



Sophie Moreaux

***Ouvrir le document* - Enjeux pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains (Anne Bénichou, éd.)**

Les presses du réel, 2010

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Sophie Moreaux, « *Ouvrir le document* - Enjeux pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains (Anne Bénichou, éd.) », *CeROArt* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 20 novembre 2010. URL : <http://ceroart.revues.org/index1991.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : CeROArt asbl
<http://ceroart.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :
<http://ceroart.revues.org/index1991.html>
Document généré automatiquement le 21 novembre 2010.

© Tous droits réservés

Sophie Moreaux

Ouvrir le document - Enjeux pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains (Anne Bénichou, éd.)

Les presses du réel, 2010

- 1 Depuis les années 1960, la variabilité et l'instabilité des créations ont obligé les acteurs de la sphère artistique, créateurs ou gestionnaires, à repenser les pratiques documentaires destinées à conserver et à transmettre les oeuvres aux futures générations. Ces nouvelles pratiques ont des incidences majeures sur la nature même de l'oeuvre d'art, le document se substituant parfois à toute trace matérielle de l'objet proprement dit. Cette ambiguïté de statut oeuvre/document est relayée au sein du musée qui doit conserver, exposer, transmettre, non seulement un objet, mais aussi un ensemble de documents qui le complètent et l'enrichissent.
- 2 Ces documents, compléments ou substituts, sont devenus une source essentielle dans l'élaboration du discours théorique et historique. Dans cette perspective, les questionnements sont multiples et imposent l'élaboration d'une déontologie traitant des statuts, des usages, des significations de la documentation dans l'art d'aujourd'hui. Anne Bénichou nous invite à travers cet ouvrage collectif à saisir toute la complexité de ces questionnements. Les textes réunis émanent d'horizons divers, théoriques et pratiques. Ils se réfèrent en priorité aux premières générations d'artistes touchés par cette nécessité documentaire et s'appuient sur les expériences menées au sein de grandes institutions.
- 3 La première partie de l'ouvrage examine le statut hybride du document lié à l'extension de la notion même d'oeuvre d'art au cours de la modernité. Trois textes illustrent ce propos et examinent les causes, les origines, les cas de figure, les conséquences du double statut document-crédation à travers trois types de productions artistiques.
- 4 Anne Moeglin Delcroix dans *L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste : les termes d'un paradoxe* remarque que, dans le cas des livres d'artistes, la question du statut est d'autant plus difficile à trancher ; les artistes entretiennent eux-mêmes, à dessein, cette ambiguïté en neutralisant la forme qu'ils donnent à ces interventions documentaires. L'artiste français Hubert Renard propose un dépassement de cette alternative oeuvre/archive en créant de toutes pièces non seulement des catalogues d'oeuvres qui n'ont jamais existé, mais toute une série de documents, seuls à attester de son existence en tant qu'artiste.
- 5 Dans *Ces documents qui sont aussi des oeuvres...* Anne Bénichou montre que la dimension esthétique apportée par les artistes contemporains à la documentation de leur création fait de celle-ci une oeuvre à part entière, mais qu'oeuvre et documentation doivent rester liées dans leur signification et dans leur intérêt esthétique. Elle invite à une réévaluation de la distinction franche des statuts artistique et documentaire qui sous-tend tout le champ de l'art au profit d'une dialectique entre l'oeuvre et sa documentation. Judith Rodenbeck enfin, dans *Presque-peinture, quasi-rituel, placage, Allan Kaprow et la photographie*, se penche sur les rôles joués par la photographie dans l'avènement et le développement des happenings au travers des textes et réalisations d'Allan Karpow.
- 6 Dans la seconde partie de l'ouvrage sont étudiés les modes de diffusion des oeuvres, comme autant de lieux focalisant cette ambiguïté de statut inhérente à la documentation. La tendance à la neutralité adoptée depuis les années 40 avait évincé les expérimentations sur la mise en exposition et exclu la documentation des salles. La remise en question du « musée moderniste » a permis au document d'être reconsidéré en tant qu'oeuvre. Le système site/non-site, établi par Robert Smithson à la fin des années 60, repose sur une reconnaissance de la valeur artistique du document, témoin du site extérieur qui a donné lieu à la création de l'oeuvre d'art, exposée

dans l'institution muséale. Suzanne Paquet dans son article *N'importe quel touriste, avec une caméra, Robert Smithson et l'effet non-site* montre que cette démarche donne à l'oeuvre de Smithson un caractère d'extensibilité ; de nouvelles oeuvres peuvent être constituées à partir de documents d'archives se référant à ces sites et même, en poussant cette logique à l'extrême, partant de n'importe quelle photo ayant ceux-ci pour objet.

7 Marie-Josée Jean dans *La documentation comme projet conceptuel de la N.E.Thing CO* montre de son côté comment l'acte de documenter est le fondement du projet artistique de Ian Baxter CO lorsqu'il crée, en 1966, la *N.E. Thing Co*. Les modes de fonctionnement sont calqués sur ceux d'une entreprise et l'artiste doit récupérer les moyens de produire de l'information.

8 Anne-Marie St-Jean Aubré nous propose de son côté un entretien avec Thomas Corriveau dans lequel l'auteur et l'artiste évoquent la manière dont ce dernier se situe vis-à-vis des images sources qui ont servi à la réalisation des oeuvres. Se pose également la question du rapport qu'entretiennent ces documents avec l'oeuvre elle-même. L'artiste est conscient du statut ambigu que peuvent revêtir ces documents et remarque que la primauté permanente de l'oeuvre sur ceux-ci n'est pas évidente.

9 Bertrand Gauguet s'interroge *Sur quelques problématiques du document dans les pratiques artistiques sur Internet*. Il examine la mutation imposée au document par les technologies numériques. L'oeuvre créée en ligne acquiert le statut de document dès sa publication sur Internet, mais impose une révision des pratiques muséales pour en organiser la diffusion et la médiation. L'oeuvre numérique soulève des questions relatives à sa présentation et sa conservation, de par les risques d'obsolescence des technologies dont elle procède, mais qui touchent aussi à son intégration dans l'histoire de l'art, de par sa subordination à ces technologies.

10 La troisième partie de l'ouvrage rassemble des réflexions sur la documentation créée par les artistes au sujet de leur oeuvre. Celle-ci leur permet de se réapproprier le pouvoir d'interprétation de leur démarche, empiétant ainsi sur le travail des historiens de l'art et des critiques. Un entretien avec Ming Tiampo, historienne de l'art ayant travaillé à l'analyse du fonds *Gutaï* du musée d'Art et d'histoire d'Ashiya, nous montre que les artistes du groupe étaient conscients de l'importance et de l'impact de la documentation et des modes de diffusion de celle-ci. Tout en reconnaissant la fragilité de cette distinction oeuvre-document, elle montre que les artistes du *Gutaï* considéraient la documentation comme un outil de diffusion de leur démarche visant l'intégration du groupe dans la communauté artistique internationale. D'autre part, celle-ci répond aussi au besoin de s'approprier le discours historique sur l'oeuvre, destiné à survivre alors que l'oeuvre est éphémère, instituant de ce fait le document en oeuvre alors que l'objet d'art est voué à disparaître.

11 Ce même besoin de contrôler l'interprétation et le discours relatifs aux créations éphémères se retrouve dans de nombreux mouvements modernistes. Bertrand Clavez dans *Du dédale au réseau, les impasses communicantes de l'historiographie de Fluxus* s'intéresse à un cas précis. L'abondante activité éditoriale du groupe manifeste la volonté de s'inscrire dans une perspective historique, mais l'hétérogénéité délibérée et les ramifications multiples des discours invitent l'historien à expérimenter d'autres approches. Bertrand Clavez propose une histoire "hyper-événementielle", laissant ouvertes toutes les possibilités de liens entre les itinéraires proposés et renonçant à la définition d'une synthèse cohérente et homogène. L'histoire de Fluxus serait alors en parfaite adéquation avec la nature même du groupe basée sur la volonté de se saisir, sans hiérarchisation, de l'ensemble du réel.

12 Dans l'article *Time Capsules d'Andy Warhol: entre déchets et traces mémorielles* Vincent Bovin examine les mutations statutaires de 600 boîtes dans lesquelles l'artiste a disposé mensuellement les objets s'accumulant autour de lui. Lors de la conception du projet, l'enjeu de ces boîtes n'était pas documentaire comme le suggérerait son homologation au rituel de la *Time Capsules*, mais en phase avec une volonté de l'artiste d'éloigner de soi les détritrus de sa

vie matérielle. Depuis la création de la fondation Warhol en 1990 et l'inauguration du musée Warhol en 1994, les *Times Capsules* ont été inventoriés et reliés à l'ensemble de l'exégèse sur l'artiste. À travers les différents modes de présentation proposés pour ces documents, l'auteur nous montre la mutation progressive des boîtes et de leur contenu, investi d'une valeur testimoniale.

- 13 Véronique Rodriguez dans *Machine Vision de Steina Vasulka: pratique de documentation d'une série artistique par l'artiste* explore le corpus de documents produits par le créateur en vue de la sauvegarde de son oeuvre, basée sur l'exploration des limites de la perception humaine et sur la primauté du temps réel, du flux, de la progression. Elle étudie les potentialités de réinstallation sur base de ces documents et conclut que la fonction principale des nombreux textes, photos et vidéos est bien historique plutôt qu'esthétique. Ils ne livrent qu'une vision fragmentaire de l'oeuvre, incapables de rendre compte de l'importance du mouvement.
- 14 La dernière partie de l'ouvrage étudie le phénomène des réinstallations d'oeuvres contemporaines et plus particulièrement le statut des prescriptions réalisées par les artistes, seuls ou en collaboration avec l'institution muséale. Ces prescriptions imposent un partage de l'autorité auctoriale et suscitent des réflexions quant à leur statut. À PARTIR d'oeuvres de la collection du musée des Beaux Arts du Canada, Francine Couturier et Richard Garnier examinent dans *Les valeurs de la documentation muséologique: entre intégrité et les usages de l'oeuvre d'art* le rôle des scripts dans la préservation de l'authenticité de l'oeuvre : non plus seulement dans son intégrité matérielle mais aussi dans ses présentations. Ils cadrent les rôles de chacun, artistes et conservateurs, dans la fixation des modalités autorisées de diffusion. Alain Depocas dans *Documenter les pratiques artistiques utilisant la technologie: des modèles à développer* se penche sur les difficultés documentaires engendrées par des oeuvres à composantes technologiques, en raison de leur complexité et de leur probable obsolescence. Il développe le concept d'une "documentation augmentée" qui rendrait compte des spécificités liées à ce type de production artistique: les liens entre l'oeuvre et ses contingences technologiques dans une perspective historique, les "effets de l'oeuvre", interaction oeuvre-spectateur, la collaboration entre artistes et techniciens lors de la production... L'examen des projets de recherches menés dans le cadre le DOCAM et de l'INCCA confirme l'importance de la collaboration et de l'interdisciplinarité pour créer une stratégie documentaire ainsi que des outils adaptés aux arts technologiques. Enfin, Nathalie Leleu analyse dans son texte *Le musée 2.0: l'oeuvre électronique* les modalités et les conséquences de l'élargissement de la diffusion des données documentaires par le biais des mises en ligne. Répondant à la volonté de valoriser les collections et à la nécessaire immédiateté dans la circulation des informations, les réseaux internet élargissent les usages, multiplient les destinataires et ouvrent d'innombrables possibilités d'exploitation dans un cadre pédagogique et scientifique. Ces nouveaux modes de diffusion imposent une veille constante de la part des gestionnaires dans la diffusion des informations et une grande prudence de la part des usagers quant à la fiabilité de celles-ci.
- 15 Dans le cadre de cette publication, l'éditeur Anne Bénichou met en évidence l'urgence de développer une déontologie des modes de production et des usages de la documentation des oeuvres, ainsi que leur herméneutique : car il importe de comprendre comment l'art continue à signifier et à nous interpeller à travers ces documents. Ces douze textes, riches en témoignages, analyses et réflexions, ne cherchent pas à définir une solution pour gérer ce flux documentaire, inhérent à l'art actuel. Leur compilation invite plutôt le lecteur à mieux être conscient des conséquences de l'ambiguïté de statut attribué aux documents, et ce, quelle qu'en soit la nature. La variété des thèmes, pratiques ou théoriques, des textes, exposés ou interviews, introduit une dynamique encourageant à appréhender la problématique sous de multiples aspects. Les idées se répondent et s'enrichissent. La vigilance est mise en alerte pour saisir les enjeux de la documentation dans l'art d'aujourd'hui et dans l'élaboration de l'histoire de l'art de demain.

Ouvrir le document - Enjeux pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains, (Anne Bénichou, éd.), Les presses du réel, 2010, 15 x 21 cm (broché), 448 pages (32 ill. coul.), ISBN : 978-2-84066-350-8

Pour citer cet article

Référence électronique

Sophie Moreaux, « *Ouvrir le document - Enjeux pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* (Anne Bénichou, éd.) », *CeROArt* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 20 novembre 2010. URL : <http://ceroart.revues.org/index1991.html>

Sophie Moreaux

Historienne de l'art et restauratrice, Sophie Moreaux est professeur à l'École Supérieure des Arts Saint-Luc de Liège, section Conservation-Restauration de Peinture. Parallèlement, elle exerce comme indépendante dans son propre atelier. sophiemoreaux@gmail.com

Droits d'auteur

© Tous droits réservés
