

**La même chose mais différemment.
Pour une approche de la récursivité en Arts Plastiques.**

Christophe Le François

Doctorat de l'université de Paris 1 Panthéon - Sorbonne, en Arts et Sciences de l'Art

Direction : Jean Lancri

Présenté en octobre 1996

Jury : Messieurs Edmont Couchot, Thierry De Duve, Jean Lancri

Résumé

PRÉSENTATION DE L'OBJET

Les travaux sont regroupés dans deux boîtes d'archives cartonnées, munies d'étiquettes et de tampons informant de leur nature et de leur contenu. Neuf fascicules présentent les recherches théoriques. Quatorze documents, témoignant de recherches concrètes conduites conjointement, les complètent. Cette configuration résulte du souci de prendre parti, également par un travail de mise en forme plastique.

Pour une consultation autonome, chaque fascicule théorique dispose du sommaire général, d'un sommaire partiel indiquant son organisation spécifique, d'un index des noms cités, d'un index des notions et d'un index des œuvres. La bibliographie des ouvrages cités est consultable dans le premier fascicule, qui regroupe le prologue, les conclusions des trois chapitres, et l'épilogue, ceci pour permettre au lecteur de pouvoir disposer, rapidement, d'une vue de l'ensemble. Chaque page des recherches théoriques se compose de deux parties. L'une, à gauche, reçoit le texte. L'autre, à droite, reçoit un travail plastique interne.

1 PROLOGUE

Une première réflexion installe le lecteur au cœur d'une pratique perçue telle un ensemble de processus imbriqués. La présentation de partis pris initiaux pose une problématique et permet d'avancer trois hypothèses heuristiques, à partir desquelles nous nous proposons d'observer les conditions d'instauration des propositions plastiques. Des investigations conduites, nous dégagerons progressivement la problématique suivante :

Le statut accordé à l'artefact artistique ne se décale-t-il pas de la notion d'œuvre à celle de document ? Un décalage dont l'une des conséquences serait la transformation de l'objet plastique en objet-document.

- La première hypothèse concerne les modalités d'émergence de l'idée plastique. Celle-ci ne résulterait pas de la déclinaison systématique d'un système formel, ni d'un fonctionnement mental « hasardeux » ; elle procéderait dans l'entre-deux, certes à partir de combinaisons matérielles, mais dans des effets de « co-capture », où forme et sens adhèrent au creux d'un contexte. Un entre-deux doté d'une dynamique que l'on pourrait caractériser par la proposition suivante : faire la même chose, mais différemment.

- L'hypothèse d'une écriture suit : parce que faire la même chose, mais différemment, déploie une activité où se succèdent des phases de réalisation et de latence, il résulterait, de cet enchaînement, une succession de traces démarquées par des espacements signifiants ; une écriture ayant pour support l'espace social, pour formes des territoires virtuels et, pour syntaxe, des règles d'action définies au croisement des « attentes institutionnelles », des prises de position personnelles, et des conditions d'action.

- Selon la troisième hypothèse, qui organise le plan de rédaction, un énoncé plastique se développerait à l'intersection de trois sources d'injonctions spécifiques, la fabrication, la présentation et la conservation de quelque chose ; une intersection dont la forme plastique résulterait, pour chaque cas, d'une tentative de réalisation d'une intention manifeste.

2 LA FABRIQUE

2.1 INTRODUCTION

Elle présente l'articulation globale de la recherche et précise quelques notions qui constitueront les instruments d'investigation préalable : protocole, dispositif, objet plastique, énoncé plastique, objet-document.

2.2 ATTITUDE

Notre propos se développe à partir d'une volonté de clarifier une pratique dans ses aspects décisionnels : quand, où, comment... s'effectuent les choix multiples que comporte la réalisation de quelque chose ? De fait, nous sommes placés devant un paradoxe : il y a, d'un côté, un souci scientifique — impliquant une posture d'observation pour mener la réflexion — mais, de l'autre, un déplacement continu provoqué par la saillie des jets expressifs qui résultent de l'activité conduite. L'Œuvre de Francis Ponge est sollicité tel le témoignage d'une discussion de ce paradoxe avec, à l'appui, deux textes, La fabrique du pré et le Carnet du bois de pins.

Dans le prolongement de sa pensée, nous envisagerons l'objet plastique tel un rassemblement des traces d'une activité développée autour d'un motif — un rassemblement informé par les qualités de ce motif. Cette proposition soulève divers questionnements. L'attitude, ainsi définie, décentre l'attention, pour l'objet artistique, vers le processus qui conduit à sa réalisation ; ce déplacement est-il signifiant ? Les règles que l'on emploie, pour explorer tel ou tel motif, déterminent les niveaux de réponse ; dans quelle mesure ces règles sont-elles objectivables ? Observer un processus aboutit au rassemblement de traces qui ne disposent pas, a priori, du même statut ; quelle sera la forme de l'« objet » obtenu ? Quelle sera la forme de l'« objet » présenté ? Quelle sera la forme de l'« objet » conservé ?

2.3 FABRIQUER

Ce chapitre a d'abord pour objet de préciser le référentiel des pratiques artistiques, à partir duquel vont se déployer les recherches. L'usage du modèle d'action et de réflexion repéré chez Francis Ponge, problématisera ces présupposés, pour aboutir à une première reformulation du projet.

Le motif

Puisque aucun sujet n'est privilégié, le terme motif conviendra mieux que sujet. Motif est tiré du latin *motivus* qui signifie « ce qui meut », l'idée directrice qui entraîne le développement de l'objet plastique et le pousse vers la réalisation de sa nature. L'accent est mis sur le processus. Peindre, alors verbe intransitif, se présente comme un terme générique.

Nos partis pris s'inscrivent dans le prolongement de l'Art Concret. Les réflexions conduites par Théo Van Doesburg, Max Bill, Katarzyna Kobro, Wladijslaw Strzeminski, ou encore Paul Klee, fournissent les référents historiques de cette pratique. Des expériences plus récentes maintiennent le souci d'objectivation qui caractérise cette tradition ; l'Œuvre de Véra Molnar, ainsi, qui tente de lier les préoccupations initiales de l'Art Concret historique, et l'emploi des technologies informatiques. Nous observerons, à cette occasion, comment l'usage de ces nouvelles technologies modifie l'activité picturale.

Les règles

Deux catégories de règles sont abordées. La première regroupe les « règles générales » précisant des intentions. Elles définissent des règles d'acceptation des expressions formées, dans l'interaction du fonctionnement d'un dispositif, qui les agence, et d'un contexte d'activité. Trois types de dispositif, « autoréférentiel », de « variation » et « dérivant », caractériseront le degré d'ouverture des règles de production.

La seconde catégorie décrit des opérations picturales : la constitution d'un répertoire formel, la définition des modalités de répartition spatiale, le choix du format, du support, et des procédés utilisés pour réaliser les inscriptions graphiques.

Conclusion du chapitre FABRIQUER

Différentes exigences, se renforçant l'une l'autre, ont soutenu notre souci d'objectivation : la première est induite par ce que présuppose une recherche qui vise à défendre une thèse ; une deuxième relève de cet ancrage initial dans une tradition où l'on tente d'objectiver sa pratique ; la dernière concerne le registre de la fabrication qui entretient le mouvement réflexif. L'expérimentation s'est installée, du coup, dans une méthodologie analytique qui a eu recours à différents modèles externes, dont linguistique et mathématique.

Pourtant, l'observation montre que l'émergence de l'idée artistique n'est pas seulement liée à la mise en œuvre d'une intention, aussi formalisée soit-elle : l'idée se nourrit de divers jets. Le jet d'imaginace, pour ne citer que lui, fuse peut-être dans la proximité d'un jeu formel, mais là où la raison ne l'attendait pas.

Chacune des trois hypothèses est ensuite ponctuellement reprise. La première semble se confirmer dans le repérage de processus où les modes de variation, de déclinaison et de co-capture, entraînent un déplacement continu de l'activité. L'examen des traces « récoltées » indiquerait, ensuite et sommairement, l'« écriture » de quelque chose. Enfin, la réflexion, parce que limitée au registre de la fabrication, s'est trouvée à plusieurs reprises suspendue à la nécessité de s'intéresser au registre de la présentation.

2.4 PRÉSENTER

Après avoir besogné sur son établi, le fabricant souhaiterait rendre publique sa fabrique. Une formalisation lui a permis de cadrer sa méthode et devait assurer une certaine cohérence à son propos. Mais en sortant de l'atelier, le fabricant s'installe dans un espace autrement structuré, dont l'exploration va soulever de nouveaux problèmes. Au terme de cette seconde partie, le fabricant aura dû, de nouveau, repenser son projet et se décaler de ses présupposés initiaux.

Approches théoriques des pratiques de l'accrochage

Les travaux de Walter Benjamin, René Passeron, Jean-Luc Poinot, Claude Leroy et Rosalind Krauss formeront les outils de notre analyse des pratiques de l'exposition. L'importance accordée à la valeur d'exposition attribuée de nouvelles fonctions à l'œuvre d'art ; présenter quelque chose est une conduite qui implique des savoir-faire et l'instauration d'une visée.

Analyse des pratiques de l'accrochage

Une observation de procédés artistiques contemporains suit, à l'aide des outils repérés précédemment, dans l'analyse des propositions plastiques de Franck Stella, Daniel Buren, Claude Rutault et Marcel Broodthaers. Il s'agit de repérer comment ces artistes prennent en compte la problématique de la présentation. Pour chaque cas, les choix effectués articulent objets et espace dans une économie singulière qui repose sur une extension de la palette du peintre.

Dispositifs expérimentaux

La présentation d'expérimentations plastiques concrètes examine diverses combinaisons entre ces deux registres, fabriquer et présenter.

Conclusion du chapitre présenter

L'objet d'art ne disposerait d'aucune valeur d'usage ; sa valeur serait toujours valeur d'échange, dès lors qu'il paraît au public. Aussi, est-il également un produit soumis aux mécanismes du marché.

Pour se dégager des processus de réification, et rappeler leur présence aux yeux des regardeurs, l'artiste veut changer de position. De fabricant, il devient présentateur et tente de devenir acteur. L'artiste acteur travaillerait en fonction des contextes pour proposer des situations singulières à la

fois plastiques et réflexives. Mais ce déplacement n'est pas exempt de nouvelles contradictions. L'une réintroduit les processus de réification, par la transformation de l'artiste en metteur en scène institutionnel, et la transformation de l'expression plastique en spectacle. L'autre radicalise un processus de purification en tentant d'expurger l'art de ses traits expressifs ; le faire et l'agir se trouvent exclus pour réduire les propositions plastiques à des descriptifs analytiques.

La reprise de chacune des trois hypothèses donne lieu à un nouveau bilan. La première ne permet pas d'apporter de réponse arrêtée. Elle agirait telle un principe autour duquel s'articulent les observations. Le cheminement artistique de Marcel Broodthaers exemplifierait correctement l'idée que l'on se fait d'un déplacement intellectuel, et expressif, non programmé à l'avance par l'emploi de quelque système formel, ni dépendant d'un fonctionnement hasardeux, mais agissant dans l'entre-deux. Ce cheminement découle d'une intention d'art, progressivement consciente des conditions d'art, et attentive aux pratiques qu'elle déploie.

La deuxième hypothèse postule l'idée d'une écriture. Le mot est pris dans son sens figuré analogique, selon l'idée d'un ordonnancement de choses destinées à la vue, à partir d'une transformation du réel, et dans le souci de produire un sens. Un questionnement s'installe aussitôt qui s'intéresse à ce sens : s'agit-il de proposer un ensemble d'indices de l'activité artistique ? S'agit-il de coder une pensée ou un état affectif ? S'agit-il de communiquer un message ? S'agit-il de donner du monde une image qui l'éclaire ?

Il apparaît, enfin, et conformément à la troisième hypothèse, que l'activité plastique ne dépend pas seulement de l'atelier, mais aussi du lieu de présentation. Présenter fait l'objet d'une exploration et d'une problématisation à part entière.

2.5 CONSERVER

On vient de le voir, en particulier avec Broodthaers, le regard porté sur les productions artistiques se complètent d'un intérêt pour les processus dont ils résultent. Cela accentue, du coup, l'importance accordée à l'ensemble des indices qui en témoignent, au détriment du seul artefact artistique. La remise en cause du projet initial du fabricant se poursuit.

La recherche d'indices qui documentent une activité devient une part de cette activité ; elle s'appuie sur l'usage du modèle archéologique proposé par Michel Foucault, dont nous paraphasons le questionnement : qu'est-ce que l'art ? Qu'est-ce qu'une œuvre ? Quel est le niveau légitime de formalisation ? Quel est celui de l'interprétation ? Un ensemble de problèmes qu'il résuma en un mot : « la mise en question du document ».

Conserver, document et archive forme les points d'ancrage des réflexions de ce chapitre, organisées autour de deux intentions : l'une, heuristique, visera à produire des connaissances à propos de la pratique artistique. L'autre, « fragmentiste », tentera de définir des formes plastiques qui incorporent objet plastique et document.

Conserver

La préoccupation d'une conservation documentaire s'appuierait sur différents schémas : celui, ethnographique, qui postule le fait social total : la quête concerne les objets mais, également, tout ce qui constitue leur environnement signifiant ; celui, muséologique, qui pense le musée autrement qu'en seul cabinet de curiosités, en conservatoire de nos monuments, ou en lieu de formation du goût ; celui, archéologique, qui vise à repérer une fonction énonciative. Ces schémas orientent la politique d'acquisition du musée et altère le statut de l'objet muséal. Il devient objet-document produit au sein d'un musée-laboratoire.

Ainsi, le musée d'art n'attendrait plus la transformation de l'œuvre en monument pour l'intégrer comme document. Il développerait des collaborations avec quelques artistes pour récolter, du premier contact à l'inauguration de l'œuvre, un ensemble documentaire exhaustif témoignant du processus de création engagé.

Sur ce registre les artistes ne sont pas en reste. On verra que, depuis le début du siècle, certains d'entre eux, tels Duchamp, se sont explicitement intéressés aux rapports qu'entretiennent l'œuvre et le document.

Le document

Quels documents produire ou recueillir, et comment, pour l'acteur artistique ? Quelles formes donner au fonds récolté ? Quel accès donner à ce fonds ? Si la notion de subjectile a été élargie au

contexte de l'activité tout entier, nous distinguons deux directions artistiques.

La première proposerait, comme « œuvre », un objet plastique muni d'une collection d'indices indexant les diverses activités conduites au cours du déroulement du dispositif ; un tel objet-document offrirait la possibilité de reconstituer, à terme, l'événement dans ses conditions de développement. L'objet-document résulte de l'usage d'un objet-laboratoire, dispositif artistique contractuel, intentionnellement positionné sur le recueil documentaire ; c'est un outil d'investigation poétique des complexes décisionnels ; il est explicite quant aux modalités de présentation, de conservation et de fabrication employées ; les documents produits ou récoltés sont répartis d'après une typologie documentaire.

La seconde direction s'intéresse à l'idée de notation plastique, comme l'on parle de notation musicale, ou de notation chorégraphique. La notion d'objet-laboratoire installe les pratiques de réactualisation et la notion d'œuvre à matérialité intermittente. C'est ainsi qu'elle suggère la possibilité d'une notation plastique, que l'on propose de développer autour de l'idée de pictème. Un pictème agence un ensemble restreint d'indications désignant, à propos d'un projet plastique, une articulation typique entre les registres : [intention] - [fabrication] - [présentation] - [conservation]. C'est une fonction à partir de laquelle s'élaborent diverses propositions disposant de traits communs ; nous appellerons pictosphère l'ensemble des énoncés qui découlent d'un même pictème.

L'archive

C'est la pratique d'où jaillissent les énoncés (dans le sens où nous ne serions que mémoire). S'il nous est difficile d'objectiver notre propre archive, l'observation partielle d'un « déjà-fait », ou d'un « en cours », nous déprend de nos continuités et donne quelques indications sur le système des ruptures et des différences qui nous constitue. L'idée de fragment indexerait-elle un tel système ? La forme ambiguë, et artistiquement conventionnelle qu'il propose, nécessite de réévaluer les conditions de son emploi : s'il déçoit le rêve d'une totalité, il s'érige en unité brève, instantanée et auto-suffisante. Les chaînes causales sont rompues, mais les préoccupations artistiques ont subtilisé, à l'encadrement et à la marie-louise, des conventions qui réintroduisent, subrepticement, autonomie et spécificité. La mise en pratique de ces remarques définit la forme et le contenu de cette dernière partie. En nous replaçant dans la pratique, des notes, plutôt qu'un développement discursif, réintroduisent le mouvement dérivant d'une pensée en prise avec l'activité, et soucieuse de sortir du projet.

Conclusion du chapitre CONSERVER

Deux attitudes ont soutenu ces recherches. La première s'organise autour d'un principe de clarification et de modélisation. Elle conçoit l'objet-laboratoire, ou la notation, à partir d'une volonté d'enrichissement cognitif, ou encore selon la volonté d'une exploration raisonnée. Elle conduit au rassemblement d'une documentation heuristique. Mais ce projet n'emploie-t-il pas des modèles exogènes qui structurent, a priori, les réponses ? Et n'occulte-t-il cette difficulté à décrire sa propre archive. Une seconde approche se distingue, alors, qui aboutit au regroupement d'une documentation fragmentiste, constituée à partir des seuls mouvements d'une pensée du quotidien, rétive à l'imposition d'une raison a priori.

Nos trois hypothèses sont l'objet, pour finir, d'un dernier bilan. La première est repensée, et réactualisée, sous une nouvelle forme — « fabriquer / présenter / conserver la même chose, mais différemment / différemment » — qui suggère la présence d'un jeu différentiel, et différé.

La seconde postulait l'idée d'une écriture. Si la récolte de traces, produites lors de l'activité, s'apparente à l'écriture d'un processus artistique, leur présentation publique consisterait également en une écriture, mais, cette fois, en vue d'une communication à propos de ce processus.

La dernière hypothèse conjecturait l'existence d'un registre plastique autre que celui de la fabrication et celui de la présentation. Les supports de diffusion et de conservation des travaux plastiques indexent cet espace qui devient l'objet d'une exploration à part entière. Ainsi, à la première extension de la palette picturale (avec les réflexions du chapitre PRÉSENTER), s'adjoindrait ce nouvel élargissement qui amplifierait les possibilités plastiques, pour aboutir à une approche élargie du fait pictural : une œuvre plastique résulterait, aujourd'hui, d'une articulation pensée entre [fabriquer] - [présenter] - [conserver] quelque(s) chose(s).

3 ÉPILOGUE

En l'absence de réponses arrêtées, l'actualisation de la problématique se poursuit, toujours placée entre un désir de clarification, et une pratique de l'obscurcissement ; en constatant que l'activité ne décentre pas : si elle dispose intrinsèquement, d'un côté, d'un potentiel de dérive, elle dispose également, de l'autre, d'un potentiel d'ajustement.

Il s'agit de replacer l'« auteur » à sa juste place : toutes ses (bonnes) intentions ne suffiront pas à valider ses propositions artistiques. Entre ce qu'il projetait de faire, ce qu'il a pu faire, et ce qui s'est fait à son insu, quelque chose existe, certes, mais qui doit ensuite être raffiné par le regardeur.

Ce coefficient d'art est reformulé par des inscriptions manuscrites « de dernière minute », qui devraient relancer les investigations, à l'aide de deux propositions duchampiennes :

SOMMAIRE

	Fascicule	Page
PROLOGUE		
- «Initialisation»	1	1
- De quelques partis pris	1	4
- De quelques questions	1	7
- Hypothèses	1	8
- De quelques problèmes méthodologiques	1	17
. <i>La démarche</i>	1	17
. <i>Le vocabulaire</i>	1	20
. <i>Les «illustrations»</i>	1	22
LA FABRIQUE		
- Introduction	2	15
- Attitude	2	27
- Fabriquer.....	2	43
. <i>Le motif</i>	2	44
.. Peindre, verbe intransitif	2	45

.. L'art Concret (ancrages historiques et analyses de pratiques artistiques)	2	47
... Le recours aux lois mathématiques	2	48
... L'emploi de la grille orthogonale	2	52
... La bidimensionnalité	2	54
... Vera Molnar	2	55
. <i>Les règles</i>	3	4
.. Règles générales	3	9
... Dispositif auto-référentiel	3	9
... Dispositif de variation	3	13
... Dispositif dérivant	3	16
... Ouverture et fermeture d'un Dispositif	3	20
... Territoire et texte	3	28
... La règle, le jeu et le classement	3	30
.. Règles particulières	3	34
... Présentation	3	34
... Le répertoire formel	3	37
.... Matrice «/2-G»	3	38
.... Matrice «3 pas plus»	3	42
.... Matrice «Coup de donc»	3	53
... Les répartitions spatiales	4	13
.... Procédés dits du«canon»	4	17
.... Procédés aléatoires	4	28
.... Croisement matriciel	4	30
.... Expression complète d'une combinatoire	4	30
.... Règles d'allongement et de raccourcissement	4	37
.... Remarques sur l'imbrication	4	42
.... Remarques sur l'exigence de formalité	4	47
.... Remarques sur les systèmes formels	4	49
.... Remarques sur la «composition»	4	52
... Format / support / inscriptions graphiques	5	
.... Présentation	5	4
.... Le format spatial	5	7
.... Le format temporel	5	12
.... Le support	5	19
.... Les inscriptions graphiques	5	28
- Présenter		
. <i>Introduction</i>	6	4
. <i>Approches théoriques des pratiques de l'accrochage</i>	6	9
. <i>Analyse de pratiques de l'accrochage</i>	6	19
.. Franck Stella	6	19
.. Daniel Buren	6	21
.. Claude Rutault	6	24
.. Marcel Broodthaers	6	31
. <i>Dispositifs expérimentaux</i>	6	51
.. Approches liminaires	6	51
.. Cas d'un objet plastique préexistant à l'accrochage	6	57
... «3 pas plus 1991-A»	6	57
... «B10»	6	62
... «/2-G»	6	66
.. Élaboration d'un projet en fonction d'un contexte de présentation	7	4
... «Interdits, de conserve - Mémoires d'une exposition»	7	8
... «Petits monochromes délictueux»	7	24
... «9 m2 dispersés dans la ville»	7	42
.. Élaboration d'un projet sans contrainte de présentation	7	44
... «Surcharges, exergues et ratures»	7	44
- Conserver		
. <i>Introduction</i>	8	4
. <i>Repérage d'une problématique liée à la notion de document</i>	8	9
. <i>Conserver</i>	8	14
.. Conserver, une préoccupation liée à divers schémas	8	17
... Le schéma archéologique	8	17
... Les schémas muséologique et ethnographique	8	22
.. L'objet-document	8	27
.. Diffusion du modèle ethnologique dans le champ de l'art	8	29
.. Intention artistique, intention muséale	8	35
... L'exposition «Kurt Schwitters, 1887-1957»	8	35
... L'exposition «Hors limites, l'art et la vie, 1952-1994»	8	37
... L'exposition «Constantin Brancusi, 1667-1957»	8	40
.. Les archives de Brancusi et de Duchamp	8	42
... Brancusi	8	42
... Duchamp	8	44
.. Conservation et autoconservation	8	47
. <i>Le document</i>	8	51
.. L'œuvre et le document	8	61
.. Documentation heuristique	8	67
... Contextualisation	8	67
... Les archives, l'archivages	9	4
... L'objet-laboratoire	9	10
... Une typologie documentaire	9	14
... La notation plastique	9	22

....	La notation chorégraphique	9	23
....	Conditions de possibilité d'une notation plastique	9	27
....	Quels modèles pour une notation plastique ?	9	32
....	Pictème et pictosphère	9	36
....	Formulation d'une notation plastique	9	39
....	Notation plastique, œuvre matériel et auteur	9	42
..	Documentation fragmentiste	9	48
. <i>L'archive</i>	9	59
CONCLUSIONS		1	39
- Conclusion du chapitre FABRIQUER		1	41
- Conclusion du chapitre PRÉSENTER		1	52
- Conclusion du chapitre CONSERVER		1	60
ÉPILOGUE		1	71
BIBLIOGRAPHIE des ouvrages cités		1	
INDEX des notions, INDEX des noms, INDEX des œuvres : présents à la fin de chaque fascicule			
DOCUMENTS	- Archives du dispositif «Série B»	10	
	- Archives du dispositif «Trois pas plus»	11	
	- Archives du dispositif «Trois pas plus (De proche en proche)»	11	
	- Archives du dispositif «Interdits de conserve - Mémoires d'une exposition»	12	
	- Archives du dispositif «/2-G»	13	
	- Mode d'emploi FAST /2-G 4890.pale	14	
	- Notice de montage FAST /2-G 4890.kit	15	
	- Partition FAST /2-G doca4.part	16	
	- Catalogue FAST /2-G 4825.cat	17	
	- Archives du dispositif «Petits monochromes délictueux»	18	
	- Guide de l'exposition «Petits monochromes délictueux»	19	
	- Archives du dispositif «Presqu'il»	20	
	- Archives du dispositif «X»	21	
	- Archives du dispositif «9 m ² dispersés dans la ville»	22	
	- Notation «X»	23	
	- Archives des recherches numériques et infographiques	24	
ANNEXES	Reproductions des travaux plastiques cités		

Ouvrages cités en référence

- ADORNO T. W. . Autour de la théorie esthétique : paralipomena, introduction première, Paris, 1976 (1970).
- ARENDT H. . Condition de l'homme moderne, Paris, Calmann-Levy Agora, 1988 (1958).
- ATLAN H. . À tort ou a raison, intercritique de la science et du mythe, Paris, Seuil, 1986.
- BACHELARD G. . Le nouvel esprit scientifique, Paris, Puf, 1934.
- BARTHES R. . Essais critiques, Paris, Seuil, 1964.
- . Critique et vérité, Paris, Seuil, 1966.
- . S/Z, Paris, Seuil, 1970.
- . Le plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973.
- . Leçon, Paris, Seuil, 1978.
- . L'obvie et l'obtus, Paris, Seuil, 1982.
- . Le bruissement de la langue, Essais critiques IV, Paris,

- Seuil, 1984.
- BATAILLE G. . L'aventure Sémiologique, Paris, Seuil, 1985.
. L'expérience intérieure, Paris, Gallimard, 1943.
. Lascaux, ou la naissance de l'art, Genève, Skira, 1955.
. L'érotisme, Paris, Minuit, 1957.
- BAXANDALL M. . Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux, Paris, Jacqueline Chambon, 1991 (1985).
- BAZIN G. . Le temps des musées, Bruxelles, Desoer, 1967.
- BEAUNE J.C. . L'automate et ses mobiles, Paris, Flammarion, 1980.
- BENJAMIN W. . Essais 2, 1935-1940, Paris, Denoël-Gonthier, 1983.
- BILL M. . Sur l'art concret (1938), in Art Concret Suisse : mémoire et progrès, Dijon, Le coin du miroir, 1982.
. Un point de vue (1944), in Art Concret Suisse : mémoire et progrès, Dijon, Le coin du miroir, 1982.
- BLONDEL M. . Article REFLEXION, in Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris, PUF, 1988 (1923).
- BOURDIEU P. . Homo Academicus, Paris, Minuit, 1982.
. Institutionnalisation de l'anomie, in Les Cahiers du Musée n° 19-20, Paris, Centre G. Pompidou, 1987.
. Génèse d'une esthétique pure, in Situations (Varia), Paris, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne n° 27, 1989.
- BOURDIEU P., DARBEL A. . L'amour de l'art, Paris, Minuit, 1969.
- BOURDIEU P., PASSERON R. . Les héritiers, Paris, Minuit, 1964.
- BROODTHAERS M. . Marcel Broodthaers, Paris, Jeu de Paume/Réunion des musées nationaux, 1991.
- BUCHLOH H.D. B. . Formalisme et historicité - Autoritarisme et regression, Paris, Territoire, 1982.
. De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969), in L'art conceptuel, une perspective, Paris, MAM de la ville de Paris, 1989.
- BUREN D. . Limites critiques, Paris, Y. Lambert, 1970.
. La peinture et son exposition ou la peinture est-elle présentable ?, in L'œuvre et son accrochage, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.
- CASTORIADIS C. . L'institution imaginaire de la société, Paris, Seuil, 1975.
- CAUQUELIN A. . Court traité du fragment. Usages de l'oeuvre d'art, Paris, Aubier-Montaigne, 1986.
- CHARBONNIER G. . Vera Molnar, Rouge, Aubervilliers, Galerie E. Manet, 1989.
- CHEVALIER A. . Le guide du dessinateur industriel, Paris, Hachette-technique, 1995.
- CLAIR J. . Les vapeurs de la mariée, in Marcel Duchamp, l'ARC, Paris, Duponchelle, 1990.
- COUCHOT E. . La synthèse du temps, in Les chemins du virtuel, simulation informatique et création industrielle, Paris, Cahiers du CCI, numéro hors série, Centre Georges Pompidou, 1989.
. De l'optique au numérique, Paris, Hermès, 1988.
- DANTO A. . La transfiguration du banal, une philosophie de l'art, Paris, Seuil, 1989.
- DE CERTEAU M. . L'écriture de l'histoire, Paris, Gallimard, 1984.
. L'invention du quotidien 1. arts du faire, Paris, Gallimard folio essais, 1990.
- DE DUVE T. . Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité, Paris, Minuit, 1989.
. Résonances du readymade - Duchamp entre avant-garde et tradition, Nîmes, Chambon, 1989.
- DE LOISY J. . Hors limites, l'art et la vie, in Le Magazine n° 84, Paris, CNAC G. POMPIDOU, 1995. (Propos recueillis par M. HOHLFELD).
- DE ROSNAY J. . Le microscope, Paris, Points Seuil, 1975.
- DELEUZE G. . Différence et répétition, Paris, PUF, 1969.
. Francis Bacon : logique de la sensation (2 vol.), Paris, La différence, 1981.
- DEOTTE J.-L. . C'est la nuit, et seul qu'il faut visiter les musées, in

- MSCOPE n° 3, Versailles, CRDP, 1992.
- DERRIDA J. . L'écriture et la différence, Paris, Seuil, 1967.
- . De la grammatologie, Paris, Minuit, 1972.
- . Marges de la philosophie, Paris, Minuit, 1972.
- DESFORGE Y. . Technologie et génétique de l'objet industriel, Paris, Maloine, 1985.
- DEVALLEES A. . Le défi muséologique, in G.-H. RIVIERE. La muséologie - Cours de muséologie / Textes et témoignages, Paris, Dunod, 1989.
- DUCHAMP M. . Duchamp du signe, écrits, Paris, Flammarion, 1975.
- DUFOUR D.R. . Les mystères de la trinité, Paris, Gallimard, 1990.
- DUMAYET P. . Archives, vous avez dit archives ?, in L'archive, TRAVERSESES n° 36, Paris, CCI CNAC G. POMPIDOU, 1990.
- ECO U. . Les limites de l'interprétation, Paris, Grasset, 1992.
- EHRENZWEIG A. . L'ordre caché de l'art, Paris, Gallimard Tel, 1974.
- FAVIER J. . De la preuve à l'histoire, les archives de France, in L'archive, TRAVERSESES n° 36, Paris, CCI CNAC G. POMPIDOU, 1990.
- FOREST F. . Art sociologique, vidéo, Paris, Coll. 10/18, 1977.
- FOUCAULT M. . L'archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969.
- FRANCBLIN C. . Daniel Buren, Paris, Artpress, 1987.
- . Une image en transit, in Situations (Varia), Paris, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne n° 27, 1989.
- FRIED M. . La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne, Paris, Gallimard, 1990.
- GAUDIBERT P. . G.-H. Rivière et le musée d'art, in G.-H. RIVIERE. La muséologie - Cours de muséologie / Textes et témoignages, Paris, Dunod, 1989.
- GAUTHIER A. . La reconstruction spectrale, in L'archive, TRAVERSESES n° 36, Paris, CCI CNAC G. POMPIDOU, 1990.
- GENETTE G. . Figures II, Paris, Point Seuil, 1969.
- GINTZ C. . Présentation de « Specific objects » (1965) de D. Judd, in Regards sur l'art américain des années soixante, Paris, Territoire, 1979.
- GEVAERT Y. . Catalogue Catalogus, in Marcel Broodthaers, Paris, Jeu de Paume/Réunion des musées nationaux, 1991.
- GLASER B. . Questions à Stella et à Judd, in Regards sur l'art américain des années soixante, Paris, Territoire, 1979.
- GOODMAN N. . Langages de l'art, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 (1968).
- GREENBERG C. . Après l'expressionnisme abstrait (1962), in Regards sur l'art américain des années soixante, Paris, Territoire, 1979.
- . New sculpture (1949), in Qu'est-ce que la sculpture moderne ?, Paris, MNAM Centre G. Pompidou, 1986.
- GUERCIO G. . Formés dans la résistance : Barry, Huebler, Kosuth et Wiener contre la presse américaine, in L'art conceptuel, une perspective (exposition au MAM de Paris du 22 nov. au 18 fév. 1990), Paris, MAM de Paris, 1989.
- GUILLAUME M. . Mémoires de la ville, in L'archive, TRAVERSESES n° 36, Paris, CCI CNAC G. Pompidou, 1990.
- HABERMAS J. . La technique et la science comme idéologie, Paris, Denoël, 1973.
- HOFSTADTER D. . Gödel, Escher, Bach, les brins d'une guirlande éternelle, Paris, Interédition, 1985.
- HORKEIMER M., ADORNO T. . La dialectique de la raison, Paris, Tel Gallimard, 1974 (1944).
- IMBERT F. . Pour une praxis pédagogique, Vigneux, Matrice, 1985.
- JABES E. . Récit, Paris, Fata Morgana, 1981.
- JAMIN J. . Le musée d'ethnographie en 1930 ; l'ethnologie comme science et comme politique, in G.-H. RIVIERE. La muséologie - Cours de muséologie / Textes et témoignages, Paris, Dunod, 1989.
- JEUDY H.-P. . La mémoire pétrifiante, in L'archive, TRAVERSESES n° 36, Paris, CCI CNAC G. POMPIDOU, 1990.

- JULIET C. . Entretiens avec P. Soulage, Caen, L'échoppe, 1990.
- KLEE P. . Journal, Paris, Grasset, 1959.
- . Théorie de l'art moderne, Paris, Denoël-Gonthier, 1982.
- KOESTLER A. . Le cri d'Archimède, Paris, Calmann-Levy, 1965.
- KOSUTH J. . Sept remarques pour le temps ou vous regarderez / lirez cette exposition, Paris, Galerie E. Fabre, mars-avr. 1979.
- . Joseph Kosuth répond à B. H.-D. Huchloh, in L'art conceptuel, une perspective (exposition au MAM de Paris du 22 nov. au 18fév. 1990), Paris, MAM de Paris, 1989.
- KRAUSS R. . Un point de vue sur le modernisme, in Regards sur l'art américain des années soixante, Paris, Territoire, 1979.
- . Le clin d'oeil de l'instant, in Situations (Varia), Paris, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne n° 27, 1989.
- . Le photographique, Pour une théorie des écarts, Paris, Macula, 1990.
- . L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes, Paris, Macula, 1993.
- LAMARCHE-VADEL B. . Joseph Beuys, is it about a bicycle, Paris, Marval/Paris, Galerie Beaubourg/Paris, Saenco-Strazzer/Verone, 1985.
- LE MOIGNE J.-L. . La théorie du système général. Théorie de la modélisation, Paris, PUF, 1977.
- . Systémique et épistémologie, rapport de recherches, GRASCE, sept. 1979.
- LEBENSZTEJN J.C. . ZIGZAG, Paris, Aubier/Flammarion, 1981.
- LEDOUX F. . Notes sur quelques musées d'après 1980, in G.-H. RIVIERE. La muséologie - Cours de muséologie / Textes et témoignages, Paris, Dunod, 1989.
- LEMOINE S. . Le grand passage, in Art Concret Suisse : mémoire et progrès, Dijon, Le coin du miroir, 1982.
- . Kurt Schwitters, anti-dada ou Mertz, in Le Magazine n° 84, Paris, CNAC G. POMPIDOU, 1995.
- LEROI-GOURHAN A. . L'homme et la matière, Paris, Albin Michel, 1971 (1943).
- . Milieu et techniques, Paris, Albin Michel, 1973 (1945).
- LEROY C. . La signature de l'accrochage, in L'œuvre et son accrochage, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.
- LEVI-STRAUSS C. . Race et histoire, Paris, Denoël, 1961.
- . La pensée sauvage, Paris, Plon, 1962.
- . Mythologiques - Le cru et le cuit, Paris, Plon, 1964.
- LEVY P. . La machine univers, création, cognition et culture informatique, Paris, La découverte, 1987.
- . Les technologies de l'intelligence, Paris, La découverte, 1990.
- LOUPPE L. (dir.) . Les imperfections du papier, in Danses tracées, Paris, DisVoir, 1991.
- MALRAUX A. . Psychologie de l'art, vol. 1, Genève, Skira, 1947.
- . La tête d'obsidienne, Paris, Gallimard, 1974.
- MELOT M. . Des archives considérées comme une substance hallucinogène, in L'archive, TRAVERSESES n° 36, Paris, CCI CNAC G. POMPIDOU, 1990.
- MOLES A. . Art et ordinateur, Paris, Castermann, 1971.
- MORIN E. . Le paradigme perdu : la nature humaine, Paris, Seuil, 1973.
- . La méthode, T. 1 : la nature de la nature, la vie de la vie, la connaissance de la connaissance, Paris, Seuil, 1977, 1985, 1986.
- O'ROURKE K. (coord.) . ART-RESEAUX, CERAP, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbone, 1992.
- O'ROURKE K. . Paris Réseaux : Information Art as object, in Revue LEONARDO, MIT Press, 1995.
- PASSERON R. . Pour une approche poïétique de la création, in Symposium, Paris, Encyclopédie Universalis, 1988.
- . Recherches poïétiques, La présentation, Paris, CNRS, 1985. (Sous la direction de)
- PIAGET J. . Biologie et connaissance, Paris, Gallimard/idées, 1967.

- PIAGET J. . Recherches sur l'abstraction réfléchissante, T1 et T2. Études d'épistémologie génétiques, Paris, PUF, 1977.
- POINSOT J.-M. . L'équilibration des structures cognitives, Paris, PUF, 1975.
- . La transformation du musée à l'ère de l'art exposé, in L'Archive, revue Traverse n°36, Paris, Centre Georges Pompidou, revue du Centre de Création Industrielle, 1985.
- POINSOT J.L. . Les grandes expositions, esquisse d'une typologie, in L'œuvre et son accrochage, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.
- . de sa mise en vue, in Situations (Varia), Paris, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne n° 27, 1989.
- PONGE F. . Méthodes, Paris, Gallimard, 1961.
- . La rage de l'expression, Paris, Poésie Gallimard, 1988.
- . Le parti pris des choses, Paris, Poésie Gallimard, 1989 (1926 pour "Douze petits écrits", 1942 pour le "Parti pris des choses", 1948 pour "Proèmes").
- . La fabrique du pré, Paris, Skira, 1990 (1971).
- POPPER F. . L'art à l'âge électronique, Paris, Hazan, 1993.
- PRADO DOS SANTOS G. . La ligne/lune imaginaire : expériences artistiques d'échanges d'images dans les réseaux télématiques, Thèse de doctorat de l'Université Paris 1 - Panthéon-Sorbone, 1994.
- PRIGOGINE I., STENGERS I. . La nouvelle alliance, Paris, Gallimard, 1979.
- . Entre le temps et l'éternité, Paris, Fayard, 1988.
- ROSE B. . ABC Art (1965), in Regards sur l'art américain des années soixante, Paris, Territoire, 1979.
- SANOUILLET M. . Dans l'atelier de M. DUCHAMP, in Les nouvelles littéraires n° 1424, Paris, 1954.
- SIMONDON G. . Du mode d'existence des objets techniques, Paris, Aubier, 1958.
- SOURIAU E. (dir) . Vocabulaire d'esthétique, Paris, PUF, 1990.
- STELLA F. . Champs d'œuvre, Paris, Hermann, 1988.
- STEINBERG L. . Other criteria (1972), in Regards sur l'art américain des années soixante, Paris, Territoire, 1979.
- STRZEMINSKI W., KOBRO K. . L'obligation du rapport numérique unique, in Art Concret Suisse : mémoire et progrès, Dijon, Le coin du miroir, 1982.
- TEYSSÈDRE B. . La notion de ready-made généralisée aux origines du groupe Art & Langage, in Marcel Duchamp, l'ARC, Paris, Duponchelle, 1990.
- THOM R. . Partition du vivant, in Danses tracées, Paris, DisVoir, 1991. (Entretien conduit par L. LOUPPE),
- Van BARTALAFFY L. . Théorie générale des systèmes, Paris, Dunod, 1973.
- Van DÆSBURG T. . Que veut la nouvelle peinture (1930), in Art Concret Suisse : mémoire et progrès, Dijon, Le coin du miroir, 1982.
- . Commentaires sur la base de la peinture concrète (1930), in Art Concret Suisse : mémoire et progrès, Dijon, Le coin du miroir, 1982.
- VERÓN É. . Le plus vieux média du monde, in MSCOPE n° 3, Versailles, CRDP, 1992.
- VIRILIO P. . Esthétique de la disparition, Paris, Balland, 1980.
- . La machine de vision, Paris, Galilée, 1988.
- . L'espace gravitaire, in Danses tracées, Paris, DisVoir, 1991. (Entretien conduit par L. LOUPPE et D. DOBBELS).
- WARZAGER D. . De l'instrumentation à l'investigation, in Se Documenter, Revue ARGOS n°9, Le Perreux, CRDP Créteil, 1992.
- WEISS H. . Problématique et méthodologie, in G.-H. RIVIERE. La muséologie - Cours de muséologie / Textes et témoignages, Paris, Dunod, 1989.
- . Musée, muséologie, muséographie, in G.-H. RIVIERE. La muséologie - Cours de muséologie / Textes et témoignages, Paris, Dunod, 1989.
- WICKER M.D. . L'autre du récit, 1940-1980, Maurice Blanchot, Marguerite

- Duras, Pierre Klossowski, Doctorat de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, oct. 1989.
- WITTGENSTEIN L.
- . Pierre Klossowski, entre mémoire et mutisme, in Pierre Klossowski, Paris, La différence, 1990.
 - . Tractatus logico-philosophicus, suivi des Investigations philosophiques, Paris, Gallimard coll. Tel, 1961.
 - . Leçons et conversations, Paris, Gallimard folio essais, 1992.
- Catalogues
- . Brancusi photographe, Paris, CNAC G. Pompidou, 1982.
 - . Les immatériaux, Paris, MNAM - Centre G. Pompidou, 1985.
 - . Art et langage, œuvres choisies, Centre d'Histoire de l'Art Contemporain, Rennes, 1988.
 - . L'art conceptuel, une perspective (exposition au MAM de Paris du 22 nov. au 18 fév. 1990), Paris, MAM de Paris, 1989.
 - . Polyptyques, le tableau multiple du moyen-âge au vingtième siècle, Paris, Réunions des musées nationaux, 1990.
 - . Daniel Spoerri, MNAM - Centre G. Pompidou, Musée Picasso Antibes, Museum moderner Kunst - Museum des 20. Jahrhunderts Wien - Stadtish Galerie im Lenbachhaus Munchen - Musée Rath Genève - Kunstmuseum Solothurn, 1990.
 - . Marcel Broodthaers, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux, 1991.
 - . Claude Rutault, Le MNAM, Le Musée de Grenoble, Le Consortium de Dijon, 1992.
 - . Vera Molnar, Caen-Paris, 1979
 - . Vera Molnar, Rouges - Peintures, traces, Gal. E. Manet, Aubervilliers, 1989.
- Revues**
- ARGOS n°9
- . Se Documenter, Le Perreux, CRDP Créteil, 1992.
- Les Cahiers du CCI
- . Les chemins du virtuels - Simulation informatique et création industrielle, Centre Georges Pompidou, revue du Centre de Création Industrielle, 1989.
- Les Cahiers du MNAM
- . n° 17/18, L'oeuvre et son accrochage, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.
 - . n° 19/20, Moderne, Modernité, Modernisme, 1987.
 - . n° 27, Situations (Varia), 1989.
- MSCOPE n°3 ,
- . Le musée : média de formation, Paris, CNDP-CRDP Versailles, Nov-92.
- TRAVERSE
- . n° 36, L'archive, Paris, CCI CNAC G. Pompidou, 1985.