

Depuis les années 1960, la nature éphémère de nombreuses pratiques artistiques (le Land art, le *happening*, la performance, l'art d'intervention, etc.), la remise en question de l'œuvre d'art comme objet (l'art conceptuel et ses développements), l'usage de technologies qui deviennent rapidement obsolètes (la vidéo, l'art numérique, l'art Internet, etc.), amènent les artistes et les institutions à documenter systématiquement les œuvres. Cette documentation assure une forme de pérennité et une diffusion à des œuvres, qui autrement disparaîtraient après leur mise en vue inaugurale. Elle permet parfois de les recréer partiellement ou intégralement. Un grand nombre de pratiques artistiques ne sont connues du public et des spécialistes que par l'intermédiaire de cette documentation. Elle est souvent l'unique source du théoricien et de l'historien d'art ; et chez certains artistes, elle tend à devenir œuvre à part entière, selon un glissement de plus en plus fréquent de la documentation à la création.

Ce phénomène a des incidences importantes sur la notion d'œuvre d'art, sur les pratiques muséales et sur l'écriture des histoires de l'art. La documentation des œuvres d'aujourd'hui est un des enjeux essentiels, voire l'une des conditions de possibilité, de la constitution du patrimoine artistique contemporain et du développement des discours critiques et théoriques. Or, il n'existe pas encore d'études qui en cernent les enjeux théoriques et pragmatiques. Ce livre constitue une première tentative de réflexion sur ce sujet. Plutôt que d'apporter des réponses, les essais

rassemblés ici visent à saisir la complexité des questions que soulèvent les pratiques de documentation. Quatre axes de réflexion sont privilégiés : le statut hybride de la documentation produite par les artistes, les modes de diffusion et de médiation des documents d'artistes, le rôle de la documentation dans l'écriture des histoires de l'art, les pratiques de documentation des institutions muséales.

Les artistes ont développé au cours des dernières décennies des formes très diverses de documentation. Ils privilégient les médiums d'enregistrement, tels la photographie, le film et la vidéo, mais adoptent souvent des formes hybrides associant, par exemple, des images et du texte, intégrant parfois des fragments d'œuvre, le tout présenté selon des formats tout aussi variés : des boîtes ou des vitrines de documents, des livres, des cédéroms, des sites Internet, etc. Le statut de ces documents est toutefois complexe, car les artistes les considèrent parfois comme des œuvres à part entière ou les recyclent en matériaux artistiques pour des œuvres ultérieures. On assiste à une confusion volontaire de la documentation et de l'œuvre. De plus, la documentation que constituent les artistes sur leurs œuvres interroge et dépasse la simple fonction testimoniale. Au lieu de privilégier des représentations relativement complètes et fixes de leurs œuvres, certains artistes proposent des images lacunaires, changeantes, multiples, parfois contradictoires. Pour d'autres, la documentation est l'occasion de formaliser des principes d'intelligibilité de leur pratique artistique, de proposer des interprétations, voire des réinterprétations de leur œuvre, autrement dit d'en construire et d'en reconstruire le sens. Il s'agira d'analyser cette interchangeabilité des statuts documentaire et artistique, d'en comprendre les enjeux. Comment appréhender ce brouillage des catégories artistique et documentaire ? Quels problèmes épistémologiques et déontologiques peut-il poser ?

Quelles mémoires, quelles représentations et quelles interprétations des œuvres cette documentation propose-t-elle ? Relève-t-elle d'un désir des artistes d'assumer une plus grande part de responsabilité quant à l'interprétation, la pérennisation, la diffusion et la mise en marché de leurs œuvres ?

Ces documents au statut ambivalent se multiplient sur la scène artistique et commencent à entrer dans les institutions muséales sans que l'on sache toujours comment les considérer, ni quelle place leur accorder. Les commissaires les intègrent parfois aux espaces d'exposition, leur conférant des fonctions et des statuts divers, didactiques, esthétiques, historiques, etc. La documentation peut pallier l'absence ou l'état lacunaire d'une œuvre, en proposant une représentation de l'état original de cette dernière ou d'une de ses versions (la photographie d'une œuvre du Land art aujourd'hui disparue). Elle permet encore de mettre en contexte des artefacts qui, sans le recours à la documentation, ont une portée sémantique restreinte (la vidéo d'une performance présentée à côté d'artefacts qui en sont issus). Certains exposent la documentation selon des dispositifs de présentation qui se différencient clairement de ceux qui sont utilisés pour les œuvres, tandis que d'autres ne tiennent pas à marquer cette distinction. Il est fréquent de voir des conservateurs de musée déléguer aux artistes la responsabilité du dispositif de présentation des corpus de documentation. Cette pratique tend à conférer aux documents un statut artistique à part entière parce que les artistes créent des scénographies inventives que l'on appréhende dès lors comme des installations. L'acquisition de documents d'artistes par des institutions muséales pose avec d'autant plus d'acuité la question de leur statut. Dans quel lieu ces documentations d'artistes doivent-elles être conservées : à la bibliothèque, au centre de documentation, dans les collections d'études,

dans les collections muséales ? Faut-il aménager pour elles des espaces spécifiques ? Les institutions doivent-elles procéder à un élargissement de la notion d'œuvre d'art ? Quelles en seraient les conséquences ? Que ce soit dans le cadre d'expositions ou d'acquisitions, quelle distance les conservateurs et les commissaires doivent-ils prendre à l'égard des discours, des logiques et des valeurs qui sous-tendent ces documentations ?

La documentation des œuvres constitue une source essentielle des historiens et des théoriciens de l'art contemporain qui abordent des pratiques artistiques non pérennes. Ils doivent parfois faire l'économie d'une expérience directe de l'œuvre, soit parce que celle-ci n'existe plus, ou n'existe que partiellement ou dans une autre version, soit parce que sa mise en vue est trop exigeante et coûteuse et ne peut se faire que dans le cadre d'une exposition à moyen ou à gros budget, etc. La non-accessibilité des œuvres est une difficulté méthodologique récurrente de la discipline de l'histoire de l'art et le recours à la documentation a toujours été au cœur du travail des historiens d'art (gravures, photographies, fragments, récits, copies, moulages, etc.), en l'occurrence ceux qui travaillent sur des périodes historiques reculées ou sur des productions culturelles qui ont été jugées trop secondaires, à leur époque, pour être préservées. Toutefois, la contemporanéité des œuvres qui nous intéressent ici, leur disparition (totale, partielle, définitive ou provisoire) après un laps de temps relativement court, et leur transmission à travers leur documentation constituent un paradoxe temporel qui mérite une réflexion. De même, les conditions de production singulières de la documentation des œuvres contemporaines doivent faire l'objet d'une analyse afin de comprendre les valeurs, les discours, les logiques, les conceptions esthétiques et historiques qui sous-tendent ces documents, cette distance critique étant essentielle à toute « opération historique ».

Quelles histoires et quelles théories de l'art et des œuvres peut-on écrire à partir de ces documents ? Comment l'historien et le théoricien articulent-ils leurs discours à ceux que les artistes ont développés à travers leurs pratiques de documentation ? Comment régler les exigences scientifiques, pragmatiques, esthétiques et économiques des uns et des autres ? Selon quels cadres théoriques peut-on penser ces phénomènes ?

Les institutions qui acquièrent de plus en plus fréquemment des formes artistiques éphémères, conceptuelles, à matérialité intermittente, ou à composantes technologiques, se voient dans l'obligation d'établir une documentation rigoureuse sur les œuvres, afin de pouvoir les réexposer ou les réactiver adéquatement, voire les recréer partiellement ou intégralement. La documentation permet dès lors de circonscrire l'intégrité des œuvres et les intentions des artistes. Elle est souvent établie en collaboration avec l'artiste, au moment de l'acquisition de l'œuvre ou de sa réexposition. Jouant le rôle de script, sa fonction esthétique (et non son statut) est indéniable. Elle prend des formes très diverses : des plans de montage, des instructions écrites, des photographies des différentes mises en vue, des films et des vidéos pris lors du montage de l'œuvre, etc. Certaines institutions établissent des questionnaires, d'autres développent des bases de données permettant de consigner les informations de plus en plus nombreuses et complexes qu'exigent les pratiques artistiques actuelles. De surcroît, la circulation importante des œuvres et le désir de démocratisation des musées amènent les institutions à diffuser ces dossiers documentaires auprès des professionnels d'autres musées, mais aussi sur l'Internet à l'attention d'un public désirant être de mieux en mieux informé. Ce phénomène soulève une série de questions. À quelles formes de collaboration et de délégation auctoriale la constitution et l'usage de la documentation peuvent-ils

donner lieu ? Cette exigence de documentation entraînera-t-elle l'émergence de systèmes notationnels et par conséquent le glissement des arts visuels vers des régimes allographiques ? Quelles représentations des œuvres ces dossiers documentaires proposent-ils aux spécialistes et au grand public ?

Telles sont les questions que ce livre aborde en privilégiant une approche à la fois analytique et pragmatique. Les collaborateurs sont issus d'horizons professionnels divers (théoriciens et historiens d'art, artistes, restaurateurs, archivistes, documentalistes, commissaires), offrant une multiplicité de points de vue, et permettant d'articuler les enjeux théoriques aux modes de fonctionnement institutionnels. Les premières générations d'artistes pour lesquelles la documentation est devenue un enjeu central sont privilégiées : les livres d'artistes d'Edward Ruscha, de David Tremlett, de Daniel Buren, de Richard Long et de Christian Boltanski, les *happenings* du Gutai, d'Allan Kaprow, des Actionnistes viennois, les photographies de Robert Smithson, les *Time Capsules* d'Andy Warhol, les expérimentations vidéographiques de Steina Vasulka, les documents entrepreneuriaux de N.E. Thing Co., les tentatives historicistes de certains artistes Fluxus, etc. Les plus jeunes générations de créateurs ne sont toutefois pas exclues : la documentation d'une œuvre fictive chez Hubert Renard, le recyclage des dessins préparatoires à un film d'animation chez Thomas Corriveau, l'art Internet dans lequel l'œuvre et le document se recouvrent. Cette série de cas exemplaires ne constitue certes pas une histoire des rapports entre l'œuvre et sa documentation, mais elle permet d'esquisser des généalogies qui tiennent compte des affinités esthétiques et idéologiques (l'art conceptuel, le Pop art, le Land art, Gutai, Fluxus, etc.), et des traditions disciplinaires (le *happening* et la performance, le livre d'artiste et l'imprimé, les arts technologiques, le film d'animation, le film expérimental,

etc.). Enfin, les pratiques de documentation de certaines institutions ont retenu notre attention parce qu'elles sont caractéristiques des mutations que requièrent l'instabilité et la variabilité des œuvres d'aujourd'hui : le musée des beaux-arts du Canada, le musée national d'Art moderne – Centre Georges Pompidou, la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, le Guggenheim Museum, V2_, Institute for the Unstable Media, le Berkeley Art Museum.

Tous les acteurs du champ artistique se doivent aujourd'hui de développer une herméneutique et une déontologie des modes de production et des usages de la documentation des œuvres, afin de comprendre comment l'art continue à signifier et à nous interpeller à travers ses documents.