du type *Harlequin*, *Delly* ou *S.A.S.* Il est moins compréhensible que ces limites impliquent un renoncement quasi généralisé. Roman, poésie, théâtre, textes classiques, exclus du champ des matières, ne sont

---

Introduction à l'indexation documentaire..., Le Mans : Bibliothèque de l'Université du Maine, 1985, p. 61.

[18] Richard ROY, ibid., p. 61.

[19] Rapporté à l'image, on pourrait l'exprimer par les termes de Bernard LECONTE : "*Pourquoi l'analyse iconique s'est-elle si lentement et si tardivement développée ? C'est probablement le fait d'une double erreur du 'bon sens', dont les termes sont, de plus, contradictoires : a) la compréhension de l'image est réputée être au-delà de la raison ; b) la compréhension de l'image est réputée pouvoir se passer de la raison*". Dans, *Propositions pour l'analyse de l'image : essai didactique*, Paris : Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente, 1980, coll. Les cahiers de l'audio-visuel, p. 14.

donc repérables, à quelques exceptions près[20], qu'à leur titre et au nom de l'auteur.

Ce qu'on observe à propos des fonds encyclopédiques, on l'observe aussi dans les bibliothèques d'art ; les mêmes principes y ont cours. Les documents textuels, audio-visuels et surtout iconiques (reproductions d'œuvres plastiques isolées, réunies dans des ouvrages ou sous forme de diapositives), concernant des œuvres d'art particulières, sont là aussi, d'ailleurs plus implicitement qu'explicitement, catégorisés dans la "fiction". On l'observe également dans le glissement qui a conduit la notion d'*œuvre* à recouvrir la notion d'*étude de l'œuvre* : une étude relative à une œuvre donnée, une sculpture ou une peinture, sera indexée au titre et au nom de l'artiste, de la même manière qu'une étude consacrée à un roman, dans une bibliothèque générale, sera indexée au titre et à l'auteur du roman[21].

Ainsi, le livre de Gérard DUROZOI consacré au roman d'Alain ROBBE-GRILLET, *Les gommes*, n'apparaîtra qu'au nom de l'écrivain et au titre de l'œuvre pour une interrogation portant sur le sujet, puisque l'auteur est alors sujet de l'étude :

-ROBBE-GRILLET, Alain. Les gommes.

De manière voisine, l'étude d'une œuvre de Georges ROUSSE apparaîtra aux entrées :

-ROUSSE, Georges (fichier ou liste "Matières", partie "Artistes") *-Analyse d'une œuvre, ROUSSE, Georges, "Marseille 1989"*[22] (fichier ou liste "Matières", partie "Sujets").

---

[20] En particulier, le travail de Michel BERNARD, *De quoi parle ce livre ?,* op. cit.

[21] Nous vérifions ici le parallélisme sur des éléments comparables, c'est à dire des ouvrages documentaires portant sur des œuvres originales. On ne pouvait comparer l'indexation d'un roman, œuvre originale, qui relève du domaine bibliographique, avec l'indexation d'une œuvre plastique originale qui relève du domaine muséographique. Face à deux objets de nature différente, la comparaison n'aurait pu alors porter sur des critères symétriques.

[22] *Une œuvre de Georges Rousse : "Marseille 1989"*, [ouvrage collectif], Marseille : Ed. Muntaner, 1993, 99 p., coll. Iconotexte.

Le glissement s'effectue donc au bénéfice des critères nominatifs ; au bénéfice de "l'étiquette" et au détriment du contenu. S'il est admis que le titre et le nom de l'artiste représentent des repères indispensables, on pourrait penser qu'une étude d'œuvre, où l'on retrouve très souvent des analyses du thème, incite l'indexation à forger des repères de contenu. Mais l'étude d'œuvre, qui pourtant appartient de plein droit à la catégorie des ouvrages documentaires, est ramenée, par effet de proximité, comme aimantée, vers le traitement des fictions. On rencontre cependant des remarques et des expériences qui vont contre ces limitations. Au titre des remarques, citons d'abord la norme elle-même, prenant ici valeur de correctif, qui, après avoir énoncé la règle, ajoute à propos des œuvres littéraires et des textes classiques : *"dans les cas particuliers de fonds spécialisés, de telles œuvres pourront être indexées"*[23].

Le classement par "*centres d'intérêt*"[24], à titre expérimental, dans certaines bibliothèques publiques, remettant en cause la séparation entre ouvrages de *fiction* et ouvrages *documentaires*, répond à cette insatisfaction du lecteur devant les critères de "catégories" quand il est lui-même intéressé par les critères de sujets. Richard ROY, de son côté, préconise le *catalogue thématique* pour les œuvres de fiction qui "*outre l'aide précieuse qu'*[il] *apportera dans les tâches de renseignement et d'orientation du lecteur, sera particulièrement apprécié des bibliothécaires eux-mêmes dans leurs opérations d'animation*"[25]. Il faut encore citer l'expérience, qui pourrait faire école, de bibliothèques pour la jeunesse pratiquant une indexation matière sur les contes, histoires et albums relevant de la fiction[26]. Pour

---

[23] AFNOR, *ibid.*, p.3.

[24] *Bulletin des Bibliothèques de France*, "Classifications", n°6, 1988.

[25] ROY, Richard, op. cit., p. 62.

[26] Ces pratiques inspirées par des expériences pilotes, à la Bibliothèque de Clamart (Thesaurus jeunesse) sont également reprises par la revue professionnelle *La joie par les livres* qui publie un répertoire thématique.

répondre aux demandes des lecteurs, dont on peut comprendre qu'elles furent décisives dans l'orientation de ces pratiques, certains bibliothécaires ont recours à des listes où apparaissent les *chiens*, *orphelins*, *indiens*, *robots*, *fées*...etc. qui peuplent des textes aux lacis imaginaires aussi nombreux ou aussi résistants à l'analyse, pourtant, que ceux de certains romans ou certaines images artistiques. Il y a enfin le travail de Michel BERNARD[27] qui a permis d'ouvrir la *Banque de Données d'Histoire Littéraire* à l'interrogation thématique. Autant de travaux et de propositions dont la valeur de symptôme ne peut nous échapper. Faut-il y voir l'exigence d'une situation ? Ce que nous voulons indiquer, à travers ces détours sur l'opposition fiction/documentaire et l'évocation d'expériences qui la remettent en cause, c'est que les frontières déterminées par l'usage et la norme ne recoupent qu'au mieux une certaine spécialisation du savoir (des savoirs acquis) sans recouper la carte beaucoup plus mouvante, informelle et perméable de la connaissance (des savoirs en formation). L'absence de fondement de ces limites se révèle aussitôt que des pratiques particulières se préoccupent de les dépasser. Il n'y a pas de raison majeure d'écarter a priori les documents dit "de fiction" de l'indexation matière, comme il n'y en a pas non plus pour écarter les images artistiques. Ce point de vue, la documentation iconographique l'a compris dans le champ muséographique, avec des limites que nous avons analysées, mais le domaine de la bibliographie et des bibliothèques d'art reste en retard sur ce point.

5.5. INDEXATION DE L'IMAGE ET MARCHE DE L'EDITION

On connaît déjà la faible moyenne des ventes pour les livres d'art[28], les difficultés d'en écouler certains à

---

[27] BERNARD, Michel, *De quoi parle ce livre ? op. cit.*

[28] Il y a des disparités dans le nombre des ventes qui ne doivent pas cacher la situation moyenne. Si tel cataloqgue d'une exposition prestigieuse peut atteindre 80 000 ventes, une vente « honorable » en moyenne ne représente pas plus de 4000 exemplaires. Le tirage moyen en 1983 était 6400 exemplaires pour la catégorie « Beaux-Arts et Beaux-Livres » ; le chiffre d'affaire représentait 7,1% du chiffre global de

leur prix public d'origine ; on peut donc supposer les risques que représenterait, *a fortiori*, un investissement dans des produits documentaires sur l'art contemporain destinés à un marché potentiel limité aux centres de documentation, aux bibliothèques spécialisés et à quelques spécialistes. Un marché trop réduit pour attirer l'intérêt des éditeurs[29]. Une réticence qu'on remarque également dans les revues d'art contemporain qui hésitent à investir dans un véritable travail d'indexation, souvent par manque de personnel[30].

Les produits existants, peu nombreux, émanent de fait des collectivités publiques telles que l'Institut National de l'Information Scientifique et Technique (I.N.I.S.T.), le Centre National de la Recherche Scientifique (C.N.R.S.), l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (E.N.S.B.A.), le Centre Georges Pompidou, ou d'associations subventionnées comme l'Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques[31], et dernièrement Les Archives de la Critique d'Art. Autant dire que l'édition privée, en France, est absente de ce domaine. Autre est la situation en Angleterre et aux Etats-Unis où des éditeurs moins hésitants, intervenant dans un marché anglophone spécialisé plus étendu, confortés par une tradition d'enseignement et de recherche en iconographie, ont

---

l'édition, contre 25% pour la littérature, voir *Art Press*, n°94, juillet-août 1985, Dossier "Edition d'art". D'autres éléments sont apportés dans le dossier "Le livre et l'art contemporain", réalisé par Maïten BOUISSET, Arts Info, n°67, oct.-nov. 1993, où on retrouve les mêmes chiffres moyens annoncés de tirages et de ventes (mêmes disparités aussi : une monographie des Editions Flammarion sur Frank Stella tirée à 3000 exemplaires en 1988 n'est pas épuisée en 1993 tandis que le numéro hors série sur Giacometti publié par Connaissance des Arts au moment de son exposition au Jeu de Paume s'est vendu à 11 000 exemplaires. Si l'on exclut le phénomène des numéros spéciaux de magazines et quelques exceptions, les chiffres de ventes annoncés vont de 500 à 6000.

[29] DAGEN, Philippe, Livres d'art : la banque ou la mort ?, *Le Monde*, Vendredi 12 mai, 1989, p. 22.

[30] Voir à nouveau le tableau, annexes, p. 521, des index publiés, et leur faible nombre, ne serait-ce que pour les noms propres.

[31] Statut précaire comme nous l'avons déjà mentionné p 27, p. 138.

réalisé ce type d'ouvrages signalétiques, qui alimentent utilement les sections de références[32]. Même si ces publications ne portent pas exclusivement sur l'art contemporain, ni ne permettent pas toujours des interrogations par sujet, on ne peut que constater l'originalité de cette attention portée, dans le champ éditorial, au repérage documentaire de l'image.

Souhaitons qu'en France, le principe de co-édition et d'aide à l'édition, permettant des combinaisons diverses de partenariat (entre Ministère de la culture, éditeurs privés, musées, centres d'art, écoles, laboratoires, universités, collectivités publiques, associations, etc.), et qui a déjà participé à combler certains manques[33] dans d'autres secteurs, autorisera également l'extension de l'édition, imprimée ou informatique, à des documents secondaires de ce type.

---

[32] Nous faisons référence ici, entre autres, à la tradition des études iconographiques dont nous avons cité quelques titres dans le chapitre consacré aux livres ou à l'exemple de la bibliographie ABM, que nous avons signalé pour la pertinence de son indexation thématique. Nous remercions ici Herbert SCHERER, Bibliothécaire d'art à la Wilson Library de l'Université du Minnesota, à Minneapolis, de ses précieuses indications. On trouvera reproduit en annexe, p. 561-564 le document qu'il a réalisé à ce sujet, dont le titre pourrait être en français : "Bibliographie des index de reproductions dans le domaine des Beaux-Arts". A noter que la publication allemande sur microfiches Marburger Index éditée par K.G. Saur en Allemagne ne concerne pas l'art contemporain.

[33] Citons à nouveau la *Bibliographie d'Histoire de l'Art* (BHA) fusion de deux répertoires bibliographiques co-éditée par la Fondation J. Paul Getty et le CNRS, représenté par l'INIST.
-Une liste sélective des aides à l'édition de 1988 à 1993 est donnée dans Arts Info, n°67, oct.-nov. 1993. Cette publication du Centre National des Arts Plastiques avait publié un dossier sur ce sujet "Aides à l'édition" dans Arts Info, n°44, juin 1988, p.7-13 et signale par ailleurs les listes complètes des livres subventionnés après chaque commission. Concernant l'édition "d'ouvrages de référence" on peut noter que le *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain* édité par Hazan, sorti en Octobre 1992, a été vendu à 6000 exemplaires en un an. Chiffre donné par Eric HAZAN dans *Arts Info*, n°67, 1993, p.8. Preuve que ce type d'ouvrage, pourtant cher et volumineux, mais qui faisait défaut, a su trouver son lectorat.

6. INDEXATION THEMATIQUE APPLIQUEE A L'IMAGE

Denis BRUCKMANN a réparti les "*banques d'images autres que virtuelles en trois grands groupes*". Il distingue en effet trois types de pratiques dans les centres documentaires[1] voués à l'image :

1) Les agences et centres de documentation. Public de "consommateurs" d'images. Priorité à l'indexation (5 à 15 mots clés par unité documentaire). Unité de traitement documentaire constituée le plus souvent d'un ensemble d'images (reportage, bobine de 36 poses, album...).

2) Les bibliothèques. Préoccupations documentaires et bibliographiques. Indexation très en retrait par rapport au premier groupe (3 à 4 mots par unité documentaire). Traitement par ensemble et traitement pièce par pièce s'équilibrent peu à peu.

3) Les musées. Public plus érudit souhaitant une information historique. Traitement pièce par pièce. Indexation approfondie.

Or, les bibliothèques et centres de documentation en art contemporain constituent un groupe hybride, s'adressant à un public à la fois néophyte et érudit, "consommateur" d'images tous azimuts, chercheur d'informations bibliographiques ou historiques[2], pour qui les deux modes de traitement, à la pièce ou par ensemble, peuvent s'avérer nécessaires. Des centres placés dans une position délicate puisqu'ils doivent tenir compte des nécessités de la spécialisation, et des spécialistes, comme de la vulgarisation, et des non spécialistes.

Ces observations rejoignent celle d'Anne-Marie GUIMIER-SORBETS à propos de l'information spécialisée : "*...si les besoins des chercheurs sont très largement identifiés, ceux de la formation le sont moins ; quant à*

---

[1] Nous reprenons ici en résumé les propos de BRUCKMANN, Denis, Le catalogage de l'image fixe, art. cité, p.6 et 7.

[2] Anne-Marie PISSARD dit à propos du public des étudiants des écoles d'art : "… *il est boulimique et dilettante à la fois. C'est un grand consommateur d'images, de revues et d'information en général*", dans *Novembre des arts…, op. cit.*, p. 33.

l'attente du 'grand public' en quête d'information culturelle, sa nature est difficile à définir..."[3]. Ils ne peuvent donc pas refouler le problèmes de l'accès aux reproductions d'œuvres en objectant un défaut de spécialisation, et ne peuvent, non plus, décevoir les attentes d'un public large, en imposant des techniques de recherche trop sophistiquées.

Le manque constaté des outils documentaires dans de tels centres - il s'agit bien du manque d'outils puisque certaines sources existent - pour répondre à des requêtes, concernant les thèmes et les sujets de l'art, provient, nous l'avons évoqué, d'un manque plus général dans ce domaine et des effets centralisateurs d'une politique documentaire des ministères qui, en soutenant prioritairement les grands établissements, les placent en position d'attente, de silence ou d'insatisfaction.

Pour dénouer cette situation, ils ne peuvent s'en remettre à des solutions prévues pour d'autres contextes, ni à des systèmes informatiques pour l'instant hors de portée de leurs budgets ou "déconnectées" des possibilités concrètes de retrouver l'image référencée. Il est par exemple "décevant" de retrouver dans la base *Joconde,* 55 références sur des représentations de brouettes au 20e siècle[4], sans pouvoir en retrouver, ensuite, les reproductions dans des documents disponibles sur place, dans son centre de documentation. Il faut penser, en outre, que cette frustration, certains n'ont même pas à la subir, puisqu'ils n'ont pas encore accès aux services télématiques concernés (!). Ce n'est pas en fonction de critères globalisants tels qu'ils sont "réfléchis" par des pratiques professionnelles, seraient-elles représentatives et de haut niveau, qu'on peut tracer une politique documentaire appropriée, mais en prenant appui sur les constats de situations concrètes.

---

[3] GUIMIER-SORBETS, Anne-Marie, Des textes aux images : accès aux informations multimédias par le langage naturel, *Documentaliste, Sciences de l'information*, vol.30, n°3, mai-juin 1993, p.128.

[4] Interrogation en février 1996.

Si l'empirisme et les limites de ces constats demandent à être pondérés par l'étude et la comparaison, ils imposent aussi des réponses pragmatiques. Que ces dernières aient un parfum d'archaïsme ne fait pas de doute. Nous pensons ici, par exemple, aux sentiments de professionnels travaillant à concevoir des banques d'images sur des matériels de plus en plus performants, qui ne peuvent correctement imaginer l'état de friches de champs mitoyens. Mais, nous avons, ailleurs, évoqué le cas du *Bulletin signalétique des arts plastiques*[5] qui, malgré son "archaïsme" (imprimé sous forme de fiches, puis de brochure) et son "pragmatisme" (peu de revues, mais bien choisies) demeure, depuis vingt ans, une source importante, sinon la source bibliographique principale pour les revues d'art contemporain dans les bibliothèques et centres de documentation. Il apporte la preuve qu'un outil façonné en vue d'une fonction précise, parce qu'il répond à des nécessités de terrain, représente un relais essentiel et parfois durable dans l'édifice documentaire.

6.1. PROPOSITIONS POUR UN OUTIL DOCUMENTAIRE THÉMATIQUE ADAPTÉ AU SIGNALEMENT DES REPRODUCTIONS

Il fallait proposer une méthode qui s'inspire des méthodes d'indexation courante, telles qu'on les retrouve dans les index intégrés des documents primaires et telles qu'elles sont pratiquées pour les documents secondaires, tout en tenant compte des exigences du traitement de l'image fixe.

Le système d'indexation portera donc sur des critères thématiques sans considérer avec autant de précision les critères descriptifs qui interviennent dans une notice muséographique. Ceci pour trois raisons : 1) parce que son but est, principalement, de répondre aux attentes des usagers sur les questions croisant les thèmes et les œuvres 2) parce que nous souhaitions établir un système

[5] Voir sa présentation, p. 220 et suiv.

répondant à la fois aux besoins d'usagers débutants et de spécialistes 3) parce qu'une reproduction n'est pas entourée de toutes les informations nécessaires à la rédaction de fiches complètes sur l'objet original (souvent les légendes des documents à indexer se limitent au titre et au copyright).

Cependant, nous devions sacrifier au souci muséographique du traitement par pièce, car si le support indexé est la reproduction, classée dans les images multiples, pour lesquelles on prévoit plutôt un traitement par lot, elle "véhicule" l'œuvre d'art qui elle, se prête difficilement à ce traitement[6]. En renversant la formule de Denis BRUCKMANN[7], qui disait du statut de l'image dans les musées, pour justifier un traitement pièce par pièce : "*le document iconique se mue en objet d'art*", nous dirions que dans les centres de documentation "l'œuvre d'art se mue en document iconique". L'œuvre n'y est plus un objet muséographique mais elle n'en reste pas moins une œuvre, et bien qu'elle reste une œuvre, elle n'en est pas moins transmise par une reproduction. Ces deux dimensions serviront à édifier les critères des notices, sachant qu'ils seront nécessaires pour le repérage d'une information "première" (comme on parle de matière première), sans être suffisants pour considérer les

---

[6] Une indexation par lot pourrait peut-être se concevoir, si elle apportait des solutions d'accès nouvelles ou complémentaires, par rapport à l'indexation des textes. Exemple, tel ouvrage traitant de l'art dans les années 1980 dont on indexerait les reproductions, regroupées en séries, par thèmes particuliers. Autre possibilité d'une indexation par lot, dans des publications imprimées ou sur supports informatiques qui s'inspireraient du modèle des agences d'images-photothèques regroupant des images sélectionnées sous des rubriques thématiques.

[7] Dans : *Le catalogage de l'image fixe, op. cit.*, p. 7. On peut d'ailleurs remarquer que la terminologie utilisée ici à propos de l'œuvre d'art prête à confusion. Avant d'entrer dans le champ des sciences et des techniques qui en font un objet d'étude, l'œuvre en soi n'a pas la seule dimension d'un document iconique, comme un poème n'est pas simplement un document textuel. Même si, pour l'historien ou le sociologue, une sculpture ou un tableau peuvent aussi représenter des "documents iconiques", l'idée qu'elle soit d'abord un document iconique pour se "muer" en objet d'art paraît curieuse. Imaginons un visiteur qui se rendrait à une exposition de Matisse pour voir des "documents iconiques"!

multiples aspects (origine, histoire, commanditaires, appartenance...) de l'œuvre.

Avant d'aborder les critères que nous avons retenus aux fins d'une indexation matière des reproductions, il est nécessaire de recomposer le cheminement d'un travail, qui passe inéluctablement par l'analyse[8]. Pour procéder à la transcription de repères verbaux traduisant le contenu d'un document - repères que nous regroupons ici sous le terme *vedettes matières ou thématiques* - l'indexeur doit obéir à certains principes méthodologiques. Leur but étant, en dernière instance, de définir et d'organiser les relations entre les termes choisis, qui feront office d'accès, et le contenu lui-même, il devront s'appuyer sur un examen de ce contenu.

Notons que les domaines de la signalétique iconographique, des sciences de l'art et de la muséographie se rencontrent dans leurs grandes lignes au stade de l'analyse, car des principes retenus pour des œuvres réelles peuvent s'appliquer à des reproductions, et réciproquement. Nous resterons, cependant, sur le terrain de la documentation "signalétique" dans la partie consacrée à l'indexation, sans entrer à ce stade dans la problématique muséographique, plus éloignée de notre propos.

6.2. ANALYSE DE L'ŒUVRE

L'analyse de l'œuvre plastique constitue un paradigme soumis aux différentes perspectives théoriques qui la posent comme une nécessité méthodologique. Elle n'est pas la simple application d'un "décorticage" invariable et d'une opération objective identiques pour toutes les disciplines. En tant qu'application particulière, elle est pratiquée dans de multiples champs (histoire, religion,

---

[8] FONDIN, Hubert : "*L'importance de cette opération d'analyse documentaire "document analysis" sera immédiatement perçue si l'on indique qu'elle conditionne pratiquement toutes les autres*", dans : La structure et le vocabulaire de l'analyse documentaire, *Documentaliste : sciences de l'Information*, vol. 14, n°2, mars-avril 1977, p.11.

ethnographie, sociologie, philosophie, littérature...) selon différents axes qui mériteraient une étude à part entière[9].

On évoquera simplement celle que Guy ROSOLATO a mise au point en psychanalyse[10] pour la peinture. Ne retenant que certains paramètres au service des buts particuliers de l'interprétation, sa grille d'analyse oriente l'observation vers la mise en évidence des oppositions entre *métaphore* et *métonymie*. L'enjeu étant de dégager la prédominance de l'une ou l'autre de ces "figures" dans l'œuvre, et de caractériser, ainsi, à travers quelles apparences elle révèle ses significations : "*On proposera d'explorer la signifiance de cette organisation* [l'organisation du tableau] *suivant les deux ordres linguistiques de la métaphore et de la métonymie. On distinguera donc deux aspects différents de structuration. Dans le premier prennent place quatre configurations : (1) la Trace, (2) le Rythme, (3) l'Objet Représenté, (4) le Signe Représentatif. Dans le second, deux : (1) le Signe non Représentatif, (2) la Symbolisation*"[10][11]. Pour être spécifiquement orientée, sa "grille" n'en reprend pas moins certains critères d'observation communs à diverses méthodes.

Celles que nous allons présenter ne concernent pas cependant ce type d'approche, car celle-ci répond à un objet pré-déterminé, remontant des conclusions vers la démonstration. Les modèles que nous avons choisis se

---

[9] Si nous n'avons pas connaissance d'une étude globale de cet aspect, qui l'envisage d'un point de vue comparatiste, nous pouvons cependant signaler le travail de VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte : XVIIIème-XXème siècles, op. cit.*, qui pose quelques jalons ; le numéro 15 de la revue Communications "L'analyse des images", 1970, pour les approches sémiologiques, ainsi que les travaux de Martine JOLY, (*L'image et les signes : approche sémiologique de l'image fixe*, 1994, et *Introduction à l'analyse de l'image*, 1994, publiés chez Nathan) où elle compare les approches des images des arts plastiques et de la publicité, par exemple.

[10] ROSOLATO, Guy. Essais sur le symbolique. Chap. « Technique d'analyse picturale », p. 139-157 ; Chap. Organisation signifiante du tableau », p. 158-171.

[11] Id., *Ibid.*, p. 158.

situent au contraire parmi les plus ouverts, ordonnant des paramètres suffisamment généraux pour admettre ensuite des tonalités différentes d'analyse. Ils recoupent majoritairement ceux de l'Histoire de l'art et de la sémiologie de l'image fixe. L'Histoire de l'art et l'archéologie, ont particulièrement travaillé la mise au point de principes méthodiques, de vocabulaires[12] et de systèmes descriptifs normalisés[13]. Celles-ci ayant par ailleurs inspiré des méthodes dérivées, regroupées autour de ce que l'on pourrait dénommer "pédagogie de l'image".

6.2.1. PRESENTATION DE QUELQUES METHODES D'ANALYSE POUR LES ARTS PLASTIQUES

On ne pouvait évoquer, même de manière sélective et indicative, les quelques méthodes qui suivent, sans rappeler celle que proposa Erwin PANOFSKY. Le principe d'une analyse à plusieurs niveaux qu'il a systématisé a très certainement influencé des schémas ultérieurs où une séparation s'établit entre les observations iconographiques et formelles, d'une part, et l'analyse interprétative destinée à situer l'œuvre en tant que fait culturel, d'autre part. Le tableau qu'il en donne dans son *Introduction* aux *Essais d'iconologie*[14] prévoit trois niveaux d'analyse, ou selon sa terminologie, trois *actes d'interprétation* :

1) La *description pré-iconographique*, portant sur les *motifs* et les *formes*, régie par l'*Histoire du style* ;

---

[12] Entre autres, la collection Principes d'analyse scientifique, réalisée sous l'égide du C.N.R.S., dans le cadre de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, éditée depuis 1971. Y figurent la tapisserie ; l'architecture ; le vitrail ; la sculpture ; le mobilier domestique ; les objets civils et domestiques. Les domaines de la peinture, des arts graphiques et de la photographie n'en font pas encore partie.

[13] Des exemples dans COMAN, Florin, *L'Histoire de l'art et l'informatique documentaire*, op. cit.

[14] PANOFSKY, Erwin, *Essais d'iconologie*, p.31. Ce tableau (Voir annexe p. 565), date, sous cette forme, de 1955, il fait suite à ceux de 1932 et de 1939, d'après la note de Bernard TEYSSEDRE, id., ibid., p.30.

2) L'*analyse iconographique*, portant sur les *images*, régie par l'*Histoire des types* (la manière dont les *thèmes* s'expriment par certaines images);

3) L'*interprétation iconologique* portant sur *la signification intrinsèque ou contenu*, régie par l'*Histoire des symptômes culturels, ou "symboles" en général*.

La détermination d'un niveau iconologique passe maintenant pour l'apport le plus marquant de l'École allemande (autour d'Aby WARBURG, "ré-inventeur" du terme *iconologie*), à laquelle PANOFSKY fut associé et dont il fut un des plus illustres continuateurs, mais il faut cependant mentionner que PANOFSKY lui-même est revenu sur le terme d'*iconologie*, au cours de sa carrière, sans lui accorder une acception définitive. Déjà, dans ses travaux antérieurs, ce troisième niveau était assimilé à l'"*analyse iconographique en un sens plus profond*" tandis que le deuxième était réservé à l'"*analyse iconographique au sens strict du terme*". Et, en 1966, pour sa *Préface à l'édition française* des *Essais d'iconologie*, il conclut : "...*l'idée que l'iconographie puisse être une science d'interprétation s'est imposée même aux Etats-Unis.* […] *Publierais-je aujourd'hui mon livre pour la première fois, je ne me ferais pas scrupule* […] *de rebaptiser* iconographie *le thème principal...*"[15].

Il reste donc un terme qui, tout en étant repris et "homologué" par nombre d'écrits, de dictionnaires et d'encyclopédies, représente un concept fluctuant dont le sens n'est pas totalement entériné, sinon pour désigner une étape historique des recherches en Histoire de l'art.

On le retrouve néanmoins dans le tableau de José FERNANDEZ ARENAS (voir ci-après p. 368-369). Il est également repris dans la classification des *sciences communicologiques* de Robert ESTIVALS pour désigner l'*étude de l'image* et dans celle de Jean MEYRIAT pour l'*étude de*

---

[15] Id., ibid., p.5. Il dit ailleurs dans la même préface, p.3 : "*Aujourd'hui, en 1966, j'aurais peut-être remplacé le mot-clé du titre, iconologie, par iconographie...*"

l'image fixe[16]. Ces dernières attributions, plus globalisantes, soulignent la difficulté de la terminologie dans les champs interdisciplinaires car, même si on peut admettre qu'en recourant à l'étymologie *iconologie* signifie *étude de l'image*, l'Histoire de l'art aura des réticences à absorber ce mot, sous cette définition, pour lui préférer le terme traditionnel d'*iconographie*. Le terme d'*iconologie* restant attaché à la méthode d'un homme, PANOFSKY, et de ses héritiers. Ce flottement terminologique se fait donc au bénéfice du terme *iconographie* en Histoire de l'art qui la conçoit, maintenant, à la lumière des apports panofskiens (rejoignant en fait le dernier sentiment de PANOFSKY), et au bénéfice du terme *iconologie* dans les Sciences de l'information, qui entendent, par là, clarifier la différence entre le degré descriptif et le degré interprétatif. Robert ESTIVALS le précise : "*L'iconographie est à l'iconologie ce que la bibliographie est à la bibliologie : la description et la classification des formes iconiques*"[17]

A moins de la situer directement dans l'héritage de PANOFSKY, et d'en défendre les tonalités ethnologique et symbologique, on ne peut, selon nous, importer le terme sous l'acception faussement neutre, d'"étude de l'image". Nous préfèrerons donc en rester au terme d'*iconographie* qui n'interdit pas de saisir ses divers niveaux de méthodes s'appliquant à la description et à l'interprétation, au "dénoté" et au "connoté", pour utiliser des termes empruntés à la sémiologie.

Les méthodes d'analyse élaborées dans des cadres disciplinaires tels que l'Histoire de l'art ou la sémiologie ont des visées interprétatives. Comme le rappelle J. FERNANDEZ ARENAS "*L'interprétation de l'œuvre d'art est l'objectif primordial de la science de l'art,*

---

[16] ESTIVALS, Robert, La communicologie, *Schéma et schématisation*, n° 19, 4e trim. 1983, p. 56 et 58 ; et MEYRIAT, Jean, Pour une classification des sciences de l'information et de la communication, ibid., p. 62.

[17] ESTIVALS, Robert, *La bibliologie, op. cit.*, p. 47.

mais c'est aussi un point de départ pour tout objectif scientifique en rapport avec le fait esthétique ; elle devient donc une exigence pour tout historien, anthropologue, sociologue, historien des religions ou psychologue"[18]. Sa grille débouche donc, après l'observation, l'analyse esthétique et l'analyse historique sur la *monographie* (ouvrage documentaire sur un sujet) qui consignera l'analyse, l'interprétation globale et la synthèse des résultats.

Traduction du *schéma d'orientation* de José FERNANDEZ ARENAS, extrait de *Teoría y metodología de la Historia del arte*, p.141. (Voir suite p. suivante) (Voir tableau original, annexes p. 566) :

Pré-requis pour une interprétation	Nature de l'œuvre d'art Le signe artistique Structure - individualité Physionomie L'œuvre dans sa forme initiale
Evaluation esthétique de l'œuvre d'art	Thèmes |Expressifs (qualités visuelles) : |matières et techniques. |Perception visuelle. |Figurés : identification des |formes. |Composition *Styles* (Histoire des formes) Sujets : la compréhension de l'image |Histoires |Images |Idées |Symboles |Attributs |Allégories |Emblèmes |Héraldique

[18] FERNANDEZ ARENAS, José, *op. cit.*, p.140 : "*La interpretación de la obra de arte es objetivo primordial de la ciencia del arte, pero al mismo tiempo, es punto de partida para el estudio de cualquier objetivo científico relacionado con el hecho estético y por tanto se transforma en exigencia para cualquier historiador, antropólogo, sociólogo, historiador de las religiones o psicólogo*"

	Iconographie (Histoire des images) Signifié : la compréhension du contenu connoté *Iconologie* (Histoire des idées)
Evaluation historique de l'œuvre d'art	Histoire de l'œuvre Documents et sources Relations de ressemblance Relations d'origine |L'artiste. Les générations |*Psychologie* Facteurs historiques |La classe sociale.*Sociologie* |Destinataire, consommateur |Commanditaires, promoteurs, |mécènes. *Economie* |Philosophie Forces idéologiques |Religion |Poésie |Mythologie
Résultat de la recherche	Monographie de l'œuvre |Générale. D'une époque. D'une |école. D'un artiste. D'une |forme. D'une idée. D'une |image.

Ce tableau pose de façon synthétique les limites des points de vue qui arrêteraient l'analyse soit à l'esthétique[19], soit à l'histoire, soit à la psychologie... etc. ; il désigne donc ce qui resterait immanquablement en dehors d'une analyse aux paramètres trop partiels. Il faut, toutefois, mentionner que le déroulement interprétatif, tel qu'il est donné, met uniquement l'accent sur le signifié iconographique, sa

[19] On remarquera à ce propos que du point de vue de l'Esthétique, l'objectif de l'analyse de l'œuvre d'art est essentiellement formel. Le Vocabulaire de l'esthétique définit ainsi la fonction de l'analyse : elle "*dégage les structures de l'œuvre, les éléments divers (plastiques, musicaux...) qui la composent. Par exemple, en peinture, l'analyse d'un tableau en cherche les lignes, les formes, les rapports de couleurs et de valeurs, la répartition des masses...*" dans SOURIAU, Etienne, dir. *Vocabulaire de l'esthétique*, p.112.

compréhension introduisant ici à l'analyse iconologique, sans répéter ce niveau d'observation pour les "thèmes" formels ou matériologiques, ce qui à notre sens est incomplet.

Autre schéma s'appuyant sur une progression par étapes, celui de René BERGER[20], appliqué à l'analyse de la peinture. Il préconise dans son ouvrage *Découverte de la peinture,* une méthode pour l'étude de l'œuvre, où trois phases[21] sont distinguées :

-La première étape, dite des "*préliminaires*", correspond aux informations de type catalographique : auteur, date, technique, subjectile, dimensions...etc.

-La deuxième, intitulée "*orientations*", consiste à inventorier des données descriptives relevant de l'iconographie et de la stylistique : genre de l'œuvre, sujet, caractère plastique dominant.

-La troisième, celle de "*l'explication*", où l'on accède aux questions d'articulation entre forme et contenu, précision faite que "*le vrai contenu de l'œuvre se découvre à l'analyse de la forme*"[22], est subdivisée en deux temps, réservés à la mise en relief des formants plastiques, d'une part et des "*qualités de l'expression*", d'autre part. A noter que la *matière*, sans être oubliée, reste subordonnée à la réalisation : elle apparaît dans la rubrique "*exécution*".

Les éléments à observer pour cette étape finale sont les suivants :

I-Explication : premier temps : 1) Espace plastique 2) Composition 3) Construction 4) Couleurs 5) Valeurs 6) Eclairage 7) Lignes 8) Proportions 9) Mouvement 10)

---

[20] BERGER, René, *Découverte de la peinture...*, 1969, 3 vol.

[21] *Id., ibid.,* vol. 3, p. 215.

[22] *Id., ibid.,* vol. 3, p. 219

Arabesque et lignes de force 11) Exécution : matière et touche 12) Subjectile

***II-** Explication : deuxième temps : 1) Invention 2) Vocabulaire : objets peints, mise en œuvre 3) Syntaxe : objets, mise en œuvre.*

Ces types de grilles descriptives et interprétatives, systématisant des points de repères utilisés de manière empirique ou méthodique par l'Histoire et la critique d'art, ont connu d'autres versions dont les plus récentes reprennent, peu ou prou, les mêmes divisions.

La "*méthode générale d'analyse*" proposée par Alain BIANCHERI[23], inspirée par les travaux de la sémiologie, met l'accent sur divers points essentiels : "*dénotation, connotations, morphologie, valeurs, chromatisme, technique, matérialité, spatialité, code photographique, codes typographiques et linguistiques*". De préférence appliquée à l'analyse de la peinture, cette méthode reprend pour partie les critères relevés précédemment mais s'en distingue par l'importance particulière donnée à l'influence du photographique ("*la photo imprègne la peinture de ses codes*"[24]) et au rôle de l'écrit dans l'œuvre (ses exemples se référant au Cubisme et à l'Art conceptuel). On décèle dans ces intérêts, apparemment périphériques, une leçon valable pour toute analyse, à savoir que ce sont les œuvres elles-mêmes qui orientent et font évoluer les cadres conceptuels de leur approche. Sans les "points de vue photographiques" d'Edgar DEGAS ou les peintures d'après photo de Gérard FROMANGER, sans les collages "scripto-iconiques" de Georges BRAQUE ou les emprunts linguistiques de Joseph KOSUTH, l'analyse n'aurait pas retenu ces critères particuliers intervenant dans la sémantique.

---

[23] BIANCHERI, Alain, *Les arts plastiques au vingtième siècle...*, p.147-149.

[24] *Id., ibid.,* p.149.

Celle de Bernard COCULA et Claude PEYROUTET, conçue pour une utilisation pédagogique, intitulée "*Grille pour l'analyse du message visuel fixe*"[25] (voir annexe p. 567), concerne toutes les expressions visuelles fixes, aussi bien les œuvres d'art plastiques que la publicité. S'appuyant sur des critères employés à la fois dans les champs esthétique et sémiologique, ils présentent également un processus d'approche et d'analyse par paliers successifs qui vont des informations premières (dites "*préambule*") à une conclusion appréciative, en passant par l'interprétation (dite "*approche iconographique*").

La *grille d'analyse* de Laurent GERVEREAU[26], assortie de références nettement orientées par et pour une histoire culturelle de l'image, reprend pour sa part les divisions suivantes :

1)Description :

-Technique : émetteur, œuvre (date, support, format, localisation)

-Stylistique : couleur, volume, organisation iconique,

-Thématique :

2)Etude du contexte :

-Contexte en amont : environnement technique, stylistique, thématique d'origine; situation de l'auteur; commanditaire(s)

-Contexte en aval : diffusion, réception

3)Interprétation :

-Significations initiales et ultérieures

-Bilan et appréciations personnelles.

Les grilles obéissant à des intentions pédagogiques, invitent en conclusion, après enquête, à émettre un jugement personnel sur le document, jugement qu'on pourrait nommer de "spécialiste" ou d'"amateur" pour les autres grilles. Mais malgré cette divergence de but avec

---

[25] COCULA, Bernard et PEYROUTET, Claude, *Sémantique de l'image...*, p. 110-112.

[26] GERVEREAU, Laurent. *Voir, comprendre, analyser les images,* p.89-90

l'analyse documentaire, les points d'ancrage qu'ils proposent, lesquels constituent, en fin de compte, les repères nécessaires à la lecture d'un signe artistique, délimitent un champ d'investigation dont toute analyse, y compris documentaire, peut s'inspirer. Laissant de côté la phase du jugement, seuls nous intéresseront les différents objets successivement signalés afin de dégager des zones d'attention pour l'indexeur et les niveaux qu'il devra examiner en priorité.

6.2.2. ANALYSE DOCUMENTAIRE DE l'ŒUVRE PLASTIQUE

En reprenant les cheminements proposés précédemment on remarque immédiatement trois passages obligés :

1) L'identification (information donnée ou à reconstituer) ;
2) La description (information à déchiffrer) ;
3) L'interprétation (information à décrypter).

Selon chaque cadre, ils apparaissent sous des dénominations différentes, mais cependant proches et parfois synonymes ; trois points qui peuvent être retenues dans l'analyse documentaire. Il appartient en effet à l'indexeur, après avoir cerné le type d'œuvre dont il s'agit, de pouvoir en déterminer les contenus iconographiques, de forme, de matière, dénotés et connotés. De fait, si on les compare avec les méthodes préconisées ou adoptées dans le champ documentaire pour l'analyse de l'image fixe, des points communs apparaissent dans les démarches.

Concernant les différents niveaux distingués pour l'analyse de l'image photographique, on retrouve chez J. CHAUMIER[27], par exemple, une répartition ternaire qui prend en compte

1) *La description catalographique* ;
2) *La description morphologique* ;
3) *La description sémantique*.

---

[27] CHAUMIER, Jacques, *Travail et méthodes du documentaliste*, ESF éditeur, 1996, Coll. Formation permanente en sciences humaines, p.52.

De même, Geneviève DIEUZEIDE[28] propose une analyse selon trois types de champs pour les photothèques :

1) *Catalographique* ;
2) *Morphologique* ;
3) *Thématique ou géographique*.

6.2.2.1. IDENTIFICATION

Quand l'identification de l'œuvre est supposée connue, comme chez PANOFSKY et FERNANDEZ ARENAS, on ne rencontre pas, dans les schémas, de précision directe sur ce premier temps. Il faut se reporter aux tableaux "pédagogiques" pour y retrouver, sous des rubriques intitulées "*préliminaires*", "*préambules*" ou "*description technique*" les éléments qui, en documentation, appartiennent à la catalographie ; champs, zones et segments de zones traditionnels des notices muséographiques et du catalogage de l'image fixe. Le regroupement de ces mentions produit la liste suivante :

auteur ; auteur du message ; emetteur; époque ; date; destination ; technique ; genre du message ; subjectile ; support ; liant ; dimensions ; format ; état de conservation ; lieu de conservation ; localisation.

6.2.2.2 CATALOGRAPHIE

Premier résultat de l'identification des documents, la catalographie dresse la fiche de renseignements de

---

[28] DIEUZEIDE, Geneviève, L'image : de la documentation traditionnelle au vidéodisque, in *Image et vidéodisque, op. cit.*, p.17-19. Sans multiplier les exemples, on peut citer, cependant l'article de Sara SHATFORD LAYNE, où ces critères sont repris, sous les expressions "[…] *'Biographical' Attributes of an image (time, place, title given) ; nature of images ; Subject Attributes of an Image*". Mais l'article étant principalement consacré à l'indexation, la catalographie y est laissée de côté. Some Issues in the Indexing of images, *Journal of the American Society for Information Science*, vol. 45, 1994, p. 583-588.

l'œuvre, réunis, et remis en "bon ordre", dans la norme pour la description bibliographique des images fixes dont on peut reconstituer le schéma[29] :

Titre / Mention(s) de responsabilité. - Mention d'édition, de tirage. - Mention d'adresse éditoriale, d'impression. - Description matérielle (nombre de pièces, catégorie technique, support, type de document, technique, couleur, format). - Mention de collection.
Notes (Dépouillement. - Réf. bibliographiques. - Sources des informations. - Informations iconographiques. - Précisions sur les circonstances de création, commandes, dédicaces. - Fortune critique. - Conditions de communication, de reproduction ou de diffusion. - Précisions propres à l'exemplaire conservé. - Numérotations et prix de vente).

La notice reprend, en grande partie, les contenus que les usages avaient peu à peu sélectionnés pour établir fiches, légendes, bordereaux ou cartels mais elle apporte, dans l'organisation segmentée et ordonnée des informations, le schéma normalisé qui manquait[30]. De cette base, qui servira désormais de référence, on pourra dériver des mentions catalographiques ou bibliographiques, plus ou moins complètes, plus ou moins renseignées, mais qui respecteront l'ordre prescrit.

6.2.2.3. LES PHASES DE L'ANALYSE

Les différences lexicales révèlent la coloration plus ou moins sémiologique de chaque grille, mais des

[29] Schéma reconstitué à partir de l'ordre donné dans la présentation de la norme AFNOR Z 44-077, dans : *Les images dans les bibliothèques*, op. cit., p.209-220.

[30] A l'exception de la norme de l'IFLA (International Federation of Librarians Associations), qui concernait, en partie, les images fixes. Voir : ISBD (NBM) [International *Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials] : Description bibliographique internationale normalisée des "non-livres"*, trad. par Marie-Hélène Zuridi et Alain Jacquesson, Paris : Bibliothèque nationale, 1984, 68 p.

convergences s'établissent sur les principales informations à réunir. Les listes suivantes rassemblent les termes extraits des différentes méthodes, divisés selon les deux orientations de la *description* et de l'*interprétation*, elles-mêmes précisées par les critères de *dénotation* et *connotation*. Certaines redondances et synonymie de termes seront maintenues. On remarquera que des notions peuvent appartenir aussi bien au domaine descriptif qu'interprétatif, en particulier, la série rassemblée sous *contexte de création* qui signale des critères tels que *relations de ressemblances, psychologie, sociologie*, dont l'étude peut renvoyer à des contenus dénotés ou connotés. Inversement, les *thèmes expressifs visuels* ou la *stylistique* mentionnés dans la partie description pourraient aussi apparaître dans la partie interprétation.

1) Description :

a) Morphologie :

motifs ; signe artistique ; physionomie ; structure ; formes ; thèmes expressifs visuels ; thèmes figurés formels ; morphologie ; formants plastiques ; valeurs ; chromatisme ; couleurs ; éclairage ; matérialité ; volume ; spatialité ; espace plastique ; matière ; touche ; composition ; construction ; lignes de forces ; mouvement, proportions ; exécution ; style ; stylistique ; organisation iconique.

b) Dénotation :

images ; thèmes ; sujets ; iconographie ; dénotation ; symboles ; histoires ; attributs ; allégories ; idées ; emblèmes ; héraldique ; genre de l'œuvre.

2) Interprétation :

a) Contexte de création :

contexte ; circonstances de création ; origine ; environnement technique, stylistique ; situation de l'auteur ; commanditaire(s) ; diffusion ; réception ;

histoire de l'œuvre ; documents et sources ; relations de ressemblance ; relations d'origine ; l'artiste ; les générations ; psychologie ; facteurs historiques ; classe sociale ; sociologie ; destinataire ; consommateur ; promoteurs ; mécènes ; économie.

b) Connotation :
connotations ; code photographique ; codes typographiques ; codes linguistiques ; thématique ; contenu ; symptômes culturels ; “symboles” en général ; signifié ; contenu connoté ; iconologie ; idées ; invention ; syntaxe ; significations initiales et ultérieures.

6.2.2.4. PROBLEMES D'APPLICATION

L'ensemble des propositions évoquées permet, à ce stade, de sélectionner les principaux critères à retenir pour une analyse documentaire adaptée à l'image artistique. Ils signalent, comme nous l'avons dit, ces zones d'attention qui guideront l'indexeur. Mais, comme le notent fort justement les auteurs qui ont abordé le problème de la grille d'analyse[31], on ne peut définir un système qui serait à la fois exhaustif et infaillible pour caractériser les données polysémiques de l'image. Si cette prévention s'applique à l'image photographique publicitaire, par exemple, dont l'intentionnalité informationelle est globalement explicite, elle devient autrement sensible en matière d'image artistique où la détermination des contenus met en jeu, indifféremment, des codes constitués et des expressions non codées, dont les lois sont en transformation continuelle.

Cependant, la mise en forme des données, dans le but d'une transcription, exige de recourir à des critères, qui à défaut d'être totalement objectifs ou mesurables, peuvent relever d'une volonté méthodologique.

---

[31] GARNIER, François, *Thesaurus iconographique, op. cit.*, p. 25 ; COCULA, Bernard et PEYROUTET, Claude, *Sémantique de l'image, op. cit.*, p. 109.

L'information n'est pas une, des degrés la traversent et la constituent. Personne n'a jamais affirmé que le signalement informatif de telle sculpture romane donnerait au lecteur ou à l'usager une clef suffisante pour la comprendre, ni que le "texte" produit à cet effet prétendait se substituer à l'image.

Il faut garder à l'esprit les différences entre ce qui relève de l'analyse et de l'indexation. Henri HUDRISIER a pu écrire : "[…] *la finalité de la documentation audiovisuelle* [n'est] *pas de construire un ordre pour la compréhension mais de construire un ordre ayant valeur de "rangement pour retrouver"* "[32]. Que ce "retrouvage" (expression parfois employée, traduite du *retrivial* anglais) intervienne dans le processus de la connaissance, que les multiples "retrouvages" permettent d'agrandir le champ de la compréhension, il y a là des conditions nécessaires. Mais si la documentation doit comprendre, et analyser, ses objets pour les signaler, elle n'a pas pour vocation de les expliquer. Une grille d'analyse ne sera pas, pour elle, une grille explicative mais le moyen de rassembler des données pour le signalement.

L'entreprise n'en est pas pour autant facilitée. Le partage entre dénotation et connotation n'est pas aussi tranché que les grilles le présentent, il est lui-même le résultat d'une sphère connotative qui est celle de l'indexeur, lequel doit travailler en fonction des connaissances ou des représentations qu'il peut se forger des usagers. De plus, l'emploi de termes isolés, abrupts, exempts de toute nuance, condamne les choix à des exagérations, des réductions et des parti-pris qui nivellent les contenus des œuvres.

En étudiant, ci-après, le cas particulier d'une méthode d'indexation iconographique, nous retrouverons les difficultés de dériver des indexats d'une analyse d'image : celles qui s'immiscent entre principes et applications ;

---

[32] "Classer les images", in *L'image fixe : espace de l'image et temps du discours*. Paris : La Documentation française, 1983, p.89.

celles qui concernent les limites connotatives ; celles, enfin qui tiennent à la conception même d'une indexation des contenus.

6.2.2.5. LE CAS D'UN SYSTÈME DESCRIPTIF : LE *THESAURUS ICONOGRAPHIQUE* DE FRANÇOIS GARNIER REALISE POUR LA DIRECTION DES MUSEES DE FRANCE.

Conçu comme un "outil pratique", le *Thesaurus iconographique*, élaboré par François GARNIER[33], doit permettre "*par le choix des descripteurs, leur ordre et l'utilisation de séparateurs* […], *d'exposer et de comprendre rapidement quels sont les principaux contenus de la représentation*"[34], tels sont les termes de son introduction. En dépit de certaines réserves formulées à son encontre[35], ce thésaurus permet une approche des sujets, et en conséquence des interrogations par sujet, qui a déjà servi à l'indexation des 120 000 œuvres (peintures, dessins, estampes du VIIe s. à nos jours) de la base *Joconde*[36]. La segmentation des données, les termes sélectionnés, la codification des séparateurs, l'attention

---

[33] GARNIER, François, *Thesaurus iconographique : système descriptif des représentations*, Paris : Le Léopard d'or, 1984. Une note de présentation, verso de la p. de titre, indique qu'il "*est le résultat d'un contrat d'étude confié en 1976 à Monsieur François Garnier par le Ministère de la Culture, avec l'accord du Centre National de la Recherche Scientifique, dans le cadre de la définition des principes d'analyse scientifique nécessaires à la réalisation de l'Inventaire Général des Monuments et Richesses Artistiques de la France*".

[34] Id., *ibid..,* p. 14 et 15.

[35] *Le traitement documentaire de l'image fixe*, op. cit., p.23. Repris dans *Une phototèque mode d'emploi*, p.237. Commentaire : "*Le système se donne pour universel et utilisable pour toutes les représentations : beaucoup de domaines, cependant, semblent hâtivement traités. Instrument d'analyse de l'image (optique descriptive)*". Repris dans COLLARD, Claude...[et al.], *Les images dans les bibliothèques, op. cit.*, p. 228 : "*Bien qu'il se veuille universel […] il n'a pu être appliqué à des bases plus récentes...*". Autre critique, portant, elle, sur un vocabulaire trop restreint : "*Les efforts pour traiter les images de la fin du XIXè siècle ont échoué car les débuts du machinisme y sont seulement suggérés*", dans : *Le thesaurus de l'image : étude des langages documentaires pour l'audiovisuel*, sous la dir. de Michel DAUZATS, Paris : ADBS éditions, 1994, p.15.

[36] Voir infra, p. 250 et suiv.

portée aux sujets secondaires construisent une règle descriptive qui répond aux nécessités majeures de la recherche iconographique traditionnelle. Mais l'orientation du système, comme nous l'avons remarqué dans des sondages de cette base, reste en deçà des exigences "nouvelles" commandées par l'art contemporain.

L'exemple d'une notice, donné dans le thésaurus, confirme l'orientation :
"*-Scène biblique (cycle narratif, Elisée)-Scène biblique (Elisée, punition, ours, agression animale, garçon, porte de ville)-Scène biblique (Elie, prodige, aéronef insolite : char, flamme, Elisée)-*"[37].

Cette description, s'appliquant à une gravure sur bois illustrative, correspond à un condensé parataxique d'un passage de la Bible que nous pourrions mettre en regard[38].

Le système prévoit quatre rubriques pour l'élaboration d'une notice complète.

1) La première concerne obligatoirement toute image indexée, *Description de la représentation* (*DE*), divisée en *Thèmes* et *Sujets*[39].

a) La sous-rubrique *thèmes* est subdivisée en 15 classes dont la première, particulière, concerne les caractères généraux de la représentation (Genre iconographique et déterminants de la représentation : angle de vue, position des éléments, effet formel...etc.) ; les autres concernent le cadre référentiel général (La nature, le corps, la vie psychologique, la société...etc.).

---

[37] GARNIER, François, *Thesaurus iconographique*, op. cit., p.15.

[38] Deux épisodes extraits du Deuxième Livre des Rois : 2 R 2 11 "*Or, comme ils marchaient en conversant, voici qu'un char de feu et des chevaux de feu se mirent entre eux deux, et Elie monta au ciel dans un tourbillon [...] 2 R 2 23 Il [Elisée] monta de là à Béthel, et, comme il montait par le chemin, de jeunes garçons sortirent de la ville et se moquèrent de lui, en disant : 'Monte, tondu! Monte, tondu!' Il se retourna, les vit et les maudit au nom de Yahvé. Alors deux ourses sortirent du bois et déchirèrent quarante-deux des enfants*". *La Bible de Jérusalem*, Paris : Les Ed. du Cerf, 1979, p.406-407.

[39] Voir supra, p. 88 et suiv.pour la distinction entre "Thème" et "Sujet".

b) La sous-rubrique *sujets* se subdivise en 8 classes concernant les lieux, sujets, personnages particuliers datés et situés.
L'ensemble des descripteurs réparti sous les classes s'élève à 3200. La rédaction des notices s'effectuera par la combinaison des termes appartenant à ces différentes classes en fonction de certaines règles de syntaxe et de l'emploi codifié de séparateurs entre les termes.
Exemple (p.29) :
125 - Scène (couple : dispute, garçon, dénonciation, adultère, salle) - siège - étagère : vaisselle - retour (grand voilier).

Les trois autres rubriques ne concernent que la partie des images indexées dont on peut spécifier certaines informations :
2) -Sujet particulier (SU)
3) -Source écrite (SO)
4) -Datation (DA)
Exemple (p.190) :
434 - Scène historique (bataille rangée, marine à rames : galère, golfe, Adriatique, ville, Lépante, colline) - catholicisme - islam -
SU - Golfe de Lépante -
DA - 1571/10/07 -

Ces exemples en témoignent : il s'agit d'un repérage de motifs inclus dans un thème, ici narratif ; des figures, dans un cadre donné, jouant une scène dont la trame suit une source événementielle ou textuelle. Une adéquation (culturelle) s'instaure entre les signifiants et les signifiés que l'on peut nommer.

Cette étape parfaitement justifiée et nécessaire ne concerne pourtant qu'une facette du contenu ; ici la limite d'une acception trop restreinte de la notion apparaît. Le terme revient plusieurs fois : "*Son objet principal est de rendre compte du <u>contenu</u> de la représentation*" ; "*traduire le <u>contenu</u> essentiel de la représentation*" et dévoile ce qu'il recouvre dans cette phrase : "*L'étude de la signification explicite le <u>contenu</u>*

des représentations sans accorder d'attention particulière aux caractères spécifiquement artistiques"[40]. En confondant iconographie et contenu de l'image, on oublie d'autres dimensions thématiques elle-même porteuses d'un contenu. Ainsi, en face de la question iconographique, la question formelle, mal évaluée, a trouvé une solution surprenante.

6.2.2.5.1. ORIENTATION DE LA METHODE

Les inconvénients de cette solution, se vérifient déjà dans un exemple, qui nous intéresse d'autant plus qu'il s'applique à une photographie contemporaine de Véronique LABBÉ[41], intitulée "*Le rendez-vous*", datée de 1983 (voir annexes, p. 568).

Associant, techniquement, photographie et photomontage, l'image présente trois plans distincts, dans un espace feuilleté : un premier plan occupé par la texturation fluide d'un tissu noué aux plis rayonnants ; à l'arrière-plan, une architecture affirmée de verticales et d'horizontales composée du module répété d'une fenêtre, ou porte-fenêtre, donnant sur l'extérieur ; et entre les deux, intercalé, un plan intermédiaire où apparaissent des silhouettes humaines espacées, bordées d'un mince filet blanc qui les isole du contexte.

La représentation est construite sur plusieurs oppositions :

-le blanc (du tissu et du ciel) contre le noir (des silhouettes et le bois des huisseries, contre-jour)

-la transparence (du tissu et des vitres) contre l'opacité (du nœud, des silhouettes, des huisseries et autres plages noires)

-la souplesse (trame du tissu) contre la rigidité (des huisseries)

---

[40] GARNIER, François, *Thesaurus iconographique, op. cit.*, p.13 et 17. Souligné par nous.

[41] Id., ibid., p. 239.

-les lignes rayonnantes (obliques des plis du tissu) contre les lignes orthogonales (verticales et horizontales des huisseries répétant des carrés et des croix)
-le flou (arrière-plan vu à travers les vitres) contre la netteté (arrière-plan vu directement).

Le sujet, précisé dans le titre, est celui du "*rendez-vous*". Un ensemble de personnes, mais aussi d'objets, rassemblés dans un espace aux relations et aux particularités signifiantes dont il faut tenir compte. Le "rendez-vous" de ces personnages anonymes et indifférenciés s'effectue sous le signe d'un croisement, le nœud du tissu. Mais déterminer s'il s'agit, dérivant de connotations internes, du signe de la mort (le tissu "suaire", la croix des huisseries donnant sur le ciel) ; celui de la vie (le tissu "lange", l'échappée vers l'extérieur) ; ou, plus prosaïquement, celui du moment à ne pas oublier (le nœud du "mouchoir"), du soleil (rayons métaphoriques du tissu), de la prison (métaphorisée par les huisseries-barreaux), on ne peut le tenter pour le spectateur, ceci est du ressort d'un commentaire "littéraire" où les projections voudraient introduire des épaisseurs sémantiques que l'indexation ne pourrait proposer que dans un cadre explicitement construit à cet effet[42].

A ce stade de la description, quels descripteurs du thesaurus pourrions-nous sélectionner qui autoriseraient des questions sur les motifs en présence ?

Pour déterminer le genre, premier problème. Le thésaurus ne disposant pas de terme approprié pour qualifier cette représentation qui constitue pour le genre une "scène fictive", nous opterons par défaut pour le terme disponible le plus général "*Groupe de figures*" qui

---

[42] Par exemple *Portraits de mots : 13 grands photographes révèlent 100 mots*, Paris : Alphagram : P. Bordas et fils, 1994, coll. les mots en images, 213 p. Ce recueil où des photographies sont mises en rapport avec des mots dans l'ordre alphabétique, donne un bon aperçu de ces possibilités connotatives, avec des surprises, provoquées par la distance ironique, volontaire, créée entre les deux. Ainsi un lampadaire allumé, isolé, émergeant au milieu d'une étendue d'eau, probablement laissée là par le débordement d'un fleuve, chargée d'évoquer l'idée de "résistance", p. 164.

garantirait au minimum l'intentionnalité de l'image eu égard à son titre.

Mais, au premier plan il y a le motif du tissu noué qui manifeste ses qualités objectives textiles ("voile", seul, serait ambigu) tout en structurant plastiquement l'image d'un motif "abstrait" rayonnant. En optant pour "*Représentation non figurative*" nous perdrions la première valeur, en revanche "*Représentation d'objet*" passe sous silence sa valeur plastique. Nous pencherons cependant pour cette deuxième solution, afin de respecter l'orientation de cette indexation : l'iconographie.

Décider quel élément devrait se placer en premier dans la notice est un autre problème, difficile à résoudre, puisque l'un et l'autre sont inextricablement liés dans la signification générale : l'effet de feuilletage le dénote. En considérant que cet aspect ne perturbe pas l'interrogation, celle-ci pouvant se faire indifféremment à l'un ou l'autre des mots-clés introduits, quelle que soit sa place, nous pourrions obtenir la notice suivante :

DE - Groupe de figure (personne : silhouette : debout : répétition, intérieur, fenêtre : huisserie : répétition, vitre : carré : répétition) - fond de paysage (arbre, ciel) - Représentation d'objet (tissu : nœud : transparence : superposition : plis : effet de ligne : rayon).

Sans que cette notice soit absolument satisfaisante du point de vue des aspects sémantiques évoqués plus haut, il serait possible d'interroger cette image sur quelques-uns de ses composants figurés essentiels :

-image figurant des effets de transparence
-image figurant des effets de transparence de tissu
-image figurant la répétition d'un motif
-image figurant des fenêtres
-image figurant un intérieur
-image figurant un nœud
-image figurant des silhouettes de personnes
-...etc. selon les termes de la notice.

Or, que nous propose, en exemple, le thesaurus dans le choix des descripteurs :

DE - effet de ligne (tissu, superposition, accumulation : fenêtre, carré, personnage) -

Où nous pensions trouver un descriptif affiné des éléments représentés, nous rencontrons une indexation qui, paradoxalement, met en premier l'accent sur une composante formelle : "*effet de ligne*". Cette qualification, en soi justifiée, ne détache qu'une donnée signifiante sans prêter attention à des significations induites par le titre. De plus, les motifs principaux tels que le nœud, pourtant central et au premier plan, les rayons et les plis du tissu, la transparence, la silhouette des personnages... etc. sont perdus. Le vocabulaire utilisé pourrait enfin s'appliquer à plus de précision : quel type de lignes ? ; *accumulation* à la place de répétition ; *superposition* pour transparence.

Parmi les termes qui devraient "appeler" la photographie (nœud, transparence, plis, rayons, silhouette, répétition, intérieur, arbre, ciel), trois au moins appartiennent à la substance sémantique, iconographique et formelle, de la photographie : le nœud, la transparence et les silhouettes. Si nous reprenions maintenant la place de l'interrogateur nous constaterions tous les silences provoqués par l'indexation.

Ce déplacement d'orientation, dans le contenu de la notice, de l'iconographique au formel, même s'il a lieu en fin d'ouvrage, à propos d'une image qui fait plutôt office d'annexe que d'exemple intégré à la méthode[43], pose le problème de l'articulation des niveaux dans l'analyse et l'indexation.

---

[43] Le report en fin d'ouvrage témoigne peut-être d'une marginalisation de la question, mais la conséquence est "centrale" dans l'indexation des œuvres sur Joconde.

Il permet d'observer en premier lieu, dans une sorte de lapsus, qu'on peut difficilement exclure les composants formels de l'observation et de l'indexation ; qu'en second lieu, il convient de ne pas occulter une dimension au détriment de l'autre quand toutes les deux débouchent sur un niveau de signification qui intéresse le sujet ; qu'en dernier lieu la précision des termes choisis sera fonction d'une définition méthodologique de l'analyse.

Parce que les formes n'ont pas été définies comme des formants ou des composants mais comme des "*effets*" on est parvenu à des caractérisations trop générales qui portent sur des agents plastiques omniprésents, dans toutes les œuvres, et non sur leur "actualisation". Qu'apporteront des indices aussi généraux qu'"*effet de couleur*, *de forme*, *de ligne*, *de lumière*, *de mouvement*, *de perspective* ou de *relief*", sinon des informations aussi vagues et tautologiques que pourraient l'être, pour la figuration, des entrées à *figure*, *scène*, *histoire* ou *action*, sans autre précision.

Ces catégories d'*effets* finiront par indexer un nombre d'images tel qu'il sera impossible d'en saisir la valeur de différenciation. Le descripteur "*effet de ligne*" servira-t-il véritablement à indexer des œuvres qui affirment la ligne en tant que sujet formel signifiant, comme ce peut être le cas dans l'art abstrait, ou sera-t-il indistinctement utilisé pour tout type d'œuvre qui présente des formants plastiques linéaires, et donc laisser sur ce point la porte ouverte aux appréciations contradictoires des indexeurs ? Une interrogation de la base *Joconde* confirme les doutes : tous les types d'œuvres y sont indexés à l'aide de ces catégories sans qu'on puisse discerner pourquoi "celles-ci" plutôt que "telles autres"[44].

---

[44] Interrogation en septembre 1996. Le descripteur "effet de ligne", s'applique aussi bien à des œuvres de François Morellet qu'à Camille Claudel, à Tomi Ungerer qu'à Pablo Picasso (245 documents en réponse).

6.2.3. INDEXATION THEMATIQUE DES ILLUSTRATIONS : APPLICATION

La méthode que nous présentons, basée sur les possibilités d'interrogations par vedette matière et appliquée au dépouillement d'un échantillon d'images (illustrations de revues et diapositives) n'a, précisons-le, qu'une valeur expérimentale. Il ne s'agissait pas pour nous de reformuler un bordereau-type d'indexation qui tente de récapituler tous les éléments descriptifs selon des méthodes muséographiques, mais de garder en point de mire les contenus de l'œuvre communiqués par la reproduction. Elle tente de constituer un repère pour répondre aux problèmes que nous avons soulignés. Sa fonction, au travers d'exemples, consiste, avant tout, à mettre en avant certaines questions préliminaires. Sans considérer qu'il s'agit d'une formule unique et suffisante mais en sachant que des propositions de ce type faciliteraient les recherches sur le terrain ; les demandes thématiques d'usagers restant sous-jacentes.

6.2.3.1. SELECTION DES DOCUMENTS

Les critères prépondérants dans la sélection des revues ont tenu compte, à la fois, de leur importance dans le panorama éditorial et de leur matière iconographique, tant du point de vue de la morphologie que du contenu. Elles concernent l'ensemble des domaines d'expression inclus dans les arts plastiques actuels. En pratiquant un choix à l'intérieur de la sélection déjà opérée par le *Bulletin signalétique des arts plastiques*, nous en avons retenu trois que leur longévité, leur qualité rédactionnelle et leurs illustrations, placent parmi les revues de référence en matière d'art actuel et contemporain, et pour approcher de plus près les problème particuliers de la sculpture et de l'installation, nous y avons inclus la revue canadienne *Espace : sculpture.* Les titres sont les suivants : *Art press* (France) ; *Espace : sculpture* (Canada) ; *Lapiz* (Espagne).

Pour ne pas fausser l'expérience en orientant l'indexation vers des images choisies par avance, nous avons déterminé au hasard les numéros à dépouiller. Il s'agira au total de quatre numéros publiés entre 1993 et 1994. Enfin, un dossier relatif à l'art contemporain appartenant à la série *Actualité des arts plastiques*, dirigée par Bernard PIENS, publiée par le Centre National de Documentation Pédagogique, permettra de confronter l'indexation au support des diapositives (voir annexes, p. 630). Là encore le souci d'accessibilité a prévalu. Cette série étant très largement utilisée à des fins d'enseignement, qu'il soit généraliste ou spécialisé, on la rencontre dans de nombreux centres de documentation.

6.2.3.2. CHOIX DES REPRODUCTIONS

Seules les reproductions des œuvres d'art plastiques (y compris la photographie et la vidéo), à l'exclusion des utilisations publicitaires et des vignettes trop petites pour une visualisation correcte, feront l'objet d'une indexation. L'inconvénient majeur de ce choix est qu'il laissera de côté l'architecture. Mais on pourrait, dans d'autres perspectives, étendre les notices à toutes les illustrations : notamment aux photographies d'édifices, de lieux ou aux portraits d'artistes et de personnalités. Autant de matériaux utiles à la recherche d'informations en Histoire ou dans d'autres champs.

6.2.3.3. STRUCTURE ET REDACTION DES NOTICES

a) Les ouvrages de référence :

En l'absence de thesaurus accessible, ou publié, en langue française spécifique à l'art contemporain, les outils de référence dont nous nous sommes servis reprennent ceux qu'on utilise généralement dans les centres de documentation et bibliothèques spécialisés en art contemporain, à savoir :

-*Vocabulaire des arts plastiques,* du *Bulletin signalétique des Arts Plastiques*
-*Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*
-*RAMEAU: Répertoire d'Autorité-Matière Encyclopédique et Alphabétique Unifié*
-*Liste de vedettes-matières à l'intention des bibibliothèques publiques*
-Index de *la Bibliographie d'Histoire de l'Art*
-*Thesaurus iconographique : système descriptif des représentations*
-*Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*[45]

Malgré les apports qu'ils représentent pour le contrôle du vocabulaire, ils ne contiennent pas toutes les notions (objets et concepts) que nous avons extraites des images analysées. Ainsi, la liste constituée, entrées et renvois, pourrait-elle à son tour servir de base de travail pour l'actualisation du *Vocabulaire des arts plastiques*, par exemple[46]. Notre but n'était pas de prétendre circonscrire l'ensemble des termes nécessaire à l'indexation de ce domaine - proprement encyclopédique - ni d'aboutir à l'édification d'un nouveau thésaurus qui serait resté nécessairement partiel, mais de mettre l'accent sur une information signalétique guidée par une approche thématique.

b) Structure de la notice :

Catalographie

---

[45] Voir leur signalement dans la bibliographie.

[46] Nous citons cet exemple pour illustrer la démarche ayant cours dans l'élaboration d'un vocabulaire. Marie-Hélène COLAS-ADLER, coordinatrice du Bulletin écrit dans la présentation de la dernière version, avril 1994 : "*Ce vocabulaire a pour origine le travail mené avec les documentalistes des écoles d'art organisées en réseau depuis 1974, et plus particulièrement axé sur le dépouillement de périodiques d'art contemporain français et étrangers. Cette collaboration a donné lieu à la publication du Bulletin Signalétique des Arts Plastiques. Des mises à jour de ce vocabulaire sont publiées régulièrement...*".

Les informations catalographiques concernent le document-support. Elles seront données dans l'ordre prescrit par les normes de rédaction des références bibliographiques[47] :

1)titre du document hôte, 2)numéro, 3)date, 4)localisation ou numérotation dans le document hôte, 5)dimensions.

Exemple :
-*Actualité des Arts plastiques*, n°43, 1978, diapo. n°1, coul., 24x36cm.

L'auteur de la photographie, quand il est nommé, pourra figurer en notes, en fin de notice. Cet endroit servira également à introduire d'autres précisions, en particulier des descripteurs morphologiques relatifs à la photographie-reproduction.

La reproduction d'une œuvre produit un phénomène d'emboîtement dont il faut tenir compte : le référent iconique de la photographie étant constitué par une œuvre qui possède elle-même ses propres qualités visuelles. Seules, ces dernières font l'objet de l'indexation mais néanmoins la photographie présente dans certains cas un "point de vue"[48] sur l'œuvre qu'on devra noter, sous peine d'égarer l'utilisateur. Supposons le cas d'une sculpture dont la photographie, prise à contre-jour, n'en transcrirait que la silhouette. Une notice qui omettrait de préciser cet aspect ne pourrait manquer de tromper un usager particulièrement intéressé par les détails de cette même sculpture. Si une prise de vue frontale d'un tableau correctement éclairé ou d'une photographie ne présente pas, elle, de "point de vue" qui mérite de mention particulière, sinon celle du format de la photographie,

---

[47] Normes AFNOR, Z 44-005, déc. 1987, ISO 690, *Références bibliographiques : contenu, forme et structure*, Paris : Afnor, 1987, 13 p.

[48] Sujet abordé chapitre 4 "Le point de vue" dans FOZZA, Jean-Claude, GARAT, Anne-Marie, PARFAIT, Françoise. *Petite fabrique de l'image...*, p.89-93.

qu'on pourra comparer avec le format de l'original, il en va tout autrement quand la reproduction présente une œuvre en situation, comprise dans un espace représenté sur la photographie. De même la prise de vue d'un détail, d'une sculpture ou d'une installation introduisent une dimension proprement photographique qui "n'appartient" pas à l'œuvre. D'où la nécessité de recourir dans les notices aux critères morphologiques de la photographie[49] quand l'illustration demandera de distinguer les deux niveaux de référence. Les informations sur l'œuvre originale reproduite, comportent également un aspect catalographique, qui sera plus ou moins complet, selon les références (titres, légendes, textes, encarts…) accompagnant les reproductions contenues dans le document hôte. Elles concernent principalement l'auteur de l'œuvre, le titre de l'œuvre, la date de création, la technique, et la localisation. L'ordre de transcription, suivra les règles habituelles des légendes et du catalogage : Auteur, titre, date, technique, dimensions[50]. La localisation, qu'on retrouvera, si on le souhaite, en se référant à la légende de la reproduction, ne sera pas précisée dans nos exemples, sauf quand elle aura un lien direct avec le contenu des œuvres.

Exemples :

-O'LOUGHLIN, Christine, s.t., 1983
-DE VRIES, *Relief*, [s. d.], bois
-BARTLETT, Jennifer, *Alphabet Five*, 1993, émail et sérigraphie/acier.

---

[49] Critères établis par Ginette BLERY, La mémoire photographique, étude de la classification des images et analyse de leur contenu à l'aide de l'informatique, in *Analyse de l'image fixe : réflexions et guide bibliographique*, p. 29-30 repris entre autres, dans CHAUMIER, Jacques, *Analyse et langages documentaires, op. cit.*, p.80-81 et KATTNIG, Cécile et LEVEILÉ, Janny, Une photothèque, mode d'emploi, p.49-59 et annexe p.236.

[50] Voir supra schéma des Normes AFNOR Z 40-077, p. 375.

6.2.4.4. VEDETTES MATIERES : INDEXATION

Le modèle de transcription se réfère, en partie, à la *Norme d'indexation analytique par matière*[51]. Les signes de ponctuation faisant office de séparateurs entre les termes retenus sont :

-les deux points [:] pour séparer les termes principaux

-la virgule [,] pour séparer un terme principal d'un terme secondaire, ou rejeté

-les parenthèses [( )] pour introduire un qualificatif

-les doubles barres obliques [//] pour indiquer un rapport entre deux éléments

-la simple barre oblique [/] pour indiquer la notion "sur"

-le point d'interrogation [?] pour indiquer une approximation ou une supposition

Exemples :

CHARBON (matériau) : maquette : bibliothèque, ruine, Antiquité.
POIRIER, Anne et Patrick, *Domus Aurea, Incendie de la grande bibliothèque*, 1975-77, construction de charbon de bois et fusain, 7x4 m.
Actualité des Arts plastiques, n°43, 1978, diapo. n°4, coul., 24x36cm. Vue plongeante.

ALPHABET (référence) : peinture, émail
BARTLETT, Jennifer, *Alphabet Five*, 1993, émail et sérigraphie/acier
Art Press n°188, fév.1994, p.72, ill. coul. 7,5x6 cm. Ph. G. Clements.

TISSU, Vêtement, cape (?) : élément, installation
PAOLINI, Giulio, *L'indifférent*, 1988
Art Press n°188, fév.1994, p.40, ill. coul. 10x13 cm. Ph. A. Morin.

[51] Normes AFNOR NF Z 44-070, août 1986, *Indexation analytique par matière*, Paris : Afnor, 1986, 15 p.

L'utilisation du point d'interrogation dans le dernier exemple illustre le cas d'une supposition quant à la nature du pan de tissu tombant, avec galons et doublure, accroché à un chevalet, qui évoque une cape (allusion aux habits du personnage du tableau, aux modes vestimentaires du 18e siècle ?), mais pourrait aussi être un rideau. L'ensemble de l'installation, constituée de deux chevalets, d'une réplique du tableau de Watteau, "L'indifférent", de feuilles de papier éparses sur le tableau et sur le sol, et de ce tissu, ne permet pas de le définir de manière univoque. La reproduction, qui présente un plan d'ensemble, venant à l'appui d'un article sur l'organisation des salles du Musée de Grenoble, n'est pas commentée. Il fallait donc indiquer que l'élément descriptif retenu n'était pas certain.

Plusieurs types de précision seront intégrés aux vedettes qui porteront sur les propriétés sémantiques et matériologiques des œuvres, afin de pouvoir retrouver à la lecture des indexats, un ensemble de données éclairant la tête de vedette. Si on indexait, par exemple, par le seul mot d'"alphabet", une œuvre qui, en réalité interroge l'alphabet, en tant qu'ensemble de signes organisés, sans reprendre ou représenter des lettres réelles, on confondrait tous les niveaux référentiels. On distinguera, donc, quand c'est possible - en fonction des œuvres elles-mêmes ou de textes d'accompagnement - ces différents niveaux, par l'emploi de termes qui préciseront des effets rhétoriques (substitution, opposition, analogie, ironie… etc.) ou en indiquant clairement la traduction connotative de l'indexation. Entre autres exemples :

- la connotation de solitude peut s'appliquer à la figure sculptée d'un être humain isolé, assis contre le mur d'un terrain vague, qui "image" la solitude, sans référence à une allégorie ou un code strictement formulés (voir annexes, p. 570) ;
- un miroir mis à la place du tapis vert d'un billard est, objectivement, une opération de substitution (voir annexes, p. 571) ;

- une sculpture d'animal reconstitué par des pièces mécaniques évoquant la forme d'un dromadaire, se réfère à ce dernier de manière analogique (comparaison, rapprochement sans mimétisme) (voir annexes, p. 572) ;
- ou, enfin, l'association d'une légende où il est question de la dépouille embaumée de Lénine, avec des peaux de bananes desséchées ("embaumées) et l'insigne du drapeau soviétique (étoile, faucille et marteau), dirige la référence vers l'ironie (voir annexes, p. 573).

L'article, la plupart du temps, permet de s'appuyer sur des notions utiles à la détermination du contenu de l'œuvre, mais il est des fois où le manque d'informations complémentaires nous oblige à une saisie empirique et partielle du phénomène plastique, déjà filtré par la photographie et la technique de reproduction. Il est certain que, dans ce cas, soit des relais externes (connaissances ou enquêtes complémentaires de l'indexeur) serviront à préciser des notions ou certains contenus, soit l'indexation en restera à une dénotation limitée, soit, enfin, elle demeurera silencieuse et s'en remettra à la seule catalographie (signalement du titre, de l'auteur et de la source) pour le repérage.

La liste suivante donne d'autres exemples de précision ou de caractérisation, qui aident à comprendre le contexte d'actualisation du premier terme choisi. Chaque vedette se rapporte à une reproduction différente.

Exemples :

-MIROIR : tapis (substitution) : billard : élément, installation
-MOUVEMENT rotatif : sculpture
-CHAPEAU : feuilles (?) : personnage de dos : vue de jardin : photographie
-TABLEAU "L'indifférent" A. Watteau : citation : installation
-VEGETAL (référence) : spirales : motif : sur film translucide : élément, installation/mur
-OMBRE : projection/mur : pièce tridimentionnelle

-PAPIER (matériau) : sculpture
-LENINE : momie (référence, ironie) : pièce tridimentionnelle
-HORLOGE (analogie) : sculpture, pâte papier
-SOLITUDE (connotation) : corps humain : assis par terre : sculpture : élément installation

Chaque tête de vedette met en valeur un aspect thématique, mais on ne pouvait pas exprimer, dans la chaîne d'indexats qui précisent ce premier élément, tous les liens qui s'instaurent entre les différents composants de l'œuvre, soit par des codifications syntaxiques trop compliquées, soit par des termes trop nombreux. La segmentation des données agit par notations successives sur une facette choisie de la représentation. Le but n'étant pas de décrire, mais de signaler. Si l'on reconstruisait l'"à propos" traduit par les vedettes, on reviendrait à des syntagmes du genre :

Exemples :

MIROIR : tapis (substitution) : billard : élément, installation

- Il s'agit d'un miroir mis à la place d'un tapis de billard, élément faisant partie d'une installation.

VEGETAL (référence) : spirales : motif : sur film translucide : élément, installation

- Il s'agit de spirales végétales organisées en motifs sur un film translucide, élément faisant partie d'une installation.

TABLEAU "L'indifférent" A. Watteau : citation : élément, installation

- Il s'agit du tableau d'Antoine Watteau utilisé comme citation, élément faisant partie d'une installation.

SOLITUDE (connotation) : corps humain : assis par terre : sculpture : élément installation

- Il s'agit de la sculpture d'un corps humain assis par terre, évoquant la solitude, élément faisant partie d'une installation.

Afin de respecter l'ordre logique des informations d'une liste alphabétique tout en autorisant des accès multiples, nous avons attribué des vedettes selon le système des permutations, en changeant chaque fois le premier élément pour qu'il prenne sa place dans l'ordre alphabétique, et en transformant les précisions secondaires quand elles ne donnaient pas d'information supplémentaires sur la vedette principale.

Exemple :

ARBRE, oranger : installation
GERMINATION : arbre, oranger : installation
SUSPENSION : arbre, oranger : installation

Cette obligation aurait été évitée avec des logiciels documentaires ; une question permettant d'accéder indifféremment aux divers indexats, par mots-clés.
Exemple :

ARBRE : ORANGER : GERMINATION : SUSPENSION : INSTALLATION

Mais, pour des raisons pratiques, nous avons travaillé ici en fonction de modèles imprimés. Ceux-ci étant susceptibles, ensuite, d'une adaptation et d'une application informatiques.

6.2.3.5. EXEMPLES D'INDEXATION COMMENTÉS

Les principes d'indexation sont une chose, il convenait également, pour ne pas en rester à la lecture d'un index désincarné, d'aborder par l'exemple, les réflexions qui président au choix des termes. En commentant le travail d'observation pour l'indexation de

la rubrique "*Exporama*", dans *Art Press* (n°188, O2/94, p.72-73), qui présente l'intérêt de contenir des illustrations en couleur d'un format moyen par rapport à la surface de la page, souvent observé dans les revues, et d'être accompagnée d'un appareil textuel réduit à sa plus simple expression. On s'est donc placé ici dans une situation où le langage écrit ne vient pas surabonder en descriptions, interprétations, connotations et extrapolations au regard des œuvres. Avantages et désavantages en résulteront dans l'analyse.

Exemple 1 :

Le tableau abstrait de Robert MANGOLD pose à nouveau la question des limites de l'interprétation pour l'abstraction géométrique, ici minimale. Sans pouvoir, dans le contexte imparti, rapporter sa démarche à une symbolique personnelle, on s'abstiendra de lui en inventer une. On s'en tiendra à recueillir les informations que donnent le titre et le commentaire, tout en éprouvant leur plausibilité sémantique par rapport à l'image présentée. La sémantique se rabattant ici sur des figures simples, interrogeant la radicalité des formants plastiques. Le titre ("*Plane/Figure*") indique un rapport réciproque entre plan et figure. Le commentaire parle de *champ de couleur* intentionnellement, il fait référence à la fois à la matérialisation plastique du tableau présenté, larges surfaces colorées, et à l'expression américaine *color field* qui désigne un courant de l'abstraction américaine. L'opposition entre ellipse et droite fait intervenir une forme de rhétorique visuelle relevant de la peinture géométrique. Il reste enfin les couleurs et la découpe du tableau ("shaped canvas"), qui comptent dans les réalités plastiques intéressant les thèmes.

CHAMP DE COULEUR : 2 surfaces, côte à côte : peinture *Art Press* n°188, fév.1994, p.72, ill. coul. 7,5x11	MANGOLD, Robert	*Plane/Figure* series. 2 panneaux A 1993 Acrylique, crayon noir/toile

COULEUR : gris et orange *Art Press* n°188, fév.1994, p.72, ill. coul. 7,5x11	MANGOLD, Robert	*Plane/Figure* series. 2 panneaux A 1993 Acrylique, crayon noir/toile
COULEUR : orange et gris *Art Press* n°188, fév.1994, p.72, ill. coul. 7,5x11	MANGOLD, Robert	*Plane/Figure* series. 2 panneaux A 1993 Acrylique, crayon noir/toile
SHAPED CANVAS *Art Press* n°188, fév.1994, p.72, ill. coul. 7,5x11	MANGOLD, Robert	*Plane/Figure* series. 2 panneaux A 1993 Acrylique, crayon noir/toile
ELLIPSE // DROITE : trait/surface colorée : peinture *Art Press* n°188, fév.1994, p.72, ill. coul. 7,5x11	MANGOLD, Robert	*Plane/Figure* series. 2 panneaux A 1993 Acrylique, crayon noir/toile

Exemple 2 :

La réduction photographique des vingt-six unités carrées, assemblées dans un rectangle dont les dimensions originales sont de 192,5 x 162,5 cm., ne permet pas de distinguer des détails significatifs des peintures, si ce n'est qu'ils semblent "imiter" des contours pixélisés, non lissés, de lignes réalisées par ordinateur. "*Formes fluides et très animées*" nous dit le commentaire, mais au-delà de cette impression, impossible de dégager des aspects qui les caractériseraient. Le vingt-sixième carré, isolé en bas de la série est également trop réduit pour en déterminer le contenu. Les seules mentions que nous retiendrons se rapportent à l'organisation générale où l'on reconnaît une opposition entre droites et courbes (lignes droites *vs* lignes ondulantes ; contours de surfaces chantournés *vs* contours de surfaces rectilignes) ; une segmentation de l'image (lignes agissant comme des fils conducteurs entre les unités tout en étant segmentées par la distribution des carrés) et une répétition de modules formels d'un carré à l'autre. Quant à orienter ensuite l'interprétation vers des références aux alphabets brodés, à la couture, ou vers des projections qui rejoindraient des "tests de Rorschach", nous nous en abstiendrons. Seul le titre nous autorisera à mentionner

une correspondance thématique entre titre et thème (l'alphabet, comme la série, comportant 26 unités).

ALPHABET (référence) : peinture, émail *Art Press* n°188, fév.1994, p.72, ill. coul. 7,5x6. Ph. G. Clements	BARTLETT, Jennifer	*Alphabet Five* 1993 Email et sérigraphie/acier
CARRE : module : peinture, émail *Art Press* n°188, fév.1994, p.72, ill. coul. 7,5x6. Ph. G. Clements	BARTLETT, Jennifer	*Alphabet Five* 1993 Email et sérigraphie/acier
DROITE // COURBE : ligne/fond : surface/fond : peinture, émail *Art Press* n°188, fév.1994, p.72, ill. coul. 7,5x6. Ph. G. Clements	BARTLETT, Jennifer	*Alphabet Five* 1993 Email et sérigraphie/acier

Exemple 3 :

La photographie présentée du travail de Julian OPIE pose un problème d'identification. Son apparence d'image infographique semble corroborée par le commentaire : "*L'espace urbain soumis à la virtualité informatique*", mais on sait par ailleurs que OPIE est sculpteur. La photographie correspond-elle alors à un dessin préparatoire ? Son travail s'est-il orienté dernièrement vers la représentation de volumes dans le plan ? La technique utilisée : *Acrylique sur bois, verre, aluminium* ne peut nous aider à définir s'il s'agit de volume ou de plan, ni le commentaire qui parle de "*formes*". On sera donc dans l'impossibilité de préciser de quel type d'œuvre il s'agit. Les entrées retenues feront seulement référence au caractère géométrique de la construction formelle et à une connotation fournie par le commentaire.

PARALLELEPIPEDES RECTANGLES : imbriqués *Art Press* n°188, fév.1994, p.72, ill. coul. 8,5x8,5	OPIE, Julian	*Imagine that you can order these* (Imaginez leur mise en ordre 1992 Acrylique/bois, verre, alum.

ARCHITECTURE URBAINE (référence) *Art Press* n°188, fév.1994, p.72, ill. coul. 8,5x8,5	OPIE, Julian	*Imagine that you can order these* (Imaginez leur mise en ordre 1992 Acrylique/bois, verre, alum.

Exemple 4 :

La sculpture d'Anish KAPOOR nous confronte au résultat d'une intervention dans la matière qu'on peut dénommer littéralement *creux*, *trou* ou *dépression*. *Creux* implique une ambiguïté avec le sens du terme *vide* (un récipient creux) ; *trou* serait plus satisfaisant si la sculpture était totalement percée, mais ce n'est pas le cas ; quant à *dépression*, nous l'écarterons en raison de sa polysémie. Nous resterons sur l'idée de *creux* mais en la traduisant par d'autre substantifs indiquant l'action et le résultat : *creusement* et *érosion*, nous rapprochant du terme "*corrodée*" employé dans le commentaire, et permettant un accès à ce qui constitue une thématique (où sens littéral et connoté d'*érosion* se rencontrent) chez cet artiste. La sculpture nous confronte aussi à deux textures particulière d'un même bloc de grès, dont nous rendrons compte par une opposition de termes, indiquant les deux qualités de leur état apparent.

CREUSEMENT : pierre dressée : sculpture *Art Press* n°188, fév.1994, p.72, ill. coul. 8,5x6,5	KAPOOR, Anish	Sans titre 1993 Grès
EROSION : pierre dressée : sculpture *Art Press* n°188, fév.1994, p.72, ill. coul. 8,5x6,5	KAPOOR, Anish	Sans titre 1993 Grès
PIERRE : dressée : sculpture *Art Press* n°188, fév.1994, p.72, ill. coul. 8,5x6,5	KAPOOR, Anish	Sans titre 1993 Grès
POLIS // BRUT : pierre dressée : sculpture *Art Press* n°188, fév.1994, p.72, ill. coul. 8,5x6,5	KAPOOR, Anish	Sans titre 1993 Grès

Exemple 5 :

L'oranger suspendu de Ran MORIN est-il en lévitation, en suspension, est-il déraciné ou flotte-t-il comme l'indique le commentaire ; va-t-on le qualifier "d'arbre volant" ? Peut-on, sans autre indication, arguer de valeurs symboliques, quand on apprend que cette installation a été effectuée à Tel-Aviv ; est-il un oranger symbole d'une paix en suspension ou en germination ? Est-ce un hommage à Israël terre d'accueil de déracinés où les arbres ont poussé ? Parmi les connotations impliquées par le titre, le commentaire et notre interprétation, nous irons vers celles qui introduisent le moins de distorsion, vers celles que la mise en scène de l'œuvre laisse voir, à travers la reproduction : germination (la plante sortant d'une graine) et déracinement (oranger transplanté).

ARBRE, oranger : installation *Art Press* n°188, fév.1994, p.73, ill. coul. 7,5x6	MORIN, Ran	*Oranger suspendu* 1993 Arbre, armature métallique, eau, terre, graines
GERMINATION (analogie) : oranger : installation *Art Press* n°188, fév.1994, p.73, ill. coul. 7,5x6	MORIN, Ran	*Oranger suspendu* 1993 Arbre, armature métallique, eau, terre, graines
SUSPENSION : oranger : installation *Art Press* n°188, fév.1994, p.73, ill. coul. 7,5x6	MORIN, Ran	*Oranger suspendu* 1993 Arbre, armature métallique, eau, terre, graines
ORANGER : installation *Art Press* n°188, fév.1994, p.73, ill. coul. 7,5x6	MORIN, Ran	*Oranger suspendu* 1993 Arbre, armature métallique, eau, terre, graines
DERACINEMENT (référence) : arbre : installation *Art Press* n°188, fév.1994, p.73, ill. coul. 7,5x6	MORIN, Ran	*Oranger suspendu* 1993 Arbre, armature métallique, eau, terre, graines

Exemple 6 :

Comment dénommer la "*Boule rouge*" de Georges ROUSSE : *cercle*, *sphère*, *boule* ? *Boule* correspond à son titre,

pourtant c'est un plan qui s'offre à l'œil que nous traduirons plutôt par *cercle*. C'est toute l'ambiguïté de son travail d'anamorphose qui abolit le volume de la figure dans le plan, grace au point de vue focal de l'appareil photographique. ROUSSE procède d'abord par une intervention picturale qu'il photographie ensuite selon un certain angle. Mais cette élaboration anamorphique est elle-même niée dans le résultat puisque on ne peut en saisir les éléments qui la constituent dans la photographie. Le titre, dans ce cas, induira le recours au terme *boule* faisant allusion au volume, tandis que l'indexation ajoutera celui de *cercle*. Par ailleurs, la légende et le commentaire de cette reproduction permettait de savoir quel type de lieu était concerné : une gare désaffectée. Cet aspect a été retenu. Mais rien ne précisait l'adresse (ancienne gare de La Flèche ?), aussi, nous n'avons pas retenu de vedette topographique. Un indexeur informé sur ce travail particulier aurait donc pu apporter d'autres précisions.

CERCLE : rouge : photographie *Art Press* n°188, fév.1994, p.73, ill. coul. 7,5x9,5. Ph. J.C. Launey.	ROUSSE, Georges	*Boule rouge* 1993 Cibachrome/aluminium
BOULE : rouge : photographie *Art Press* n°188, fév.1994, p.73, ill. coul. 7,5x9,5. Ph. J.C. Launey	ROUSSE, Georges	*Boule rouge* 1993 Cibachrome/aluminium
ROUGE : boule rouge : photographie *Art Press* n°188, fév.1994, p.73, ill. coul. 7,5x9,5. Ph. J.C. Launey.	ROUSSE, Georges	*Boule rouge* 1993 Cibachrome/aluminium
INTERVENTION PICTURALE (résultat) : photographie *Art Press* n°188, fév.1994, p.73, ill. coul. 7,5x9,5. Ph. J.C. Launey.	ROUSSE, Georges	*Boule rouge* 1993 Cibachrome/aluminium
LIEU DESAFFECTE : gare : intervention picturale *Art Press* n°188, fév.1994, p.73, ill. coul. 7,5x9,5. Ph. J.C. Launey.	ROUSSE, Georges	*Boule rouge* 1993 Cibachrome/aluminium

Exemple 7:

Le commentaire et la légende de la reproduction se font ici plus explicatifs. Ils apportent même des indications sur des éléments extérieurs au plan (vidéos) ou difficilement repérables, comme le "*liquide rouge*" qui circule dans les tuyaux. Le bâteau au premier plan, un remorqueur découpé, ajouté aux autres épaves, exprimerait "*la destabilisation mondiale actuelle*" : connotation qui s'appuie sûrement sur quelque raison (exprimée par les artistes ou d'autres personnes) mais que nous avons préférée reprendre par le terme *naufrage* en le reliant directement au titre, ce qui, d'une part ne nous éloigne pas de l'intention des auteurs et d'autre part, rejoint le champ sémantique de *destabilisation*. Les lettres *S S* inscrites sur un morceau du remorqueur ne sont sans doute pas là par hasard, mais en l'absence de commentaire sur ce point (comment le choix a-t-il été fait, en fonction de quels évènements locaux de la Seconde guerre mondiale ou de quelle histoire particulière, peut-être liée au lieu ou à ce remorqueur précis ?), nous laisserons cet aspect de côté. Là aussi une information complémentaire aurait peut-être permis de signaler cet élément.

BATEAUX : épaves : élément, installation *Art Press* n°188, fév.1994, p.73, ill. coul. 8,5x13,5	POIRIER, Anne et Patrick	*Naufragis* 1993 Bâteaux, câbles, pompes, vidéo, films
EPAVE : bâteaux : élément installation *Art Press* n°188, fév.1994, p.73, ill. coul. 8,5x13,5	POIRIER, Anne et Patrick	*Naufragis* 1993 Bâteaux, câbles, pompes, vidéo, films
NAUFRAGE (référence) : bâteaux : élément, installation *Art Press* n°188, fév.1994, p.73, ill. coul. 8,5x13,5	POIRIER, Anne et Patrick	*Naufragis* 1993 Bâteaux, câbles, pompes, vidéo, films

6.2.3.6. REMARQUES

Quelques exemples et autant de questions particulières qui traduisent la difficulté de décrire les composants et de décider ce qu'on peut retenir des significations sans extrapoler. La recherche de

caractéristiques identifiables, autres que l'auteur, le titre, la date ou la technique, impose des raccourcis qui semblent ravaler l'œuvre à une simple intention illustrative. L'indexation suppose une perte de substance, ici comme pour le texte, une "condensation" ni pire, ni meilleure, que pour le texte.

Mais, comme nous l'avons répété, l'ambition n'est pas d'offrir, une trame explicative, où un champ sémantique fermé qui se substituerait à une herméneutique. Le sens qui se reformera dans l'esprit du spectateur, en possession des informations visuelles et textuelles, devant telle image indexée, lui appartient. Et, de ce point de vue, le rapport rétabli entre œuvre et artiste par le lecteur (entre une œuvre donnée et un artiste dont il connaîtrait par ailleurs la démarche globale, la situation dans le temps, dans l'espace, son inscription dans tel courant ou mouvement) pourra provoquer une identification du sujet immédiatement supérieure à ce qu'en donne l'indexation.

Le critère du thème n'est donc pas une entité libre ou autosuffisante qui serait "dépersonnalisée", il peut, au contraire, jouer le rôle d'une clef supplémentaire pour accéder à des matériaux bruts qui ne demandent qu'à être structurés et affinés dans et pour une connaissance de l'œuvre sous ses multiples facettes. Evanouissement et renaissance du sens, pour reprendre Guy ROSOLATO.

CONCLUSION

Le signalement thématique agit par notations, mais ce sont autant d'atouts qui permettent, par le biais documentaire, de revenir vers des œuvres, qui, sans cela, seront souvent condamnées à rester méconnues, voire inconnues de la mémoire iconographique. Paradoxalement, sous la réduction, l'approximation et la traduction, l'indexation dégage néanmoins des informations dont l'interrogation thématique pourrait tirer profit, parce qu'elle travaille, à sa façon, contre la simplification de la connaissance artistique. Les techniques documentaires, on l'a constaté tout au long de cette partie, ne se réduisent pas à des applications définies une fois pour toutes parce qu'elles sont prises dans les courants changeants des usages, des intérêts scientifiques, des idées et, pourquoi pas, des opinions.

Evaluer le contexte théorique d'une indexation thématique revient à contextualiser la documentation elle-même dans les enjeux dominants d'un moment de l'histoire des sciences. De l'œuvre d'art créée, inscrite dans la réalité des choses et de l'esprit, au texte ou à l'image qui la ré-inscrivent sur un support, lequel à son tour devient objet de techniques et sujet de connaissance, on retrouve le mouvement qui va de l'œuvre à son statut documentaire. Un apport de la documentologie, et plus largement des sciences de l'information, pourrait consister à ne pas séparer les tenants, les aboutissants et les conditions de la pratique documentaire.

CONCLUSION GENERALE

"Les mots ne sont pas appropriés pour rendre compte de l'image", "l'œuvre d'art ne saurait se confondre avec de l'information", "l'œuvre abstraite n'a pas de sujet", "les masses d'images sont trop grandes pour concevoir une indexation à la pièce", "la reproduction est infidèle", etc. : de nombreux arguments militent contre une indexation matière appliquée aux œuvres plastiques. Pourtant, quelles que soient les pratiques sociales envisagées, y compris scientifiques, on découvre des liens constants entre les images et les mots ; on revient sans cesse à la question des contenus de l'œuvre et on se réfère abondamment aux reproductions. La question n'est donc pas tranchée. Ainsi, la pratique documentaire, où nous incluons les attentes des usagers, oblige à dépasser constamment les préventions, les limites et les mises en garde dont on entoure l'indexation de l'œuvre "fictionnelle". Elle incitait donc à écarter certaines conventions de réflexions pour entrer de plain-pied dans un territoire expérimental, non pas inédit, mais toujours flou. C'est à force d'interroger, avec des moyens plus ou moins efficaces ce territoire-là, que notre travail s'est orienté vers des méthodes refusant toute idée de précepte ou de totalisation, tout en acceptant l'idée d'expérience heuristique. Qu'elle puisse ensuite servir à des perspectives d'exploitation individuelle et collective, qu'elle soit reprise à l'échelle d'une petite unité comme à l'échelle d'un réseau, qu'elle fournisse des données préliminaires à un thésaurus pour l'indexation thématique, viendrait confirmer que le problème méritait d'être exploré, mais ce n'est là qu'un aspect.

L'autre intérêt consistait à travailler sur des lignes de rencontre entre la recherche en Histoire de l'art, la documentologie et la documentation. La documentologie, en dépliant la formalisation des savoirs qui sont produits dans le champ de l'Histoire de l'art contemporain, pose la question des sources sous un angle épistémologique que cette même Histoire ne peut ignorer.

Car l'enjeu est aussi d'alimenter une Histoire culturelle qui ne s'arrête plus seulement à *Picasso*, *César*, *Buren* ou *Combas* ; qui ne réponde plus seulement par *Cubisme*, *Nouveau réalisme*, *B.M.P.T.* ou *Figuration libre*, en rendant compte plus largement de la richesse thématique des œuvres. Ce qui ne signifie pas qu'on prône une Histoire sans nom, mais qu'on rende ses sujets au Sujet. L'iconographie, pourrait apporter, sur ce point, une aide précieuse, si elle occupait une place scientifique mieux définie d'une part, et si son projet, d'autre part, savait s'adapter à l'art contemporain. Il est surprenant de constater, par exemple, que la somme énorme d'enquêtes et de réflexions consacrées aux *Tendances principales de la recherche*[1], dans les sciences de l'art, ne l'aborde nulle part en tant que discipline, si ce n'est, comme par raccroc, à travers la perspective iconologique de PANOFSKY. On a pu voir les conséquences éditoriales du faible intérêt accordé aux études iconographiques, comparé à la valorisation des approches biographiques, stylistiques, critiques, historiques et géographiques[2]. On objectera qu'elles sont suffisantes puisqu'elles les contiennent. Argument pervers, parce qu'il ne fait que confirmer des prééminences, avec les conséquences que nous connaissons sur le plan de l'indexation. Les index intégrés continueront à ignorer les thèmes, et on relèvera, encore, dans les différentes catégories de documents, des silences en réponse aux interrogations thématiques. Confrontée à des matériaux protéiformes ainsi qu'à des discours sur l'art qui ne le sont pas moins, la documentation se doit de réfléchir aux buts et aux moyens qu'elle propose pour une médiation efficace. Sa position

---

[1] *Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines. Deuxième partie. Tome premier : Sciences anthropologiques et historiques. Esthétique et sciences de l'art.* Sous la dir. de Jacques Havet. Paris : Unesco ; La Haye : New-York : Mouton Editeur, 1978. 964 p.

[2] En témoigne, s'il fallait un autre indice, l'absence, à ce jour, de volume consacré à cette discipline dans la collection "Que sais-je ?" des Presses Universitaires de France.

spécifique tient au fait qu'elle participe à la constitution et à la transmission des savoirs, sans participer à leur validation. Les relais qu'elle pose entre l'information et l'usager engendrent une information secondaire qui doit tenir compte de l'ensemble analytique et taxinomique provenant de différentes approches. On ne concevrait pas, par exemple, l'élaboration d'un vocabulaire documentaire, en matière d'art, sans considérer les techniques, l'histoire, la sociologie, l'esthétique, la psychanalyse ou la sémiologie. Cependant, ces apports ne sont pas directement importables. En position d'intermédiaire, la documentation doit nécessairement trier, sérier, traduire, organiser des données pour les rendre opératoires et pertinentes en vue d'un "service". C'est le rôle ambivalent de la documentation qui est ici interrogé : auxiliaire quand elle rassemble des matériaux référentiels, "interventionniste" quand elle active la recherche. Toute une partie de ce travail, pourrait constituer un préalable à une approche méthodique des références, qui prendrait place dans une étude des thèmes de l'art contemporain[3]. Une *critique des sources* éditées, en quelque sorte, étant entendu qu'une telle étude devrait aussi recourir aux originaux : les œuvres. Néanmoins, il n'est pas interdit de penser aux bénéfices qu'une exploration systématique des sources secondaires pourrait apporter sur ce point.

Sous un autre angle, les termes rassemblés pourraient donner lieu à une étude sur la "circulation" des concepts

---

[3] En prenant soin de ne pas confondre le repérage des thèmes avec l'interprétation historique, car on pourrait déboucher, à l'instar de Michel BERNARD, sur des affirmations curieuses. L'expérience de statistique thématique qu'il a effectuée sur la littérature l'entraîne à des conclusions qui ont sûrement une validité par rapport au corpus des œuvres indexées, mais très peu de pertinence quant à une réalité littéraire. Comment soutenir, en effet, que "*...le doublet fameux* l'amour-la mort *n'apparaît qu'avec le XIXème siècle, le thème de la* guerre *est plus fréquent que celui de l'*amour *au XVème siècle, le thème de l'*amitié *n'apparaît qu'au XIXème siècle...*" (*De quoi parle ce livre ?*, *op. cit.*, p. 145), quand on sait que tous ces thèmes sont majeurs, dans la littérature, dès le Moyen Age ? Même en termes de *fréquence d'apparition*, on reste sceptique sur l'utilisation de ces constats par une Histoire des thèmes littéraires.

thématiques dans l'Histoire de l'art. Dans le consensus que les ouvrages de synthèse établissent peu à peu à propos des œuvres, y a-t-il l'expression d'une réalité de la création ou les conséquences d'une transmission, d'articles en livres, et de livres en livres, d'une certaine "officialité" de l'interprétation historique ? Ici encore, une comparaison attentive des informations et des références qui circulent sur les divers supports, du compte rendu ordinaire dans la presse spécialisée à l'article de légitimation dans la presse nationale, par exemple, serait une piste fructueuse pour ne pas tomber dans les pièges tendus par la seule visibilité d'une Histoire "déjà faite". Et ce qui vaut pour l'interprétation des œuvres, vaut également pour les œuvres elles-mêmes. Lesquelles sont retenues à titre d'exemples ? Sont-elles représentatives du travail effectif de l'artiste, de ses sujets, ou sont-elles choisies parce qu'elles s'accordent avec les "ismes" et les catégorisations esthétiques ?

En observant de près ce que représente l'indexation dans un champ particulier, celui de l'information en art contemporain, nous n'avons pas cherché à désigner un objet-prétexte pour en déduire une théorie générale. Il s'agissait d'indiquer, en priorité, ce que l'Histoire de l'art contemporain peut retirer d'une meilleure exploitation documentaire de ses sources. A partir de diagnostics partiels, établis parfois comparativement, parfois unilatéralement, nous avons vu que s'il n'y a pas d'entente véritable entre une science et ses techniques, c'est l'ensemble qui "boite". L'orientation documentologique nous a amené à préciser le rôle important des moyens, de leur histoire, de leur nature, de leur composition, de leur usage, dans la transmission des connaissances. Celle-ci est allée de pair avec une orientation plus proprement technique, concrétisée par la réalisation de produits documentaires, sous la forme d'index thématiques.

Nous avons donc mis l'accent, délibérément, sur la finalisation et les réponses concrètes que les sciences de l'art sont (ou seraient) en droit d'attendre de la part de la documentation. Le propos essentiel était même d'observer, et d'expérimenter, comment une part de l'information de l'art - du contenu, du sujet, du thème, et parfois du sens des œuvres - peut être convertie et introduite dans les outils d'information sur l'art. Parce qu'il est vrai, comme le dit Daniel BOUGNOUX, qu'"*il est traditionnel qu'on connaisse mieux les idées que les moyens techniques qui assurent leur propagation : mieux l'histoire de la littérature que celle du livre, ou de la librairie...*"[4], nous nous sommes attachés à comprendre une technique qui participe elle aussi à la *propagation* des idées.

De l'*ephemera* à l'encyclopédie en trente volumes, il n'est pas une publication pour laquelle on ne puisse imaginer la création d'un terme intermédiaire qui servira à l'identifier. Voilà une technique qui prétend, à l'aide de quelques mots (ou de quelques signes) identifier, résumer, contracter, synthétiser, représenter, signaler des blocs de signification plus ou moins importants, complexes et fluctuants, construits ou chaotiques ; qui produit chaque jour des milliers de termes, d'indexats, de mots-clefs, de vedettes, de descripteurs, et qui malgré cela reste difficile à cerner parce qu'elle est en annexe, en périphérie ou, plus exactement, entre les données. Une activité traditionnelle, qui forme le lot quotidien du travail intellectuel des praticiens de la documentation, dont on est loin d'avoir exploré toutes les dimensions et dégagé toutes les potentialités, parce qu'elle s'est située et se situe toujours là, *entre* : dans l'interstice, l'intervalle et à l'intersection ; l'indexation agit par entremise pour définir des entrées ; un phénomène qu'on rapporte aujourd'hui à l'interface. L'objet de la documentologie est aussi d'apporter des analyses sur cet

---

[4] BOUGNOUX, Daniel, Naissance d'une interdiscipline ? *CinémAction*, "*Les théories de la communication*", n°63, 1992, p.119.

"entre deux", non point pour l'isoler dans une forme d'"être" matériel qui se suffirait à lui-même, mais pour en déchiffrer les modalités, dans le contexte d'une construction de l'information où acteurs et outils sont en interaction constante.

Bien qu'elle n'appartienne pas à une sphère normative, la documentation ne doit pas, pour cela, être confinée dans un rôle ancillaire ou instrumental qui la limiterait à un savoir-faire. Il serait même trompeur de n'y voir que "de la technique" ; une telle appréciation émousserait la vigilance de ses sciences utilisatrices. Traiter une information suppose de la choisir et de la transformer ; la science qui la reçoit en aval doit en être consciente. Elle est en position de prestataire, et non d'otage, des disciplines qui la concernent et qu'elle concerne. Henri HUDRISIER l'exprimerait en ces termes : "*Le problème posé par le sémiologue de l'image, le philosophe, l'ethnologue, le psychanalyste, est certes passionnant, mais situé en amont du travail qui incombe au documentaliste audiovisuel*"[5].

Si elle n'a donc pas pour fonction de légitimer telle ou telle discipline dans son approche des phénomènes, l'art en l'occurrence, il lui faut, néanmoins, repérer les exigences de sa propre mission : interdisciplinaire par nature puisqu'elle doit tenir compte de différentes sciences émettrices, et communicationnelle par vocation puisqu'elle doit forger des signes intelligibles qui prennent un sens pour des usagers qui, loin d'être de simples récepteurs passifs dans ce processus, sont des acteurs. Or la demande se précise ; différentes voies de recherches sur les œuvres contemporaines réclament une évaluation plus profonde des outils de signalement pour accéder aux contenus des œuvres. Ces préoccupations recoupent celles d'une Histoire attentive aux expressions de la culture. Même si l'indexation et le travail bibliographique ne construisent pas des clefs suffisantes

---

[5] HUDRISIER, Henri, *L'iconothèque...*, *op. cit.*, p. 204.

dans le repérage des matériaux nécessaires à une telle Histoire, ils peuvent, cependant, l'aider ou la stimuler.

Néanmoins, outre la mise au point de produits documentaires plus aboutis et plus nombreux ou s'appliquant à un corpus bien supérieur à celui que nous avons observé, il resterait à prolonger une investigation qui devrait rassembler des données empiriques et comparatives supplémentaires.

Des observations et des enquêtes sur les attentes et les comportements des publics, mais aussi sur les pratiques d'indexation dans les maisons d'édition et dans les centres documentaires spécialisés, car si nous avons évoqué des entretiens ou des expériences de terrain, il resterait à mettre en forme et à exploiter ces matériaux afin de compléter la connaissance du problème.

Des comparaisons entre pays, car des pratiques se sont développées au Canada, aux Etats-Unis, aux Pays-Bas, observables en particulier dans la création de thesaurus tels que *Iconclass*[6] ou plus récemment le *Art and Architecture Thesaurus*[7], dont il faudra interroger les capacités vis-à-vis des œuvres contemporaines, à l'instar de ce que nous avons fait pour le *Thesaurus iconographique* de la Direction des Musées de France. Pour élargir ensuite les analyses sur l'indexation dans les documents primaires, secondaires et les outils informatisés.

Des parallèles et des relations entre des outils réalisés pour des corpus iconographiques d'époques différentes. La mise au point d'un thesausus particulier pour les images médiévales, par exemple, est venue rappeler qu'à côté des systèmes "traditionnels" il devenait nécessaire de réfléchir à des objectifs mieux

---

[6] VAN STRATEN, Rœlof, Iconclass and its use for access to iconographic material, p. 181-190 ; MAZUR-CONTAMINE, Hélène, L'index et la bibliographie d'Iconclass : deux outils au service du chercheur, p. 191-197, *A l'écoute de l'œil...*, *op. cit.*

[7] *Art and architecture thesaurus*, 2ème éd. ; dir. Toni Petersen, Getty art history information program, New-York : Oxford University Press, 1994, 5 vol., 2816 p. Existe en version électronique. Présentation et informations régulières dans *User Friendly : a newsletter for AAT users*, vol. 1, n° 1, 1993 ->.

adaptés : "*donner une intelligence minimale de chaque image ; permettre une recherche aisée des images pertinentes souhaitées par l'utilisateur*"[8].

Des comparaisons plus étoffées entre domaines, afin de vérifier comment les cinémathèques, les bibliothèques et centres de documentation sur le théâtre, la musique, l'architecture ou la poésie répondent au problème.

Enfin, reste à explorer la voie d'une indexation qui utiliserait, à côté du langage écrit, des signes iconiques permettant des indexations par forme (lignes, surfaces, schémas ou lignes de forces de composition… etc, sur le modèle des unités discrètes étudiées par Fernande SAINT-MARTIN[9]). La collaboration entre sémiologues, artistes, historiens, usagers et documentalistes serait ici un préalable nécessaire.

Mais, nous l'avons signalé, notre étude se proposait d'aborder à la fois les questions théoriques soulevées par la thématique à l'intersection des sciences de l'information et de l'Histoire de l'art contemporain, et l'application concrète d'une indexation adaptée à l'objet thématique dans le champ documentaire à partir de documents courants publiés et utilisés dans notre pays. Cette approche possédait l'avantage de dessiner en creux une forme de guide critique des ressources pour la recherche thématique en art contemporain et de préciser les implications d'une question interdisciplinaire, mais elle posait aussi des limites qu'il reste à interroger comme de nouvelles hypothèses de travail.

---

[8] GROUPE D'ANTHROPOLOGIE HISTORIQUE DE L'OCCIDENT MÉDIÉVAL, *Thésaurus des images médiévales : pour la constitution des bases de données iconographiques*, mis au point par le Groupe images, Paris : École des hautes études en sciences sociales, 1993, p. 5.

[9] SAINT-MARTIN, Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, Québec : Presses de l'Université du Québec, 1987, 307 p.

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME 1

Sommaire

INTRODUCTION..... p. 6

PREMIÈRE PARTIE

QUESTIONS PRÉLIMINAIRES SUR LA DOCUMENTOLOGIE ET LA DOCUMENTATION THÉMATIQUE EN ART CONTEMPORAIN

Introduction..... p. 19

1. DOCUMENTATION, DOCUMENTOLOGIE ET SCIENCES DE L'INFORMATION..... p. 20
1.1. DOCUMENTATION ET PRATIQUE PROFESSIONNELLE..... p. 29
1.2. INFORMATION ARTISTIQUE ET I.S.T..... p. 33

2. LA DOCUMENTATION AU SERVICE DE L'HISTOIRE DES ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS..... p. 37
2.1. LA DOCUMENTATION SUR LES ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS ET LE JUGEMENT ESTHETIQUE..... p. 39
2.2. LES NÉCESSITÉS D'UNE DOCUMENTATION SUR LES THÈMES..... p. 46
2.3. REPÈRES HISTORIOGRAPHIQUES EN HISTOIRE DE l'ART..... p. 50
2.4. QUESTIONS D'USAGERS SUR LES THÈMES..... p. 55
2.5. UN OUTIL DE RECHERCHE DOCUMENTAIRE : L'INDEX, HISTOIRE, FONCTION ET DÉFINITION..... p. 58
2.6. INDEXATION DE L'IMAGE FIXE ET ART CONTEMPORAIN..... p. 66

Conclusion..... p. 69

DEUXIÈME PARTIE

L'INDEXATION THÉMATIQUE DANS LES SOURCES DOCUMENTAIRES SUR L'ART CONTEMPORAIN : ANALYSE DES OUTILS

Introduction..... p. 71

1. INDEXATION MATIÈRE ET THÉMATIQUE ARTISTIQUE..... p. 73

1.1. PRINCIPES GÉNÉRAUX DE L'INDEXATION..... p. 73
1.1.1. L'UNITÉ DOCUMENTAIRE..... p. 73
1.1.2. LE SUJET..... p. 74
1.1.3. LA VEDETTE MATIÈRE..... p. 75
1.2. THÈME DOCUMENTAIRE ET THÈME ARTISTIQUE..... p. 77
1.3. SENS ET NOTION DE *THÈME* DANS LE DISCOURS SUR L'ART CONTEMPORAIN..... p. 79
1.3.1.*THÈME, THÉMATIQUE* : OCCURRENCES LEXICALES ET SÉMANTIQUES..... p. 80
1.3.1.1. LES EMPLOIS "AUTOSUFFISANTS"..... p. 80
1.3.1.2. LES EMPLOIS ASSOCIÉS..... p. 81
1.3.1.3. THÈME ET ICONOGRAPHIE..... p. 82
1.3.1.4. THÈME, SUJET ET MOTIF..... p. 82
1.3.1.5. THÈME : UN MOT POLYVALENT..... p. 88

2. L'INDEX THEMATIQUE DANS LES DOCUMENTS PRIMAIRES : LES LIVRES SUR L'ART..... p. 92
2.1. DANS LES LIVRES D'HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART..... p. 92
2.2. LA RÉFÉRENCE ICONOGRAPHIQUE DANS L'APPAREIL DOCUMENTAIRE..... p. 98
2.2.1. DEUX EMEMPLES..... p. 99
2.2.2. UN PANORAMA GÉNÉRAL CONTRASTÉ..... p. 102
2.3. DANS LES LIVRES SUR L'ART CONTEMPORAIN..... p. 110
2.3.1. SITUATION GLOBALE..... p. 110
2.3.2. EXCEPTIONS..... p. 117
2.3.2.1 INDEX DE *LA STRUCTURE ET L'OBJET*, OUVRAGE DE JEAN-FRANÇOIS PIRSON..... p. 118
2.3.2.2. UN EXEMPLE ATYPIQUE..... p. 121
2.4. OUVRAGES PARTICULIERS SUR LES THÈMES : REPÉRAGE PAR TITRES..... p. 126

3. INDEXATION THÉMATIQUE ET CATALOGUES D'EXPOSITIONS..... p. 129
3.1. LE CATALOGUE D'EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN DANS LA DOCUMENTATION..... p. 130
3.2. LE SIGNALEMENT BIBLIOGRAPHIQUE DES CATALOGUES D'EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN..... p. 135
3.3. CATALOGUE D'EXPOSITION ET RECHERCHE THÈMATIQUE..... p. 140
3.3.1. LES CATALOGUES EDITES PAR LES CENTRES D'ART CONTEMPORAIN..... p. 140
3.3.2. LE REPÉRAGE PAR MATIÈRE DES CATALOGUES D'EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN..... p. 143

3.4. INDEX THÉMATIQUES ET CATALOGUES D'EXPOSITIONS D'ART CONTEMPORAIN..... p. 145
3.4.1. DIFFERENTS ARGUMENTS D'EXPOSITIONS COLLECTIVES..... p. 147
3.4.2. ABSENCE DES INDEX THÉMATIQUES..... p. 150

4. INDEX THÉMATIQUES DANS LES PÉRIODIQUES D'ART CONTEMPORAIN..... p. 155
4.1. INDEX DE LA REVUE *CHRONIQUES DE L'ART VIVANT* ..... p. 155
4.1.1. PRÉSENTATION..... p. 156
4.1.2. LE CHOIX DES VEDETTES MATIERES..... p. 158
4.1.3. LA MENTION DE TITRE D'ARTICLE DANS LA REFERENCE..... p. 160
4.1.4 OBSERVATIONS..... p. 161
4.2. INDEX DE LA REVUE *LAPIZ* ..... p. 161
4.2.1. PRÉSENTATION..... p. 162
4.2.2. LE CHOIX DES VEDETTES MATIERES..... p. 163
4.2.2.1 LE TITRE D'EXPOSITION..... p. 163
4.2.2.2. LA TECHNIQUE..... p. 164
4.2.2.3. LES ACCES PAR SUJETS SPECIFIQUES..... p. 165
4.2.2.4. L'AMBIGUÏTE DES TERMES..... p. 167
4.2.2.5. LE TITRE D'ARTICLE COMME VEDETTE MATIERE..... p. 167
4.3. OBSERVATIONS..... p. 168
4.4. REMARQUES GÉNÉRALES SUR LES INDEX ETUDIÉS..... p. 169
4.4.1 L'ACCÈS PAR NOM DE MOUVEMENT ARTISTIQUE..... p. 169
4.4.2 DES OUTILS DOCUMENTAIRES LIMITÉS..... p. 170
4.4.3. LA QUESTION DES ILLUSTRATIONS..... p. 171
4.5. LA REPRODUCTION EN DOCUMENTATION..... p. 172

5. L'INDEXATION THÉMATIQUE DANS LES DOCUMENTS SECONDAIRES..... p. 179
5.1. INTRODUCTION..... P. 179
5.2. LA PLACE DE L'ART CONTEMPORAIN DANS LES BIBLIOGRAPHIES..... p. 180
5.3. COUVERTURES LINGUISTIQUE ET CHRONOLOGIQUE DES BIBLIOGRAPHIES... p. 184
5.3.1. COUVERTURE LINGUISTIQUE..... p. 184
5.3.2. L'ART APRÈS 1945 DANS LES BIBLIOGRAPHIES..... p. 188
5.3.3. LES RECOUPEMENTS ENTRE BIBLIOGRAPHIES..... p. 191
5.4. L'INDEXATION THEMATIQUE DE L'ART CONTEMPORAIN DANS LES RÉPERTOIRES BIBLIOGRAPHIQUES..... p. 192
5.4.1. *ART INDEX* ..... p. 193
5.4.1.1. PRÉSENTATION..... p. 193

p. 195
5.4.1.2. STRUCTURE GENERALE
5.4.1.3. THEMES ET ICONOGRAPHIE p. 196
5.4.1.4. REMARQUES GENERALES p. 199
5.4.1.5. LE SIGNALEMENT DES REPRODUCTIONS p. 201
5.4.2. *ART BIBLIOGRAPHIES MODERN* p. 203
5.4.2.1. PRÉSENTATION p. 203
5.4.2.2. STRUCTURE GENERALE p. 204
5.4.2.3. STRUCTURE DES NOTICES p. 204
5.4.2.4. STRUCTURE DES RENVOIS p. 205
5.4.2.5. L'INDEXATION DES THEMES p. 205
5.4.2.6. REMARQUES p. 209
5.4.3. *BIBLIOGRAPHIE D'HISTOIRE DE L'ART* p. 210
5.4.3.1. PRÉSENTATION p. 210
5.4.3.2. STRUCTURE GENERALE DES REPERTOIRES TRIMESTRIELS p. 211
5.4.3.3. STRUCTURE DES NOTICES p. 212
5.4.3.4. STRUCTURE DE L'INDEX CUMULATIF p. 212
5.4.3.5. STRUCTURE DES RENVOIS p. 212
5.4.3.6. L'INDEXATION DES THEMES p. 213
5.4.3.7. REMARQUES p. 217
5.4.4. *LE BULLETIN SIGNALETIQUE DES ARTS PLASTIQUES* p. 220
5.4.4.1. PRÉSENTATION p. 223
5.4.4.2. FORME ET STRUCTURE GÉNÉRALE p. 223
5.4.4.3. STRUCTURE DE LA NOTICE p. 224
5.4.4.4. L'INDEXATION DES THÈMES p. 225
5.4.4.5. COMMENTAIRES p. 235
5.4.4.6. LA PERTE DES THEMES DANS L'INDEXATION p. 236
5.4.4.7. LA PART DES THÈMES INTERROGEABLE p. 239
5.5. CONCLUSION p. 241

6. L'INDEXATION DANS L'INFORMATIQUE DOCUMENTAIRE APPLIQUÉE AUX OEUVRES CONTEMPORAINES p. 244
6.1. INTRODUCTION p. 244
6.2. LES MULTIMEDIAS INTERACTIFS p. 247
6.3. UNE BASE DE DONNEES TEXTUELLES : LA BASE *JOCONDE* p. 250
6.3.1. INTERROGATIONS THÉMATIQUES p. 251
6.3.2. REMARQUES p. 254
6.4. LA BANQUE D'IMAGES *VIDEOMUSEUM* p. 255

6.4.1. PRESENTATION..... p. 255
6.4.2. INTERROGATIONS THÉMATIQUES..... p. 256
6.5. PERSPECTIVES SUR LES SYSTEMES INFORMATIQUES APPLIQUÉS A LA RECHERCHE THEMATIQUE..... p. 263
6.5.1. CROISER LES SYSTEMES..... p. 263
6.5.2. PEUT-ON FAIRE L'ECONOMIE D'UNE INDEXATION DE L'IMAGE GRACE A L'INFORMATIQUE ?..... p. 265
6.5.3. LA QUESTION DES CONTENUS..... p. 268

Conclusion..... p. 272

TROISIÈME PARTIE

DE LA THÉMATIQUE DES OEUVRES A L'INDEXATION THÉMATIQUE : ÉTUDES ET APPLICATIONS AU TEXTE ET A L'IMAGE

Introduction..... p. 274

1. DESTINATION..... p. 275

2. PRÉALABLES A L'INDEXATION THÉMATIQUE DU TEXTE ET DE L'IMAGE..... p. 277
2.1. ABSTRACTION ET MATÉRIOLOGIE : DEUX CAS PARTICULIERS..... p. 279
2.1.1. LE THÈME DANS L'ABSTRACTION..... p. 280
2.1.2. DES ABSTRACTIONS..... p. 281
2.1.3. LE CAS DE L'ABSTRACTION GEOMETRIQUE..... p. 284
2.1.4. SIGNE PLASTIQUE ET SIGNIFIÉS..... p. 289
2.1.5. TITRE ET THÈME..... P. 298
2.2. THÈME ET MATÉRIOLOGIE..... p. 300
2.3. CONCLUSION..... p. 303

3. L'INDEXATION THÉMATIQUE APPLIQUÉE AUX TEXTES SUR L'ART CONTEMPORAIN..... p. 305
3.1. TEXTE ET INDEXATION..... p. 305
3.2. LE THÈME DANS LE TEXTE : DE LA CONDENSATION A L'INDEXATION..... p. 308
3.2.1. CONDENSATION..... p. 309
3.2.2. DU TEXTE A L'INDEX..... p. 313
3.2.3. APPLICATION..... p. 315
3.3. LIMITES DE L'INDEXATION..... p. 317

4. LA REPRODUCTION DES OEUVRES D'ART : QUESTIONS GENERALES..... p. 320
4.1. LE RAPPORT DIRECT AVEC LES OEUVRES CHEZ LES ARTISTES..... p. 320
4.2. LE RAPPORT DIRECT AVEC LES OEUVRES DANS LES DIFFERENTS PUBLICS..... p. 324
4.3. LE RAPPORT INDIRECT AVEC L'OEUVRE : LA REPRODUCTION..... p. 329
4.4. LA RÉACTION DES ARTISTES FACE A LA REPRODUCTION..... p. 339

5. ANALYSE ET INDEXATION DES REPRODUCTIONS..... p. 345
5.1. L'UNITÉ DOCUMENTAIRE : LA PIÈCE ET LE LOT..... p. 346
5.2. LES "AVANCES" DU TEXTE..... p. 348
5.3. LES "RETARDS" DE L'IMAGE..... p. 349
5.4. INDEXATION DE L'IMAGE ET OEUVRES DE FICTION..... p. 352
5.5. INDEXATION DE L'IMAGE ET MARCHÉ DE L'ÉDITION..... p. 356

6. INDEXATION THÉMATIQUE APPLIQUÉE A L'IMAGE..... p. 359
6.1. PROPOSITIONS POUR UN OUTIL DOCUMENTAIRE THÉMATIQUE ADAPTÉ AU SIGNALEMENT DES REPRODUCTIONS..... p. 361
6.2. ANALYSE DE L'OEUVRE..... p. 363
6.2.1. PRÉSENTATION DE QUELQUES METHODES D'ANALYSE POUR LES ARTS PLASTIQUES..... p. 365
6.2.2. ANALYSE DOCUMENTAIRE DE l'OEUVRE PLASTIQUE..... p. 373
6.2.2.1. IDENTIFICATION..... p. 374
6.2.2.2. CATALOGRAPHIE..... p. 374
6.2.2.3. LES PHASES DE L'ANALYSE..... p. 375
6.2.2.4. PROBLÈMES D'APPLICATION..... p. 377
6.2.2.5. LE CAS D'UN SYSTÈME DESCRIPTIF : LE *THESAURUS ICONOGRAPHIQUE* DE F. GARNIER, REALISE POUR LA DIRECTION DES MUSEES DE FRANCE..... p. 379
6.2.2.5.1. ORIENTATION DE LA METHODE..... p. 382
6.2.3. INDEXATION THEMATIQUE DES ILLUSTRATIONS : APPLICATION..... p. 387
6.2.3.1. SELECTION DES DOCUMENTS..... p. 387
6.2.3.2. CHOIX DES REPRODUCTIONS..... p. 388
6.2.3.3. STRUCTURE ET REDACTION DES NOTICES..... p. 388
6.2.3.4. VEDETTES MATIERES : INDEXATION..... p. 392
6.2.3.5. EXEMPLES D'INDEXATION COMMENTÉS..... p. 396
6.2.3.6. REMARQUES..... p. 403
Conclusion..... p. 405
CONCLUSION..... p. 406

VOLUME 2

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages et articles..... p. 422
2. Normes, vocabulaires et thésaurus..... p. 441
3. Guides, informations pratiques et répertoires..... p. 441

SOURCES

1. Collections éditoriales et ouvrages..... p. 443
2. Catalogues d'expositions et de collections..... p. 448
3. Revues et périodiques..... p. 451
4. Répertoires et listes bibliographiques..... p. 451
5. Catalogues de libraires et diffuseurs..... p. 452
6. Bases de données..... p. 452
7. Banques d'images..... p. 452
8. CD-ROM..... p. 452

INDEX DES NOMS PROPRES ET COLLECTIVITÉS..... p. 453
INDEX DES TITRES ET SUJETS..... p. 458

ANNEXES

Table des annexes..... p. 464

TABLEAUX

Tableau 1 : Index dans les principaux livres de synthèse sur l'art contemporain publiés en France entre 1972 et 1994..... p. 111

Tableau 2 : Index dans les appareils documentaires des principales collections sur l'art contemporain créées en France depuis 1980..... p. 113

Tableau 3 : Orientations éditoriales des principales collections françaises intéressant l'Histoire de l'art..... p. 116

Tableau 4 : Orientation éditoriale des catalogues publiés par les centres d'art contemporain ..... p. 140

Tableau 5 : Couverture linguistique des bibliographies sur l'art contemporain pour les périodiques reçus dans les bibliothèques françaises (état 1991, d'après les titres cités dans *Art moderne et bibliographie*)..... p. 185

Tableau 6 : Couverture linguistique des bibliographies sur l'art contemporain pour les périodiques dépouillés (état 1991, d'après les titres cités dans *Art moderne et bibliographie*)..... p. 185

Tableau 7 : Couverture linguistique des bibliographies *ABM* et *BSAP* pour les périodiques sur l'art contemporain après 1945, reçus dans les bibliothèques françaises (état 1991)..... p. 190

BIBLIOGRAPHIE

1. OUVRAGES ET ARTICLES

- Sauf mention contraire l'adresse éditoriale est à Paris.
- Les revues et périodiques sont inclus dans cette liste : au nom de l'auteur d'un article, du dossier ou du titre. D'autres sont cités dans la partie "Sources".

Abstraction analytique : dossier. *Opus international*, n° 61-62, janv.-fév. 1977, p.10-71.

Aides à l'édition : dossier. *Arts info*, n°44, juin 1988, p. 7-13

AIGRAIN, Philippe. Situation intellectuelle des images fixes. In *Ecrits, images et sons dans la Bibliothèque de France*. IMEC Editions, 1991, coll. Bibliothèque de France, p.57-62.

AKOUN, André. Le renouvellement des langages. In *Les arts*. Centre d'Etude et de Promotion de la Lecture, 1973, coll. Les dictionnaires du savoir moderne, p. 288-305.

Almanach (L') du "Blaue Reiter" (Le Cavalier Bleu), (1ère éd. 1912, 2ème éd. 1914). Ed. par Wassily KANDINSKY et Franz MARC avec 160 illustrations, prés. et notes par Klaus Lankheit. Trad. de l'allemand. Ed. Klincsieck, 1981. 355 p. Coll. L'esprit et les formes. ISBN 2-252-02177-2.

Analyse de l'image fixe : réflexions et guide bibliographique. *Interphotothèque,* n°41, déc. 1981. La Documentation française, 1981, 165 p.

Année (L') 1913 : les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale. Textes et documents réunis et présentés sous la dir. de Liliane Brion-Guerry. Klincksieck, 1971 , 2 vol., 1287 p. Coll. d'Esthétique ; 9.

ARMENGAUD, Françoise. *Titres : entretiens avec Alechinsky, Arman, Appel*, César… [et al;]. Méridiens Klincksieck, 1988. 348 p. (Série Esthétique).

Art (L') abstrait. Dir. Jean-Marie FLOCH et Luc RÉGIS, *Actes sémiotiques*, n° 60, 1987.

Art (L') aujourd'hui. [Recueil de contributions] de Philippe Dagen, Marc Le Bot, Jean-Claude Marcadé, Yves Michaud...[et al.]. Ed. du Félin, 1993. 153 p. Coll.Vifs. ISBN 2-86645-149-X.

Art (L') contemporain en question L': cycle de conférences, organisées à la Galerie du Jeu de Paume, automne 1992-hiver 1993. Ed. du Jeu de Paume, 1994. 199 p. Coll. Conférences et colloques.

Art (L') du XXe siècle : la collection du musée de Grenoble. Paris : Réunion des musées nationaux ; Grenoble : Musée, 1994, 389 p.

Art Minimal I : de la ligne au parallélépipède. Catalogue d'exposition. Bordeaux, CAPC, 1985. 76 p.

Arts et littératures : matériaux et techniques. Dir. de Pierre Abraham ; préf. de Paul Valery. In : *Encyclopédie française*, dir. générale de Lucien Febvre, tome XVI, 84-1, 1935.

ASSOCIATION DES BIBLIOTHÉCAIRES FRANÇAIS. Sous-section des Bibliothèques d'art. *Novembre des arts à Besançon : documentation, enseignement, recherche et histoire de l'art : actes du colloque...* Ecole d'art de Besançon, nov. 1993. Association des Bibliothécaires Français, 1994. 104 p. ISBN 2-9001177-09-X

ASSOCIATION FRANCAISE DES CONSEILLERS EN ORGANISATION DES SYSTEMES D'INFORMATION POUR LE DEVELOPPEMENT (A.F.C.O.S.I.D.). *Traitement de l'information documentaire : Information et développement, niveau responsable 2*. G. Brunel, S. Lafont. Agence de coopération culturelle et technique : A.F.C.O.S.I.D. : diff., Presses Universitaires de France), 1987. 379 p. Coll. Techniques vivantes. ISBN 92-9028-166-9.

ASSOCIATION INTERNATIONALE DES ECOLES DE SCIENCES DE L'INFORMATION. Journées d'études (3 ; 1992 ; Liège). *Non-Livre et documentation*. Textes éd. par Jean-Louis Taffarelli. Villeurbanne : Ecole Nationale Supérieure des Bibliothèques, 1983. 109 p. ISBN 2-85037-012-0.

ASSOCIATION VIDEOMUSEUM (Centre Georges Pompidou, Paris). *[Sept] 7 réponses à 7 questions : en guise d'introduction à Vidéomuseum, juillet 1994*. Paris : Centre G. Pompidou. Dossier sous chemise 11 p.

Aventure (L') de l'art au XXe siècle. Sous la dir. de Jean-Louis Ferrier ; avec la collab. de Yann Le Pichon. Chêne : Hachette, 1988, 895 p.

BALTZ, Claude. Quels enjeux pour les Sciences de l'information et de la communication ? In INFORCOM. Congrès national (1990 ; Aix-en-Provence). *La recherche en information communication*, p. 19-27.

BARBIN, Madeleine. Les techniques de l'ordinateur au service de la classification iconographique : compte rendu des journées d'études consacrées à ce thème, 22-23 sept. 1977, au Cabinet des Estampes et de la Photographie, Bibliothèque nationale. *Gazette des Beaux-Arts*, déc. 1977, p. 218-223.

BARRAL I ALTET, Xavier. *Histoire de l'art* (1989). P.U.F., 1991, 127 p. Coll Que Sais-je ? ; 2473.

BARTHES, Roland. Rhétorique de l'image, p. 40-51. Éléments de sémiologie, p. 91-135. *Communications*, n°4, 1964. Seuil.

BASSY, Alain-Marie. Synthèse. In *L'image fixe : espace de l'image et temps du discours*. La Documentation Française, 1983, p. 133- 138. ISBN 2-11-001114-9

BELLET, Harry. *Art moderne et bibliographie : le dépouillement des périodiques et l'histoire de l'art du XXe siècle dans les répertoires bibliographiques.* Assisté de Delphine Bière, Caroline Edde, Laurence Rousseau. Centre G. Pompidou, Bibliothèque Publique d'Information, [1992]. 60 p. Coll. BPI pratique ; 5.

BELLIER, Nicole. Comment obtenir les documents qu'on ne possède pas : le bibliographe mène l'enquête. *Bulletin d'informations de l'A.B.F.*, n°163, 2e trim. 1994, p.164-166.

BENHAMOU, Françoise. *Pour une Bibliothèque nationale des arts*. La Documentation française, 1993. 135 p. ISBN 2-11-002943-9

BENJAMIN, Walter. L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductiblité technique (1935), trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac. In *Essais II : 1935-1940*. Denoël-Gonthier, 1983, p. 87-126. Coll. Médiations ; 241.

BENOIST, Luc. *Musées et muséologie*. P.U.F., 1971. 127 p. Coll. Que Sais-Je ? ; 904.

BERGER, René. *Art et communication*. Tournai : Casterman, 1972. 127 p. Coll. Mutations-Orientations ; 18. Casterman poche.

BERGER, René. *Découverte de la peinture*. Verviers (Belgique) : Gérard & co, 1969. 3 vol. Vol. 1 : *L'art de voir*. 267 p. Vol. 2 : *L'art de comprendre*. 248 p. Vol. 3 : *L'art d'apprécier*. 253 p. Coll. Marabout Université ; 171, 172, 173.

BERGER, René. *La mutation des signes*. Denoël, 1972. 425 p.

BERNARD, Michel. *De quoi parle ce livre ? : Elaboration d'un thésaurus pour l'indexation thématique d'œuvres littéraires*. H. Champion, 1994. 363 p. Travaux de linguistique quantitative ; 54.

BERTRAND Laurence et HAMMER, Myrielle, éd.. Paroles d'artistes sur l'histoire de l'art et la critique. *L'Ecrit-voir : revue d'histoire des arts,* "Approches de l'art actuel", n°5, 1985, p.51-82.

BERTRAND, A., CELLIER, J.-M. et GIROUX, L. Expertises et stratégies dans une activité d'indexation de documents scientifiques. *Le travail humain*, t. 57, n°1, 1994, p. 25-51.

BIANCHERI, Alain. *Les arts plastiques au vingtième siècle : analyse des mouvements et des œuvres*. Nice : Z'éditions, 1993. 225 p. ISBN 2-87720-111-2.

Bibliographie d'histoire de l'art : actes du Colloque international tenu à Paris du 24 au 26 mars .es internationaux du Centre national de la recherche scientifique. Sciences humaines.

"Bibliothèques (les) d'art : dossier, t. 38, n°1, 1993, p. 7-52. *Bulletin des bibliothèques de France*.

BIENNALE DE L'ART CONTEMPORAIN (1 ; 1991 ; Lyon). *L'amour de l'art : une exposition de l'art contemporain en France.* Introd. de Thierry Raspail et Thierry Prat. Lyon : Biennale d'art contemporain, 1991, 372 p. ISBN 2-906461-40-7.

BLERY, Ginette. La mémoire photographique, étude de la classification des images et analyse de leur contenu à l'aide de l'informatique. In *Analyse de l'image fixe : réflexions et guide bibliographique.* Interphotèque, n°41, déc. 1981. La Documentation française, 1981, p. 9-33.

BOIS, Yve-Alain. Malevitch (Kasimir). In *Encyclopædia Universalis*, 1992, corpus, vol. 14, p. 367-371.

BONFAND, Alain. *L'Art abstrait*. P.U.F., 1994. 127 p. Coll. Que-Sais-Je ? ; 2854.

BONITO OLIVA, Achille. *Trans-avantgarde internationale*, Milan : G. Politi éditore, 1982. 320 p.

BOUGNOUX, Daniel, éd. *Sciences de l'information et de la communication*. Larousse, 1993. 809 p. Coll. Textes essentiels.

BOUGNOUX, Daniel. Naissance d'une interdiscipline ? *CinémAction*, "*Les théories de la communication*", n°63, 1992, p.117-121.

BOUISSET, Maïten. Le livre et l'art contemporain : dossier. *Arts Info*, n°67, oct.-nov. 1993, p. 2-10.

BOURDÉ, Guy et MARTIN, Hervé, *Les écoles historiques*, Paris : Seuil, 1983. 341 p. Coll. Points Histoire ; H 67.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, 1992. 480 p. Coll. Libre examen.

BOURE, Robert et DARRÉON, Jean-Louis. Quand l'information était du pétrole gris... *Sciences de la Société-Les Cahiers du LERASS*, n° 29, mai 1993, p. 29-39.

BOURE, Robert et PAILLIARD, Isabelle, éd. *Cinémaction*, "Les théories de la communication", n°63, 1992. 254 p.

BOURE, Robert. La communication à la recherche de son objet. *CinémAction*, "Les théories de la communication", n°63, 1992, p.17-22.

BOUVAIST, Jean-Marie. Baromètre : évolution de la production par catégories de livre depuis vingt ans. *Médiaspouvoirs*, n°27, juillet-août-septembre 1992, p. 184.

BRECHT, Bertold. *L'achat du cuivre* : 1937-1951. L'Arche, 1970. 190 p. Coll. Travaux ; 1.

BREMOND, Claude et PAVEL, G. Thomas. La fin d'un anathème, *Communications*, "Variations sur le thème", n°47, 1988, p.209-220.

BREMOND, Claude. Concept et thème. *Poétique*, "Du thème en littérature", n°64, nov. 1985, p. 415-423.

BRETON, Jacques. Quelques remarques sur le statut actuel de la bibliologie. In INFORCOM 90 (1990 ; Aix-en Provence), p.145-152.

BRUCH, Madeleine. Arts plastiques et communication dans le monde contemporain. In *Ecrit, image, oral et nouvelles technologies : actes du séminaire...* Université Paris 7 : Société de Bibliologie et de Schématisation, 1992, p.40-53.

BRUCKMANN, Denis. L'image fixe. *Bulletin des Bibliothèques de France*, t.38, n°5, 1993, p. 56.

BRUCKMANN, Denis. Le catalogage de l'image fixe. In *Le traitement documentaire de l'image fixe (Le)*. Bibliothèque Publique d'Information, [1985]. Coll. Dossier technique ; 3, p.4-9.

BUETTNER, Brigitte. Panofsky à l'ère de la reproduction mécanisée : une question de perspective. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, automne 1995, n°53, p. 57-77.

BURAGLIO, Pierre. *Ecrit entre 1962 et 1990*. Paris : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1991. 188 p. Coll. Écrits d'artistes.

CACALY, Serge. Bornes et mosaïques d'images. In *Image et vidéodisque*. La Documentation Française, 1988, p. 77-88.

CAMPAGNOLLE, Laurent. Culture et multimédia : croisements fertiles. *Pixel : le magazine des nouvelles images*, n°25, 1995, p.16-18.

CASSEN, Bernard, dir. *Quelles langues pour la science ?* Ed. La découverte, 1990. 263 p. Coll. Sciences et société.

CAUNE, Jean. *Culture et communication : convergences théoriques et lieux de médiation*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1995. 135 p. Coll. La communication en plus. ISBN 2-7061-0622-X.

CAUQUELIN, Anne. *L'art contemporain*. P.U.F., 1992. 127 p. Coll. Que sais-je ? ; 2671

CAUQUELIN, Anne. L'objet incertain. In RENCONTRES INTERNATIONALES DE SOCIOLOGIE DE L'ART (2 ; 1994 ; Grenoble), *Le texte, l'œuvre, l'émotion*. Bruxelles : La Lettre volée, 1994, p. 99-108.

Centres d'art contemporain de a à z (Les). Paris : Association des directeurs de centres d'art : Flammarion 4, 1994. 400 p.

CHARLES, Daniel. La critique d'art : esquisse d'une histoire des révolutions artistiques. In *Encyclopædia universalis*, Symposium, Les enjeux, vol. 1, 1993, p. 443-454.

CHARTIER, Roger. Le sens des formes In *Ecrits, images et sons dans la Bibliothèque de France*, Paris : IMEC éditions, 1991, p. 157-161. Coll. Bibliothèque de France.

CHARTIER, Roger. Médiologie, sociologie des textes et histoire du livre. *Le Débat*, n° 85, mai-août 1995, p. 17-21.

CHARTIER, Roger. Préface. In McKENSIE, Don F, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Ed. du Cercle de la Librairie, 1991.

CHARTRON, Ghislaine. De l'information spécialisée à l'information élaborée : problèmes de modélisation. In INFORCOM. Congrès National des Sciences de l'Information et de la Communication (8 ; 1992 ; Lille), *Les nouveaux espaces de l'information et de la communication*, p.349-361.

CHASTEL, André. *La création d'un Institut National d'Histoire de l'Art : rapport au Premier Ministre*. Paris : La Documentation française, 1983. 122 p. Collection des rapports officiels. ISBN 2-11-001285-4.

CHASTEL, André. Préface. In VASARI, *Les peintres toscans*. Hermann, 1966, p. 9-27. Coll. Miroirs de l'art.

CHAUDONNERET, Marie-Claude. Le Salon officiel : le Livret, de la Révolution à la Troisième République". In : IFLA. Congrès européen (3 ; 1988 ; Fiezole (Florence). *I cataloghi delle espozizioni : atti del terzo convegno europeo delle Biblioteche d'Arte*. Firenze, 2-5 nov. 1988. A cura di Giovanna Lazzi, et al. Fiesole (Firenze) : Casalini Libri, 1989, p. 10-16.

CHAUMIER, Jacques. Analyse de l'image et traitement informatique. In CONGRES NATIONAL FRANÇAIS SUR L'INFORMATION ET LA DOCUMENTATION (3 ; 1979 ; Paris), *Contributions aux tables rondes*, n°31, 4 p.

CHAUMIER, Jacques. *Analyse et langages documentaires : le traitement linguistique de l'information documentaire*. Entreprise Moderne d'Edition, 1982. 186 p.

CHAUMIER, Jacques. *Travail et méthodes du documentaliste*. ESF éditeur, 1996. 54-106 p. Coll. Formation permanente en sciences humaines.

Chefs-d'œuvres du Musée national d'art moderne. Sélection et introd. de Edward Lucie-Smith ; préf. de Germain Viatte. Ed. du Centre G. Pompidou, 1982. 159 p.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, et al. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* Ed. rev. et aug. 1982. (1ère éd. 1969). Ed. R. Laffont, 1992. 842 p.

CHEVREFILS DESBIOLLES, Annie. Public. *La Revue des revues*, n°8, hiver 1989-1990, p. 83-84.

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).

Chose imprimée, La. Sous la dir. de John Dreyfus et François Richaudeau. Ed. Retz, 1985. 640 p. Coll. Les encyclopédies du savoir moderne.

CLAIR, Jean. *Art en France : une nouvelle génération*. Chêne, 1972. 175 p.

CLAIR, Jean. Entretiens avec Michael Gibson. [Radio] France-Culture, 26 juillet 1994 : *A voix nue.* Réalisation Nicole Salerne. 2ème entretien.

CLARK, Kenneth. *L'art du paysage* (1949. 1ère trad. en français 1962). G. Monfort, 1994. 187 p. Coll. Imago mundi.

Classifications : dossier. *Bulletin des Bibliothèques de France*, n°6, 1988.

CLUZEAU-CIRY, Muriel. Typologie des utilisateurs d'une banque d'images : application au projet Exprim. *Documentaliste, science de l'information*, vol. 25, n°3, mai-juin 1988, p. 115-119.

COCULA, Bernard et PEYROUTET, Claude. *Sémantique de l'image : pour une approche méthodique des messages visuels*. Delagrave, 1986. 231 p. Coll. G. Belloc.

COLLARD, Claude, GIANNATASIO, Isabelle et MELOT, Michel. *Les images dans les bibliothèques*. Ed. du Cercle de la Librairie, 1995, 390 p. Collection Bibliothèques. ISBN 2-7654-0577-8.

COMAN, Florin. *L'Histoire de l'art et l'informatique documentaire* (1984). Lille : Atelier national de reproduction des thèses, Université Lille III ; Paris : Aux Amateurs de livres, 1988. 2 vol, 515 p., 379 p. ISBN 2-905053-56-9.

Communications, n°15, 1970, "L'analyse des images". Seuil, 1970. 231 p.

Communications, n°29, 1978, "Image(s) et culture(s)". Seuil, 1978. 190 p.

Communications, n°34, 1981, "Les ordres de la figuration". Seuil, 1981. 189 p.

Communications, n°47, 1988, "Variations sur le thème". Paris : Seuil, 1988. 219 p.

CONFLAND, Daniel. Les langues de la communication scientifique. In : *Quelles langues pour la science ?* Ed. La Découverte, 1990, p. 87-137.

Copier-Créer : De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre. Catalogue d'exposition. Paris, Musée du Louvre. 1993. Réd. par Michel Laclotte, et al. Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1993. 477 p.

COQUET, Michèle. Les dessous cachés de l'art abstrait. *Actes sémiotiques*, "L'art abstrait", n°60, 1987, p.7-11.

COTTE, Dominique. *Stratégie documentaire dans la presse.* ESF éd., 1991. 122 p. Coll. Systèmes d'information et nouvelles technologies. ISBN 2-7101-0899-2.

CREDO (Centre de recherches sur la documentation et l'information). Culture et religions antiques, Lille, Université de Lille III, *Sciences historiques, sciences du passé et nouvelles technologies d'information : bilan et évaluation, actes du Congrès international de Lille, 16-18 mars 1989*. Ed. Serge Cacaly, Gérard Losfeld. Lille : CREDO, Université de Lille III. 452 p.

CREVEL, René. *L'esprit contre la raison et autres écrits surréalistes.* Pauvert, 1986. 331 p.

CRIQUI, Jean-Pierre. *Didier Vermeiren*, catalogue d'exposition. Paris : Galerie nationale du Jeu de Paume ; Zurich : Kunsthalle, 1995. 87 p.

CURT, Anne. Un bon périodique est un périodique dépouillé ? *Bulletin d'informations de l'A.B.F.*, n°163, 2ème trim. 1994, p.161-163.

DAGEN, Philippe. Antonio Saura, un ermite en Castille. *Le Monde*, dimanche 7-lundi 8 août 1994, p.1 et 9.

DAGEN, Philippe. Livres d'art : la banque ou la mort ? *Le Monde*, Vendredi 12 mai, 1989, p. 22.

DAGOGNET, François. *Rematérialiser : matières et matérialismes*. Librairie philosophique Vrin, 1985. 268 p. Coll. Problèmes et controverses. ISBN 2-7116-0885-9.

DARRAS, Bernard. Télé mouseion. *Mscope*, n°3, nov. 1992, p. 47-53.

DAVALLON, Jean, dir. *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers : la mise en exposition.* Centre de Création Industrielle ; Centre G. Pompidou, 1986. 302 p. Coll. Alors: ; 10.

DE LIBERA, Alain. Médiévale (Pensée). In *Encyclopaedia Universalis*, éd. 1992, Corpus, vol. 14, p.841-853.

DEBIDOUR, Victor Henri. *Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France*. Arthaud, 1961. 413 p. Coll. Grandes études d'art et d'archéologie ; 2.

DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident.* Gallimard, 1992. 412 p. Coll. Bibliothèque des idées. ISBN 2-07-072816-1.

DELACROIX, Eugène. *Journal : 1822-1863*. Textes choisis et prés. par Yves Hucher ; suivis de L'universalité de Delacroix par René Huyghe Union Générale d'Editions, 1963. 377 p. Coll. 10-18 ; 105-106.

DELAIGLE, Francine. *Les catalogues d'exposition : guide de catalogage*. Ed. du Centre Pompidou, 1991. 111 p.

DEPELSENAIRE, Jean-François. Banques de données informatiques et classification des œuvres d'art. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°42, 1992, p.81-87.

Depuis 45 : l'art de notre temps. Sous la dir. de Ernest Goldschmidt, Bruxelles : La connaissance, 1972. Vol. 3. Partie "Répertoire des revues d'art moderne". 175 p

DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Flammarion, 1978. 440 p. Coll. Champs ; 57.

Dictionnaire de l'art moderne et contemporain. Sous la dir. de Gérard Durozoi. Hazan, 1992. 676 p.

Dictionnaire des termes techniques : l'atelier du peintre et l'art de la peinture. Ed. Jean-Philippe Breuille ; préf. d'André Chastel. Larousse, 1990. 407 p. Coll. Essentiels.

DIDI-HUBERMAN, Georges. D'un ressentiment en mal d'esthétique. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°43, 1993, p. 102-118.

DIEUZEIDE, Geneviève. L'image : de la documentation traditionnelle au vidéodisque. In *Image et vidéodisque*. La Documentation Française, 1988, p.13-46.

DOBBELS, Daniel. *Arrêts sur l'œuvre : 31 œuvres de la collection du Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou*. Ed. de La Différence, 1988. 79 p. ISBN 2-7291-0285-X.

DOMECQ, Philippe. *Artistes sans art ?* Ed. Esprit, 1994. 250 p.

DORIVAL, Bernard. *Robert Delaunay : 1885-1941*. J. Damase éditions, 1975. 155 p.

DUBUFFET, Jean. *L'homme du commun à l'ouvrage*. Gallimard, 1973. 446 p. Coll. Idées ; 276.

DUFRENNE, Mikel. Abstrait (Art). In *Encyclopédia Universalis*, 1993, corpus, vol. 1, p. 60-68.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archéotypologie générale*. Dunod, 1987. 530 p. ISBN 2-04-015678-X.

DUVE, Thierry de. Greenberg m'a-t-il fait aimer Pollock ? In RENCONTRES INTERNATIONALES DE SOCIOLOGIE DE L'ART (2 ; 1994 ; Grenoble). *Le texte, l'œuvre, l'émotion.* Bruxelles : La Lettre volée, 1994, p. 153-180.

ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*, (1962, trad. française 1965). Seuil, 1979. 315 p. Coll. Points ; 107.

ECO, Umberto. *Le signe : histoire et analyse d'un concept.* Le Livre de Poche, 1992. 282 p. Coll. Biblio essais ; 4159.

Ecrit, image, oral et nouvelles technologies : actes du séminaire... Resp. Marie-Claude Vettraino-Soulard. Paris : Université Paris 7. Denis Diderot : Société de Bibliologie et de Schématisation, 1992. 126 p.

Ecrits, images et sons dans la Bibliothèque de France. Textes réunis par Christian Delage. IMEC Editions, 1991. 182 p. Coll. Bibliothèque de France.

Edition d'art : dossier. *Art Press*, n°94, juillet-août 1985, p. 3-21.

ENCREVÉ, Pierre. *L'Institut international d'Histoire des arts : rapport au ministre d'état, ministre de l'Education nationale et de la Culture*. La Documentation française, 1993. 111 p. Collection des rapports officiels.

ESCARPIT, Robert. *L'information et la communication : théorie générale*. Hachette, 1978. 222 p. Hachette université. Communication.

ESTIVALS, Robert. La communicologie. *Schéma et schématisation*, "Les sciences de l'information et de la communication", n°19, 4ème trim., 1983, p. 39-60.

ESTIVALS, Robert. La théorie du schéma pictural. *Revue de bibliologie : Schéma et Schématisation*, "Le schématisme", n° 37, 4ème trim., 1992, p.4-10.

ETIEMBLE et QUEMADA, Bernard. Dictionnaire. In *Encyclopaedia universalis*, éd. 1993, Corpus, vol. 7, p.387-390.

FAWCETT, Trevor. Subject indexing in the visual arts, *Art libraries journal*, vol. 4, n°1, printemps 1979, p. 5-17.

FEBVRE, Lucien et MARTIN, Henri-Jean. *L'apparition du livre*. Ed. Albin Michel, 1971. 538 p. Coll. L'évolution de l'humanité ; 30.

FERNANDEZ ARENAS, José. *Teoria y metodologia de la historia del arte*. 2a ed. corr. Barcelone : Anthropos, 1986. 183 p. Palabra plastica ; 1. ISBN 84-85887-04-2.

FLOCH, Jean-Marie. Bricolage plastique, abstraction classique et abstraction baroque. *Actes sémiotiques*, "L'art abstrait", n° 60, 1987, p. 41-44.

FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique*. Paris ; Amsterdam : Ed. Hadès-Benjamin, 1985. 221 p. Coll. Actes sémiotiques.

FOCILLON, Henri. *Maîtres de l'estampe*. (1919-1930). Flammarion, 1969. 190 p. Coll. Arts et Métiers Graphiques, Images et idées.

FOCILLON, Henri. *Vie des formes* (1934). P.U.F., 1981. 131 p. Coll. Quadrige ; 6.

FONDIN, Hubert. La structure et le vocabulaire de l'analyse documentaire. *Documentaliste : sciences de l'Information*, vol. 14, n°2, mars-avril 1977, p. 11-16.

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

FRANCE. Délégation aux arts plastiques. *Groupe de réflexion sur les nouvelles technologies : travaux et propositions, juin 1993.* Délégation aux arts plastiques, 1993. Pag. multiple.

FRANCE. Direction des Musées de France. *Interactifs, une technique de l'intention.* Réal. par Eric Barchechath et Serge Pouts-Lajus. Ministère de la Culture, Direction des Musées de France, 1992. 57 p.

FRANCE. Direction des Musées de France. *Les nouvelles technologies et leurs usages dans les musées : analyse de l'enquête "interactifs et musées"*. Concept. et réal., Bernadette Goldstein, Cindy Renard. Ministère de la Culture, Direction des Musées de France, 1994. 61 p.

FRANCE. Ministère de l'Education nationale de la Jeunesse et des Sports. Direction de l'Enseignement supérieur de la recherche. Direction des Bibliothèques, des Musées et de l'Information Scientifique et Technique (DBMIST). *Image et vidéodisque*. Sous la dir. de Serge Cacaly. La Documentation française, 1988. 198 p.

FRANCE. Ministère de la Culture et de la Communication. *Les pratiques culturelles des Français : 1973-1989*, par Olivier Donnat et Denis Cogneau. La Découverte : La Documentation française, 1990. 285 p. ISBN 2-7071-1914-8.

GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Age*. Paris : Le Léopard d'or. Vol. 1 : *Signification et symbolique*, 1982, 263 p.-179 fig. ; Vol. 2 : *Grammaire des gestes*, 1989, 423 p.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Ed. du Seuil, 1987. 388 p. Coll. Poétique.

GEORGEL, Pierre et LECOQ, Anne-Marie. *La peinture dans la peinture.* A. Biro, 1987. 285 p. ISBN 2-87660-003-X.

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

GOLDSTEIN, Bernadette. Les nouvelles technologies interactives et leurs usages dans les musées. In IDT. Congrés (11 ; 1994 ; Paris). *Gérer l'information pour l'excellence de l'entreprise*, p. 189-192.

GOODY, Jack. *La raison graphique : la domestication de la pensée sauvage* (1977, trad. française 1979). Les Ed. de Minuit, 1993. 274 p. Coll. Le sens commun. ISBN 2-7073-0240-6.

GRENIER, Jean. *Entretiens avec dix-sept peintres non-figuratifs.* [S.l.] : Ed. Folle Avoine, 1990. 162 p. ISBN 2-86810-060-0.

GROUPE MU : Francis EDELINE, Jean-Marie KLINKENBERG, Philippe MINGUET. *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*. Ed. du Seuil, 1992. 504 p. (La Couleur des idées). ISBN 2-02-012985-X.

Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945. Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1989. 171 p. ISBN 2-903639-61-2.

GUILBAUT, Serge, *Comment New-York vola l'idée d'art : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*. Nîmes : J. Chambon, 1992. 342 p. Coll. Rayon art.

GUILLERME, Jacques. Reproduction des œuvres d'art. In *Encyclopaedia Universalis,* 1992, Corpus, vol. 19, p. 849-851.

GUIMIER-SORBETS, Anne-Marie. Apports du vidéodisque à la recherche scientifique. In *Images et vidéodisque*. La Documentation Française, 1988. P. 121-133.

GUIMIER-SORBETS, Anne-Marie. Des textes aux images : accès aux informations multimédias par le langage naturel. *Documentaliste, Sciences de l'information*, vol.30, n°3, mai-juin 1993, p.127-134.

GUYOT, Brigitte. D'où vient l'information stratégique ? *Sciences de la Société-Les Cahiers du LERASS*, n°29, mai 1993, p. 3-12.

HAMON, Philippe. *La description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*. Macula, 1991. 288 p.

HASCKELL, Francis. *La naissance difficile du livre d'art*. Réunion des musées nationaux, 1992. 83 p. Coll. Textes RMN.

HEINICH, Nathalie. Exposition. In *Encyclopaedia universalis*, 1992, corpus, vol. 9, p. 188-191.

HEINICH, Nathalie. L'aura de Walter Benjamin : note sur "l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°49, sept. 1983, p. 107-109.

HUDRISIER, Henri. *L'iconothèque : documentation audiovisuelle et banques d'images*. La Documentation française : Institut National de la Communication audiovisuelle, 1983. 269 p. Coll. Audiovisuel et Communication. ISBN 2-11-000998-5.

HUDRISIER, Henri. L'imageur documentaire SEP-SYGMA, *Documentaliste, sciences de l'information*, vol.22, n°4-5, juillet-oct. 1985, p.155.

HUDRISIER, Henri. Le nouveau monde de l'image multimedia, IDT. Congrès (11; 1994 ; Paris). *Gérer l'information pour l'excellence de l'entreprise*. p.161-167.

Identification d'un objet : la médiologie. *Le Débat*, n° 85, mai-août 1995, p. 17-61.

IFLA (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS). Section des bibliothèques d'art. Congrès européen (1 ; 1985 ; Genève). *A l'Ecoute de l'œil : les collections iconographiques et les bibliothèques. Actes du colloque organisé par la Section des Bibliothèques d'Art de l'IFLA, Genève, 13-15 mars 1985*. Ed. par Huguette Rouit et Jean-Pierre Dubouloz. Paris...[et al.] : K.G. Saur, 1989. 348 p. Coll. IFLA Publications ; 47.

IFLA (INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS). Section des bibliothèques d'art. Congrès européen (3 ; 1988 ; Florence). *I cataloghi delle espozizioni : atti del terzo convegno europeo delle Biblioteche d'Arte*. Firenze, 2-5 nov. 1988. A cura di Giovanna Lazzi...[et al.]. Fiesole (Firenze) : Casalini Libri, 1989. 286 p.

Image fixe (L') : espace de l'image et temps du discours. [Actes du Colloque, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Publique d'Information, 1979]. Coord. Sylvie Astric et Jean-François Barbier-Bouvet ; avt propos d'Alain-Marie Bassy. Paris : La Documentation française, 1983. 155 p. ISBN 2-11-001114-9.

INFORCOM (1990 ; Aix-en-Provence). Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication. *Actes du Congrès Inforcom 90. La recherche en Information Communication : l'avenir*. La Baume les Aix 24-26 mai 1990. Prés. Bernard Miège et Pierre MŒGLIN. 1990. 387 p.

ISOU, Isidore. De l'Impressionnisme au Lettrisme : l'évolution des moyens de réalisation de la peinture moderne. *Le Monde des grands musées*, nvelle série, n°3, juillet-Août 1973, p.7-95. Ed. Filipacchi, 1973.

JACCARD, Paul-André. Bibliographies dans le domaine de l'art, *ARBIDO-R*, vol. 2, 1987, n°4, p.90-95.

JAKOBIAK, François. *L'information scientifique et technique*. P.U.F., 1995, 126 p.. Coll. Que sais-je ? ; 3015,

JODIDIO, Philip. L'art et les CD-ROM : des mondes en voie d'équipement. *Connaissance des arts*, n° 514, février 1995, p.73-76.

JOLY, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Nathan, 128 p. Nathan Université. 128 ; 44.

JOLY, Martine. *L'image et les signes : approche sémiologique de l'image fixe.* Nathan, 1994, 191 p. Nathan Université. Fac. Image.

Jornadas conmemorativas del cincuentenario de Paul Otlet (1868-1934), actas, Zaragoza, 5 y 6 de mayo de 1994. Zaragoza : Area de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad de Zaragoza : Centro de Documentación de la Diputación de Zaragoza, 1995. 182 p. ISBN 84-86947-76-6.

JUNOD, Philippe. *Transparence et opacité : essai sur les fondements théoriques de l'art moderne : pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1976. 439 p. Coll. Histoire et théorie de l'art.

KATTNIG, Cécile, LEVEILÉ, Janny. *Une photothèque, mode d'emploi*. Les Éditions d'organisation, 1989. 239 p. ISBN 2-7081-1082-9.

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

KLEE, Paul. *Journal*. Trad. de Pierre Klossowski (1959). Grasset, 1986. 326 p. ISBN 2-246-27911-9.

KRIS, Ernst et Otto KURZ. *L'image de l'artiste : légende, mythe, et magie : un essai historique*. Préf. de E.H. Gombrich. Rivages, 1987. 203 p.

KULTERMANN, Udo. *Histoire mondiale de la sculpture : Art contemporain*. Hachette-Réalités, 1980. 190 p. ISBN 2-01-007416-5.

LAGRANGE, Marie-Salomé. *Analyse sémiologique et histoire de l'art : examen critique d'une classification*. Ed. Klincksieck, 1973. 129 p. Coll. T.A. documents ; 3.

LAMBERT, Jean-Clarence. *La peinture abstraite*. Lausanne : ed. Rencontres, 1967. 207 p. Coll. Histoire générale de la peinture.

LAUDE, Jean. Naissance des abstractions. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°16, 1985, p.5-61.

LAUDE, Laude. Les "Ateliers" de Matisse. In *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire : l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel et après*. Denoël-Gonthier, 1976, p. 221-241. Coll. Bibliothèque Médiations ; 134.

LAULAN, Anne-Marie. L'écrit et l'image : réalité de deux impérialismes. *Communication et langages,* n°38, 1978, p. 7-16.

LE BOT, Marc. *Figures de l'art contemporain*. Union Générale d'éditions, 1977. 312 p. Coll. 10-18. ; 1125.

LE BOT, Marc. *Peinture et machinisme*. Klincksieck, 1973. 259 p.-32 p. de pl. Coll. d'Esthétique ; 16.

LE COADIC, Yves-François. *La science de l'information.* PUF, 1994. 127 p. Que-Sais-Je ? ; 2873.

LECOMTE, Eliane. Les artothèques en France en 1985. In IFLA. Congrés européen (1 ; 1985 ; Genève). *A l'écoute de l'œil...*, p. 81-84.

LECONTE, Bernard. *Propositions pour l'analyse de l'image : essai didactique*. Ligue française de l'enseignement et de l'éducation permanente, 1980. 187 p. Coll. Les cahiers de l'audio-visuel.

LEGUÉRÉ, J. P. La documentation iconographique. *BàT : Bon à tirer*, n° 19, 1979, 1ère partie, p. 48-52, 2ème partie, n°20, 1979, p.42-46, 3ème partie, n°21, 1980, p. 62-66.

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

LENGELLÉ-TARDY, Maurice. *Les thèmes et décors du 20ème siècle*. Tardy, 1990. 579 p.

LERCHER, Alain. *Les mots de la philosophie*. Belin, 1987, 351 p. Coll. Le français retrouvé ; 11.

LERSCH, Thomas, The acquisition of exhibition catalogues. In IFLA. Congrès européen (3 ; 1988 ; Florence, Italie) *I cataloghi delle espozizioni : atti...* A cura di Giovanna Lazzi, et al. Fiesole (Firenze) : Casalini Libri, 1989, p. 143-159.

LEVY, Pierre. *Les technologies de l'intelligence : l'avenir de la pensée à l'ère informatique* (1990). Ed du Seuil, 1993. 233 p. Coll. Points. Sciences ; S 90.

LEVY-PIARROUX, Yveline. Les notes donnent le ton, *EspaceTemps les Cahiers*, n°47/48, 1991, p. 21-33.

LICHTNER, Edward. Les photothèques : tradition et technologies, pas forcément bon ménage. *Etapes graphiques*, n°14, janvier 1996, p. 16-25.

LÓPEZ YEPES, José. *La documentación como disciplina. Teoría e historia*, 2da edición. Pampelune : Ediciones Universitad de Navarra (EUNSA), 1995. Coll. Manuales. 337 p. ISBN 84-313-1328-5.

LOSFELD, Gérard. De nouvelles disciplines pour de nouvelles formations. *Bulletin des Bibliothèques de France*, t.32, n°4, 1987, p. 342-345.

LOSFELD, Gérard. Sciences de l'information vs Sciences de la communication : éléments pour un dialogue épistémologique. In INFORCOM, Congrès national (1990 ; Aix-en-Provence). *La recherche en information communication*, p.161-166.

LUBKOV, Michel. Les logiciels de photothèque multimédia. *Archimag*, n°82, mars 1995, p.54-56.

MACCHI, Odile, dir. Sciences et technologies de l'information. In *Rapport de conjoncture du C.N.R.S*. C.N.R.S., 1993,. p. 21-45.

MAIGNIEN, Yannick et WAGNEUR, Jean-Didier. Numérisation et nouvelles pratiques de lecture. *Bulletin d'informations de l'Association des bibliothécaires français*, n°167, 1995, p. 39-42.

MALCLÊS, Louise-Noëlle. *La bibliographie* (1956). Presses Universitaires de France, 1977. 126 p. Coll. Que sais-je ? ; 708.

MALEVITCH, Kasimir. *Le miroir suprématiste*. Trad. par Jean-Claude et Valentine Marcadé ; préf. d'Emmanuel Martineau. Lausanne : L'Age d'homme, 1977. 207 p. Coll. Slavica-Ecrits sur l'art.

MALRAUX, André. *Le Musée Imaginaire* (1947). Ed. remaniée et complétée 1965. Gallimard, 1965. 251 p. Les Voix du silence ; 1. Coll. Idées-Arts ; 1.

MANIEZ, Jacques. *Les langages documentaires et classificatoires : conception, construction et utilisation dans les systèmes documentaires*. Les Ed. d'Organisation, 1987. 291 p. Coll. Systèmes d'Information et de Documentation.

MARIN, Louis. Eléments pour une sémiologie picturale. In *Les sciences humaines et l'œuvre d'art*. Bruxelles : La Connaissance, 1969. P.109-142. Coll. Témoins et témoignages. Série Actualité.

MASCOLO, Claire et RODES, Jean-Michel. *Le documentaliste*. Anthropos : Institut National de l'Audiovisuel, 1992. Coll. Métiers de l'audio-visuel.

MAZUR-CONTAMINE, Hélène. L'index et la bibliographie d'Iconclass : deux outils au service du chercheur. In IFLA. Congrès européen (1 ; 1985 ; Genève). *A l'écoute de l'œil...* Paris : K.G. Saur, 1989, p. 191-197.

McEVILLEY, Thomas. *Art, contenu et mécontentement : la théorie de l'art et la fin de l'histoire* (Ed. originale en anglais, 1991). Nîmes : Ed. J. Chambon, 1994. 173 p. Coll. Rayon Art.

McKENZIE, Don F. *La bibliographie et la sociologie des textes*. (1986). Trad. de l'anglais par Marc Amfreville ; préf. de Roger Chartier. Ed. du Cercle de la Librairie, 1991. 119 p.

MELOT, Michel. Introduction. In *Le traitement documentaire de l'image fixe*. Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Publique d'Information, ca 1985. Coll. Dossier technique ; 3.

MELOT, Michel. Les conditions d'un catalogue informatisé des images dans les bibliothèques. In IFLA. Congrès européen (1 : 1985 ; Genève) *A l'écoute de l'œil...* Munich : Paris : K.G. Saur, 1989, p. 222-227.

MELOT, Michel. Les nouveaux enjeux de la normalisation. *Bulletin des Bibliothèques de France*, t.38, n°5, 1993, p. 10-12.

MELOT, Michel. Les nouvelles technologies sont arrivées. *Bulletin d'informations de l'Association des Bibliothécaires Français*, n°157, 4ème trim. 1992, p.7-9.

MEREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Bordas, 1994. 406 p. Coll. Cultures. ISBN 2-04-018556-9.

MESCHONNIC, Henri. *Des mots et des nombres : dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures.* Hatier, 1991. 311 p. Coll. Brèves littérature. ISBN 2-218-03726-2.

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

MEYRIAT, Jean. Y a-t-il place pour une théorie de la documentation ? *Revue de bibliologie : Schéma et schématisation*, n°40, 2ème trim., 1994, p.39-45.

MEYRIAT, Jean. [articles :] La bibliographie ; La bibliologie parmi les sciences de l'information et de la communication ; Documentologie ; Information. In *Les sciences de l'écrit*, Paris : Retz, 1993.

MIEGE, Bernard et MŒGLIN, Pierre. Défendre la recherche critique. In INFORCOM. Congrès national (1990 ; Aix-en-Provence) *La recherche en information communication*, p. 161-166.

MILLET, Catherine, *L'Art contemporain en France*. Flammarion, 1988. 303 p. ISBN 2-08-012079-4.

MOLES, Abraham. *L'image, communication fonctionnelle*. Avec la collab. d'Elizabeth Rohmer. Tournai : Casterman, 1981. 271 p. Coll. Synthèses contemporaines. ISBN 2-203-23173-4.

MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché.* Avec la collab. de Pascaline Costa. Flammarion, 1992. 423 p. Série Art, Histoire, Société. ISBN 2-08-010769-0

MUCCHIELLI, Roger. *L'analyse de contenu des documents et des communications*. 5e éd. Les Ed. ESF-Entreprise moderne d'édition : Librairies techniques, 1984. 2 parties (133 p, 56 p.). Coll. Formation permanente en sciences humaines. Séminaires de Roger Mucchielli.

NEET, Hanna E. *A la recherche du mot clé : analyse documentaire et indexation alphabétique*. Genève : Les Editions I.E.S., 1989. 187 p. Coll. Les cours de l'I.E.S. ISBN 2-88224-014-7

OLIER, Jacques d'. Documentation. In *Encyclopædia universalis* (1993), corpus, vol. 7, p. 598-605.

Otlet (Paul) : le visionnaire de la bibliologie. Textes de Paul Otlet, ed. par Robert Estivals. *Communication et langages*, n°78, 1988, p.92-110.

OTLET, Paul. *Traité de documentation : le livre sur le livre : théorie et pratique* (1934). Préf. de Robert Estivals ; avt propos de André Carbonne. Liège : Centre de Lecture publique de la Communauté française de Belgique (C.L.P.C.F.), 1989. 431 p. ISBN 2-87130-015-1.

PÄCHT, Otto. *Questions de méthode en histoire de l'art* (1977). Ed. Macula, 1994. Coll. La Littérature artistique. Chap. Les limites de l'iconographie, p. 89-94.

Pages (Bernard) : dessins et sculpture 1960-1992. Réd. Catherine Gaisch. Catalogue d'exposition. Rodez : Musée Denis Puech, 1992. 73 p.

PANOFSKY, Erwin. *Essais d'iconologie : les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939). Trad. (1967) par Claude Herbette et Bernard Teyssèdre ; prés. et annoté par Bernard Teyssèdre. Gallimard, 1987. 394 p. Coll. Bibliothèque des Sciences humaines.

PANOFSKY, Erwin. *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les "arts visuels"* (1955). Trad. (1969) de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssèdre. Gallimard, 1993. 322 p. Coll. Bibliothèque des Sciences humaines

PANOFSKY, Erwin. Original et reproduction en fac-similé (1930), trad. française de Jean-François Poirier, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 53, automne 1995, p. 45-55.

PETERSEN, Vilhelm Bjerke. *Des symboles dans l'art abstrait*. (1933). Trad. du danois par J. Gayraud et J. P. Ölund. Ed. Y. Rivière ; Silkeborg : Musée d'art, 1980. 72 p. ISBN 2-85666-008-8

PETRONE. *Le Satiricon*. Préf. de Pierre Grimal. Le Livre de poche, 1972. 240 p. Coll. Le livre de poche. Classique ; 589.

PEUPLE ET CULTURE, et al. *Histoires d'expo*. Paris : Peuple et culture : Centre de Création Industrielle : Centre G. Pompidou. 1983. 54 p.

PEUPLE ET CULTURE. *L'écrit dans l'exposition : colloque de Lyon 21-23 juin 1982.* Paris : Peuple et culture, 1983. Cahier n°1, mars 1983.

PICOT, Nicole. *Les collections d'art dans les bibliothèques : guide pour la constitution d'un fonds*. B.P.I. : Centre G. Pompidou, 1993. 90 p. Coll. Dossiers techniques ; 9.

PIRSON, Jean-François. *La structure et l'objet : essais, expériences et rapprochements.* Bruxelles : P. Mardaga éd., 1984. 134 p.

POINSOT, Jean-Marc. *L'atelier sans mur : textes 1978-1990*. Villeurbanne : Art Edition, 1991. 262 p. Coll. Textes.

POINSOT, Jean-Marc. Les Archives de la critique d'art. *Art Libraries Journal*, 1990, vol. 15, n° 2, p. 37-38.

Portraits de mots : 13 grands photographes révèlent 100 mots. Alphagram : P. Bordas et fils, 1994. Coll. les mots en images, 213 p.

Public (le) de la base *Joconde*. *Culture et recherche*, mai 1994, n°57, p.4-5.

RADAR, Edmond. *Invention et métamorphose des signes*. Ed. Klincksieck, 1978. 336 p. Coll. Philosophia.

RENCONTRES DE L'ECOLE DU LOUVRE (1983 ; Paris). *Image et signification*. Paris : La Documentation Française, 1983. 318 p. ISBN 2-11-001028-2.

RENCONTRES INTERNATIONALES DE SOCIOLOGIE DE L'ART (2 ; 1994 ; Grenoble). *Le texte, l'œuvre, l'émotion*. Sous la dir. de Jean-Olivier Majastre. Bruxelles : La Lettre volée, 1994. 286 p.

RESTANY, Pierre, Les revues d'art : engagement existentiel ou support promotionnel ? *Plus-Moins-Zéro*, n°42, oct. 1986, p. 39-41.

RIVIERE, Georges Henri. *La muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de Muséologie, textes et témoignages*. Dunod, 1989. 402 p.

ROBERTS, Helene, "Do you have any pictures of...?" : subject access to works of art in visual collections and book reproductions. *Art Documentation*, n°3, 1988, p.87-90.

ROBERTSON, Jack, The exhibition catalog as source of artists' primary documents. In IFLA. Congrés européen (3 ; 1988 ; Florence, Italie) *I cataloghi delle espozizioni.* A cura di Giovanna Lazzi, et al. Fiesole (Firenze) : Casalini Libri, 1989, p. 239-265.

ROCHLITZ, Rainer. *Le désenchantement de l'art : la philosophie de Walter Benjamin*. Gallimard, 1992. 348 p. Coll. NRF Essais.

ROQUE, Georges. Le peintre et ses motifs. *Communications*, "Variations sur le thème", n°47, 1988, p. 133-158. Seuil.

ROSEMBLUM, Robert. *Le chien dans l'art : du chien romantique au chien post-moderne* (1ère éd. en anglais, 1988). A. Biro, 1989. 119 p. 230 ill. (120 en coul.)

ROSOLATO, Guy. *Essais sur le symbolique* (1969). Gallimard, 1985. 364 p. Coll. Tel ; 37.

ROUSE, Mary A. et Richard H. La naissance des index. In *Histoire de l'édition française*. Fayard ; Cercle de la Librairie, 1989, tome 1, p.77-85.

ROY, Richard. *Introduction à l'indexation documentaire : pour les candidats aux examens et concours des bibliothèques*. Le Mans : Bibliothèque de l'Université du Maine, 1985. 69 p.

SAINT-MARTIN, Fernande. *Sémiologie du langage visuel* (1987). Québec : Presses de l'Université du Québec, 1988. 307 p. ISBN 2-7605-0433-6.

SCARPETTA, Guy. Notes sur la "reproduction". *Art Press*, n°94, juillet-août 1985, Dossier Edition d'art, p. 4-5.

SCHAPIRO, Meyer. *Style, artiste et société*. Gallimard, 1982. 443 p. Coll. Bibliothèque des sciences humaines.

SCHMITT, Catherine. Bibliothèques d'art et art des bibliothèques. *Bulletin des Bibliothèques de France*, t.38, n°1, 1993, p.16-23.

SCHMITT, Catherine. Le service de documentation du Musée national d'art moderne. In *Histoire des Bibliothèques françaises.* Vol.4, *Les bibliothèques au XXème siècle*. Promodis : Ed. du Cercle de la Librairie, 1992. p. 564-565.

SCHMITT, Catherine. Les musées face à la demande étudiante. In *Novembre des arts à Besançon...*: actes du colloque de la sous-section des Bibliothèques d'art de l'Association des Bibliothécaires français, 1993, Paris : A.B.F., 1994, p.70-81.

SCHNEIDER, Pierre. *Les dialogues du Louvre*. A. Biro, 1991. 311 p. ISBN 2-87660-132-X

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

SEIBEL, Bernadette. *Au nom du livre : analyse sociale d'une profession, les bibliothécaires*. La Documentation française, 1988. 229 p.

SERRES, Michel, *Hermès II, L'Interférence* (1972). Les Ed. de Minuit, 1976. 245 p. Coll. Critique.

SHATFORD LAYNE, Sara. Some Issues in the Indexing of images, *Journal of the American Society for Information Science*, vol. 45, 1994, p. 583-588.

SINNO, Sandra. Interfaces et logiciels. In *Images et vidéodisque*. La Documentation Française, 1988, p. 89-99.

Sociologie (L') de l'art et sa vocation interdisciplinaire : l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel. Denoël-Gonthier, 1976. Coll. Bibliothèque Médiations ; 134. 292 p.

SOULAGES, Pierre. [communication sans titre]. In RENCONTRES DE L'ECOLE DU LOUVRE (1983 ; Paris). *Image et signification*. La Documentation Française, 1983, p. 268-274.

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Sous la dir. d'Anne Souriau. Presses Universitaires de France, 1990. 1415 p. ISBN 2-13-042696-4.

Spiritual (the) in art : abstract painting 1890-1985. Catalogue d'exposition, Los Angeles, County museum of art, 1986-1987 ; Chicago, Museum of contemporary art, 1987 ; La Haye, Gemeentemuseum, 1987, organisée par Maurice Tuchman. Los Angeles : County Museum of art ; New-York : Abbeville press, 1986, 435 p. ISBN 089659-669-9.

STERLING, Charles. *La nature morte de l'Antiquité au XXème siècle*. Nvlle éd. rév. Macula, 1985. XVII-139 p.-XXIV pl. en coul.-124 pl. n et bl.

TAPIES, Antoni. *La Pratique de l'art*. (Ed. originale en catalan, 1971). Ed. Gallimard, 1974, 284 p. Coll. Idées ; 314.

Tendances principales de la recherche dans les sciences sociales et humaines. Deuxième partie. Tome premier : Sciences anthropologiques et historiques. Esthétique et sciences de l'art. Sous la dir. de Jacques Havet. Paris : Unesco ; La Haye : New-York : Mouton Editeur, 1978. 964 p.

Théorie de l'image. Personnalité invitée, Herbert Marshall McLuhan. - Paris : Ed. Laffont ; Lausanne : Ed. Grammont, 1975. 142 p. Coll. Bibliothèque Laffont des Grands thèmes. Livres GT ; 32.

Thésaurus (Le) de l'image : étude des langages documentaires pour l'audiovisuel. Sous la dir. de Michel DAUZATS. A.D.B.S. éditions, 1994. 94 p. Coll. Sciences de l'information. Série Recherches et documents.

THURLEMAN, Félix. Pour une typologie des arts dits abstraits. *Actes sémiotiques,* n°60, 1897. P. 29-34.

Traitement documentaire de l'image fixe (Le). Bibliothèque Publique d'Information, ca 1985. 91 p. Coll. Dossier technique ; 3.

VAN LIER, Henri. *Les arts de l'espace : peinture, sculpture, architecture, arts décoratifs.* Tournai : Casterman, 1959. 400 p. Coll. Synthèses contemporaines

VAN STRATEN, Rœlof. Iconclass and its use for access to iconographic material. In : IFLA. Congrès européen (1 ; 1985 ; Genève). *A l'écoute de l'œil*... Paris : K.G. Saur, 1989, p. 181-190.

VARET, Gilbert. *Pour une science de l'information comme discipline rigoureuse*, tome 1, chap. La science de l'information. Les Belles Lettres, 1987.

VASARI, Giorgio. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes.* (1er éd. en italien 1550), sous la dir. d'André Chastel. Berger-Levrault, 1981-1985, 11 vol.

VERGER, Annie. L'art d'estimer l'art : comment classer l'incomparable. *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°67/68, mars 1987, p. 105-121.

VERGER, Annie. Le champ des avant-gardes, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°88, juin 1991, p. 2-40.

Verjux, Michel. Catalogue d'exposition, Nice, Villa Arson, 1991 ; Paris , ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1992. Nice : Villa Arson, Centre national d'art contemporain ; Paris : Musée d'art moderne. 142 p.

Vingt-cinq ans d'art en France : 1960-1985. Sous la dir. de Robert Maillard. Larousse, 1986. 355 p. ISBN 2-03-509305-8.

VOUILLOUX, Bernard. *La peinture dans le texte : XVIIème-XXème siècles*. CNRS Editions, 1994. 135 p. Coll. CNRS Langage. ISBN 2-271-05238-6

VUILLEMIN, Alain. *Informatique et traitement de l'information en Lettres et Sciences humaines*. Masson, 1986. 188 p.

WÔLLFLIN, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne* (1915). Trad. française en 1952 par Claire et Marcel Raymond. Gallimard, 1966, 281 p. Coll. Idées-Arts ; 6.

XURIGUERA, Gérard. *Les figurations de 1960 à nos jours*. Ed. Mayer, 1985. 319 p. ISBN 2-85-299-013-10.

2. NORMES, VOCABULAIRES, ET THESAURUS

AFNOR NF Z 47-200, mars 1985. Norme homologuée. *Documentation. Liste d'autorité de matières : structure et règles d'emploi.* Afnor, 1985. 14 p.

AFNOR. NF Z 40-001, janvier 1979. Norme expérimentale. *Vocabulaire de l'information et de la documentation*, chap. 1 : notions fondamentales. Paris : Afnor, 1979. 29 p.

AFNOR. NF Z 44-070, août 1986. *Documentation. Indexation analytique par matière*. Paris : AFNOR, 1986. 15 p. ISSN 0335-3931

AFNOR. NF Z 47-102, août 1978. Norme enregistrée. *Principes généraux pour l'indexation des documents*. AFNOR, 1978. 13 p.

AFNOR. *Vocabulaire de la documentation = Glossary of documentation terms*. 2ème éd. Paris : Afnor, 1987. 159 p. Coll. Les dossiers de la normalisation. ISBN 2-12-484221-8.

Art and Architecture Thesaurus (*AAT*). 2ème éd. Dir. Toni Petersen ; Getty art history information program. New-York : Oxford University Press, 1994. 5 vol.

BLANC-MONTMAYEUR, Martine et DANSET, Françoise. *Choix de vedettes matières à l'intention des bibliothèques*. Ed. rev. et augm. Ed. du Cercle de la Librairie, 1993. XXVI-189 p. Coll.Bibliothèques.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS (Paris). Salle d'actualité-Médiathèque. *Vocabulaire*. Paris : (énsb-a), 1994. 61 p.

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

GROUPE D'ANTHROPOLOGIE HISTORIQUE DE L'OCCIDENT MÉDIÉVAL. *Thésaurus des images médiévales : pour la constitution de bases de données iconographiques.* Mis au point par le Groupe Images. Paris : École des hautes études en sciences sociales, 1993. 182 p.

IFLA. *ISBD (NBM) International Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials = Description bibliographique internationale normalisée des "non-livres"*, trad. par Marie-Hélène Zuridi et Alain Jacquesson. Paris : Bibliothèque nationale, 1984. 68 p. ISBN 2-7177-1687-4.

ISO 5127-3, 1988, *International standard. Documentation and information - Vocabulary, part 3. Iconic documents = Norme internationale. Documentation et information - Vocabulaire, partie 3. Documents iconiques.* Paris : diff. AFNOR, 1988. 17 p.

RAMEAU. *Répertoire d'Autorité Matière Encyclopédique et Alphabétique Unifié. Noms communs.* Ministère de l'Education Nationale, 1992. 5 vol. ISBN 2-85037-051-7.

3. GUIDES, INFORMATIONS PRATIQUES ET RÉPERTOIRES

ARDENNE, Paul et BARAK, Ami. *Le guide "Art Press" de l'art moderne et contemporain en Europe.* Anglais-Français. Ed. Art Press, 1994. 462 p.

Catalogue Collectif National des périodiques (CCN).

FRANCE. Centre National des Arts Plastiques. *Arts info,* n°1, 1982 ->. ISSN 0754-8702.

FRANCE. Ministère de l'Education nationale et de la Culture. *Bases de données et banques d'images du Ministère de l'Education nationale et de la Culture.* Services et établissements de la Culture. Ministère de l'Education nationale et de la Culture, Direction de l'Administration générale, Mission de la Recherche et de la Technologie. Diff. La Documentation Française, 1993. 191 p.

FRANCE. Ministère de la Culture. *Culture et recherche, supplément à La lettre d'information*. Dir. Stéphane Martin. ISSN 0765-5991.

THOMPSON, Marie-Claude, éd. *Les sources de l'Histoire de l'art en France : répertoire des bibliothèques, centres de documentation et ressources documentaires en art, architecture et archéologie*. Avec le concours de Catherine Schmitt et Nicole Picot. Association des Bibliothécaires Français, 1993. 310 p.

SOURCES

Sont regroupés, dans cette partie, les différents documents cités, soit par unités, soit par ensembles, qui ont servi à établir des observations qualitatives et/ou quantitatives sur les appareils documentaires, les index, les sujets traités, les titres. Certains d'entre eux font aussi partie de la bibliographie générale.

Leur mention n'a qu'une valeur d'occurrence : elle s'applique autant à des documents cités ou analysés en raison, par exemple, de la présence d'index thématique dans leur appareil documentaire qu'à des documents qui n'en ont pas.

Afin de ne pas surcharger cette liste, nous renverrons parfois à des tableaux, des listes ou des présentations compris dans le corps du texte ou dans les annexes.

1. COLLECTIONS ÉDITORIALES ET OUVRAGES

1.1. SÉRIES ET COLLECTIONS EDITORIALES SUR L'ART

Voir aussi vol. 1, tableau 2, p. 113-115 pour les collections éditoriales sur l'art contemporain

"Art et grandes civilisations". Créée par Lucien Mazenod. Paris : Ed. Mazenod, 1965 ->

"Art. Idées. Histoire". Genève : Ed. A. Skira, 1964-1969. 14 vol.

"Bibliothèque Médiations". Dir. Jean-Louis Ferrier. Paris : Ed. Denoël Gonthier, 1967 ?-

"Champs". Paris : Ed. Flammarion, 1977 ->

"Collection 10-18. Série Esthétiques". Dir. Mikel Dufrenne. Paris : Union générale d'éditions, 1974 -> ca 1980.

"Collection d'Esthétique". Dir. par Mikel Dufrenne, puis Marc Jimenez. Paris : Ed. Klincksieck, 1967->

Collection Taschen [sans titre]. Cologne : B. Taschen, 1991 ->

"Histoire de l'art Payot". Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1967-1975. 20 vol.

"Histoire de l'art". Paris : Gallimard, 1961-1969, 4 vol. Coll. Encyclopédie de la Pléiade.

"Histoire générale de la peinture". Dir. Claude Schæffner. Lausanne : Ed. Rencontre, 1965-1972. 27 vol.

"Idées art". Paris : Gallimard, 1965 - ca 1970.

"L'Univers de l'art". Dir. Patrick Mauriès. Paris : Thames and Hudson, 1989 ->

"L'Univers des formes". Créée par A. Malraux. Paris : Ed. Gallimard, 1960 ->.

"Le Livre de Poche. Série Art". Dir. André Fermigier. Paris : Le Livre de poche, 1964 - ca 1979.

"Le Lys d'or" : histoire de l'art français. Dir. Norbert Dufourcq. Paris : Presses Universitaires de France, 1962 - ca 1970. 9 vol.

"Le monde de l'art". Paris : Librairie Larousse, 1964 - 1966.

"Les détails du corps". Dir. Corinne Fossey. Paris : Bookking international, 1994. 6 vol.

"Les neuf muses : histoire générale des arts" Dir. Norbert Dufourcq. Paris : Presses Universitaires de France, 1962 - 1974. 16 vol.

"Principes d'analyse scientifique". Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Paris : Imprimerie nationale, 1971-> , 6 vol.

"Thèmes et artistes". 1992. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1992.

"Tout l'art". Paris : Flammarion, 1990 ->

1.2. COLLECTIONS CONTENANT DES TITRES CONSACRÉS A L'ART

"Quadrige". Paris : Presses Universitaires de France, 1981 ->

"Biblio-Essais". Paris : Ed. du Livre de Poche, 1982 ->

"Médiations". Dir. Jean-Louis Ferrier. Denoël-Gonthier, ca 1963 - ca 1985.

1.3. COLLECTIONS OU SÉRIES DE SCIENCES HUMAINES.

"L'Univers historique". Paris : Seuil, 1975 ->

Histoire de la France rurale. Dir. Georges Duby et Armand Wallon. 1975-1977. 4 vol.

Histoire de la France urbaine. Dir. Georges Duby. 1980-1983. 5 vol.

Histoire de la vie privée. Georges Duby et Philippe Aries. 1985-1987. 5 vol.

Histoire des mœurs. Dir. Jean Poirier. Ed. Gallimard, 1991 ->. Encyclopédie de la Pléïade

1.4. ENCYCLOPÉDIE

Encyclopædia universalis / sous la présidence de Peter F. Baumberger. Paris : Encyclopædia universalis, 1990-1993. Corpus, 23 vol., Thesaurus-index, 3 vol., Les enjeux, 2 vol., Les chiffres du monde, 1 vol.

1.5. OUVRAGES INDIVIDUELS

Voir aussi tableau Vol. 1, tableau 1, p. 111, "Index dans les principaux livres de synthèse sur l'art contemporain publiés en France entre 1972 et 1994".

ARMENGAUD, Françoise. *Bestiaire Cobra : une zooanthropologie picturale*. Paris : Ed. de La Différence, 1992. 195 p. Coll. Mobile-Matière ; 26.

BALTRUSAITIS, Jurgis, *Les perspectives dépravées*, contenant : *Anamorphoses* (1955, rééd. Flammarion, 1984) ; *Aberrations* (1957, rééd. Flammarion, 1983) ; *La quête d'Isis* (1967, rééd. Flammarion, 1985).

BIET, Christian, BRIGHELLI, Jean-Paul et RISPAIL, Jean-Luc. *XXème siècle*. Paris : Magnard, 1984. 928 p. Coll. Textes et contextes.

BONAFOUX, Pascal, *Les peintres et l'autoportrait,* Genève : Skira, 1984, 157 p., coll. Le métier de l'artiste.

BONNE, Jean-Claude. *L'art roman de face et de profil : le tympan de Conques*. Paris : Le Sycomore, 1985. 361 p. Coll. Féodalisme.

BOREL, France, *Le modèle ou l'artiste séduit*, Genève : Skira, 1990, 199 p., coll. Les Illusions de la réalité.

C.I.E.R.E.C. (Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine) de l'Université Jean Monet à Saint-Etienne : *Figurations de l'absence*, 1987, Travaux LX, 149 p. ou *Figures de la répétition*, 1992, Travaux LXXV, 235 p.
sur

Cadre (*le*) *et le socle dans l'art du 20ème siècle*. Dijon : Université de Bourgogne ; Paris : Musée national d'art moderne, 1987. 179 p.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain... et al. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres.* Ed. rev. et aug. 1982. (1ère éd. 1969). Paris : Ed. R. Laffont, 1992. 842 p.

CICADA. Université de Pau : *Ellipses-Blancs-Silences, 1990 ; Montages/Collages, 1991 ; Suites et séries, 1992 ; Cadres et marges, 1993 ; Ratures et repentirs, 1994*. Pau : Presses de l'Université de Pau, 1992-1995.

CLAIR, Jean, *Art en France : une nouvelle génération*, Paris : Chêne, 1972, 175 p.

CLAIR, Jean. *Le Nez de Giacometti : faces de Carême, figures de Carnaval*. Paris : Gallimard, 1992. 90 p. Coll. Art et artistes.

CLARK, Kenneth. *L'art du paysage* (1949. 1ère trad. en français 1962). Paris : G. Monfort, 1994. 187 p. Coll. Imago mundi.

CLARK, Kenneth. *Le nu* (1955, 1ère trad. en français 1969). Paris : Le Livre de poche, 1969. 2 vol., 398 p., 285 p. Série Art.

DAMISH, Hubert. *Théorie du /nuage/ : pour une histoire de la peinture*. Paris : Ed. du Seuil, 1972. 334 p.

DEBIDOUR, Victor-Henri. *Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France*. Paris : Arthaud, 1961. 413 p. : 480 ill. en n et bl., 36 schémas. Coll. Grandes études d'art et d'archéologie ; 2.

DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978. 440 p. Coll. Champs ; 57.

DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archéoltypologie générale* (10ème éd.). Paris : Dunod, 1984. 533 p.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS (E.N.S.B.A) (Paris). Médiathèque. *Entrée des artistes : informations professionnelles à l'usage des jeunes artistes*, éd. 1995. E.N.S.B.A., 1995, 87 p.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS (E.N.S.B.A) (Paris). *Salons et biennales : arts plastiques et nouvelles technologies de l'image*, 11ème éd., 1995, Paris : E.N.S.B.A., 1995, 42 p.

FOUCART-WALTER, Elizabeth et Pierre ROSEMBERG. *Le chat et la palette.* Paris : A. Biro, 1989.

FRANCE. Délégation aux arts plastiques. *L'accueil d'artistes en résidence temporaire en France*. Délégation aux arts plastiques : Association Française d'Action artistique (Ministère des Affaires étrangères), 1992. 177 p.

FRECHURET, Maurice. *Le mou et ses formes : essai sur quelques catégories de la sculpture du XXème siècle*. Paris : Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993. 248 p. Coll. Espaces de l'art.

FRÉMY, Dominique et Michèle. *Quid*, Paris : Plon, 1963->.

GAIGNEBET, Claude et LAJOUX, Jean-Dominique. *Art profane et religion populaire au Moyen Age*. Paris : Presses Universitaires de France, 1985. 363 p.

GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Age*. Paris : Le Léopard d'or. Vol. 1 : *Signification et symbolique*, 1982, 263 p.-179 fig. ; Vol. 2 : *Grammaire des gestes*, 1989, 423 p.

GARRAUD, Colette. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris : Flammarion, 1993. 191 p. Coll. La création contemporaine. Index des noms propres.

GEORGEL, Pierre et LECOQ, Anne-Marie. *La peinture dans la peinture.* Paris : A. Biro, 1987. 285 p.

HALL, James. *Dictionnaire des mythes et symboles* (1ère éd. en anglais, 1974). Préf. de K. Clark. Trad. de l'anglais Alix Girod. Paris : G. Montfort, Editeur, 1994. 415 p.

JANSON, Horst Woldemer. *Apes and Ape-lore in the Middle Ages and the Renaissance*. Londres : Warburg Institute, 1952. 348 p. Coll. Studies of the Warburg Institute ; vol. 20.

JELINEK, Jan. *Encyclopédie illustrée de l'homme préhistorique* (Prague, 1973). Paris : Gründ, 1975. 559 p. Coll. Encyclopédie illustrée.

JUNG, Carl Gustav, dir. ; FRANZ, Marie-Louise... et al. *L'Homme et ses symboles* (1964). Paris : R. Laffont, 1987. 320 p

KLINGENDER, Francis. *Animals in art and thought to the end of the Middle ages*. London : E. Antal & J. Harthan ed., 1971, XXVII-580 p. : 306 ill.

LASCAUX, Gilbert. *Boucles et nœuds*. Paris : Balland, 1981. 100 p. Coll. Le commerce des idées.

LASCAUX, Gilbert. *Ecrits timides sur le visible*, Paris : Union Générale d'Editions, 1979. 398 p., coll. 10-18 ; 1306.

LASCAUX, Gilbert. *Figurées, défigurées : petit vocabulaire de la féminité représentée*, Paris : Union Générale d'Editions, 1977, 222 p., coll. 10-18 ; 1171.

LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique,* Paris : Klincksieck, 1973, 466 p.-8 p. de pl. : 111 fig., Collection d'esthétique ; 18.

LENGELLÉ-TARDY, Maurice, *Les thèmes et décors du 20ème siècle*, Paris : Tardy, 1990, 579 p.

Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC). Secrétaire général, Lilly Kahill ; comité de réd., John Boardman, Philippe Bruneau, Fulvio Canciani... et al. Zürich ; Munich : Artemis Verlag, 1981->, 14 vol.

LOILIER, Hervé. *Histoire de l'art*. Paris : Ellipses, 1995. 424 p.

MÂLE, Emile. *L'Art religieux du XIIIème siècle en France : étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration* (éd. originale, 1898). Edition consultée : Paris : Le Livre de poche, 1968, 2 vol., 511 p., établie d'après la huitième édition parue chez Armand Colin, 1923, IX-428 p.

MARIN, Louis. *De la représentation : recueil...* Paris : Gallimard : Le seuil, 1994. 396 p. Coll. Hautes Études. Index des notions, p.382-396,

MILLET, Catherine, *L'Art contemporain en France*, Paris : Flammarion, 1988, 303 p.

PARIS, Jean. *L'espace et le regard.* Paris : Ed. du Seuil, 1965. 317 p. Coll. Pierres vives.

PIRSON, Jean-François. *La structure et l'objet : essais, expériences et rapprochements.* Bruxelles : P. Mardaga éd., 1984. 134 p. Index p. 132-134.

PLEYNET, Marcelin. Système de la peinture (1ère éd. 1971). Paris : Ed. du Seuil, 1977. 188 p. Coll. Points ; 82.

POINSOT, Jean-Marc. *L'atelier sans mur : textes 1978-1990*. Villeurbanne : Art Edition, 1991. 262 p. Coll. Textes.

RANDALL, Lilian Mc. *Images in the Margins of gothic Manuscripts.* Berkeley (Los Angeles) : University of California Press, 1966. VIII-235 p. ; 739 fig.

REAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris : Presses Universitaires de France, 1955-1959. 6 vol., 3 tomes (480 p.-32 p. de pl. ; 471 p.-22 p. de pl. ; 781 p.-48 p. de pl.).

ROSEMBLUM, Robert. *Le chien dans l'art : du chien romantique au chien post-moderne* (1ère éd. en anglais, 1988). Paris : A. Biro, 1989. 119 p. 230 ill. (120 en coul.)

STERLING, Charles. *La nature morte de l'Antiquité au XXème siècle*. Nvlle éd. rév. Paris : Macula, 1985. XVII-139 p.-XXIV pl. en coul.-124 pl. n et bl.. Préface, *ibid.*, p. II.

VAN LIER, Henri, *Les arts de l'espace...Les arts de l'espace : peinture, sculpture, architecture, arts décoratifs.* Tournai : Casterman, 1959. 400 p. coll. Synthèses contemporaines. Table alphabétique des noms propres et de quelques matières, p.381-393.

VAN MARLE, Raimond. *Iconographie de l'art profane au Moyen age et à la Renaissance et la décoration des demeures*. Tome 1 *La vie quotidienne*. Tome 2 *Allégories et symboles*. (1931-1932). New-York : Hacker art Books, reprint 1971. 2 tomes (T.1 XII-539p.-4 p. de pl. : 523 ill. ; T.2 VIII-507 p.-6 p. de pl. : 524 ill.).

Vingt-cinq ans d'art en France : 1960-1985. Sous la dir. de Robert Maillard. Paris : Larousse, 1986, 355 p.

XURIGUERA, Gérard, *Les figurations de 1960 à nos jours*, Paris : Ed. Mayer, 1985, 319 p.

ZERVOS, Christian. *L'art de l'époque du renne en France*. Paris : Ed. Cahiers d'art, 1959. 495 p.

2. CATALOGUES D'EXPOSITIONS ET DE COLLECTIONS

Voir aussi liste de catalogues d'expositions collectives à argument thématique : Vol. 2, annexes, p. 511-519.

Art (L') du XXe siècle : la collection du musée de Grenoble. Paris : Réunion des musées nationaux ; Grenoble : Musée, 1994, 389 p.

Art Minimal I : de la ligne au parallélépipède. Bordeaux, CAPC, 1985, 76 p.

Autoportraits contemporains : Here's Looking At Me. Lyon : Espace Lyonnais d'Art Contemporain (ELAC), 1993, 145 p.

Auvergne 85' : premières acquisitions. Fonds Régional d'Art Contemporain Auvergne. 120 p.

Ben : la vérité de A à Z. Toulouse : Ed. ARPAP, 1987, 192 p. ;

Joseph BEUYS. Ed. du Centre G. Pompidou, 1994, 399 p. Coll. Classiques du XXème siècle.

Bissière. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts. 1965-1966. Avt prop. de Gilberte Martin-Mery ; préf. de Max-Pol Fouchet. Bordeaux : Musée des Beaux-Arts, 1965. XX-32p.-[12] p. de pl.

François Bouillon : "Depuis vingt ans, j'ai fait des choses éparses...". Meymac : Abbaye Saint-André-Centre d'art contemporain ; Labège : Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées ; Zagreb : Institut Français ; Reims : FRAC Champagne-Ardenne, 1990, 160 p. Lexique p. 25-52.

Britannica : trente ans de sculpture. La Différence, l'Association des conservateurs de Haute-Normandie et le Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées, 1988, 271 p. Collection "L'état des lieux"

Chefs-d'œuvres du Musée national d'art moderne, Paris : Ed. du Centre G. Pompidou, 1982. 159 p.

Copier-Créer : de Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre, Paris : Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1993. 477 p.

Exposition universelle de 1900. Les Beaux-arts et les Arts décoratifs. Paris : Gazette des Beaux-Arts, [1900]. 526 p.-30 pl. hors texte et 250 gravures dans le texte.

Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Musée rétrospectif.

L'ivresse du réel : l'objet dans l'art du XXème siècle. Nîmes, Carré d'art-Musée d'art contemporain. 1993. 207 p.

Magiciens de la Terre. Ed. du Centre G. Pompidou, 1989. 271 p.

Miralda 7 : 1978-72. Réd. Florent Bex, Glenn Van Looy et *Antoni Miralada : une vie d'artiste = een Kunstenaarsleven.* Texte de Pierre Restany. Anvers : Internationnal Cultureel Centrum (ICC), 1978. 2 liasses agrafées sous chemise, 61 p.et 16 p.

Paris-New-York. Paris : Centre G. Pompidou, 1977. 729 p.

Paris-Berlin, 1900-1933 : rapports et contrastes France-Allemagne. Paris : Centre G. Pompidou, 1978. 576-56 p.

Paris-Moscou, 1900-1930. Paris : Centre G. Pompidou, 1979. 583 p.

Paris-Paris : 1937-1957, créations en France. Paris : Centre G. Pompidou, 1981. 527 p.

Ville (la) : art et architecture en Europe, 1870-1993, Paris : Ed. du Centre G. Pompidou, 1994. 467 p.

Post-human. Réd., Jeffrey Deitch. Suisse : FAE-Musée d'art contemporain... et al., 1992. 144 p.

Rétrospective Jean Dubuffet : 1942-1960. Préf. de Gaétan Picon ; réd. par François Mathey. Paris : Musée des Arts Décoratifs, 1960.

The spiritual in art : abstract painting 1890-1985 [Los Angeles, County museum of art, 1986-1987 ; Chicago, Museum of contemporary art, 1987 ; La Haye, Gemeentemuseum, 1987], organisée par Maurice Tuchman, Los Angeles : County Museum of art ; New-York : Abbeville press, 1986, 435 p.

Transparence (la) dans l'art du 20ème siècle. Paris : A. Biro ; Le Havre : Musée André Malraux, 1995. 180 p.

Pagès (Bernard): dessins et sculptures 1960-1992. Rodez : Musée Denys Puech, 1992. 73 p.

Vermeiren (Didier). Paris : Galerie nationale du Jeu de Paume ; Zurich : Kunsthalle, 1995. 87 p.

When attitudes become forms = Quand les attitudes deviennent formes : œuvres, concepts, processus, situations, information... Bern : Kunsthalle. 1969. S. p.

Des emblèmes comme attitudes. Proposé par Jérôme Sans. Tourcoing : ERSEP, 1988 Exposition. Tourcoing, Ecole régionale supérieure d'expression plastique. 1988. S. p.

Verjux (Michel). Nice, Villa Arson, 1991 ; Paris , ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1992. Nice : Villa Arson, Centre national d'art contemporain ; Paris : Musée d'art moderne. 142 p.

3. REVUES ET PERIODIQUES

Voir aussi "Tableau des index publiés et non publiés par les principaux périodiques d'art contemporain", vol. 2, annexes, 521-522.

Actualité des arts plastiques. Dir. Bernard Piens. Paris : Centre National de Documentation Pédagogique, ca 1970->

Art press. Réd. en chef. Catherine Millet. Paris, 1973->

Art press, "20 ans, l'histoire continue", n° hors série n°13, 1992.

Catalogus. Inclus dans *Artefactum*. Dir. Ernst Goldschmidt, n° 1, 1982-n°24, 1988.

Catalogus, Nvelle série. Dir. Ernst Goldschmidt. Paris : Institut des Hautes Études en Arts Plastiques, n°1, 1988-n°24, 1994.

Critique d'art. Dir. de publication, Jean-Marc Poinsot. Rennes : Archives de la critique d'art, n°1, 1993 ->

Chroniques de l'Art vivant. Réd. en chef, F. Chevalier, puis Jean Clair. Paris, 1968-1975.

Documents sur l'art contemporain. n°5, février 1994.

Eighty Magazine. Dir. Jean-Luc Flohic. Paris, 1984-> (devient *Ninety* en 1990).

Espace : sculpture. Dir. Serge Fisette. Montréal, 1985->

Lapiz. Dir. Rosa Olivares. Madrid, 1982->

Lapiz, n°64, janvier 1990, "*Anuario 90*"

Revue d'esthétique, tome XX, fasc.4, 1967.

4. REPERTOIRES ET LISTES BIBLIOGRAPHIQUES

WILSON LIBRARY, UNIVERSITY OF MINNESOTA. *Subject bibliography. Bibliography of indexes to reproductions in the Fine arts*. By Herbert Scherer. (Voir "Annexes", p. 561).

Women Artists : a resource and research guide, ed., Paula L. Chiarmonte, *Art documentation : bulletin of the ARLIS*, vol. 1, n°5, oct. 1982, 20 p. (Voir "Annexes", p. 477).

Worldwide (The) bibliography of art exhibition catalogues : 1963-1987, New-York : Kraus international : Worldwide books, 1992, 3 vol.

Pour les références suivantes, voir présentation dans le vol. 1, partie 2, chapitre 5.

Art index

Art Bibliographies Modern (A.B.M.)

Bibliographie d'Histoire de l'Art (B.H.A.)

Bulletin signalétique des arts plastiques (B.S.A.P.)

5. CATALOGUE DE LIBRAIRES ET DIFFUSEURS

Liste des ouvrages et catalogues disponibles. Paris : Librairie de la Galerie Durant-Dessert, 1994. Mises à jour régulières.

ELB : Entre librairie et bibliothèque. Grenoble (1 bis, rue Barral BP 335, 38013 Grenoble CEDEX 1), n°1, 1993 ->.

6. BASES DE DONNÉES

Electre. Catalogue des livres disponibles. Paris : Cercle de la librairie (Minitel 36-15 ELECTRE).

Joconde. Ministère de la Culture. Direction des Musées de France. (Minitel 36-14 JOCONDE).

7. BANQUES D'IMAGES

Voir présentation, vol. 1, 2ème partie, chap. 6, p. 244 et suiv.

Exposition *Manifeste* (1993), borne interactive installée au Centre G. Pompidou durant l'exposition (Paris).

Sémaphore. Bibliothèque Publique d'Information (Paris).

Vidéomuseum du XXe siècle. Association Vidéomuseum. Musée National d'Art Moderne, Centre G. Pompidou (Paris).

Imageur documentaire. Agence de Presse Sygma et Société Européenne de Propulsion (Paris).

Enluminures de la Bibliothèque Ste Geneviève (Paris).

Disque interactif du Fonds Régional d'art Contemporain Midi-Pyrénées. (Labège, Haute Garonne).

8. CD-ROM

Fondation Marguerite et Aimé Maeght : une promenade dans l'art du XXème siècle. Paris : Maeght éd. : Matra-Hachette multimédia, 1995. 1 CD-ROM.

Le Louvre, peintures et palais. Paris : Montparnasse Multimédia et R.M.N., 1994. 1 CD-ROM.

Rodin. Paris : ODA Laser Édition, Musée Rodin, Centre national de la Cinématographie, Réunion des Musées Nationaux, 1994. 1 CD-ROM.

[Troisième] 3e Biennale d'art contemporain de Lyon : cinéma, vidéo, informatique. sous la dir. de Jean-Louis Bissier, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1995. 1 CD-ROM.

INDEX DES NOMS PROPRES ET COLLECTIVITÉS

A
ASSOCIATION DES BIBLIOTHÉCAIRES FRANÇAIS 36
ASSOCIATION DES DOCUMENTALISTES ET BIBLIOTHÉCAIRES SPÉCIALISÉS 67
AKOUN, André 40
ARMENGAUD, Françoise 126; 260

B
BALTRUSAITIS, Jurgis 97
BARRAL I ALTET, Xavier 53
BARTLETT, Jennifer 398
BAUDELAIRE, Charles 294
BAZAINE, Jean 280
BELLET, Harry 180; 183
BEN 43; 152
BENJAMIN, Walter 7; 329-333
BENOIST, Luc 46
BERGER, René 6; 9; 370
BERNARD, Michel 23; 78; 87; 356
BEUYS, Joseph 43; 89
BIANCHERI, Alain 371
BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE 34
BIRO, Adam 106
BISSIERE, Roger 134; 260; 280
BLAIS, Jean-Charles 341
BLANC-MONTMAYEUR, Martine 352
BONFAND, Alain 281; 285
BONITO OLIVA, Achille 38
BONNE, Jean-Claude 103
BOUGNOUX, Daniel 20; 410
BOUILLON, François 152; 257; 261-262
BRAQUE, Georges 371
BRECHT, Bertold 331
BRUCKMANN, Denis 359; 362
BURAGLIO, Pierre 314; 322

C
CADIST 33
CANE, Louis 253
CAUQUELIN, Anne 40; 327
CAZAL, Philippe 342
CENTRE GEORGES POMPIDOU 357
CEZANNE, Paul 117; 339
CHARLES, Daniel 297
CHARTIER, Roger 25
CHARTRON, Ghislaine 31
CHASTEL, André 46
CHAUMIER, Jacques 244; 270; 307; 373
CHEVALIER, Jean 108
CLAIR, Jean 80-86; 126; 156; 335; 345
CLARK, Kenneth 105
CNRS 34; 36; 47; 357
COCULA, Bernard 371
COLAS-ADLER, Marie-Hélène 223
COMBAS, Robert 254
COTTE, Dominique 266
COULET, Daniel 260
CREVEL, René 294

D
DAGOGNET, François 300
DAMISH, Hubert 105

DANSET, Françoise 352
DARRAS, Bernard 338
DEBIDOUR, Victor-Henri 99
DEBRÉ, Olivier 280
DEGAS, Edgar 371
DELACROIX, Eugène 320
DELAIGLE, Francine 146
DELAUNAY, Robert 282
DEPELSENAIRE, Jean-François 260
DERRIDA, Jacques 126
DESCENDRE, Nadine 342
DIDEROT, Denis 294
DIEUZEIDE, Geneviève 374
DOBBELS, Daniel 294
DOMECQ, Jean-Philippe 41
DUBUFFET, Jean 134; 300
DUCHAMP, Marcel 89; 300
DURAND, Gilbert 93; 108
DÜRER, Albrecht 90
DUROZOI, Gérard 354

E
ECO, Umberto 296
ECOLE DU LOUVRE 67
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS 357
ENCREVÉ, Pierre 46
ESCARPIT, Robert 24-25
ESTIVALS, Robert 25; 26; 366

F
FAUTRIER, Jean 299
FERNANDEZ ARENAS, José 51; 277; 367
FLOCH, Jean-Marie 283
FOCILLON, Henri 52
FRECHURET, Maurice 126
FROMANGER, Gérard 371

G
G.R.A.V. 284
GAIGNEBET, Claude 103
GARNIER, François 68; 103; 379
GARRAUD, Colette 126
GASIOROWSKI, Gérard 43; 80
GENETTE, Gérard 64
GERVEREAU, Laurent 372
GETTY TRUST FOUNDATION 34
GHEERBRANT, Alain 108
GOLDSCHMIDT, Ernst 137
GOODY, Jack 61
GROUPE MU 285; 291-293; 301
GROUPE DE RECHERCHE SEMIO-LINGUISTIQUE 289
GUILLERME, Jacques 334; 336; 345
GUIMIER-SORBETS, Anne-Marie 359

H
HALL, James 102
HAZAN, Éric 344
HEINICH, Nathalie 132
HÉROLD, Jacques 299
HUDRISIER, Henri 56; 61; 265; 267; 378; 411

I
INIST 34; 357

INSTITUT DES HAUTES ETUDES EN ARTS PLASTIQUES 357
INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART 46
INTERPHOTOTHEQUE 67
ISOU, Isidore 300

J
JAKOBSON, Roman 293
JAMMES, Louis 89
JANSON, Horst Woldemer 105
JOURNIAC, Michel 43
JUNOD, Philippe 6

K
KABAKOV, Ilya 220
KAHILL, Lilly 102
KANDINSKY, Wassily 283; 342
KAPOOR, Anish 400
KEAVENEY, Sydney Starr 28; 29
KLEE, Paul 321
KLEIN, Yves 43
KLINGENDER, Francis 105
KOSUTH, Joseph 124; 371
KULTERMANN, Udo 54
KUPKA, Frank 288; 303

L
LABBÉ, Véronique 382
LAJOUX, Jean-Dominique 103
LASCAULT, Gilbert 105; 126-127
LAUDE, Jean 96; 108; 117; 282
LE BOT, Marc 126
LE COADIC, Yves-François 20; 26; 64
LEGUÉRÉ, J.P. 295
LENGELLÉ-TARDY, Maurice 121
LERSCH, Thomas 139
LEVY, Pierre 62; 64
LONG, Richard 251
LOSFELD, Gérard 22; 29

M
MALCLES, Louise-Noëlle 179
MÂLE, Emile 99
MALEVITCH, Kasimir 284; 285; 287; 300
MALRAUX, André 329; 333
MANESSIER, Alfred 299
MANGOLD, Robert 397
MANIEZ, Jacques 77
MANZONI, Piero 43
MARC, Franz 342
MARIN, Louis 108
MATISSE, Henri 124; 277
McEVILLEY, Thomas 54; 277
McKENZIE, Don F. 25; 26
Mc RANDALL, Lilian 103
MEIRELES, Cildo 90
MELOT, Michel 56; 177; 351
MEREDIEU, Florence de 54; 301; 303
MERZ, Mario 120
MESCHONNIC, Henri 61
MESSAGER, Annette 43
MEYRIAT, Jean 23-27; 64; 179; 366
MICHA, Olivier 156

MICHEL, Paul-Henri 95
MILLET, Catherine 81-85; 181
MIRALDA, Antoni 151
MONDRIAN, Piet 284-285; 291
MOORE, Henry 303
MORIN, Ran 400

O
OPIE, Julian 399
OTLET, Paul 26-27; 58; 66; 94

P
PÄCHT, Otto 52
PACQUEMENT, Alfred 80; 309
PAGES, Bernard 341
PANAMARENKO 219
PANE, Gina 43
PANOFSKY, Erwin 179; 365; 367; 407
PAOLINI, Giulio 393
PARIS, Jean 104
PEYROUTET, Claude 371
PICASSO, Pablo 117; 290; 340
PIENS, Bernard 388
PIGNON-ERNEST 89
PINCEMIN, Jean-Pierre 315
PIRSON, Jean-François 118; 303
PLEYNET, Marcelin 112
POINSOT, Jean-Marc 126; 139
POIRIER, Anne et Patrick 402
POLLOCK, Jackson 124
POPPER, Franck 117

R
RADAR, Edmond 343
RÉAU, Louis 44; 103
RÉGIS, Luc 281
REINHARDT, Ad 339
REYNIER, Yves 80
ROBERTS, Helene 57
ROBERTSON, Jack 137; 146
ROQUE, Georges 87
ROSEMBLUM, Robert 106
ROSOLATO, Guy 6; 364; 404
ROUSE, Mary A et Richard 59
ROUSSE, Georges 354; 401

S
SAINT-MARTIN, Fernande 413
SAURA, Antonio 341
SCARPETTA, Guy 337
SCHMITT, Catherine 347
SEIBEL, Bernadette 29
SERRES, Michel 11
SETTON, Laurent 264
SEUPHOR, Michel 281
SKIRA, Albert 333
SOULAGES, Pierre 290-293; 340
SPŒRRI, Daniel 43
STELLA, Frank 288
STERLING, Charles 104

T
TAPIES, Antoni 300

TASCHEN, Benedikt 106
TATLINE, Vladimir 284
THIBEAU, Jean-Paul 43
THURLEMAN, Felix 282
TORONI, Niele 286

V
VALERY, Paul 330
VALLIER, Dora 297
VAN LIER, Henri 107; 117
VAN MARLE, Raimond 102
VAN GOGH, Vincent 117
VASARI, Giorgio 8
VERGER, Annie 58
VERJUX, Michel 293
VIALLAT, Claude 251; 264; 280; 341
VIEIRA DA SILVA, Maria Elena 297
VUILLEMIN, Alain 47

W
WARHOL, Andy 89
WILSON, Sarah 294
WÖLFFLIN, Heinrich 50-53
WOLS 294; 299

Y
YUNG, Carl Gustav 108

X
XURIGUERA, Gérard 318

INDEX DES TITRES ET SUJETS

A
Abstraction (Art abstrait) 280-294; 298-300
Abstraction analytique 284
Abstraction géométrique 284; 304
Actualité des arts plastiques 388
Almanach du Blaue Reiter 342
Alphabet
  ordre alphabétique 61
Analyse de l'image fixe
  méthodes 363; 372; 374
Analyse de l'œuvre plastique
  en Histoire de l'art 365-371
  en psychanalyse 364
  et interprétation 368
  méthodes 363-371
Analyse descriptive de l'œuvre plastique 379
Analyse documentaire 307
Analyse documentaire de l'œuvre plastique 373-379
Appareil documentaire 97
  composition 66
  histoire 59
Archives de la Critique d'art 357
Art and Architecture Thesaurus (AAT) 412
Art Bibliographies Modern (ABM) 188; 203-209
Art contemporain
  et politique 330
  et politique culturelle 327
Art index 193-203
Art informel 283; 303
Art minimal 284
Art Press 181; 387; 396
Art (L') religieux du XIIIe en France 99; 101
Artefactum 137
Artiste 42-45; 320-324; 339-344
  écrit d'artiste 261; 289-293; 320-322; 339-343
  jeune artiste 341
Arts plastiques contemporains
  et documentation 12; 37-38; 406-407
  domaines de recherche 39
  et définition 40-42
"Aura" de l'œuvre originale 330

B
Banque d'images 247; 255-263;
Banque d'images, Enluminures de la Bibliothèque Ste-Geneviève (Paris) 267
Banque d'images, *Sémaphore* 263
Banque d'images, *Vidéomuseum* 255-263
Banque de Données d'Histoire Littéraire 356
Base de données 247
  Electre 108; 128; 136
  Joconde 250-255; 280; 360; 386
Bestiaire sculpté du Moyen Age en France 100-101

Bibliographie
  couverture chronologique, aprèe 1945 188
  couverture linguistique 184
  couverture linguistique, titres francophones 188
  définition 179
  et art contemporain 180
  et documentologie 25
  indexation par thème 196; 205; 213
  indexation par thème, art abstrait 207
  indexation par thème, renvoi 197; 206; 215
  sélection des périodiques 180; 184
  sélection des titres, recoupements 191
  signalement des reproductions 201
Bibliographie d'Histoire de l'Art (B.H.A.) 34; 181; 188; 210-220
Bibliographie de l'art suisse 188
Bibliothécaire-documentaliste 29; 347
Bibliothèque d'art, 28
  usagers 359-360
Borne interactive, 257-249
  Exposition "Manifeste", Centre G. Pompidou, 1993 248
Bulletin signalétique des arts plastiques (BSAP) 188; 191; 220-241; 361

C

Catalogue d'exposition
  histoire 129
Catalogue d'exposition d'art contemporain
  catalogues thématiques 142
  centres d'art contemporain 140-143
  édition 131
  et documentation 130-131
  et index thématique 149; 151; 152
  repérage bibliographique par thème 143
  signalement bibliographique 135-139
  typologie 145
Catalogue des livres disponibles 108
Catalogus 138
CD-ROM 245; 246
Chroniques de l'art vivant 155-156
"Collection d'Esthétique" 96
Collection "Art. Idées. Histoire" 96
Collection "Histoire générale de la peinture" 96
Collection "Idées-Arts" 95
Collection "L'Art et les grandes civilisations" 97
Collection "L'Univers des formes" 97
Collection "Le lys d'or" 95
Collection "Le monde de l'art" 95
Collection "Les neuf muses" 95
Collection "Champs" 96
Collection "Biblio-Essais" 96
Collection "L'univers historique" 93
Collection "La Pléïade 93
Collection éditoriale 93-96; 112
Communicologie 25
Condensation de texte 307; 309
Connotation 294-298; 377-378
Constructivisme 284
Copie d'œuvre d'art 323; 329
Critique d'art 139

D

Dénotation 376; 378

Description de l'œuvre d'art 383
Description du contenu 381
Dictionnaire des mythes et symboles 102
Dictionnaire des symboles 108
Document muséal 66
Document primaire 71
Document secondaire 71; 179
Document tertiaire 72
Documentaliste-bibliothécaire 29; 347
Documentation
  et concepts 38
  et gnomologie 22
  et Histoire de l'art 47
  et ratiologie 22
  et science 21; 23
  et sciences de l'information 24
  et taxilogie 22
  et technique 20
Documentation muséographique 247; 250-270
Documentologie 24; 25-29

E
Editeur 105-106; 246; 333
  Bookking international 106
  Centres d'art contemporain 140-143
  Réunion des Musées Nationaux 105; 143; 246
  Thames and Hudson 106
Eighty 176
Electre (Base de données) 108; 128; 136
Encyclopædia universalis 93
Epitexte 65
Espace : sculpture 387
Exposition d'art contemporain 328
  Arguments thématiques 148
Expressionnisme abstrait 303

F
Figural vs Figuratif 287; 303
Formalisme 50

G
Gestion électronique des documents 270
H
Histoire de l'art
  et Histoire des styles 52
  et historiographie 50
  et informatique 47
Hypertexte 63

I
Iconclass 412
Iconographie 366; 367; 407
  et édition 109
  et esthétique, ouvrages 104
  guide iconographique 102
  ouvrages 105-107
Iconologie 366; 367
Idexation connotative 294
Image fixe et indexation 66-68; 346-404
Imageur documentaire 265-266
Index
  définition 62
  histoire 58-66

Index dans revues d'art contemporain 156; 162
Index de périodique
signalement bibliographique 200; 218
Index des sujets et index thématique
dans les livres d'art 92-108; 118
Indexat 314
Indexation
de texte 305-319
de l'image 177; 267; 346; 388-404;
et marché de l'édition 357
et œuvre de fiction 79
et profondeur 74
et thème documentaire 74
et unité documentaire 73
limites de – 317
pratique professionelle 75
thématique 305-319; 388-404
Indexation analytique par matière, norme 392
Indexation des œuvres de fiction 352-356
Indexation matière 73
choix d'indexation 170
choix de vedette 158; 163
Information artistique
et IST 33
facteur de croissance 48
Information spécialisée 31
Informatique documentaire 47
et œuvre d'art contemporain 244; 250-270
Informatologie 24; 25
Interface 62; 66
Interprétation 376
Interrogation
par thème, banque d'images 256
par thème, base de données 251; 252
par thème, bibliographie 109; 128
par thème, interactifs 247
par titre, banque d'images 260
par titre, base de données 251
par titre, bibliographie 109; 126
Interview d'artiste, signalement bibliographique 218
IST et centralisation 35

J
Joconde (Base de données) 250-255; 280; 360; 306

L
Lapiz 161-162; 387
Lexicon iconographicum mythologiae classicae 102
Livres d'Histoire générale de l'art 94
Livres de sciences humaines 92
Livres sur l'art contemporain 110-117

M
Méthode descriptive et sujet 383
Motif 87
Multimedia 246; 247; 249
Musée à distance 268
"Musée imaginaire 329; 333

N
Néo-Géo 284
Néo-plasticisme 284

Notice
  catalographique, 375
  descriptive, banque d'images 257
  descriptive, base de données 253
Notice d'index 157; 163
Notice signalétique d'une reproduction 392
Numérisation 63

O
Œuvre d'art
  contenu 277
  et diffusion des connaissances 329
  et documentation 66
  et fréquentation des publics 320-324
  et jugement de valeur 39
Outil documentaire 60

P
Parataxe 310
Paratexte 62; 64-66; 296
Périodique d'art contemporain 155-178; 387
Photographie 334
  morphologie 390-391
Public 342

Q
Quadrum 137

R
Ready made 300
Référence documentaire 9-10
  iconographique 99-103
Répertoire d'art et d'achéologie (RAA) 181
Répertoire International de la Litterature de l'Art (RILA) 181
Reproduction de l'œuvre d'art 7; 329; 337
  et artiste 339
  et documentation 172-178; 345-352; 359-363; 387-404
  et usages 320; 329-344
  et signalement bibliographique 201-203; 239; 320
Retrouvage 378
Revue d'esthétique 170
Revues d'art contemporain, France, 1960-1970 175

S
Schématisme 288
Sciences de l'art et Iconographie 55; 407
Sciences de l'information et de la communication 9-10; 19-29
  classification 24
Sémiotique et abstraction 283; 290
Signalement 378
Signalement thématique 405
Signe plastique 289-293
  Signe vs Objet 291
Sources documentaires 32
Structure (La) et l'objet 118
Supports-Surfaces 284
Suprématisme 284
Système d'analyse descriptive 379-386

T
Thématique littéraire 78-79; 355-356

Thème
emploi du mot 79-90
et abstraction 280
et matériologie 300
et sujet
formel 53
iconographique 82; 89
thème, "ex ante" 124
thème "ex post 124
Thème documentaire
et thème artistique 77
Thèmes et décors du 20e siècle
Thesaurus des images médiévales... 412
Thesaurus iconographique... 86; 379-386; 412
Titre d'article
et indexation 160; 167
Titre d'exposition
et indexation 163; 166
Titre d'œuvre 260
Titre et thème
dans l'abstraction 298
Traitement documentaire
de l'œuvre d'art 66
de l'image fixe 347-348; 349-351; 359; 362; 375-378 387-405
du texte 305-319; 348
et iconographie 68

U

Usager
demande documentaire 56-57
et information spécialisée 31

V

Vedette matière 75-76
ambiguïté 167
et titre d'article 160; 167
par domaine 160
par nom de mouvement 160; 169
par pays 160
par technique artistique 164
par thème 160; 165; 391-405
par titre d'exposition 163; 166
Veille informative 34
Vidéodisque
Fonds Régional d'Art contemporain de Midi-Pyrénées 248
Vidéomuseum 255-263
Vingt-cinq ans d'art en France 81
Vingtième siècle 94
Vocabulaire de la documentation 350
Voyage d'artiste 321-323