

# MIS Working Papers



□ FACULTÉ DES LETTRES, DES SCIENCES HUMAINES, DES ARTS ET DES SCIENCES DE L'ÉDUCATION

## **Ne pas franchir la ligne**

Les frontières muséographiques et leurs seuils traversés

Pamela Bianchi

MIS-Working Paper 9

Luxembourg 2016

## **Author**

Dr. Pamela Bianchi  
Université de Paris VIII Vincennes – Saint-Denis  
UFR Arts, Philosophie, Esthétique  
pamelabianchi1@gmail.com

## **Contact MIS**

Université du Luxembourg  
Belval Campus – Maison des Sciences Humaines  
Key Area Multilingualism and Intercultural Studies (MIS)  
11, porte des Sciences  
L-4366 Esch-sur-Alzette  
mis@uni.lu | www.mis.lu

# Ne pas franchir la ligne

## Les frontières muséographiques et leurs seuils traversés

*Pamela Bianchi*

### Abstract

Aujourd'hui, une muséographie disciplinaire et sécuritaire limite le pouvoir d'action du spectateur. Lignes à ne pas franchir, barrières de mise à distance, espaces à ne pas investir, dessinent un espace muséal à l'aide de dispositifs de démarcation spatiale. Ainsi, le musée, tel un paysage, se compose d'îlots, de fragments, d'espèces d'espaces, ayant des statuts et des rôles bien définis. En revanche, ces espaces sont parfois envahis par la création artistique. Certains artistes exploitent la nature *géographique* du musée pour proposer au public des expériences esthétiques où l'acte d'arpenter l'espace et d'en franchir ses frontières devient à la fois un moyen de découverte spatiale et de création esthétique. Cela dit, nous approfondirons la notion de frontière des musées d'art contemporain, grâce à l'étude de deux artistes qui exploitent chacun à sa façon le concept de *borderscape* : Matthieu Martin avec *Principe de Précaution*, et Marcius Gala avec *Diagonal Section*.

### Introduction

Vers 1425, Masaccio réalise un cycle de fresques dans la Chapelle Brancacci de l'église du Carmine à Florence. Concentrons-nous sur l'une de ces fresques, notamment *Adam et Ève chassés du Paradis*, grâce à laquelle on peut introduire les concepts de *seuil* et de *frontière*.

En effet, la scène peinte se veut comme une sorte de seuil entre l'image représentée (l'espace fictif représenté par Masaccio) et l'œuvre picturale (c'est-à-dire l'espace réel, architectonique, de la Chapelle) présentée au regard du visiteur de l'église. Dans la construction picturale de la fresque, les deux personnages, au centre de la composition, se trouvent dans un espace intermédiaire, transitionnel<sup>1</sup>, à savoir un espace entre le dedans et le dehors. Par la suite, Adam et Ève sont aussi placés dans une temporalité précise : le *maintenant* qui unit le *avant* et le *après* de l'action, et qui décrit et représente le passage du Paradis au monde réel.

Ainsi, le visiteur de la chapelle découvre, sur le pilier latéral gauche, la fresque ; mieux encore, le corps du spectateur, sur le seuil entre l'église et la chapelle, fait l'expérience d'un franchissement, d'un passage perspectif dédoublé : de la scène peinte et de la réalité architectonique. De même, la composition de la peinture, les ombres portées sur le sol, l'inclinaison des corps et leurs directions, l'arche de gauche et l'espace de droite qui symbolise l'*inconnu*, soulignent le mouvement et, en même temps, le *hic* et *nunc* de l'action. Il s'agit du passage d'un espace à un autre, de la sortie et/ou de l'entrée, cela dépend des points de vue, vers un autre espace, symbolique et simultanément réel. Cet espace frontalier, en effet, tout en représentant un lieu de passage qui définit la condition d'« entre » et de « parmi », représente à la fois le trait qui *unit* de Heidegger<sup>2</sup>, et le Parergon, l'espacement qui *sépare* de Derrida<sup>3</sup>. Cette frontière est alors ce qui « tient ensemble des rives adverses.<sup>4</sup> »

<sup>1</sup> Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité ; l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *Remarques sur art – sculpture – espace*, (1964), Paris, Payot & Rivages, 2009.

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

<sup>4</sup> Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », (1931/32), dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1997, p.13-98.

En dehors de l'analyse symbolique et religieuse de la fresque, ce qui ressort est la notion de « frontière spatiale » qui nous permet d'introduire la problématique des confins architectoniques, internes et externes, des édifices muséaux, et aussi d'en souligner leur potentiel effacement esthétique, statutaire et spatial. Cette condition, qui se veut comme l'un des résultats d'une nouvelle approche muséographique (en quelque sorte expérimentale), suggère aussi le concept de « débordement » frontalier : un débordement qui, d'un point de vue conceptuel, a conduit à un enrichissement progressif de l'identité du musée et, plus en général, de l'espace d'exposition et des pratiques expographiques contemporaines.

Aujourd'hui, une muséographie disciplinaire et sécuritaire limite le pouvoir d'action du spectateur, notamment dans des musées d'art moderne et ancien, même si l'on trouve des « limitations » aussi dans des expositions d'art contemporain. En tant que spectateur, on se retrouve face à des lignes à ne pas franchir, à des barrières de mises à distance, à des espaces à ne pas investir, à savoir des dispositifs de démarcation spatiale qui dessinent un espace muséal. Ainsi, le musée, tel un paysage, se compose d'îlots, de fragments, d'espèces d'espaces, perçus, ayant des statuts et des rôles bien définis. En revanche, ces espaces sont parfois envahis par la création artistique. Certains artistes contemporains et de nombreuses institutions et manifestations artistiques exploitent la nature *géographique* et politique du musée pour proposer au public des expériences esthétiques où l'acte d'arpenter l'espace et d'en franchir ses frontières devient à la fois un moyen de découverte spatiale, d'expérience et de création esthétique.

### Des *borderscapes* éphémères

Pour Rajaram & Grundy Warr le terme *borderscapes*<sup>5</sup> est à voir comme un espace représenté, perçu et vécu, enfin comme : « [...] un champ fluide fait d'une multitude de négociations, revendications et contre-revendications politiques<sup>6</sup> ». Cette considération présuppose la rencontre, définie comme une sorte de négociation, entre divers territoires, entre des portions d'espace, etc. Cela fait écho aux réflexions de Mary Louise Pratt autour de la définition de zone de contact<sup>7</sup> où « [...] des sujets se constituent dans et par leurs relations entre eux<sup>8</sup> ». Cela dit, dans le domaine artistique, voire muséographique, le franchissement des frontières permet de mettre en contact des territoires, voire des systèmes hautement différenciés qui, une fois appariés, peuvent donner vie à une proposition artistique. Ainsi, tout en voyant dans la notion de *borderscapes* l'image métaphorique d'un champ fluide, en changement continu, ouvert au croisement et aux processus de déterritorialisation qui conduisent à un réseau interdisciplinaire de concepts, l'image du flux deleuzien<sup>9</sup> revient clairement. En ce sens, la notion de frontière devient, en elle-même, floue, éphémère, instable, aléatoire, car la frontière n'est pas toujours au même endroit.

<sup>5</sup> Chiara Brambilla, « Exploring the Critical Potential of the Borderscapes Concept », dans *Geopolitics*, 20/1, 2015, pp. 14-34.

<sup>6</sup> Prem Kumar Rajaram, Carl Grundy-Warr (sld.), *Borderscapes: Hidden Geographies and Politics at Territory's Edge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

<sup>7</sup> Mary Louise Pratt, « Arts of the Contact Zone », dans *Profession 1991*, New York, MLA, 1991.

<sup>8</sup> Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres, New York, Routledge, 2008, p. 8.

<sup>9</sup> Nous considérons le concept de fluide sur la base du *modèle hydraulique* de Deleuze et Guattari. Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Traité de nomadologie : la machine de guerre », dans *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp. 434-527.

Or, pour repositionner ce raisonnement dans le domaine de l'art, on peut essayer de relire, et de réinterpréter le concept de *borderscapes* par rapport à l'espace d'exposition muséal contemporain. En effet, tout en voyant l'art et ses discours esthétiques comme le terrain pour la mise en situation d'une exploration spatiale, la pratique artistique et expographique courante semble être en train de redéfinir le concept de confins esthétiques, conceptuels et phénoménologiques. À ce sujet, à côté de l'espace transitionnel proposé par Winnicott, que nous avons rapidement évoqué au début de cet article, nous pouvons aussi citer la notion d'*inframince* de Duchamp<sup>10</sup>, qui, en effet, nous permet de définir et de caractériser l'image métaphorique d'espace interstitiel, abstrait, immatériel.

En effet, lorsqu'on parle d'espace esthétique à l'intérieur d'une proposition artistique, il faut tout de suite abstraire l'image réelle de l'espace pour s'immerger dans le domaine de l'« abstrait » et du subjectif, de l'expérience esthétique personnelle. Dans ce cas, le franchissement des frontières, qui peuvent être, bien évidemment, visibles, invisibles, réelles, irréelles, se joue à travers la question du statut. Selon le statut donné à un espace, nous pouvons « entrer » dans un espace esthétique, marcher à l'intérieur d'un espace de transition, sortir d'un lieu de passage, etc.

Car, le problème d'une approche philosophique et esthétique, muséographique, de la notion de frontière est d'analyser le mode d'être de cet espace *inframince*. Afin de mieux comprendre, concevons, ainsi, l'*espace* comme une étendue, un récipient illimité, et le *lieu* comme une portion limitée et contenue ; ce qui fait de l'espace un « vide prêt à accueillir un plein ». En particulier, l'espace, étant, par sa nature, infini et illimité, peut être considéré comme *invisible*, dans le sens qu'il ne devient visible que quand ses limites sont établies ; en revanche, lorsque ses contours sont dessinés, l'espace devient un lieu. Cette considération évoque, ainsi, l'image métaphorique des poupées russes, c'est-à-dire une structure hiérarchique construite selon un ordre précis de *boîtes*, s'enfermant l'une dans l'autre. Cela trouve un exemple concret dans l'espace muséal moderniste où une suite de salles, de boîtes, sont juxtaposées et délimitées par des périmètres d'abord structuraux et ensuite statutaires.

Cette réflexion, en revanche, peut, aujourd'hui, être débattue ; notamment, il nous semble que, à l'époque actuelle, ces « structures » spatiales, ces boîtes, aient disparu. C'est ainsi qu'on peut parler de la présence d'un paysage artistique et expographique fluide, concentré sur une articulation complexe qui évoque *les liens hypertextuels*<sup>11</sup>. En ce sens, le découpage de l'espace muséal, en lieux différenciés et divisés par leur fonction, disparaît face aux situations nouvelles proposées par l'art contemporain et ses lieux. Ainsi, cette logique d'emboîtement formel et fonctionnel s'efface pour laisser la place à une désorganisation apparente où le spectateur vit sa propre expérience en tant que corps libre dans l'espace.

<sup>10</sup> Marcel Duchamp, *Notes*, « Inframincés », Paris, Flammarion, Champs, 1999, pp. 21-36.

<sup>11</sup> À ce sujet, la référence à l'accélération postmoderne évoque tantôt Virilio, tantôt Lyotard. De même, sur l'accélération contemporaine voir Hartmut Rosa dont, entre autres, Daniel Jacobi présente une analyse en rapport aux changements muséaux. Cf. Paul Virilio, « Les révolutions de la vitesse », dans *La vitesse*, catalogue d'exposition, Fondation Cartier, Paris, Flammarion, 1991 ; Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne* (1979), Paris, Minuit, 1994 ; Hartmut Rosa, *L'accélération ; une crise sociale du temps*, (2005), trad. française de Didier Renault, Paris, La Découverte, 2010 ; Daniel Jacobi, « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? », dans *La lettre de l'OCIM*, n° 150, nov.-déc. 2013 ; Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000 ; Holly Solomon, « Introduction », dans *Alternatives in Retrospect, an historical overview, 1965-1975*, catalogue de l'exposition, The New Museum, New York, 1981.

## La frontière dans la pratique artistique contemporaine

Arrivé à ce point, voyons, de plus près, des exemples contemporains qui proposent des formes de débordement de l'espace frontalier. Le MAXXI de Rome, par exemple, le musée d'art moderne et contemporain de la capitale italienne, se voit comme un grand couloir, sans périmètres précis. Dans cet espace, conçu par l'architecte anglo-iraquienne Zaha Hadid, il n'y a même pas des frontières à dépasser, ou des lignes à franchir, car ce musée se développe selon un système de couloirs, de passerelles, d'escaliers qui jouent le rôle, non seulement de décorations esthétiques et architectoniques, mais aussi d'espace d'exposition. Dans ce musée, on expose partout. La désacralisation<sup>12</sup> des unités spatiales du MAXXI fait de ce musée une sorte d'énorme couloir en torsion continue où la distinction entre lieux « esthétiques » et lieux communs a disparu avec la disparition concrète des murs. Ainsi, les escaliers du musée, des lieux qui normalement et traditionnellement ne sont pas dédiés à l'exposition ou à l'accrochage, accueillent, quotidiennement, des expositions temporaires sans, pourtant, sembler inadaptés à l'acte expographique.

Par la suite, un deuxième exemple de cette condition muséographique de débordement frontalier, est le MAMCO<sup>13</sup> de Genève ; dans ce cas, nous ne sommes pas face aux couloirs de Zaha Hadid, sans début ni fin ; nous sommes, au contraire, à l'intérieur d'un paysage architecturé et orchestré en boîtes façonnées et affectées à être le stéréotype d'elles-mêmes. Dans ce musée, par exemple, bien que l'on trouve des œuvres de la collection sur les escaliers, ce qui nous intéresse est le dépassement de barrières existantes. Les parties communes, telles que les toilettes, les issues de secours, etc., sont affectées à l'exposition, à la présentation d'objets artistiques en maintenant, cependant, leur nature première d'unité structurelle architectonique. Ainsi, les toilettes, tout en étant en service, fonctionnent aussi comme lieu d'exposition. Sous une forme de mimétisme esthétique, le spectateur se retrouve face à un jeu de renvois formels qui proposent ainsi des expériences esthétiques particulières.

Pour citer rapidement un autre exemple, passons au Centre Pompidou ; en 2007, le musée dédié à Pipilotti Rist une rétrospective. À cette occasion, cette artiste suisse connue pour ses interventions in situ, investit les espaces du musée, mais elle décide aussi d'exposer sur la place du centre Pompidou, en esthétisant ainsi un espace commun, public, en dépassant et en débordant les frontières statutaires du musée. On pourrait voir cette installation comme une forme d'art public, mais ce n'est pas justement le cas. Car, en effet, l'artiste franchit les confins muséographiques traditionnels tout en conduisant le musée et la logique de l'espace d'exposition à l'extérieur du bâtiment.

Arrivés à ce point, arrêtons-nous sur deux artistes dont les démarches artistiques sont totalement différentes, mais qui nous proposent deux modalités intéressantes de débordement des frontières muséographiques. Le premier est Matthieu Martin, un jeune artiste (né en 1986) qui au travers d'une série de dessins et sculptures aborde le problème de la muséographie disciplinaire, coercitive et sécuritaire déjà évoqué. Dans ces dessins, les dispositifs de sécurité mis autour des œuvres deviennent, eux-mêmes, des œuvres. Les marquages au sol, les barrières de mise à distance, les poteaux de guidage du public, les cordons ou encore les cordes élastiques, sont sublimés en éléments esthétiques, ils deviennent de véritables objets artistiques. Ce qui normalement nous éloigne de l'œuvre devient, grâce à un processus de définition spatiale et de réduction arbitraire, voire minimaliste, un objet soumis au regard. L'artiste exploite la na-

<sup>12</sup> Pour un approfondissement de l'espace du MAXXI voir : Pamela Bianchi, « Les musées des architectes : le MAXXI de Rome », dans *Espaces de l'œuvre, espace de l'exposition. De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2016, pp. 205-285.

<sup>13</sup> Pour un approfondissement, voir : *Ibid*, pp.287 -337.

ture de ces dispositifs de démarcation « territoriale » afin de dépasser les frontières mêmes dont ces dispositifs sont les indicateurs.

À ce sujet, si l'on se réfère à Giorgio Agamben et à sa réflexion sur la notion de dispositif, une question se pose : quelle stratégie devons-nous adopter dans le corps à corps quotidien qui nous lie aux dispositifs ?<sup>14</sup> Ainsi, ce jeune artiste semble proposer une sorte de réponse à cette question, en mettant en relief la frontière invisible qui nous sépare et qui nous éloigne de l'œuvre, en circonscrivant l'attention sur le non-vu, sur la ligne de frontière qui finalement détermine deux espaces statutaires différents, l'espace de l'œuvre et l'espace du spectateur. Ainsi, cette ligne, mieux encore, cet espace inframince abstrait se voit défini et mis en lumière.

Une autre forme de dépassement, mieux encore d'effacement des frontières statutaires et spatiales à l'intérieur du paysage muséal, est proposée par un autre artiste qui, contrairement aux propositions assez traditionnelles de Martin, investit le domaine de l'installation. L'artiste brésilien Marcius Galan (né en 1972) avec *Diagonal Section* (2014) fait littéralement franchir la ligne aux spectateurs, il les fait « passer de l'autre côté du miroir ». Prenons son installation lors de l'exposition *Inside* au Palais de Tokyo, en 2014. Grâce à la démocratisation de l'espace du palais, à sa banalisation, le spectateur flânait dans les espaces en s'immergeant complètement dans les œuvres. Pour ce qui est de l'œuvre de Galan, on se trouve face à une limitation ; il nous est interdit de franchir une ligne, qui s'avère par ailleurs potentiellement franchissable. Cette œuvre se compose d'un espace défini et délimité par de la couleur différente qui donne et suggère l'idée d'une vitre. Ainsi, le spectateur se trouve dans la condition contradictoire de pouvoir suivre les indications, ne pas franchir la limite, ou, au contraire, de désobéir, en envahissant cet espace. En tout cas, il s'agit d'une simulation qui donne vie à un espace autonome, presque ubiquitaire, mais tout à fait « transportable », car cette œuvre peut être installée n'importe où. Elle peut délimiter un coin, un angle ou, encore, elle peut mettre à l'épreuve le spectateur qui se voit impliqué dans un questionnement sur le respect des ordres donnés. Cela fait que, dans la plupart des cas, cette ligne reste non franchie.

Cette installation *in situ* montre, ainsi, un obstacle symbolique et, *a priori*, infranchissable. L'artiste propose un jeu sur la perception, il crée un simulacre spatial : ses interventions architecturales et ses sculptures remplacent la réalité par son double et nous renvoient aux représentations qui structurent notre rapport à l'espace. Ces œuvres mettent le spectateur face à une possibilité, à un choix ; ce faisant, l'artiste explore le pouvoir narratif et métaphorique de l'espace, tout en sublimant et en mettant en relief le rapport de l'individu tant à l'espace qu'aux règles imposées. Et, encore une fois, on se trouve face à la même question : de quelle manière aborder les dispositifs ? Quelles stratégies doit-on adopter pour entrer en relation avec un espace autre, avec un territoire méconnu, avec un espace frontalier paradoxalement ouvert et franchissable ?

Probablement, on devrait introduire le concept du nomade, tout en se référant à l'individu, mais aussi à l'espace, un espace nomade qui se déplace et qui oblige au dépassement continu de ses frontières, si aléatoires et si éphémères. En revanche, il ne faut pas oublier que, le nomade, en suivant les réflexions de Deleuze, « n'est pas forcément quelqu'un qui bouge<sup>15</sup> »,

<sup>14</sup> Cf. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, (2006), Paris, Rivages, 2014. Pour une analyse de l'œuvre de l'artiste voir : Jean-Max Colard, *Artistes et architecture. Dimension Variable*, texte critique de l'œuvre de Martin. <http://matthieumartin.fr/texts/dimensions-variables/>.

<sup>15</sup> Gilles Deleuze, « La pensée nomade », dans Gilles Deleuze, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002, p. 362. L'essai « Pensée nomade » a été présenté par Gilles Deleuze au colloque sur Friedrich Nietzsche de Cerisy-la-Salle en 1972. Pour un approfondissement des thématiques principales

mais il peut être dynamique tout en restant stable. Ainsi, l'individu (visiteur, spectateur, etc.) se trouve dans la condition de découvrir un espace qui, bien qu'il soit toujours le même, est aussi, chaque fois divers :

« L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble ? On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de frictions [...]. Nous cherchons rarement à en savoir davantage et le plus souvent nous passons d'un espace à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte les laps d'espace.<sup>16</sup> »

## Bibliographie

- Agamben Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, (2006), Paris, Rivages, 2014.
- Bauman Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000.
- Brambilla Chiara, « Exploring the Critical Potential of the Borderscapes Concept », dans *Geopolitics*, 20/1, 2015, pp. 14-34.
- Bianchi Pamela, *Espaces de l'œuvre, espace de l'exposition. De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2016.
- Deleuze Gilles, « La pensée nomade », dans Gilles Deleuze, *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002, p. 362.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix, « Traité de nomadologie : la machine de guerre », dans *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp. 434-527.
- Derrida Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- Duchamp Marcel, *Notes*, « Inframincés », Paris, Flammarion, Champs, 1999, pp. 21-36.
- Heidegger Martin, *Remarques sur art – sculpture – espace*, (1964), Paris, Payot & Rivages, 2009.
- Heidegger Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », (1931/32), dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 13-98.
- Jacobi Daniel, « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? », dans *La lettre de l'OCIM*, n° 150, nov.-déc. 2013.
- Lyotard Jean-François, *La Condition postmoderne*, (1979), Paris, Minuit, 1994.
- Ismail Nouri, *Esthétique nomade. La ligne, Deleuze et Klee*, thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 2011.
- Perec Georges, « Prière d'insérer », dans *Espèce d'espace*, Paris, Galilée, 1974.
- Pratt Mary Louise, « Arts of the Contact Zone », dans *Profession 1991*, New York, MLA, 1991.
- Pratt Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres, New York, Routledge, 2008, p. 8.
- Rosa Hartmut, *L'accélération ; une crise sociale du temps*, (2005), trad. française de Didier Renault, Paris, La Découverte, 2010.
- Rajaram Prem Kumar, Grundy-Warr Carl (sld), *Borderscapes: Hidden Geographies and Politics at Territory's Edge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

---

concernant l'espace nomade de Deleuze et Guattari, voir : Ismail Nouri, *Esthétique nomade. La ligne, Deleuze et Klee*, thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 2011.

<sup>16</sup> Georges Perec, « Prière d'insérer », dans *Espèce d'espace*, Paris, Galilée, 1974.

Solomon Holly, « Introduction », dans *Alternatives in Retrospect, a historical overview, 1965-1975*, catalogue de l'exposition, The New Museum, New York, 1981.

Virilio Paul, « Les révolutions de la vitesse », dans *La vitesse*, catalogue d'exposition, Fondation Cartier, Paris, Flammarion, 1991.

Winnicott Donald W., *Jeu et réalité ; l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.



Université du Luxembourg  
Belval Campus – Maison des Sciences Humaines  
Key Area Multilingualism and Intercultural Studies (MIS)  
11, porte des Sciences  
L-4366 Esch-sur-Alzette  
mis@uni.lu | www.mis.lu