

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention – sciences de l’information et des bibliothèques

Parcours – archives numériques

Les archives numériques et les arts éphémères : le cas du Land Art

Émilie Grot

Sous la direction de Pascal Robert
Professeur – Enssib

Remerciements

En préambule de ce mémoire, je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur aide et ont contribué à l'élaboration de ce travail.

En premier lieu, je tiens à remercier M. Pascal Robert, pour son suivi ainsi que ses conseils avisés.

Je tiens également à remercier Laurence Salce et Brigitte Sillard. Leurs aides ainsi que leurs connaissances ont été indispensables pour la réalisation de ce projet.

Enfin, mes derniers remerciements iront vers Marine et Zoé, ainsi que mon entourage. Ils ont participé à créer une ambiance de soutien et d'entraide au cours de cette année d'étude.

Résumé :

La pratique de l'art éphémère a entraîné la dématérialisation de l'art. Ainsi, c'est par l'intermédiaire des archives, traditionnelles et numériques, que l'œuvre d'art subsiste. C'est à partir du Land Art que nous allons étudier les impacts de l'usage des archives au sein de l'art éphémère.

À l'aide d'entretiens avec une artiste et de diverses recherches, les problématiques ainsi que les solutions seront mises en avant.

Descripteurs : Art éphémère- Archives- Land Art- Mémoire- Diffusion

Abstract :

The practice of ephemeral art has led to the dematerialization of art. Thus it is through the intermediary of the traditional and digital archives that the work of art subsists.

It is from Land Art that we will study the impacts of the use of archives within ephemeral art.

With the help of various interviews with artist and some researches, the issues and solutions will be explain.

Keywords : Ephemeral Art- Archives- Land Art- Memory- Diffusion

Droits d'auteurs



Cette création est mise à disposition selon le Contrat : « **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** » disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Sommaire

INTRODUCTION.....	7
I L'ART EPHEMERE	11
1 Les spécificités de l'art éphémère.....	11
1.1 L'apparition de l'éphémère dans l'art	11
1.2 Les caractéristiques de l'art éphémère : le temps et le contexte.....	14
1.3 La dématérialisation de l'art	16
2 L'art éphémère et les archives.....	19
2.1 Des archives qui instruisent les œuvres d'art	19
2.2 L'archive et le statut d'œuvre d'art	21
2.3 L'œuvre et le document	25
3 L'art éphémère et les archives numériques.....	28
3.1 La matérialité des œuvres éphémères à l'ère du numérique	28
3.2 L'archive numérique : un nouveau support pour l'art éphémère ...	29
II LE LAND ART	33
1 Les caractéristiques du Land Art.....	33
1.1 La marche comme geste artistique	33
1.2 L'importance du lieu	35
1.3 L'usage de la photographie	38
2 Le Land Art et les archives.....	41
2.1 La récupération de l'œuvre dans un lieu de mémoire.....	41
2.2 La pratique de l'archivistique : une nécessité pour ce courant artistique	43
2.3 Le témoignage et la perception des œuvres du Land Art à travers les archives.....	46
3 Le Land Art et les archives numériques.....	47
3.1 Une nouvelle dématérialisation avec l'arrivée du numérique	47
3.2 Internet : une nouvelle forme de mémoire pour les œuvres du Land Art	49
III LES ARCHIVES NUMERIQUES ET L'ART EPHEMERE : CONSERVATION ET DOCUMENTATION	52
1 Les méthodes de documentation et de conservation.....	52
1.1 Les Médias Variables	52
1.2 La méthode DOCAM	56
1.3 Une technique de conservation non muséal : le centre V2_	57
2 Les problèmes liés à la conservation	58
2.1 Internet et la mémoire des œuvres éphémères.....	58

2.2 <i>L'importance du travail collaboratif entre les archivistes et les artistes</i>	60
2.3 <i>Le caractère reproductible des archives numériques et la perte de l'aura</i>	62
CONCLUSION	65
SOURCES	69
1 Entretien et documentation sur les artistes	69
2 Ouvrages et sites sur la conservation et le juridique	69
3 Ouvrages	70
BIBLIOGRAPHIE	71
1 Généralités : l'art contemporain et éphémère	71
2 Land Art	71
3 L'art et la photographie	72
4 L'art éphémère et les archives	72
5 Les archives numériques	73
6 La dématérialisation de l'art	74
7 La mémoire	74
GLOSSAIRE	76
INDEX	78
TABLE DES MATIERES	81

INTRODUCTION

« Certes il y a mille raison de ricaner devant ces idéologies de l'éphémère qui, au désir réactionnaire de faire œuvre, opposent l'instantanéité de l'action, soi-disant perdue mais photographiée, enregistrée, filmée, inventoriée à l'adresse des mémoires à venir comme un banal objet promis au pourrissement des cimaises. (...) Pratique de l'éphémère, dépense et perte d'un côté, accumulation de l'autre ; affirmation positive de la disparition compensée par la volonté de ne rien perdre de l'autre »¹.

Bien que datant de 1985, cette citation, provenant de l'ouvrage de Dominique Gilbert Laporte, résume parfaitement la problématique induite par la pratique de l'art éphémère. Apparaissant au début des années 1960, les artistes américains mais aussi européens, vont explorer de nouvelles techniques afin de pouvoir réaliser leurs œuvres. Passant par la danse mais aussi par la réalisation d'objets artistiques à partir de matériaux d'origines naturels, les artistes vont pousser la pratique de l'éphémère très loin. Souhaitant se soustraire à l'autorité des musées, ces artistes vont explorer, par l'intermédiaire de ce nouveau courant artistique, de nouveaux espaces afin de pouvoir exposer leurs créations mais ils vont également inclure une « nouvelle conception de la durée dans l'art »². Toutefois, cette nouvelle manière de penser le temps, va insérer de nouvelles problématiques au sein du monde artistique. En effet, l'introduction de l'éphémère, au sein de nombreuses pratiques artistiques, amènent les artistes ainsi que les institutions muséales à documenter les œuvres afin de pouvoir en garder une trace. Par conséquent, nous pouvons donc constater que le monde de l'art et celui des archives sont liés.

La notion d'archive tient un rôle essentiel au sein de différentes pratiques artistiques contemporaines. Intervenant dans de nouveaux espaces, tels que les déserts ou les réseaux électroniques, les artistes doivent mettre en place un système documentaire. En effet, afin de pouvoir rendre compte de leurs pratiques, qui ont lieu parfois sans spectateurs, les créateurs se sont attachés à en présenter des traces³

¹ LAPORTE Dominique Gilbert, *Christo*, Paris, Art press, Flammarion, 1985, p.69.

² TIBERGHIE Gilles A., « LAND ART », *Encyclopedia Universalis* [en ligne], consulté le 13 juillet 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/land-art/>.

³ Ces traces peuvent être de différentes nature tels que le croquis, la photographie, le texte ou la vidéo.

sous forme de livre, d'exposition ou de site Internet. Cette documentation assure donc une forme de pérennité mais également une diffusion à ces œuvres qui, autrement, disparaîtraient après leur première exposition. Cependant, ces archives peuvent détenir différents statuts. Étant, dans la majorité des cas, l'unique source des historiens de l'art, elles peuvent également devenir une œuvre à part entière pour l'artiste. Les archives ont donc une place centrale au sein de la pratique de l'art éphémère. D'ailleurs, l'arrivée de l'ère numérique va renforcer la place qu'elles détiennent au sein de ce courant artistique.

Aujourd'hui, les artistes utilisent des appareils numériques afin de pouvoir immortaliser leurs œuvres. Ces nouveaux outils, comme nous le verrons, vont entraîner une nouvelle dématérialisation de l'art. En effet, au lieu de reposer sur des supports traditionnels, tels que le papier par exemple, les archives qui sont produites durant le cycle de vie de l'œuvre, sont matérialisées sur des supports dits numériques. Cependant, et même si leur matérialité ainsi que leur support ont changé, les archives qui sont sous la forme numérique sont également considérées comme des traces de l'œuvre d'art. D'ailleurs, la définition que donne le Code du Patrimoine peut en attester.

« Les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité »⁴.

Étant une preuve de l'existence passée d'une œuvre mais pouvant être également une œuvre à part entière, les archives numériques vont offrir aux différentes formes d'arts éphémères et en particulier au Land Art, une accessibilité et une diffusion plus large. En effet, ce courant artistique, qui s'est d'abord développé au États-Unis vers la fin des années 1960, appartient aux arts éphémères. Tournant le dos aux musées, aux galeries ainsi qu'aux ateliers, les land artistes tels que Robert Smithson ou Christo, décidèrent d'intervenir directement sur un lieu extérieur, qui est préalablement choisi, afin de se confronter aux éléments naturels. Utilisant des matériaux d'origine naturelle, tels que la terre ou le bois, les créations, appartenant au Land Art, sont exposées durant une période qui est très courte⁵. Ce temps

⁴ *Code du Patrimoine*, Article L211-1., s.l.

⁵ GAUVILLE Hervé, *L'Art depuis 1945, groupes et mouvements*, Paris, Hazan, 2007, p.68.

d'exposition, qui produit une frustration, conduit les artistes à élaborer une documentation sur leurs réalisations. Souhaitant conserver un témoignage de leurs interventions éphémères *in situ*, les artistes utilisèrent des outils tels que la photographie ou la vidéo. Ces outils de reproduction, qui par la suite seront numériques, vont permettre aux auteurs d'authentifier ce qui a eu lieu mais également de partager leurs expériences artistiques sur leurs sites Web.

Ainsi, l'arrivée du numérique tisse de nouvelles relations entre le domaine de l'art et celui des archives. Cependant, l'utilisation de l'archive numérique comme support matériel pour une œuvre d'art éphémère va poser des problèmes, en particulier en ce qui concerne la conservation. Par conséquent, quels sont les impacts qu'ont entraînés l'usage de l'archive numérique au sein de l'art éphémère et en particulier le Land Art ?

Afin d'aboutir à un panorama d'ensemble sur les archives numériques et l'art éphémère, nous avons opté pour un plan en trois parties. On se propose de travailler, au sein de la première partie, sur les relations qui se sont établies entre les arts éphémères et les archives. Afin de pouvoir comprendre le rôle des archives numériques, il est essentiel de comprendre les rapports existants entre ce mouvement artistique et le monde des archives papiers. Ensuite, la deuxième partie s'articule autour du Land Art et les archives. Au sein de cette dernière, nous évoquerons le fait que cette pratique artistique a poussé les artistes à utiliser les pratiques archivistiques. Nous verrons également que l'utilisation de l'archive numérique, comme matériel et support, va produire des changements considérables sur la manière dont on observe ces installations. Puis, nous terminerons sur les méthodes de conservations qui sont utilisées par les archivistes et les conservateurs afin de préserver ces œuvres.

I L'ART EPHEMERE

1 LES SPECIFICITES DE L'ART EPHEMERE

1.1 L'apparition de l'éphémère dans l'art

Est-ce un oxymore de réaliser une œuvre éphémère? Les œuvres d'art ne devraient-elles pas être inscrites dans une durée indéterminée et une matérialité stable? Si la volonté de l'artiste est de fixer, par son art, un instant éphémère et insaisissable, c'est qu'il y a tout de même une volonté de diffusion ainsi que de pérennité puisqu'il veut partager son intention.

Au-delà du questionnement sur la nature de l'art, nous sommes forcés de constater que les avant-gardes du XX^{ème} siècle se sont largement illustrés par l'utilisation de l'éphémère au sein de différentes pratiques artistiques.

Les avant-gardistes, et en particulier Marcel Duchamp, renouvellent la notion d'art. Ces artistes n'ont plus pour seul objectif de produire une œuvre qui réponde aux critères qui furent mis en place au sein de l'art dit « traditionnel ». L'objet artistique, au sein de l'art éphémère, est composé de matériaux instables tels que le bois, la terre, la résine, mais également des gestes et des danses. Ces nouveaux composants, ont pour caractéristique d'être instables. Cette versatilité engendre donc, des conséquences sur l'acte artistique, et en particulier sur la pérennité de l'œuvre. En effet, certaines de ces œuvres ont une existence qui se résume à un instant ou à une saison. Ce nouvel objectif artistique aura donc, pour conséquence, la destruction ainsi que la mort de l'œuvre d'art.

« Installé au cœur de l'existence humaine, l'acte artistique en a également la fugacité »⁶, et sa disparition est inscrite dans sa réalisation. La destruction est donc affiliée et intégrée dans la démarche de l'artiste. Ce qui importe pour l'artiste est peut-être moins l'œuvre finie que le processus qui a guidé l'élaboration de son projet.

⁶Festival de l'histoire de l'art, L'éphémère dans l'art contemporain, [en ligne] <http://festivaldelhistoiredelart.com/blog/lephemere-dans-lart-contemporain/>, (consulté le 24/ 04/ 2017).

« Il n'en reste pas moins que nous éprouvons un sentiment comparable devant ces œuvres, primitives et modernes, qui doivent leur force suggestive à leur permanence, et qui défient tout désir d'appropriation »⁷.

L'irruption de l'éphémère, dans l'art, est une notion des années soixante qui n'est pas forcément affiliée à l'idée de nature. Cette introduction se produit lors de la rencontre entre deux courants de pensée. Premièrement, on retrouve l'avènement d'un art de l'instant, de l'intervention et de l'action, qui se déroule « ici et maintenant ». Cette première pensée est issue, dans un premier temps, de la mise en cause des circuits marchands et, de la contestation de l'idée de pérennité de l'objet artistique. Puis, on retrouve l'analyse des cycles naturels où l'éphémère et le transitoire règnent, et où tout objet est soumis à la dégradation, qui est également une métamorphose. Ces deux obsessions se retrouvent, par exemple, dans la performance et le *happening*.

La performance, est l'un des exemples les plus représentatifs de cette nouvelle pensée. Elle apparaît à la fin des années 1960. Elle se place au croisement de plusieurs pratiques qui sont: la chorégraphie, la musique, le théâtre, les arts plastiques. Les artistes, qui pratiquent cet art, souhaitent mettre en relief et abolir les délimitations qui marquent ces différents modes de communication. À la différence du *happening*, la performance ne fait pas appel à la participation du spectateur. Toutefois, elle tend à brouiller les pistes qui les enclavent, qui délimitent le créateur et l'interprète. Par exemple, lors du festival d'art contemporain de Toulouse, l'artiste Massimo Furlan⁸ apparaît à plusieurs reprises sur le toit du Capitole. Veillant à la tranquillité de la ville, dans son costume de Superman, il exécute une performance dont le déroulement est prévu et où le passant est présent pour le regarder. Cet éphémérité, cet instant de l'action, qui est caractéristique de ce courant artistique, se retrouve également dans la pratique du *happening*.

Le *happening* apparut à la fin des années 1950. Ce courant artistique est le résultat d'une volonté provenant des artistes qui souhaitent entrer en relation avec le spectateur⁹. Cependant, et malgré quelques exemples d'happenings datant des années 1950, c'est l'artiste Allan Kaprow qui permet à cette forme de se propager

⁷ GARRAUD Colette, *L'idée de la nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994, p.73.

⁸ Cette performance se déroula en 2010, lors du festival qui se nomme *Printemps et Septembre*.

⁹ D'ailleurs, ce nouveau rapport entraîne la non récupération de l'œuvre d'art par les systèmes marchands.

dans le monde de l'art dès l'année 1959. Pour son œuvre *18 Happenings in six parts* à la Reuben Gallery de New York, il utilise ce terme afin de désigner un rituel qui le met en scène et implique une participation des spectateurs.

Lors de la FIAC¹⁰ de 1977, l'artiste ORLAN se met en scène dans *Le baiser de l'artiste*. Au sein de ce happening, l'artiste se place derrière une photographie qui représente son buste nu. Ce dernier, qui est traité comme un distributeur automatique, permet aux passants de glisser une pièce de cinq francs en l'échange d'un baiser de l'artiste. À travers cette œuvre, nous pouvons donc constater que l'artiste se vend directement aux consommateurs. ORLAN ne fait donc pas appel à la médiation qui provient du milieu marchand. Ainsi, le *happening* est voué à interpeller des spectateurs lors d'une action ayant une temporalité courte. Voulant donner une conscience du temps et de l'existence, ces expériences artistiques ne sont pas que de simples spectacles. Ils visent à critiquer la société dans le but de la faire changer.

La question de l'éphémère concerne bien entendu les interventions *in situ*, c'est-à-dire le Land Art. Dans *Snowball Track*, qui fut réalisé en 1964 par Richard Long, Rudolf Herman Fuchs y voit une forme de résistance. En effet, après avoir lancé sa boule de neige, Richard Long photographie la trace qu'elle laisse sur son passage. Pour le conservateur néerlandais, il s'agit d'une « résistance, fût-elle inconsciente, à la croyance dominante dans la plupart des cultures selon laquelle l'art n'est pas seulement là pour qu'on en use et qu'on en jouisse au présent, mais doit promouvoir ce présent en future éternel »¹¹. L'artiste déclare également que l'impermanence d'un travail le rapproche de la brièveté de notre existence, et par conséquent le rend plus humain. Cette idée est également partagée par l'artiste Andy Goldsworthy¹².

Ces œuvres, qui sont peut-être plus de nature transitoires qu'éphémères, subissent des métamorphoses ainsi que des dégradations qui vont avoir pour conséquences, la fusion de ces créations avec leurs environnements. Ainsi, l'artiste aura inscrit son œuvre dans un instant précis mais aussi dans les cycles de la vie et de la mort.

Ainsi, ces trois mouvements, que nous venons de présenter vont être les piliers de l'art éphémère. En utilisant des matériaux dégradables ou en réalisant une action

¹⁰ Foire internationale d'art contemporain.

¹¹ FUCHS Rudolf Herman, *Richard Long*, Thames& Hudson, 1986, in GARRAUD Colette, *op.cit.*, 74.

¹² GUICHARD Camille, *Nature et Nature*, Terra Luna Films, Paris Première, 1991, 17 min.

dans une durée précise, ils vont porter atteinte à l'une des notions les plus importantes de l'œuvre d'art qui est la pérennité. Cependant, ces trois courants ne sont pas les seuls à la remettre en cause. S'inscrivant dans la continuité des œuvres immatérielles des années soixante, certains projets du Net Art ont un caractère processuel, participatif et éphémère. Cette pratique artistique est apparue lors de la démocratisation d'Internet durant la première moitié des années 1990. Les premiers artistes, de ce courant artistique, « ont exploré les usages contemporains de l'information et de la communication en exploitant, ou en détournant, les possibilités offertes par le graphisme et l'automatisation des logiciels de navigation, de messagerie et d'échange de données sur Internet »¹³.

Ces divers courants artistiques, que nous venons de présenter, ont pour point commun, la pratique de l'éphémère. Néanmoins, ils sont aussi caractérisés par deux éléments qui sont: le temps ainsi qu'un contexte spécifique. Ce sont donc ces deux spécificités que nous allons voir dans la partie suivante.

1.2 Les caractéristiques de l'art éphémère : le temps et le contexte

Les courants artistiques, appartenant à l'art éphémère, possèdent des spécificités qui leurs sont propres. Contrairement à l'art traditionnel qui possède une matérialité stable et un contexte conventionné, l'œuvre éphémère possède une durée ainsi qu'un contexte précis. Elle s'inscrit également dans un contexte révolutionnaire puisque les artistes établissent leurs actes dans des lieux non conventionnels. C'est donc ces deux caractéristiques que nous allons présenter au sein de cette partie.

Opposées à l'œuvre dite « traditionnelle », comprise comme étant un objet matériel stable, les pratiques appartenant à l'art éphémère comportent des formes de créations qui se déploient dans une durée précise. Par exemple, les performances de Chris Burden sont des réalisations artistiques qui ont une durée déterminée. Cette idée de la durée concerne également le Net Art et le Land art. Ces installations ou ces interventions qui sont, temporaires ou appelées à s'évanouir, s'inscrivent aussi dans une période chronologique précise. Les œuvres du Net art, par exemple, utilisent des matériaux qui connaissent une obsolescence qui peut- être assez rapide. Quant aux

¹³ GAUGET Bertrand, « Sur quelques problématiques du document dans les pratiques artistiques sur Internet » in BÉNICHOU Anne (éd.), *OUVRIR LE DOCUMENT. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Paris, les presses du réel, 2010, p. 172.

land artistes, tels que Richard Long, ils utilisent des éléments qui ont une matérialité instable et qui, par conséquent, entraîne la destruction de l'installation. C'est donc la permanence de l'objet conventionnel, ou sa « durée de persistance »¹⁴, selon Gérard Genette, qui est remise en cause au sein de ces pratiques artistiques. Ces réalisations ont plutôt une « durée de procès »¹⁵, c'est-à-dire qu'une personne ou un récepteur, ne peut en faire l'expérience que pendant la durée de leur déroulement. Cependant, la durée n'est pas le seul facteur à inscrire les œuvres éphémères dans une situation qui lui est propre. Le contexte est également une spécificité importante pour ces actes artistiques.

D'après Peter Osborne, philosophe de formation, la négation du principe de « l'autonomie de l'œuvre d'art » mène au développement d'actions artistiques qui s'introduisent dans une multiplicité de contexte qui ne sont pas conventionnellement désignés comme étant artistiques. Il explique qu'il existe trois sortes d'art conceptuel qui réfutent le principe d'autonomie de l'œuvre d'art. Cependant, nous avons fait le choix de n'en présenter que deux. La première catégorie porte sur les « appropriations », c'est-à-dire les adaptations dans un contexte artistique d'objets banals (chaise, urinoir, etc.)¹⁶, de matériaux qui ne sont pas traditionnellement utilisés par les artistes (salade, néon, etc.) ainsi que de techniques de communication qui n'appartiennent pas au domaine artistique (publicité, photoreportage, etc.)¹⁷. La seconde catégorie se présente sous la forme d'actions politiques directes ou symboliques.

De cette pensée, nous pouvons voir que, pour certaines pratiques artistiques, les conditions de créations ainsi que de présentation sont importantes. L'emplacement, le lieu, qui peut être défini comme un espace privé ou public, naturel ou urbain, se transforme en un site d'accueil qui est volontairement lié au travail artistique. D'ailleurs, c'est ce que traduit la notion d'*in situ*¹⁸, qui fut démocratisé par les land artistes et Daniel Buren. Cette importance du contexte peut-être également affiliée

¹⁴ GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p.72.

¹⁵ GENETTE Gérard, *ibid.*, p.73.

¹⁶ OSBORNE Peter, *Art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2006, pp. 130- 147.

¹⁷ OSBORNE Peter, *ibid.*, pp. 164- 175.

¹⁸ Cette expression a été empruntée à l'archéologie. Pour les archéologues, elle couvre l'inscription d'un objet dans le lieu même de son usage ainsi que sa présentation en situation dans l'endroit où il fut découvert. Cette double signification se retrouve également dans l'utilisation, que font les artistes, de ce terme.

au Net Art¹⁹. Comme le souligne Anne Laforêt, qui est chercheuse et professeur à la Haute École des Arts du Rhin, il faut aller en ligne pour pouvoir accéder au Net Art. Ce contexte peut également faire référence au domaine médiatique, passant par l'émission de télévision jusqu'au panneau publicitaire. Toutefois, et toujours selon Peter Osborne, la liaison du travail artistique à un contexte va au-delà des dimensions géographique et physique de ce contexte. Nous pouvons donc observer que le contexte tient une place importante au sein de la création artistique. C'est aussi dans ce dernier, que l'objet artistique s'inscrit.

Ainsi, nous pouvons constater que les œuvres éphémères sont inscrites dans une période et un contexte spécifique. Cependant, que reste-t-il de ces œuvres après leur disparition ?

1.3 La dématérialisation de l'art

Dans *L'éclipse de l'œuvre d'art*, l'artiste Robert Klein assure que les avant-gardistes ne rejettent pas l'art, mais bien l'objet d'art comme « incarnations des valeurs »²⁰. C'est donc l'œuvre que les artistes cherchent à détruire lorsqu'ils s'en prennent à l'objet de beauté ou de culte. Par le biais d'exemples, Robert Klein présente différentes stratégies que les artistes exploitent afin de pouvoir porter atteinte à l'œuvre. Entre autres, les dadaïstes et les surréalistes emploient le hasard et la parodie. Cependant, alors que Robert Klein observe une éclipse de l'œuvre, la critique d'art Lucy R. Lippard conçoit, à la même époque, la notion de « dématérialisation » de l'art. C'est cette conception que nous allons présenter.

C'est au sein de la revue *Art International*, en février 1968, qu'est publié l'article « La dématérialisation de l'art ». Cet article, qui fut écrit par Lucy R. Lippard et John Chandler, présente la dématérialisation comme un processus qui rejette les principes de l'objet d'art unique ou de l'objet d'art qui vaut pour lui-même²¹. Dans l'introduction, les auteurs mettent en avant la fin de la domination de l'art formaliste qui était basé sur l'émotion, et annoncent la désuétude de l'objet au sein de l'art. Les

¹⁹ LAFORÊT Anne, *Net Art et institutions artistiques et muséales : problématiques et pratiques de conservation*, mémoire dirigé par Jean Davallon, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2004, p. 11.

²⁰ KLEIN Robert, « L'éclipse de l'œuvre d'art », in CHASTEL André, *La forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, p.403.

²¹ Selon la tradition moderniste.

artistes contemporains, écrivent-ils, sollicitent la reconnaissance d'un « art comme idée » et d'un « art comme action ». Ils affirment que :

[...] « Les arts visuels semblent à l'heure actuelle comme hésiter à une intersection, mais un croisement où on finit par se rendre compte que les deux routes aboutissent au même endroit, bien que partant de deux points distincts; l'art en tant qu'idée et l'art en tant qu'action. Dans le premier cas, la matière est niée, l'émotion née du fait de ressentir ayant abandonnée la place au concept; dans le second, la matière s'est muée en énergie et en qualité de temps »²².

La dématérialisation de l'art construit une idéologie qui concrétise l'utopie de l'indépendance de la création et de sa libération vis-à-vis des institutions de conservation et des systèmes marchands. Les artistes, des années soixante, se sentent plus autonomes mais aussi plus libres à l'égard d'exposer (ou non) leurs œuvres dans un musée. C'est également durant cette même période que les artistes multiplient leurs voyages et que les écoles se mêlent les unes aux autres. Ce nouveau contexte engendre une attitude qui est plus ouverte envers des pratiques artistiques qui tendent à s'affranchir de la production matérielle traditionnelle et, par conséquent, du Musée. D'ailleurs, Kynaston McShine, qui est conservateur, met l'accent sur ce sentiment de liberté qu'éprouvent les artistes. Cependant, l'une des thèses les plus défendues affirme que c'est la volonté d'implication, sociale et politique, qui conduit les artistes à s'emparer des espaces publics et à s'éloigner des institutions de conservation.

À cette volonté d'implication, qui est d'ordre sociale et politique, est liée un sentiment d'hostilité envers les institutions et en particulier les musées, qui représentent la norme, la règle et le cadre dans lequel l'art doit s'épanouir. Ainsi, les artistes remettent en cause la place que détient l'institution muséale mais également les canons qu'elle établit. Ils s'interrogent également sur leur dépendance au système muséal qui est fondé sur les acquisitions.

C'est donc dans ce contexte que le concept d'art dématérialisé apparaît. Même si les deux auteurs n'attribuent pas directement un projet social et politique à la dématérialisation, ils font tout de même le rapprochement entre le processus de

²² CHANDLER John, LIPPARD Lucy. R, « The Dematerialization of Art », *Art International*, Février 1968, vol.12, n°2, p.31- 36.

dématérialisation et l'émancipation du domaine artistique aux contraintes économiques et techniques. De plus, ils associent également ce processus à une optimisation de la diffusion des œuvres par l'utilisation de supports inédits comme le magazine. Ils écrivent :

[...] « Le déplacement de l'accent de l'art en tant qu'objet vers l'art en tant qu'idée libère l'artiste d'un certain nombre de contraintes- qu'elles soient techniques ou économiques. [...] L'artiste comme penseur, qui ne serait plus soumis à aucune des limitations que connaît l'artiste qui réalise des objets, peut imaginer un art visionnaire et utopique, un art qui ne le serait pas moins que celui de travaux concrets»²³.

Lors d'un entretien avec Ursula Meyer, en 1969, Lucy R. Lippard reprend cette idée et la développe :

[...] « Certains artistes pensent maintenant qu'il est absurde de remplir leurs studios avec des objets qui ne seront pas vendus et essaient plutôt de diffuser leur art aussi rapidement qu'il est produit. Ils repensent les moyens de faire de l'art comme ils aimeraient qu'il le soit, en dépit de la rapidité avec laquelle, il est produit. Cette rapidité ne doit pas seulement être prise en considération, mais doit être utilisée »²⁴.

Dans l'optique d'un projet portant sur la dématérialisation, l'art apparaît comme étant une entité qui ne peut pas se vendre, se collectionner ou se muséifier. En effet, les deux auteurs avancent l'idée que les marchands ne peuvent pas vendre un art comme une idée. De plus, ils écrivent également que les musées ne s'intéressent pas à ce genre de production artistique car ils préfèrent des objets matériels concrets, ayant une matérialité stable, car ils peuvent les acquérir, les entreposer et les exposer.

Toutefois, la dématérialisation de l'art ne signifie pas que la création artistique contemporaine ne produit plus d'objet. L'ensemble des créations plastiques sont

²³ CHANDLER John, LIPPARD Lucy. R, *ibid*, p. 34. Texte original : « The shift of emphasis from art as product to art as idea has freed the artist from present limitations - both economic and technical. [...] The artist as thinker, subjected to none of the limitations of the artist as maker, can project a visionary and utopian art which is no less art than concrete works ».

²⁴ LIPPARD Lucy. R, *Six Years : the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 : a Cross-Reference Book of Information on some Esthetic Boundaries*, Berkeley, University of California Press, 1997, p.7. Texte original: « Some artists now think it's absurd to fill up their studios with objects that won't be sold, and are trying to get their art communicated as rapidly as it is made. They're rethinking out ways to make art what they'd like it to be in spite of the devouring speed syndrome it's made in. That speed has not only to be taken into consideration, but to be utilized ».

matérialisées sur de nouveaux supports pour pouvoir être perçues et appréciées par le public. Comme le souligne Lucy R. Lippard, les artistes contemporains, qui exploitent les stratégies qui sont liées à la dématérialisation de l'art, imaginent dès leurs propositions critiques une documentation, c'est-à-dire des formes dérivées ou archivées de leurs actions éphémères, afin que leurs réalisations ne soient pas exclues des systèmes marchands et institutionnels. Cette documentation, qui est composée d'archives, va être le nouveau support de ces arts éphémères. C'est par l'intermédiaire de ces derniers, que nous allons pouvoir accéder à des informations sur l'œuvre ainsi que sur les techniques de réalisation.

2 L'ART EPHEMERE ET LES ARCHIVES

2.1 Des archives qui instruisent les œuvres d'art

Aujourd'hui, le monde de l'art se compose d'une variété d'objets qui fonctionnent, selon les occasions, comme une documentation ou comme œuvre. Ils peuvent également relever des deux statuts à la fois. Cette situation se retrouve au sein des différents courants de l'art éphémère, mais plus particulièrement dans la performance.

La question de la documentation, dans la performance, fut posée très tôt car l'archive est le résidu qui nous reste après l'acte artistique. Même si elle ne peut se substituer à l'événement réel, elle permet tout de même d'en produire une certaine continuité dans le temps. Avec l'introduction des techniques de reproduction, tel que la photographie ou la vidéo, les artistes vont pouvoir produire une documentation qui est assez importante.

La photographie, est un procédé qui fut assez rapidement utilisée par les artistes. Étant un appareil léger et facilement transportable, les artistes l'utilisent pour sa fonction sociale. Cette notion est d'ailleurs précisée à travers les essais de Roland Barthes et les travaux de Pierre Bourdieu. D'ailleurs, ce dernier écrit que:

« Si la photographie est considérée comme un enregistrement parfaitement réaliste et objectif du monde visible, c'est qu'on lui a assigné (dès l'origine) des usages sociaux tenus "réalistes" et "objectifs" »²⁵.

²⁵ BOURDIEU Pierre, « La définition sociale de la photographie », *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris Éditions de Minuit, 1965, pp. 108- 109.

Cette confiance dans l'autorité du document, qui s'établit sur sa valeur d'authenticité, a servi d'appui pour différentes pratiques artistiques. De nombreuses réalisations artistiques rencontrèrent leurs publics uniquement par l'intermédiaire de la photographie²⁶. En effet, c'est à travers les expositions ainsi que les livres d'artistes, que les personnes peuvent comprendre certains actes artistiques car les documents archives y sont mis en avant. La photographie sert également à montrer les techniques employées par les artistes. D'ailleurs, les prises photographiques de Françoise Masson, sur les performances de Gina Pane, en sont un parfait exemple. Ici, les photographies nous renseignent sur la manière dont l'artiste procède pour réaliser son acte artistique. Par l'intermédiaire de ces documents, qui sont des vecteurs de la diffusion, le public peut analyser les réalisations artistiques et par conséquent, les comprendre. Toutefois, le support photographique n'est pas le seul médium qui a créé des documents archives. La vidéo est également une technique qui permet aux artistes de réaliser une documentation.

Le support vidéo a été utilisé comme support d'enregistrement par les artistes. Avec la commercialisation du système Portapak Sony, en 1965, cette technique de reproduction a connu une diffusion au sein du milieu artistique. Ces archives nous montrent que les artistes, tel que Gina Pane ou les Christo, ont assez vite compris sa capacité d'enregistrement. D'ailleurs, comme l'écrit Dany Bloch, lors de son entretien avec Gina Pane, la vidéo sert à enregistrer « le déroulement des événements afin de les mettre en conserve »²⁷. Pensée comme étant complémentaire à la photographie, la vidéo maintient une certaine continuité spatio-temporelle de l'acte. D'ailleurs, une photographie, de la performance *Transfert*, peut faire office de preuve. Datant de 1973, cette photographie, qui fut prise pendant la performance de l'artiste Gina Pane, nous montre la vidéaste Carole Roussopoulos et la photographe Françoise Masson. Ce document nous prouve que les deux artistes travaillaient ensemble. Par l'intermédiaire de leurs outils de reproduction, Carole Roussopoulos et Françoise Masson établirent une double lecture de l'action dont l'image est issue d'une concertation entre les artistes.

Ainsi, ces reproductions détiennent une valeur documentaire puisqu'elles nous instruisent sur les techniques employées par les artistes. En effet, elles sont la seule

²⁶ En particulier, lorsque la photographie est publiée.

²⁷ BLOCH Dany, « Le temps vécu et restitué », *ArTitudes*, Mars 1976, n°6, p.21.

trace de l'acte artistique lui-même. Par conséquent, ces archives, permettent aux chercheurs de comprendre les techniques employées par les artistes. Cependant, ces mêmes archives peuvent être également perçues comme des œuvres d'art. En effet, « les professionnels des domaines muséale et artistique avaient pleinement conscience de cette ambiguïté »²⁸ qui touchait le statut de l'archive. D'ailleurs, François Pluchart écrit :

« La photo, le film, la vidéo- comme autrefois la peinture et le dessin- ont d'abord pour fonction de conserver la trace d'un fait plastique : ils agissent en tant que constats, mais ils constituent dans la plupart des cas le travail lui-même. Gina Pane ou Michel Journiac, Urs Lüthi ou Henri Maccheroni produisent des œuvres corporelles qui sont uniquement un travail photographique. Il faut donc les considérer comme telles et comme substitut d'une peinture qui s'abîme le plus souvent dans la manipulation des recettes éprouvées »²⁹.

Par conséquent, nous allons donc poursuivre, au sein de la partie suivante, sur cette ambiguïté qui touche le statut de l'archive.

2.2 L'archive et le statut d'œuvre d'art

Les artistes, notamment ceux qui réalisent des actions artistiques éphémères, développent des langages plastiques très poussés afin de pouvoir traiter leurs documents. L'événement artistique est documenté au moment même où il est exercé. Certains de ces artistes prennent beaucoup de temps pour réaliser la production de cette documentation. D'ailleurs, on peut remarquer qu'ils y apportent le même soin qu'à leurs créations. On peut donc affirmer que la documentation fait partie intégrante de leur processus de création. Toutefois, et en particulier dans les arts éphémères, de nombreux objets possèdent un double statut. Ils relèvent à la fois de la documentation et de l'œuvre d'art. Par conséquent, nous allons voir, au sein de cette partie, que les archives peuvent être considérées comme un matériau second, «

²⁸ BÉGOC Janig, BOULOUCH Nathalie, ZABUNYAN Evan, *La Performance : Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 16.

²⁹ PLUCHART François, *L'art corporel*, Paris, Limage 2, 1983, pp. 46- 47.

c'est à dire comme source susceptible d'informer sur l'œuvre, dès lors tenue comme matériau premier ou monument »³⁰.

Depuis l'art conceptuel, les artistes ont radicalement repensé la primauté de l'œuvre sur le document. Dans son ouvrage³¹, Anne Bénichou propose d'appréhender ce phénomène selon sept cas qui sont :

- 1-La documentation est première par rapport à l'œuvre ;
- 2-La dialectique entre l'œuvre et sa documentation est au fondement même de la démarche artistique ;
- 3-Il y a une concomitance de l'œuvre et de sa documentation ;
- 4-De façon plus traditionnelle, le document est second par rapport à l'œuvre mais il tient lieu d'œuvre d'art ;
- 5-Combinant la première et la quatrième modalité, le document est à la fois premier et second par rapport à l'œuvre ;
- 6-La documentation vise à légitimer la vie en tant qu'œuvre d'art et prend une dimension holistique ;
- 7-Enfin, la documentation construit une œuvre fictive.

Ainsi, et en nous appuyant sur ces sept cas, nous pouvons voir que la relation entretenue entre l'œuvre et sa documentation, s'est inversée. En effet, les artistes ont créé des documents qui ont précédés les réalisations auxquelles ils font référence. Cette nouvelle relation, entre le document et l'œuvre, est liée à une pensée, qui est issue de l'art conceptuel envers l'art. À défaut de représenter le concept en un objet, il s'agit d'en suggérer un « énoncé où l'énonciation tiendra dès lors le statut d'œuvre d'art »³².

Avec ce renversement, de l'objet vers l'énonciation d'un concept, les conditions de dépôt et de diffusion des idées seront très différentes. Ces dernières prendront la forme de système documentaire.

L'idée que l'œuvre communique de l'information est également l'une des motivations qui a favorisé ce basculement. Procédant à un recouvrement des espaces

³⁰ BÉNICHOU Anne, *OUVRIR LE DOCUMENT. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Paris, les presses du réel, 2010, p. 55.

³¹ BÉNICHOU Anne, *ibid.*, p. 56.

³² BÉNICHOU Anne, *ibid.*, p.57.

de production, de reproduction et de diffusion, les artistes vont également percevoir les catalogues ainsi que les autres moyens de diffusion, comme de nouveaux sites de création. D'ailleurs, d'après l'historien et critique d'art, Benjamin Buchloh, il s'agirait d'effacer « la différence entre les espaces de production et de reproduction », « entre la construction artistique et sa reproduction photographique », et d'anticiper « dans [la] structure de production les modes de diffusion et de réception de l'œuvre »³³.

Cette nouvelle relation que l'art implante, entre l'œuvre et la documentation, a fait apparaître des méthodes inédites en ce qui concerne la médiation des œuvres. Afin d'illustrer nos propos, nous allons nous appuyer sur trois exemples. Le premier, est la galerie télévisuelle du cameraman Gerry Schum.

Durant l'année 1968, Gerry Schum, réalisa une nouvelle forme d'exposition. En effet, ce n'est pas au musée mais sur une chaîne berlinoise que l'exposition se tenue³⁴. Ayant comme premier sujet le Land Art, cette « exposition virtuelle » reposait sur la primauté du document. En effet, l'intégralité de cette exposition télévisuelle repose sur un support filmique. Ainsi, les films peuvent-être considérés comme des œuvres lors de leur diffusion. D'ailleurs, Gerry Schum écrit que :

« L'exposition télévisuelle Land Art, n'est pas un documentaire sur un événement artistique qui se déroule en dehors du temps et du lieu de l'exposition... Les objets artistiques et les idées n'existent qu'à l'instant de l'émission [...] La galerie télévisuelle est plus ou moins une institution conceptuelle qui ne vient à exister qu'à l'instant de l'émission. Il n'est montré nul objet artistique au sens traditionnel, que l'on peut acheter et emporter chez soi »³⁵.

Le deuxième exemple, que nous avons choisi, provient de la même période historique. C'est la série de « non-sites » de l'artiste Robert Smithson. Réalisée entre 1968 et 1969, cette série consiste à documenter, dans l'espace de la galerie, les lieux retirés où se trouvent les œuvres. C'est donc par l'intermédiaire de la photographie,

³³ BUCHLOH Benjamin, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle », in *ESSAIS Historiques II. Art contemporain*, Villeurbanne, Art Édition, 1992, p.180. Il développe cette pensée à propos des œuvres *Homes for America* et *Schema* de Dan Graham.

³⁴ C'est sur la SENDER Freies Berlin que l'émission fut diffusée.

³⁵ FRIEDEL Helmut, « Galerie télévisuelle, Gerry Schum-Land Art », in KLUSER Bernd, HEGEWISH Katharina, *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXème siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1998, p.355

de cartes géographiques et de prélèvements qui proviennent du site, que l'artiste documente ses réalisations artistiques. Toutefois malgré cette démarche ainsi que l'emprunt à des procédés scientifiques, les non-sites n'arrivent pas à représenter pleinement les sites auxquels ils font références car ces derniers subissent les éléments de la nature et se délabrent. Toutefois, cette méthode, de site/non-site, sera de nouveau appliquée par l'artiste lorsqu'il va réaliser des œuvres en extérieur. D'ailleurs, il ne faut pas oublier que l'une des caractéristiques fondamentales des œuvres *in situ* est l'énorme production de documents. Même si cette documentation reste partielle, Robert Smithon la réitéra lors de ces différentes interventions. Il utilisera alors, la photographie ainsi que le film pour la composer. Par exemple, on peut voir que l'œuvre *Spiral Jetty*, qui est actuellement sous l'eau, est composée d'une documentation qui est assez diverse. Cette dernière se compose de photographies, de croquis, d'écrits de l'artiste et d'un film³⁶ qui relate les différentes étapes de sa conception. Certaines de ces archives sont d'ailleurs présentes dans le catalogue en ligne du Centre Pompidou³⁷. Étant des traces de l'acte artistique éphémère, ces archives peuvent-être considérées comme des objets artistiques puisqu'elles possèdent un aspect esthétique.

Le prochain exemple est issu du milieu de la performance. En effet, il est assez courant que la représentation d'une performance soit élaboré selon la logique de son enregistrement. D'ailleurs, on peut le constater avec le travail de Gina Pane. Comme nous l'avons expliqué auparavant, l'artiste travaillait avec une photographe attitrée qui était Françoise Masson³⁸. Avant toutes actions, les prises de vues ainsi que les moments à privilégier étaient discutés entre les deux artistes. Françoise Masson réalisait plusieurs clichés pour que Gina Pane puisse, par la suite, en sélectionner pour composer ses « constats photographiques ». Ces derniers sont de grands montages d'images que Gina Pane encadrait, signait et mettait en vente en tant qu'œuvres originales.

On peut donc constater, que les œuvres éphémères ont généré une documentation qui, selon un mode plus traditionnel, est seconde par rapport à l'œuvre qui, elle, reste

³⁶ HOLT Nancy, SMITHSON Robert, *Spiral Jetty*, S.I., 1970, 32 min.

³⁷ Les pellicules de l'œuvre *Spiral Jetty*, [en ligne], <https://collection.centrepompidou.fr/#/artwork/150000000009964?layout=grid&page=0&filters=authors:SMITHSON+Robert%E2%86%B9SMITHSON+Robert>, (consulté le 24/06/2017).

³⁸ D'ailleurs, cette personne était la seule à pouvoir l'approcher lors de ses performances.

première. Cependant, ces archives, qui sont dotées d'un aspect esthétique, peuvent être pensées comme des œuvres. Ce nouveau statut entraîne des interrogations par rapport à la place que tiennent les archives par rapport à l'œuvre. Qu'est-ce-que l'œuvre pour les documents archives ? C'est ce que nous allons voir dans la prochaine partie.

2.3 L'œuvre et le document

À travers l'art contemporain, nous pouvons constater que la secondarité du document, par rapport à l'œuvre artistique, n'est plus l'exemple dominant. Toutefois, est-ce-que ces archives doivent-être appréhendées comme des objets autonomes ? Doivent-elles être perçues comme des objets étant liés à une œuvre artistique ?

Les circonstances artistiques actuelles tendent vers la première option. Les expositions ainsi que les textes théoriques, qui se sont intéressés aux documents provenant des performances sont, à cet égard très représentatifs. Avec l'analyse de quelques exemples d'œuvres, nous allons montrer les problèmes que peut engendrer une esthétisation radicale du document.

Au cours de l'année 2004, l'exposition *Point&Shoot: performance et photographie*, qui fut organisée au centre d'art Dazibao, portait sur les relations existantes entre la performance et la photographie. Ce projet, qui se compose de trois parties, avait pour sujet de montrer les liens qui existaient entre l'acte performatif et la photographie. Les organisatrices de cette exposition, placent les œuvres présentées « au-delà du lien le plus évident » entre les médiums à savoir « la fonction documentaire de la photographie, l'image enregistrée, face à des pratiques éphémères »³⁹. Compte tenu de l'aspect éphémère de la performance et de la fonction documentaire attribuée à la photographie, plusieurs œuvres, qui associent ces deux disciplines, témoignent d'une certaine évolution voire d'une transformation de la fonction documentaire de l'image. Par exemple, l'œuvre de Max Dean, qui se nomme *Pass It On* (1981), consiste en une performance où les participants sont invités à prendre un bain dans une pièce aménagée d'une baignoire et d'une horloge où il y a une caméra Polaroid. À la fin de la réalisation artistique, les personnes pouvaient récupérer des images d'eux. Ces dernières ont à la fois le statut d'œuvre et de

³⁹ CHOISNIERE France, THÉRIAULT Michèle (dir.), *Point& Shoot : performance et photographie*, Montréal, Dazibao, p.64.

document. Ainsi, cette exposition avait pour objectif d'explorer la mutation de la fonction documentaire de l'image. Elle tendait à abolir la frontière existante entre deux catégories qui sont : la photographie exigeant la mise en scène et la performance intégrant à leur procès leur enregistrement photographique ou filmique. Cependant, on peut constater que cette frontière est poreuse, notamment dans les premiers happening et performance. Toutefois, comme le souligne Anne Bénichou, devons-nous mettre à l'écart l'ensemble des distinctions existantes entre les comportements orientés vers l'image et ceux centrés sur le performatif ?⁴⁰ Ces concepts ne pourraient-ils pas être utiles même si certains passent par le performatif pour créer l'image et que d'autres intègrent à la performance son « devenir-image »?

Un article de Philip Auslander, qui est professeur à Georgia Institute of Technology, reconduit la thèse de *Point & Shoot* en la radicalisant. Au sein de cet article, qui s'intitule « The Performativity of Performance Documentation »⁴¹, Philip Auslander fait une comparaison entre une photographie de la performance *Shoot*, où Chris Burden se fait tirer une balle dans le bras, et le montage d'Yves Klein, qui a pour titre *Le saut dans le vide*. Ici, l'auteur considère ces images comme équivalentes. De plus, il cantonne au second plan le fait que l'action montrée, dans la première performance, s'est véritablement passée et que celui du montage d'Yves Klein n'a jamais eu lieu. D'ailleurs, il écrit que « Si nous nous intéressons à la constitution historique de ces événements en tant que performances, ça ne fait aucune différence ». De plus, il poursuit sur le fait que ça n'a pas de « conséquence du point de vue de leur iconicité et de leur proposition dans l'histoire de l'art et de la performance »⁴².

Afin de défendre sa pensée, Philip Auslander avance deux arguments. Le premier repose sur le fait qu'il supprime la distinction entre deux types de documentation de performance⁴³. Puis, le professeur met l'accent sur la dimension performative de la documentation provenant des performances. Il écrit que « L'acte de documenter un

⁴⁰ BÉNICHOU Anne, *OUVRIR LE DOCUMENT. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op.cit., p.66.

⁴¹ AUSLANDER Philip, « The Performativity of Performance Documentation », in *Performance Art Journal*, août 2006, vol.28, n°84, p.1-9.

⁴² AUSLANDER Philip, loc.cit., p.7. Texte original : If we are concerned with the historical constitution of these events as performances, it makes no difference at all. Et: No consequence in terms of their iconicity and standing in the history of art and performance.

⁴³ Philip Auslander propose deux types de documentation. La première est de nature documentaire (photographies de performances). La seconde est de nature théâtrale (photographies performées).

événement en tant que performance est ce qui l'instaure comme telle »⁴⁴. En soit « la performance se constitue à travers la performativité de sa documentation »⁴⁵. C'est donc cet aspect performatif du document, qui permet à Philip Auslander de penser les images des deux artistes comme équivalentes. Toutefois, bien que la dimension performative du document tienne une place essentielle, la conclusion que tient l'auteur peut être débattue. Par exemple, si un individu pensait que Chris Burden n'avait jamais eu une balle dans le bras et qu'Yves Klein s'était réellement jeté du haut d'un mur, il commettrait alors une erreur d'interprétation sur les démarches des deux artistes. Puis, l'affirmation selon laquelle une performance se réalise à travers la performativité de sa documentation pourrait représenter un danger. En effet, cette proposition présente le risque d'exclure, du champ de l'histoire de l'art, les performances qui n'ont pas été documentées.

Il faut savoir que l'opposition des artistes, en ce qui concerne la documentation de leurs œuvres, fut une posture adoptée par certains d'entre eux. Par exemple, l'artiste Chris Burden ne souhaitait pas enregistrer les performances qui reposaient sur une relation individuelle avec une personne du public car, pour lui, la présence d'une caméra ou d'un autre individu aurait abrogé son projet⁴⁶. Ce refus de documenter fut également une position qu'adopta Tino Sehgal. L'artiste, et quel qu'en soit l'objectif, ne souhaitait pas que ses œuvres soient documentées car il avait pour objectif de privilégier la transmission orale.

Nous pouvons donc voir que les arts éphémères, telle que la performance, ont noué des liens avec le domaine archivistique. En effet, et afin de garder une trace de leurs œuvres, les artistes mirent en place un système documentaire. Cependant, le statut de ces documents, n'est pas si simple à définir. Ces archives, qui sont pensées par l'artiste, peuvent être « emblématique d'une intégration progressive des pratiques de l'archive au sein même du processus de création, ce que nous pouvons appeler des « arts de l'archive », au sein desquels l'archive finit par suppléer à l'œuvre :

⁴⁴ AUSLANDER Philip, loc.cit., p. 7. Texte original : Performance art is constituted as such through the performativity of its Documentation.

⁴⁵ AUSLANDER Philip, loc.cit., p. 7. Texte original : Performance art is constituted as such through the performativity of its Documentation.

⁴⁶ BURDEN Chris, *Documentation of Selected Works 1971-1974*, New York, Electronic Arts Inc., 1971- 1975, 34 min.38 sec.

c'est-à-dire non seulement à l'authentifier, mais à lui donner un surcroît d'existence, à différer, multiplier et augmenter sa réception [...] »⁴⁷.

3 L'ART EPHEMERE ET LES ARCHIVES NUMERIQUES

3.1 La matérialité des œuvres éphémères à l'ère du numérique

Comme nous avons pu le constater précédemment, les œuvres, appartenant à l'art éphémère, relèvent avant tout d'une combinaison de matériaux. Relatives à leur caractère éphémère, ces créations laissent derrière elles une certaine forme de matérialité. C'est donc ce sujet, qui va être traité au sein de cette partie. Aujourd'hui, les artistes peuvent utiliser une multiplicité de matériaux. Au sein de cette diversité, on retrouve, par exemple, des éléments organiques ou dégradables⁴⁸. On peut également déceler des matériaux d'origine numérique. Cette multitude d'éléments connut une expansion à partir du XX^{ème} siècle. Avec l'arrivée de l'ère industrielle ainsi que la production en masse de divers produits, le domaine de l'art connut des changements au sein de sa production. Ces derniers sont le résultat du fait que le milieu artistique incorpora des matériaux qui étaient issus de cette nouvelle forme de production. D'ailleurs, l'exemple le plus représentatif, de cette coexistence, est sans doute l'appropriation de ces objets par l'artiste Marcel Duchamp. Au sein de ses *ready made*, l'artiste se questionne sur la part de créativité lorsqu'un artiste emploie ce type de matériau. Cet acte, qui a bouleversé le domaine de l'histoire de l'art, a amené à revoir le concept de l'unicité de l'œuvre et de son matériau. Cette reconsidération fut également posée lorsque le numérique apparut dans les œuvres d'art.

Avec l'arrivée du numérique, de nombreux domaines connurent un bouleversement. D'ailleurs, le milieu artistique n'a pas échappé à ce phénomène avec la « révolution numérique » qui engendra des bouleversements sur les œuvres, et en particulier sur leurs matérialités. Cependant, il faut tout de même prendre des précautions lorsque l'on emploie cette expression. En effet, Françoise Banat-Berger démontre que cette dernière est utilisée de manière, abusive. Néanmoins, elle explique également le fait que cet événement bouleverse des pratiques de certains

⁴⁷ BARBÉRIS Isabelle, *L'archive dans les arts vivants*, Rennes, PUR, 2015, p. 20.

⁴⁸ Par exemple, l'artiste Meg Webster a utilisée, pour son œuvre *Stick Spiral*, des branches.

domaines, et en particulier celui des artistes et des archivistes⁴⁹. Toutefois, il ne faut pas croire que, l'environnement numérique, soit un endroit plus sécurisé pour les informations. L'ensemble des données que contient une œuvre d'art sont reliées à un support qui lui est propre. Ce dernier peut être concret ou présent dans le milieu numérique. D'ailleurs, on peut remarquer qu'une multitude de questions, ainsi que des considérations, entourent cette alliance archives électroniques et art contemporain. C'est pourquoi, nous allons voir, dans la partie suivante, la manière dont l'archive numérique est utilisée au sein des œuvres éphémères.

3.2 L'archive numérique : un nouveau support pour l'art éphémère

Comme nous avons pu le voir auparavant, la documentation que produisent les artistes repose essentiellement sur du papier ou sur des bandes magnétiques. Toutefois avec l'arrivée du numérique, la matérialité de ces objets artistiques va connaître un changement majeur.

Le cycle de vie d'une œuvre éphémère engendre une production importante d'archives, passant de l'esquisse jusqu'à sa mise en place. Toutefois, comme nous l'avons souligné précédemment, certains artistes sont réticents à l'autorité de l'archive. Soit, ils organisent leur rareté par le refus de la captation vidéo, soit ils cherchent à augmenter l'autonomie de la réalisation artistique en essayant de se libérer de l'ensemble des traçages. Cependant, cette position, qui exalte l'indépendance de la création artistique, peut aboutir à des paradoxes. Par exemple, c'est le cas pour les œuvres performatives de Chris Burden. Cet artiste, qui a réduit le nombre de spectateurs ainsi que la place du performeur dans son environnement, n'a jamais cessé de penser aux protocoles d'inscription. En effet, nous possédons des documents qui attestent de ces actes performatifs. D'ailleurs, nous pouvons le constater avec son œuvre qui s'intitule *Shoot*. Réalisée durant l'année 1971, l'artiste demanda à un ami, qui était situé à moins de deux mètres, de lui tirer dans le bras avec un 22 long rifle. Cette performance, qui fut perçue comme étant spectaculaire et atroce, laissa derrière elle de nombreuses traces. En effet, il existe des documents qui témoignent sur cette œuvre⁵⁰. Néanmoins, ils ne sont pas, de prime abord, de

⁴⁹ BANAT- BERGER Françoise, « Les archives et la révolution numérique », *Le Débat*, n° 158, 1 janvier 2010, p. 70-82.

⁵⁰ Comme pour les œuvres de Gina Pane, on retrouve des traces audiovisuelles portant sur les réalisations de Chris Burden.

nature numérique. Par conséquent, on peut donc se poser la question : quels sont les liens existants entre les arts éphémères et les archives numériques?

C'est que, malgré sa volonté, l'artiste ne peut pas empêcher que cette œuvre soit conservée sur ce support. En effet, avec l'arrivée de l'ère numérique, ce type de documentation est prédestiné à la numérisation. D'ailleurs, c'est ce que souligne Bertrand Gauguier au sein de son chapitre dans l'ouvrage d'Anne Bénichou⁵¹. Il écrit que « le document peut, quand il n'est pas directement généré par un langage informatique lui-même, faire l'objet d'un transcodage le faisant muter d'un état physique vers un état informationnel ». En effet, la numérisation est une « conversion de documents (support papier, microforme ou enregistrement audiovisuel analogique) en représentation codée numériquement dans un but de conservation ou de traitement de ces représentations »⁵². On peut donc constater, qu'avec la numérisation, l'œuvre va connaître une nouvelle forme de dématérialisation. Ainsi, les archives de cette performance passent sur un support numérique et, par conséquent, ce dernier devient le nouveau matériel qui supporte l'œuvre. Ce changement de matérialité a permis de renforcer la diffusion, l'accessibilité mais également la sauvegarde de l'œuvre. En effet, la performance *Shoot* peut être regardée sur YouTube qui est un site d'hébergement de vidéos⁵³. Cette situation n'est pas unique. Elle se retrouve également au sein des créations performatives de Tino Sehgal.

Appartenant également au monde de la performance, Tino Sehgal a aussi pour volonté de ne pas documenter ses œuvres performatives. D'ailleurs, il ne partage pas le même point de vue que Peggy Phelan. Professeur à l'Université de Stanford, Peggy Phelan travaille sur la thématique de la performance. Ses études portaient sur la pérennité de l'acte performatif par l'intermédiaire de son enregistrement⁵⁴. Toutefois, et contrairement à la pensée de Peggy Phelan, l'artiste refuse, comme nous l'avons expliqué dans une sous partie antérieure, que les traces de ses œuvres soient conservées par des enregistrements audio, vidéo, etc. Toutefois, ces actions artistiques ont pour vocation de perdurer dans le temps mais aussi d'être produites

⁵¹ GAUGUET Bertrand, loc.cit., p. 169.

⁵² Définition de numérisation, [en ligne] <http://www.proarchives-systemes.fr/infos-pratiques/lexique/numerisation/>, (consulté le 05/07/2017).

⁵³ Voici un lien qui permet de regarder la performance de Chris Burden qui s'intitule *Shoot*, [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=26R9KFdt5aY>, (consulté le 05/07/2017).

⁵⁴ PHELAN Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993, 224 p.

dans le monde entier. Par conséquent, cela semble difficile de reproduire ces actes artistiques sans la présence de l'artiste. Cependant, et à l'encontre de la pensée de l'artiste, les performances sont conservées sur des documents numériques. En effet, c'est le monde social, c'est-à-dire l'ensemble de la communauté artistique qui permet, aux œuvres de l'artiste, d'avoir une vie durable dans le temps. Par exemple, le spectateur peut, lorsqu'il a assisté à la représentation, communiquer des informations par la transmission orale. Mais ce dernier peut également retranscrire, par l'utilisations de commentaires sur des sites dédiés à ce type d'art, les sentiments ainsi que les techniques qu'utilise cette œuvre. Aussi, avec la présence de différents outils d'enregistrements, qui sont de plus en plus omniprésents au sein de notre société, les œuvres de ce performeur peuvent être plus facilement transmises. Néanmoins, ces archives numériques sont des formes de témoignages non-autorisés. Ainsi, comme les œuvres de Chris Burden, nous avons fait une recherche sur internet pour pouvoir prendre connaissance du nombre d'enregistrements effectués par Tino Sehgal. Suite à cette étude, nous pouvons donc confirmer que le nombre d'enregistrements est assez élevé.

Avec ce nouveau support, ces œuvres éphémères connaissent une seconde vie. En effet, les archives numériques augmentent leur diffusion ainsi que leur accessibilité. Cette numérisation impacte également notre rapport à l'œuvre. En effet, avant l'arrivée du numérique, il fallait se déplacer ou posséder des documents pour pouvoir contempler l'œuvre. Cependant, l'ère du numérique transforme notre rapport sensoriel à l'objet artistique. Avec leur nouvelle forme matérielle, les performances précédemment évoquées, sont entrées dans le champ des réseaux et de la diffusion universelle. Ainsi, comme nous pouvons le constater, les archives numériques finissent par se substituer à l'œuvre d'art.

Nous avons donc pu voir que l'art éphémère et le domaine des archives entretiennent des relations étroites. En effet, afin de pouvoir offrir une postérité et garder une trace de leurs œuvres, les artistes utilisent des procédés appartenant à l'archivistique. Cependant, la définition du statut de ces documents n'est pas si simple à établir. De plus, ces archives connaissent une diffusion qui peut être restreinte puisqu'elle est liée aux expositions et aux livres d'artistes. Toutefois, et avec l'utilisation de l'archive numérique comme support, ces œuvres d'art vont avoir une plus grande diffusion. Par conséquent, et afin de mieux comprendre les relations

existantes entre l'art éphémère et le monde des archives, nous avons décidé d'étudier un courant artistique spécifique qui est le Land Art.

II LE LAND ART

Ainsi, nous avons commencé notre étude par la présentation des principaux courants qui composent l'art éphémère. De cette première partie, nous avons pu constater qu'il existe des liens entre ces mouvements artistiques et celui des archives. En effet, la nature de ces réalisations artistiques a poussé les artistes à produire des documents afin d'en garder une trace. Ces documents, qui peuvent avoir un statut ambigu, permettent aux créateurs de diffuser leurs installations. En effet ces derniers seront présentés au sein d'ouvrages ou d'expositions. Cependant, et avec l'arrivée du numérique, les œuvres d'art éphémères vont connaître certains changements. Ainsi, c'est à travers la pratique du Land Art que nous allons les étudier.

1 LES CARACTERISTIQUES DU LAND ART

1.1 La marche comme geste artistique

Au sein de son article⁵⁵, Camille Manfredi nous explique que la marche tient une place importante pour les land artistes. D'ailleurs, cette idée fut attestée lors de notre entretien avec l'artiste plasticienne Brigitte Sillard⁵⁶. Elle nous a précisé que la pratique de la marche était intégrante au projet artistique du Land Art.

Permettant au land artiste de trouver le lieu où se tiendra son œuvre, la marche fut abondamment utilisée, notamment par des artistes américains tels que Hamish Fulton ou Richard Long. La *Line made by Walking*, réalisée par Richard Long en 1967, « illustre une pensée du territoire comme lieu de pérégrination artistique, surface d'inscription et réceptacle du seul stigmatisme minimal, primitif, du passage de l'artiste »⁵⁷. Sur la marche, Richard Long dira qu'elle est un art à part entière. Elle lui offre un idéal pour explorer les relations existantes entre le temps, la géographie, la distance ainsi que la mesure. Cette exploration lui permet de distiller l'expérience autobiographique du lieu. L'œuvre prélève un échantillon de la nature selon des

⁵⁵ MANFREDI Camille, « Rivers of red : le Land Art, art de la trace (et inversement) », in Les Cahiers du CEIMA, Centre d'études interdisciplinaires du monde anglophone (Université de Brest), 2013, Trace humaine, pp.171 - 191. <hal-01108648>.

⁵⁶ Entretien téléphonique avec Brigitte Sillard, 1er Mai 2017.

⁵⁷ MANFREDI Camille, loc.cit., p.173.

caractéristiques qui sont prises, toujours d'après Richard Long, entre deux idéologies distinctes. L'ensemble du Land Art est contenu entre ces deux idéologies qui sont la tentation du monument et l'humilité de l'empreinte de pas⁵⁸. D'ailleurs, cela se retrouve au sein des lignes et des cercles tracés par Richard Long. Ici, le caractère esthétique de l'effacement l'emporte sur l'aspect transformatif de l'œuvre, la marque étant vouée à s'effacer à court terme. Cependant, cet effet ne se retrouve pas dans l'ensemble des œuvres du Land Art. Par exemple, l'œuvre *Double Negative*, réalisée par Michael Heizer en 1969, a longtemps marquée l'environnement où elle se situait. Large de 13 mètres et longue de 15 mètres, la nature mettra des décennies avant d'atténuer et d'effacer cette tranchée, qui est la trace provenant du passage de l'artiste. Ici, la sculpture devient un chemin en soi en même temps que son étude ; Gilles Tiberghien parlera alors d'« hodologie »⁵⁹. Le matériau-paysage porte l'empreinte du corps et de son intervention, qui, en fonction des artistes, sera plus ou moins marquée et plus ou moins présente par rapport aux outils utilisés⁶⁰.

L'idée d'une œuvre comme tracé d'un parcours est au cœur du travail effectué par Andy Goldsworthy. Né dans le Cheshire en 1956, il vit successivement dans le Yorkshire, Lancashire ainsi que dans le comté de Cumbrie avant d'aller s'installer en Écosse, dans le Dumfriesshire. D'ailleurs, cette avancée vers le Nord de la Grande-Bretagne, se retrouve sur ce qu'il nomme sa « piste », « the markers to my journey »⁶¹, sous la forme de ces « pine sculptures ». Ces dernières, qui sont devenues sa signature, illustrent parfaitement la progression de l'artiste vers le Nord puisque l'une d'entre elles se trouve à l'entrée Est de Penpont qui est un petit village écossais où l'artiste réside.

Utilisant une multitude de termes pour les désigner⁶², celles-ci dessinent en pointillés le parcours de vie empruntée par l'artiste. L'objet artistique, pensé comme un fléchage de parcours est aussi, comme le souligne Colette Garraud, un « marqueur

⁵⁸ Page sur l'artiste Richard Long, [en ligne] <https://www.royalacademy.org.uk/artist/richard-long-ra>, (consulté le 18/07/2017).

⁵⁹ Gilles Tiberghien écrit qu'« Il s'agit à ses yeux d'un art des « lieux de passages », à l'opposé d'un art commémoratif. Ce sont des chemins que la sculpture aménage, elle est elle-même un voyage » in *Les figures de la marche : un siècle d'arpenteur*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p.220.

⁶⁰ Les land artistes utilisent, comme outils de construction, des bulldozers, leurs mains, la dynamite, etc.

⁶¹ RIEDELSHEIMER Thomas, *Rivers and Tides*, Documentaire, Eurozoom, 2005, 90 min.

⁶² MANFREDI Camille, loc. cit., p. 174.

de site »⁶³. Ces objets, qui sont de nature transitoire, font écho à une autre figure récurrente chez l'artiste qui est la « rain shadow ». Cette dernière, qui est déposée sur les lieux d'intervention, est la preuve que l'artiste est passé. L'ombre sèche laisse sur le sol, pendant un court instant, une trace fantomatique dans le parcours ainsi que dans le travail de l'artiste. Symbole de l'absence, mais également de l'éphémère, l'ombre fait du temps passé par l'artiste sur le lieu, une œuvre en soi.

Une fameuse phrase de l'artiste Hamish Fulton disait « No walk, non work », sans toutefois spécifier si la récompense, qui est l'œuvre, est donnée à l'artiste ou à la personne qui a fait l'effort de partir à sa recherche. Depuis la *Spirale Jetty* de Robert Smithson en 1970, les œuvres de Land Art, demande à être physiquement investies, même pour le spectateur puisque ce dernier part à pied chercher le lieu où la création se cache. Par conséquent, l'œuvre du Land Art, par l'aspect contemplatif qu'elle propose aux personnes, se présente comme une destination, une récompense qui est donné après un effort. L'espace, qui est marqué par des « sculptures promenades »⁶⁴, doit donc être considéré comme une mise en vue puisque les œuvres qui les marquent réaffirment à chaque fois le paysage comme objet esthétique. Mais cet espace, qui est imprégné par la coexistence des éléments naturels et culturels, est également important car il fait partie de la pratique du Land Art. N'étant pas choisi au hasard par l'artiste, le lieu, comme nous allons le voir, tient une place importante au sein de la réalisation artistique.

1.2 L'importance du lieu

Lors de notre entretien avec Brigitte Sillard⁶⁵, nous avons pu constater que le lieu tenait une place importante au sein de la pratique du Land Art. L'artiste nous a expliqué que la mise en place de l'installation se faisait en fonction du site choisi. Cependant, et afin de comprendre la place que tient le lieu au sein de la pratique du Land Art, nous sommes obligés de faire un bref rappel historique sur celui-ci.

Existe-t-il réellement un lieu spécifique pour exposer une œuvre d'art ? On peut remarquer que l'art sacré a déjà répondu à cette interrogation sans même qu'elle soit

⁶³ GARRAUD Colette, *L'Artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*, Paris, Fernand Hazan, 2007, p.16.

⁶⁴ POINSOT Jean- Marc, *L'Art au XXe siècle et les mégalithes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1986, préface.

⁶⁵ Entretien téléphonique avec Brigitte Sillard, 1er Mai 2017.

posée puisque les lieux religieux ont fait office, pendant des siècles, de réceptacle pour les objets artistiques. Cependant, avec l'arrivée de la modernité et de la déclaration sur l'autonomie de l'œuvre, l'objet artistique est devenu signifiant et fut ainsi proposée à la contemplation ainsi qu'à la jouissance esthétique. L'œuvre, affranchie de tout lieu prédestiné à sa réception et son exposition, est ou était l'objet de toutes les observations. L'ère du musée pouvait ainsi commencer, et par conséquent, ce non-lieu de l'objet artistique s'est imposé comme son lieu déterminant. Toutefois, cette conception du musée comme lieu spécifique pour exposer les œuvres fut remise en cause. En effet, depuis les avant-gardistes, et en particulier depuis Marcel Duchamp, les artistes remirent en question la place que détenaient les musées. En outre, les artistes n'ont eu cesse de faire sortir les œuvres des institutions de conservation. D'ailleurs, cette volonté se retrouve au sein de l'idéologie du Land Art puisque les lieux qui furent choisis par les artistes ne sont pas des musées. Ces lieux, qui peuvent être parfois très éloignés de la présence de l'homme, sont très importants pour l'artiste ainsi que pour l'œuvre qui va s'y établir.

Au sein de la nature, le site est à inventer, surtout lorsqu'il s'agit de grandes étendues désertiques qui attirent, en particulier, les land artistes américains. Ici, avant que l'œuvre ne s'y établisse, il n'y a qu'un espace imaginaire, profondément étranger à l'homme puisque ce dernier est dépourvu d'intention mais également de limite. Les artistes doivent donc, dans un premier temps, signifier leur présence humaine en le recouvrant de signes. Le désert est le dernier espace qui ne soit pas marqué par la main de l'homme. De par sa nature hostile, c'est également le dernier lieu qui lance à l'homme un terrible défi qui est l'humanisation de son sol. Cette dernière débute toujours par l'imposition d'un sens, c'est-à-dire par une « vectorisation et par un ancrage dans le symbolique »⁶⁶. « Cela se fait par le traçage, par le marquage, par le tramage, par le balisage, par toutes les opérations de mesure et d'inscription »⁶⁷. Elle se fait également par la production d'événements. La pratique du Land Art dans le désert, fait écho à son originaire ainsi qu'aux rituels archaïques qui ont présidé à sa naissance. Afin de pouvoir ancrer leur humanisation dans ce territoire, qui est hostile à l'homme, les lands artistes vont utiliser différents procédés. Par exemple, pour la réalisation de *Nine Nevada Depressions 8* en 1968,

⁶⁶ CHARBONNEAUX Anne- Marie, HILLAIRE Norbert, (sous la dir.), *Œuvre et lieu : essais et documents*, Paris, Flammarion, 2002, p. 92.

⁶⁷ CHARBONNEAUX Anne- Marie, HILLAIRE Norbert, (sous la dir.), *ibid.*, p. 92.

Michael Heizer creuse des fosses rectangulaires dans le fond asséché d'un ancien lac du Nevada. Quant à Walter De Maria, il plante quatre cents mâts d'acier, lorsqu'il réalise *Lightning Field* en 1977. Dans tous les cas, il s'agit pour les créateurs de faire face à ce territoire dépourvu de toutes formes d'humanisation. Ainsi, les intentions des artistes ont pour rôle de qualifier cette étendue.

Richard Long est un artiste qui trame les lieux. Il marche et il laisse dans, au sein de l'espace qu'il a choisi, des marques de son passage. Des traces de pas d'abord et de fragiles construction ensuite. Avec les éléments qu'il trouve sur son chemin, tel que la mousse ou la pierre, il produit des formes élémentaires. Ces réalisations ont pour fonction de témoigner d'une présence humaine sur ce site. Hamish Fulton est également un artiste qui emploie cette méthode. « Il marche parfois jusqu'à ce que l'herbe soit écrasée et que ses pas y dessinent une ligne. Il marche légèrement, sans marquer la surface de la terre. Il marche comme s'il souhaitait atteindre ce qu'il y a derrière l'horizon qui barre le paysage »⁶⁸. La pratique de la marche par l'artiste n'ignore pas ce lieu, elle le façonne et le sublime. Cependant, cette expérience est uniquement visible par la mémoire des documents. Photographie, tracé d'itinéraire, ainsi que toutes les autres formes de témoignages, ne sont que des invitations à venir partager cette expérience.

Cependant ces marches lient l'espace au temps. Et ce temps est aussi l'élément qui efface les pas, qui efface l'œuvre. Les traces concentriques tracées par Robert Smithson, lors de la réalisation de *Spiral Jetty* en 1970, au fond du Grand Lac Salé dans l'Utah ont été ensevelis par une montée des eaux. De même pour le tourbillon de fumée qui fut réalisé par les gaz d'un avion au-dessus d'un lac desséché⁶⁹. Le temps fait son œuvre en démantelant la réalisation de l'artiste. La mort est l'horizon qu'intègre le Land Art car le vrai défi de l'homme envers le temps est l'éphémère.

Le lieu n'est donc pas choisi par hasard par les artistes. Ce site, qui est le réceptacle de l'intention de l'artiste, est choisi par le créateur après une longue marche. Le lieu détient également une dimension esthétique puisque ce dernier sublime l'œuvre. Toutefois, la majorité des lieux sont excentrés et les œuvres qui y sont présentées sont gigantesques ou fragiles. Par conséquent, et afin de garder une

⁶⁸ CHARBONNEAUX Anne- Marie, HILLAIRE Norbert, *ibid*, p. 95.

⁶⁹ OPPENHEIM Denis, *Whirlpool Eye of the Storm*, 1973.

trace de leurs réalisations, les artistes vont utiliser la photographie afin de pouvoir donner une postérité à leurs œuvres.

1.3 L'usage de la photographie

Certaines œuvres éphémères, qui sont excentrées et de taille imposante, ne peuvent être révélées au public que par l'intermédiaire de la photographie ou de la vidéo. L'historienne de l'art, Colette Garraud pense que « l'œuvre existe avant tout pour les yeux du lieu auquel elle appartient »⁷⁰. Cependant, cette pensée ne semble pas répondre à l'ensemble des attentes sociales et intellectuelles des artistes pour présenter leurs objets artistiques. Toutefois, avec l'usage de la photographie, les œuvres appartenant au Land Art, vont prendre part à un procédé qui va leur permettre d'être connues du public. Ce dernier est la dématérialisation. Passant d'un support éphémère à un support pérenne, les œuvres du Land Art vont pouvoir être découvertes et admirées à travers l'usage de la photographie. Cette nouvelle technique va semer le trouble au sein du monde de l'art. En effet, les professionnels appartenant à ce domaine, et en particulier les critiques, vont y voir un ensemble de contradictions qui se synthétise sous la forme d'une double équation. Premièrement, si les land artistes ont fui les musées et les galeries en prétendant vouloir échapper au système marchand, c'était pour mieux les réintroduire avec des expositions de photographies ou de documents qui sont relatifs à leurs œuvres. D'ailleurs, c'est l'idée qui est avancée par Richard Serra. Cet artiste, qui était très proche des land artistes, écrit :

« Les œuvres réalisées dans des contrées reculées impliquent une contradiction que je n'ai jamais été capable de résoudre. Par exemple, ce que la plupart des gens connaissent de *Spiral Jetty*, c'est une vue d'hélicoptère. Quand on voyait réellement l'œuvre, elle n'avait rien de ce caractère purement graphique, mais presque personne ne l'a effectivement vue. En fait, elle s'est trouvée submergée peu après avoir été finie »⁷¹.

D'autre part, ces œuvres, qui nécessitent une expérience de l'espace, ont été réduites, en raison de leur taille et de leur localisation, à des images photographiques en deux dimensions. Ces captures photographiques, qui ont pour objectif premier la

⁷⁰ GARRAUD Colette, *L'Artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*, op.cit., p. 121.

⁷¹ SERRA Richard, « Interview with Douglas Crimp », *Arts Magazine*, novembre 1980; traduction française de Gilles Courtois, Entretien avec Douglas Crimp, juillet 1980, Richard Serra, *Ecrits et Entretiens*, p.166.

conservation, n'en reste pas moins une entreprise technique et un geste stratégique qui présume une suite de décisions. Les photographies des œuvres, qui résultent d'une alliance technique et stratégique, ne sont pas l'œuvre mais sa trace. De par sa visibilité⁷², la photographie est également un symbole qui renvoie à l'absence de cette intransmissibilité qui est liée au temps et à l'expérience sensorielle qu'offre le lieu.

Cependant, ces photographies d'œuvres n'ont pas pour seul objectif de nous documenter sur l'objet artistique ainsi que sur les techniques employées lors de sa conception. Effectivement, cette technique de reproduction, va connaître plusieurs fonctions, suivant les artistes. Par exemples, les land artistes comme Michael Heizer, Robert Morris ou Nancy Holt les pensent comme un « pis-aller »⁷³. Néanmoins, cela ne signifie pas que ces artistes les considèrent uniquement comme tel. À la fin de son texte sur *Sun Tunnels*, Nancy Holt, qui était dans un premier temps photographe, exprime clairement le fait que la photographie n'est qu'un substitut de l'œuvre mais également une invitation pour se rendre sur le site. Elles peuvent également avoir une fonction « d'aide-mémoire ». En effet, pour Michael Heizer, la photographie a plutôt une fonction mnésique. D'ailleurs, il la considère comme un résidu dont il faut contrôler l'usage sous peine de voir des magazines en faire un matériau « exotique »⁷⁴. En ce qui concerne Richard Long, la photographie constitue l'essentiel de ce qui est montré. D'ailleurs, Nancy Foote explique que :

« L'acte de photographier fait autant partie du travail que les images qui en résultent. C'est ce qui, dans le cas de Long, détermine la structure conceptuelle de l'œuvre, et, dans celui de Fulton, lui permet de "charger" esthétiquement la paysage »⁷⁵.

Ainsi, entre les photographies de l'installation éphémère du *Running Fence* de Christo et celle de *Complex One* de Michael Heizer, nous avons tout un registre d'images qui témoignent des différentes attitudes envers la photographie. Allant,

⁷² HOLT Nancy, « Sun Tunnels », *Artforum*, avril 1977, p. 37.

⁷³ TIBERGHEN Gilles A., *Land Art*, Paris, Carré, 1993, p.235.

⁷⁴ HEIZER Michael, « Interview, Julia Brown and Michael Heizer », cité dans TIBERGHEN GILLES A., *op.cit.*, 1993, p.235.

⁷⁵ FOOTE Nancy, « The Anti- Photographers », *Artforum*, septembre 1976, p.50.

pour reprendre la distinction mise en place de Setj Siegelau et citée par Nancy Foote, de « l'information première » à « l'information secondaire »⁷⁶.

Dans l'ensemble des cas, l'utilisation de la photographie a permis à la critique d'art, Rosalind Krauss, de parler d'une « logique de l'index »⁷⁷. D'après elle, c'est Marcel Duchamp que serait à l'origine de cette logique. Elle écrit que :

« Par l'index, j'entends ce type de signe qui émerge comme la manifestation physique d'une cause dont participent les traces et les empreintes »⁷⁸.

Comme l'écrit Gilles Tiberghien, cette pensée « rompt avec l'idée que la représentation photographique serait exclusivement de la ressemblance (icône) ou de la simple convention (symbole) car en tant qu'index, ou plus précisément indice, elle manifeste un rapport de contiguïté physique entre le signe et son référent »⁷⁹. La photographie, en tant qu'empreinte, détient donc un caractère indiciel puisqu'elle est en même temps l'effet de ce qu'elle montre⁸⁰. Pour Philippe Dubois, cela va encore plus loin. Professeur à l'université de Liège et maître de conférences à Paris III, il reprend la thèse de Rosalind Krauss et montre que, dans un premier temps, la photographie est le support de la mémoire de l'œuvre et, qu'elle est intégrante au projet. D'ailleurs, c'est le cas pour les images de Richard Long, « qui prend soin de photographier ses constructions selon le principe d'un regard rigoureusement perspectiviste et axial »⁸¹. Mais c'est également le cas pour l'œuvre *Lightning Field*. Créée en 1977 par Walter De Maria, cette installation, qui est composée de quatre-cent-poteaux, en acier inoxydable, atteint son sommet artistique lorsque la foudre s'abat. Ainsi, et afin de capter cette action, l'artiste utilise la photographie car elle est la seule qui puisse offrir un témoignage de cette rencontre.

Nous pouvons donc constater que les usages de la photographie, ont été divers et variés. Cette pratique est intégrante à la démarche des land artistes. Étant un objet

⁷⁶ FOOTE Nancy, *ibid*, p. 49.

⁷⁷ KRAUSS Rosalind, *L'Originalité de l'Avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. de MICHAUD Priscille, Paris, Macula, 1993, p. 63-91.

⁷⁸ KRAUSS Rosalind, *ibid*, pp. 63- 91.

⁷⁹ TIBERGHIE Gilles A., *Land Art*, op.cit., p. 238.

⁸⁰ SOUTIF Daniel, « De l'indice à l'index, ou de la photographie au musée », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, Printemps 1991, p.77.

⁸¹ DUBOIS Philippe, *L'acte photographique*, Paris, Collection Nathan université, 1990, p.246.

pratique et léger, l'appareil photographique accompagne les artistes lors de leurs marches. C'est par son usage, que l'œuvre va pouvoir être diffusée et ainsi être exposée au sein des institutions muséales. Pour l'artiste Richard Long, « l'image constitue l'essentiel de ce qui est montré. Le fait de photographier fait partie intégrante de l'œuvre »⁸². N'ayant pas seulement une fonction documentaire, elle fut utilisée sous différents angles par les land artistes. Prenant part à la fascination, que détenaient ces artistes envers l'instant, qui le définissait comme la fine pointe du mouvement, la photographie leur a permis d'accéder à l'intemporalité.

2 LE LAND ART ET LES ARCHIVES

2.1 La récupération de l'œuvre dans un lieu de mémoire

Par l'intermédiaire de la photographie ainsi que de la vidéo, les land artistes ont utilisés des procédés afin de pouvoir conserver une trace de leurs œuvres. Ainsi, nous pouvons donc nous rendre compte que, ces installations éphémères, ont besoin de la pratique archivistique afin de pouvoir perdurer dans le temps.

L'association d'un projet avec un mode d'exposition, impose aux artistes, une pratique de l'enregistrement ainsi qu'une conservation des documents. En effet, la pratique de l'archivistique, au sein de ce courant artistique, assure une sauvegarde de l'œuvre qui va au-delà de l'aboutissement des actions ainsi que de la disparition physique⁸³. D'ailleurs, l'usage de la pratique archivistique est présenté, par le couple Christo, comme étant « un autre aspect du travail »⁸⁴. Cette technique est employée durant l'ensemble de la durée du projet artistique. À la fin de la réalisation du projet, où les artistes ont accumulé différentes formes d'enregistrements⁸⁵, la couche documentaire devient la trace de la mobilisation ainsi que de l'utilisation de ses sites par l'œuvre. Nous pouvons donc constater que l'archive peut être utilisée pour représenter l'œuvre après sa mort. Ces archives sont, par la suite rendues publiques mais elles sont également publiées pour pouvoir attester de l'existence de l'œuvre. Ainsi, afin de prouver la réalité de l'œuvre disparue, les documents sont disposés dans des éditions documentaires. Ces derniers permettent d'estomper les doutes

⁸² DORIAC Frank, *Le Land Art... et après*, Paris, Harmattan, 2005, p. 58.

⁸³ POMIAN Krystof, « Les archives » in NORA PIERRE (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Tome III, vol. 3, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque illustrée des histoires, 1992, pp. 163-169.

⁸⁴ PENDERS Anne Françoise, *Conversation avec Christo et Jeanne- Claude*, Gerpinnes, Tandem, 1995, p.11.

⁸⁵ Ces enregistrements sont de différentes nature : photographie, vidéo, texte, etc.

portant sur la réalité de l'œuvre⁸⁶. Cette couverture documentaire se compose d'ouvrages, d'expositions de films ainsi que de dispositifs visuels. Ces derniers vont permettre de rendre compte de la taille imposante de l'œuvre. De plus, elle nous montre également que l'artiste souhaite produire une mémoire de son œuvre. Les créations du Land Art sont donc totalement saisissables. Même si elles n'existent plus, le public peut les découvrir sous la forme de la lecture, de la visite. Toutefois, ces publications ne sont pas seulement des rassemblements de documents, elles les mettent également en forme. Ce sont des procédés, iconographiques ou textuels, qui racontent et expliquent la représentation des œuvres⁸⁷.

Pour le couple Christo, il y a deux thèmes qui marquent la déprise du site par l'objet artistique. Ces derniers sont : la restitution et le recyclage des matériaux composants l'œuvre. Ils sont guidés par une volonté écologique mais aussi par l'image « d'artistes emballateurs » qui est leur marque de fabrique⁸⁸. Il s'agit, pour ce couple d'artistes, de récupérer une partie ou l'ensemble des éléments qui composent l'œuvre. Ces composants seront, dans le cadre d'une autre expérience, réemployés. C'est donc sous une forme fragmentée, que l'objet artistique va entrer dans d'autres cycles de valorisation. Cette opération de récupération ne s'adresse pas qu'aux résidus de l'œuvre installée. Elle concerne également l'ensemble des résidus de l'objet artistique. Par conséquent, cette préservation ainsi que la conservation documentaire, font également parties d'une récupération intentionnelle dans ce qu'on peut définir comme des « lieux de mémoire »⁸⁹. La disparition de l'étape documentaire sur l'opération de désinstallation de l'œuvre, devient la modalité de réappropriation de l'archive sous l'aspect de lieux de mémoire puisque cela crée un intervalle entre la mémoire vécue et sa matérialisation qui est sous juridiction de la

⁸⁶ Les œuvres du Land Art se situent dans des lieux excentrés et possèdent une courte visibilité. Par conséquent, ces facteurs ont des conséquences sur la réalité de l'œuvre.

⁸⁷ ROSENBERG Harrold, *La Dé-définition de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, p.63. L'auteur écrit : « Dans la mesure où un *earthwork* n'est en principe pas transportable - il peut même n'être pas perceptible en tant qu'unité ou pendant un temps donné -, seul est accessible au spectateur sa documentation et ceci, selon un artiste "modificateur" de sites, "crée une condition de coexistence absolue entre image et langage" » [...] « C'est pourquoi logiquement, l'œuvre peut être invisible - commentée mais pas vue. ».

⁸⁸ Le couple d'artistes est surtout connu pour ses emballages de monuments. Par exemple, l'une des œuvres les plus représentatif de cette pratique est l'emballage du Pont- Neuf.

⁸⁹ NORA Pierre (sous la dir.), *Les lieux de mémoire*, Tome I, La République, Paris, Gallimard, 1985, p. XXXIV-XXXV. Pour Pierre Nora, « Ils sont lieux, en effet, dans les trois sens du mot, matériel, symbolique et fonctionnel, mais simultanément, à des degrés seulement divers. Au départ, il faut qu'il y ait volonté de mémoire. (...) Que manque cette intention de mémoire, et les lieux de mémoire sont des lieux d'histoire. (...) S'il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour (...) enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair, et c'est ce qui les rend passionnants, que les lieux de mémoire ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications ».

mémoire. Cette difficulté, qui est de l'ordre documentaire, met en avant une certaine discontinuité qui permet le basculement de l'acte artistique dans la reconstruction narrative. D'ailleurs, nous pouvons différencier deux formes de récupération de cette documentation. Premièrement, il y a une récupération qui a un objectif communicationnelle et promotionnelle. Elle se trouve sur des supports mobiles et elle provient de la volonté des artistes. D'ailleurs, les artistes destinent cette communication au public. Au sein de ce procédé, l'archive est placée dans un dispositif de nature narrative. Cette dernière qui a un objectif référentiel, vise à prouver l'existence de l'installation. Puis, il y a un procédé qui a, comme objectif, une visée commémorative et identitaire dans des hauts lieux topographiques⁹⁰. Cette méthode place l'archive dans un procédé narratif à visée légendaire. Enfin, ces deux méthodes se distinguent par ce qui est récupéré de l'objet imaginé ainsi que de son site d'installation. Les artistes prennent les archives de leurs réalisations artistiques, qui sont dans des éditions documentaires, afin de mettre en avant, dans un nouveau site d'adresse, un nouvel objet. À l'inverse les conservatoires sont dans une autre logique. Ils récupèrent l'installation in situ pour pouvoir construire un territoire symbolique⁹¹.

2.2 La pratique de l'archivistique : une nécessité pour ce courant artistique

Nous avons pu voir, au cours, de notre première partie, que les courants artistiques appartenant à l'art éphémère avaient recours à des pratiques documentaires afin de pouvoir garder une trace de leurs œuvres. D'ailleurs, c'est ce que nous explique Harold Rosenberg. Ce critique d'art new-yorkais démontre le fait que certains courants artistiques, appartenant à l'art contemporain, ont recours à des pratiques archivistiques car cette dernière est une nécessité pour les œuvres. Selon lui, cela en fait donc un art pour le livre, un art pour une édition qui serait à la fois textuelle et iconographique.

« Malgré l'accent placé sur la réalité des matériaux utilisés, le principe commun à toutes les catégories de l'art désesthétisé est que le produit final, s'il existe, importe moins que les procédés qui ont fait naître l'œuvre et dont

⁹⁰ Pour reprendre la terminologie de Pierre Nora.

⁹¹ VOLNEY Anne, *Art et spatialités d'après l'œuvre in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude. Objet textile, objet d'art et œuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique*. Géographie. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2003. Français. <tel-00804026v2>, p. 121.

celle-ci est la trace. (...) Aucun art ne se prête plus volontiers à la publication (en fait, il en est de même parfois complètement dépendant) que cet art des matériaux et des événements “réels”. (...) Douglas Huebler (...) écrit (...) “La conscience de l’œuvre est tributaire de documentation. Cette documentation prend la forme de photographies, de cartes et de dessins et d’un langage descriptif” Il existe bien entendu des exceptions - des objets et des événements qui perdent dans la version documentaire - mais la balance penche du côté des “documents” »⁹².

L’association entre le mode de production et le mode d’exposition de l’œuvre d’art, exige une pratique d’enregistrement ainsi que de conservation, c’est à dire une pratique archivistique. Le projet artistique, qui relève de l’action humaine, engage plusieurs opérations de réalisations. Par conséquent, il faut faire un suivi sur les différentes actions de réalisations. Le projet nous emmène donc vers une pratique archivistique. Ce procédé touche l’ensemble de la réalisation du projet.

Les actions elles-mêmes sont des éléments qui doivent subir un enregistrement documentaire. Après le démantèlement des œuvres du Land Art, il ne reste d’elles que des documents, des archives. Par conséquent, leurs traces sont effacées. Ainsi, les artistes, tel que le couple Christo, s’occupent de la documentation de leurs créations. Mais quel est le rôle que détiennent ces archives dans le processus artistique du Land Art?

Si l’on reprend la définition du terme « archives », qui est donnée par la Code du Patrimoine, nous pouvons nous rendre compte que les archives produites dans le cadre du Land Art servent à faire office de traces puisqu’elles sont produites lors de l’exercice d’une activité. Elles témoignent sur ce qui s’est produit ainsi que sur les procédés qui ont été utilisés au sein de la réalisation. Les archives sont donc le prolongement de l’œuvre après sa disparition physique. Elles constituent également un mode de conservation et de sauvegarde. C’est donc par l’intermédiaire de ce recouvrement documentaire que l’on peut se représenter l’œuvre disparue⁹³. Toutefois, ces documents, qui ont une fonction de preuve, peuvent-être également considérés comme des éléments qui peuvent nous induire en erreur. En effet, certains

⁹² ROSENBERG Harrold, *La Dé-définition de l’art*, op.cit., pp. 28- 29 et pp. 32- 33.

⁹³ NORA Pierre, op.cit., p. XXVI. « C’est une mémoire enregistreuse, qui délègue à l’archive le soin de se souvenir pour elle et démultiplie les signes où elle se dépose, comme le serpent sa peau morte. »

de ces documents, en particulier les photographies et les films, peuvent nous tromper sur la réalité de l'œuvre. D'ailleurs, comme l'écrit Dominique Gilbert Laporte, au sein de son ouvrage qui s'intitule *Christo*, la photographie peut nous induire en erreur sur la réalité de l'objet artistique⁹⁴. Cette incertitude, provenant de ces archives, permet d'expliquer leur concentration ainsi que leur existence qui essaient d'effacer le doute par une production de masse. C'est par ces documents que les artistes peuvent prouver l'existence de leurs créations.

L'établissement de la sauvegarde et de la conservation, par les artistes, sont des étapes qui font partie du travail artistique. Au sein de ce procédé, qui est systématique, les artistes recueillent des faits, des enregistrements, etc. C'est donc pour cela que cette activité est menée du début jusqu'à la fin de la réalisation. Ce travail, n'est pas réalisé après coup. Par exemple, Nancy Holt, qui était à la base photographe, réalise des captures sur les différentes périodes de son projet. En ce qui concerne les photographies des œuvres des Christo, elle était à la charge de leurs photographes⁹⁵. Leur objectif était d'enregistrer la réalisation de l'ouvrage ainsi que sa réception. Ces enregistrements ont permis de fixer une permanence de l'objet artistique. L'appareil photo permet également, grâce à ses zooms, de capter l'ensemble des expressions et des actes de l'œuvre sur son site. En effet, suivant les focales, l'enregistrement photographique permet de voir des points précis ou une vision d'ensemble. Quant à l'enregistrement cinématographique, il aide l'artiste saisir le mouvement mais aussi la taille de l'œuvre. Par l'usage de cet outil, les créateurs peuvent saisir la procédure de fabrication de l'œuvre ainsi que sa taille qui est, dans la majorité des œuvres du Land Art, énorme⁹⁶. Elle enregistre également les émotions, les gestes ainsi que les expressions. Par ailleurs, elle possède une plus grande capacité que la photographie. En effet, à l'inverse de la technique précédente, la caméra peut être posée dans un endroit et continuée à enregistrer les événements.

Dans la continuité de l'enregistrement, il y a également la pratique du recueil documentaire. Il s'agit de la conservation de l'ensemble des documents, qui sont

⁹⁴ LAPORTE Dominique Gilbert, *Christo*, op.cit., p. 52.

⁹⁵ Les Christo eurent différents photographes. Il y a eu Harry Shunk (pour les œuvres parisiennes et allemandes, *Wrapped Coast* et *Valley Curtain*) et Gianfranco Gorgoni (*Ocean Front* et aussi *Running Fence*). Il y a également eu Wolfgang Volz.

⁹⁶ Le couple Christo possède un site internet qui regroupe différentes photographies et vidéos. Le lien qui suit, est une vidéo qui montre le déroulement de l'installation de l'œuvre *Wool Works*. <http://christojeanneclaude.net/videos/christo-during-the-installation-of-wool-works>.

produits durant la réalisation de l'œuvre. Pour les œuvres des Christo, c'est Jeanne-Claude ainsi que ses directeurs de projets, qui s'occupent de cet entretien afin de pouvoir élaborer une collection autour d'une réalisation.

Nous pouvons donc constater que les artistes du Land Art mettent en place une entreprise documentaire qui provient d'une logique archivistique⁹⁷. Afin que les documents puissent témoigner, ils doivent être conservés mais aussi classés. Cette entreprise est assez démesurée. Comme me l'a expliqué Brigitte Sillard⁹⁸, lors de notre entretien, une majorité des documents est conservée par les artistes et non par les institutions de conservation. Par exemple, c'est le cas pour les Christo. Le bureau de Jeanne-Claude fait office de centre d'archivage. Le dépôt se structure en fonds. Il peut également renvoyer à d'autres fonds qui se trouvent dans les archives de leurs consultants, photographes, etc. Ces fonds sont composées d'une multitude de documents qui sont de nature diverse (dessins techniques, films, bons de commandes, journaux de bord, etc.). Ces documents témoignent sur les différentes périodes de fabrication. Nous pouvons donc constater que le traitement des archives est, le plus souvent, réalisé par les artistes eux-mêmes.

2.3 Le témoignage et la perception des œuvres du Land Art à travers les archives

La pratique archivistique, au sein du Land Art, permet aux artistes de conserver une trace de leurs objets artistiques. Toutefois, et au-delà de cette fonction mnésique, les archives permettent également d'établir une nouvelle forme de communication. En effet, étant dans des lieux excentrés, les œuvres des land artistes peuvent être parfois très difficiles d'accès. Par conséquent, les archives, et en particulier les photographies et les films, vont pouvoir permettre de comprendre l'objet artistique mais aussi de témoigner devant un public assez large. En outre, la pratique archivistique permet de percevoir l'œuvre dans son intégralité. Les archives détiennent donc un double rôle : elles deviennent le nouveau support matériel de l'acte artistique mais elles permettent également de faire une médiation et une communication sur l'objet en question. Ainsi, les archives vont se présenter sous différentes formes qui sont : le film documentaire, l'exposition documentaire et le

⁹⁷ Les artistes utilisent belle est bien une pratique qui est de nature archivistique. En effet, ces documents sont bel et bien des archives puisque qui sont produits ou reçus par leur auteur ou destinataire dans l'exercice de ses activités.

⁹⁸ Entretien téléphonique avec Brigitte Sillard, 1^{er} Mai 2017.

recueil documentaire⁹⁹. Ainsi, après l'effacement total ou partiel de l'objet artistique, les land artistes vont mettre en place une nouvelle forme de mémoire qui repose sur les ouvrages documentaires. Ces derniers permettent une nouvelle forme de présentation de l'œuvre mais aussi une nouvelle forme de compréhension de l'objet. En effet, qu'elle soit collective ou individuelle, cette appropriation repose sur des dispositifs visuels mobiles. Le recueil documentaire permet également de présenter les expositions documentaires.

La pratique archivistique, au sein du Land Art, permet également de faire une synthèse de l'œuvre. En effet, l'objet artistique in situ n'est qu'une partie de l'œuvre, alors que les archives permettent de faire une synthèse de l'installation. Elles permettent de cerner l'œuvre dans son intégralité mais aussi de la maintenir. Nous pouvons constater que les archives sont attachées à l'œuvre. Puisqu'elle intègre l'objet artistique dans son intégralité, la pratique archivistique devient donc une pratique artistique.

3 LE LAND ART ET LES ARCHIVES NUMERIQUES

3.1 Une nouvelle dématérialisation avec l'arrivée du numérique

Les installations, appartenant au Land Art, sont des réalisations artistiques spatiales qui ont une durée de vie très courte.

« En effet, le caractère nécessairement éphémère et transitoire de l'expérience géoplastique (saisir la fugacité de la chute, d'une feuille ou l'incidence d'un rayon sur un élément naturel ...) nécessite d'utiliser des moyens artificiels (film, photo, vidéo, ...), non seulement pour en assurer une conservation, une pérennisation, mais aussi pour la soumettre à une altération qui la métamorphose. »¹⁰⁰.

Ainsi, pour pouvoir laisser une trace de leur existence, ce nouveau mode d'expression artistique est voué à constituer des contenus qui appartiennent au domaine documentaire. Ce nouveau procédé, qui s'est énormément développé depuis les années 1960, fut qualifié par Lucy Lippard par le terme de

⁹⁹ Ces procédés vont être notamment utilisés par le couple Christo.

¹⁰⁰ DORIAN Franck, *Le Land Art... et après, op.cit.*, p. 16.

dématérialisation. En effet, avec cette nouvelle technique, l'œuvre n'existe plus sous sa véritable forme apparence mais à travers les archives qui deviennent, par conséquent, sa nouvelle forme matérielle et son nouveau support. Toutefois, avec l'arrivée de l'ère numérique, les œuvres du Land Art vont connaître une nouvelle forme de dématérialisation, et en particulier la photographie. En effet, les nouveaux land artistes vont utiliser des appareils numériques. D'ailleurs, l'artiste Brigitte Sillard en utilise un car, pour elle, c'est un objet qui est facilement transportable lors de ses marches et, il lui permet de mettre rapidement ses photographies en ligne¹⁰¹. Par conséquent, les photographies ne seront plus identifiées par un support physique mais par un fichier numérique qui sera composé d'une matrice de pixels où la représentation est le résultat d'une réduction binaire de l'information. Ce nouveau support numérique va nous permettre de pouvoir accéder et contempler les œuvres du Land Art. Toutefois, les archives des œuvres qui sont antérieures à l'ère numérique, vont devoir être numérisées afin de pouvoir être consultables en ligne.

Comme nous l'avons vu précédemment avec les autres courants appartenant aux arts éphémères, la numérisation est la conversion de documents en représentation codée numériquement afin de pouvoir les conserver. C'est par l'intermédiaire de ce procédé que nous pouvons contempler, à travers notre écran d'ordinateur, ces œuvres disparues. Par exemple, c'est le cas pour l'œuvre *Spiral Jetty* de Robert Smithson. Cet artiste américain est l'un des représentants les plus importants du Land Art. Son installation, qui fut réalisée en 1970 fut construite sur une rive du Grand Lac salé dans l'Utah. L'artiste a utilisé des automoteurs pour pouvoir déplacer la terre et ainsi réaliser son œuvre. La forme de son travail fut influencée par la forme du site mais elle reflète également la forme circulaire des cristaux de sel. Cependant cette sculpture, qui est en forme de spirale, fut submergée par une remontée des eaux¹⁰². Toutefois, nous pouvons tout de même contempler cette œuvre à travers la photographie numérique. En effet, nous avons fait une requête internet pour pouvoir prendre connaissance du nombre de photographies sur cette œuvre et, nous pouvons constater qu'il en existe de très nombreuses. D'ailleurs c'est également le cas pour l'œuvre *Surrounded Islands*. Cette installation, qui fut réalisée par Christo et sa

¹⁰¹ SILLARD Brigitte, [en ligne] <http://www.sillard.com/>, (consulté le 15 mai 2017).

¹⁰² Lors de sa construction, le niveau de l'eau était bas à cause de la sécheresse. Au bout de quelques années, le niveau de l'eau a remonté et a submergée l'œuvre. C'est en 2002, durant une autre sécheresse, que l'œuvre est de nouveau apparu. Actuellement, l'œuvre est partiellement submergée.

compagne Jeanne-Claude en 1983, consistait à encercler les îles de la baie de Biscayne avec du polypropylène rose. S'étendant sur plus de 11 kilomètres, cet objet artistique connut une existence assez courte. Cependant, les artistes ainsi que leurs photographes, prirent des clichés de l'installation afin de pouvoir garder une trace de l'installation, mais aussi pour des raisons financières¹⁰³. Ces images, comme nous l'avons expliqué auparavant, se retrouvent dans les éditions documentaires ainsi que sur le web. En effet, nous pouvons affirmer qu'il existe un nombre important de photographies sur *Surrounded Islands*. Les archives numériques sont donc devenues la nouvelle matérialité et le nouveau support de diffusion des œuvres du Land Art. Par l'intermédiaire de celui-ci, les installations du Land Art vont pouvoir être indexées mais également être intégrées à des bases de données. De plus, l'utilisation de l'archive numérique comme support de l'œuvre, nous permet de voir l'œuvre dans son ensemble. Toutefois, cette nouvelle forme de dématérialisation va entraîner quelques problèmes, notamment en ce qui concerne la conservation de ces fichiers. Mais ces derniers seront abordés dans une autre partie de notre mémoire.

3.2 Internet : une nouvelle forme de mémoire pour les œuvres du Land Art

Les installations, appartenant au Land Art, sont des réalisations artistiques spatiales qui ont une durée de vie très courte.

Cependant, avec la création de sites artistiques, tous les arts vont connaître une nouvelle forme de diffusion et, à ce titre, ils adoptent un statut documentaire. Ainsi, ces données numériques, qui sont reliées par des liens hypertextuels, vont alimenter des bases de données. Afin d'illustrer nos propos, nous avons sélectionné trois sites qui sont : le portail du Land Art, le site de Christo et Jeanne-Claude et celui de l'artiste Brigitte Sillard.

Brigitte Sillard est une land artiste française qui parcourt le monde pour pouvoir exercer son art. Choissant des sites isolés, elle utilise les matériaux qui y sont déjà présents pour pouvoir réaliser ses œuvres. Cependant, et pour pouvoir exposer ses créations sur une plus grande échelle de diffusion, l'artiste a mis en place un site

¹⁰³ Lors de notre entretien avec Brigitte Sillard, nous avons demandé s'il n'y avait pas une forme de contradiction lorsque l'artiste photographiait son installation éphémère. Elle nous a expliqué, que ces photographies avaient un double statut. Dans un premier temps, elles servent à garder une trace de l'œuvre. Puis, dans un second temps, elles peuvent être un apport financier pour l'artiste.

web¹⁰⁴. Ce dernier expose les différentes photographies ainsi que des vidéos de ses créations. Lors de notre entretien, l'artiste nous expliquait que, par l'intermédiaire de cette page web, elle pouvait plus facilement diffuser et communiquer sur ses créations. Se composant de onze rubriques, le site présente l'intégralité des travaux menés par la plasticienne. Toutefois, nous nous sommes concentrés sur la rubrique qui portait sur le Land Art. Au sein de cet onglet, nous pouvons faire défiler les photographies de ces réalisations. Ces dernières, qui sont nativement numériques, nous montrent sous des angles subjectifs et singuliers, des situations qui sont arrêtées par le photographe. Comme nous pouvons le voir, ces documents, qui sont classés en fonction des créations, sont enrichies par des métadonnées et reposent sur le format JPEG. En effet, lors de notre seconde interview, l'artiste nous a précisé qu'elle avait choisi ce format pour ces photographies numériques¹⁰⁵. Ce dernier permet de diviser¹⁰⁶ le volume initial d'un fichier d'image sans que la dégradation des couleurs du document soit visible. Toutefois, l'inconvénient de ce format est qu'il peut entraîner la perte d'informations et par conséquent les images peuvent se dégrader. Cependant, le site de l'artiste présente ses créations dans leurs intégralités, tout comme celui de Christo et de Jeanne- Claude¹⁰⁷.

Ces artistes, qui sont des personnalités importantes du Land Art, sont surtout connus pour leur pratique artistique qui consiste à emballer les monuments. Réalisant des créations qui sont de tailles importantes mais ayant une durée de vie brève, ces artistes les matérialisent sous la forme de photographies ou de vidéos afin de pouvoir diffuser et attester l'existence de ces dernières. Ainsi, nous retrouvons toute cette documentation sur leur site Web. Ce dernier, qui est tenu par un webmaster, comprend différentes rubriques qui portent sur les expositions, les travaux en cours et sur ceux qui sont déjà réalisés. D'ailleurs, au sein de cette dernière rubrique, nous pouvons retrouver l'ensemble de la documentation portant sur l'œuvre *Surrounded Islands*¹⁰⁸. En effet, nous pouvons retrouver les croquis des artistes mais également des photographies qui sont légendées (auteur, dimensions,

¹⁰⁴ SILLARD Brigitte, [en ligne] <http://www.sillard.com/>, (consulté le 15/05/2017).

¹⁰⁵ Entretien téléphonique avec Brigitte Sillard le vendredi 23 Juin 2017.

¹⁰⁶ Jean- Claude Chirrollet nous précise que le format JPEG peut diviser par 10, 20 ou 50 le volume initial d'un fichier d'image. CHIROLLET Jean- Claude, *L'art dématérialisé : reproduction numérique et argentique*, Wavre, Mardaga, 2008, p.123.

¹⁰⁷ Christo and Jeanne- Claude, [en ligne] <http://www.christojeanneclaude.net/>, (consulté le 5/ 06/2017).

¹⁰⁸ <http://www.christojeanneclaude.net/projects/surrounded-islands>.

nature du document, etc.). Cette présentation est également accompagnée d'un texte qui explique l'œuvre en question.

Enfin, le dernier site que nous avons sélectionné est le portail du Land Art¹⁰⁹. Ce site contient des contenus très diversifiés provenant de différents artistes. Il comporte à la fois des contenus communicationnels, professionnels et culturels. Toutefois, il apporte des connaissances sur les créateurs ainsi que sur leurs réalisations. Effectivement, lorsque l'on va dans la rubrique qui s'intitule « Land Art », nous trouvons des informations sur les différents créateurs ainsi que sur leurs installations. Ainsi, si l'on clique sur l'un des artistes, nous retrouvons une représentation photographique de l'œuvre qui est enrichie par des métadonnées ainsi que par un résumé qui explique la démarche du créateur. Ce qui est intéressant avec ces trois sites web, c'est que nous pouvons voir la manière dont se présente la mémoire du Land Art sur Internet.

Effectivement, Internet a permis aux artistes du Land Art d'exposer leurs créations de manière virtuelle mais également sans contraintes spatio-temporelles. De plus, cet outil offre une nouvelle forme de mémoire qui est fragmentaire. En effet, comme nous avons pu le voir, sur les sites sélectionnés, les créations y sont présentées comme un assemblage de bribes de textes et de fragments photographiques. De plus, cette mémoire numérique met à disposition, pour n'importe quel individu connecté, ces œuvres qui sont devenues des fichiers numériques. D'ailleurs, cela s'applique également aux autres courants d'arts éphémères qui sont en ligne. Toutefois, cette nouvelle forme de mémoire va devoir faire face à certains problèmes, en particulier en ce qui concerne la conservation et le droit à la propriété intellectuelle.

¹⁰⁹ Portail du Land Art. *Art avec et dans la Nature*, [en ligne] <http://www.landarts.fr/>, (consulté le 25/ 03/2017).

III LES ARCHIVES NUMERIQUES ET L'ART EPHEMERE : CONSERVATION ET DOCUMENTATION

Nous avons donc débuté notre travail par la présentation de l'art éphémère et des relations qu'il entretenait avec le domaine archivistique. Cette première partie, nous a permis de voir que les artistes ont utilisé la photographie ainsi que la vidéo afin de pouvoir garder une trace de leurs créations temporaires. Cependant, et afin d'avoir une vue plus précise, nous avons étudié les relations existantes entre l'art éphémère et les archives numériques par l'intermédiaire de la pratique du Land Art. Comme nous avons pu le constater, l'arrivée du numérique au sein de cette pratique artistique a produit quelques bouleversements, notamment en ce qui concerne la diffusion ainsi que la mémoire des œuvres du Land Art.

Maintenant, au sein de cette troisième partie, nous allons étudier l'avenir de ces archives numériques. Comme nous l'avons souligné auparavant, l'utilisation de ce nouveau support peut entraîner des problèmes de conservations. Cependant, nous avons pu constater, lors de nos recherches, qu'il n'existait pas de méthode de conservation qui soit spécifique au Land Art¹¹⁰. Par conséquent, nous avons fait le choix de voir des techniques qui peuvent être utilisées pour les différents courants qui composent l'art éphémère. Ainsi, quelles sont les nouvelles problématiques auxquelles vont devoir faire face les artistes mais aussi les archivistes ? Quel est l'avenir de ces archives numériques face au passage du temps ? Ce sont ces points que nous allons aborder au sein de cette dernière partie.

1 LES METHODES DE DOCUMENTATION ET DE CONSERVATION

1.1 Les Médias Variables

Pour plusieurs commissaires et conservateurs, l'acquisition ainsi que la conservation d'œuvres, n'ayant pas une matérialité stable, ne devrait pas être l'objet

¹¹⁰ Lors de mes recherches, je n'ai pas trouvé de méthodes qui soit spécifique à la documentation des œuvres du Land Art. D'ailleurs, Cécile Dazord, qui est conservatrice au Département recherche du Centre de recherche et de restauration des Musées de France (C2RMF, Paris), m'a conforté sur mes idées. Elle m'a expliqué que le Land Art détenait bien des problèmes de conservations qui lui sont spécifiques mais pas de méthode standard. Ce domaine est en train de se construire.

des musées. D'ailleurs, c'est ce que pense Frederik Leen qui est le chef du département d'art moderne des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Il écrit:

« Une condition de base pour prendre soin d'une collection de musée et pour la conservation des éléments de la collection, c'est-à-dire les œuvres d'art, est leur constance matérielle et leur endurance. Un musée ne doit pas acquérir des objets qui pour la simple raison de leur nature matérielle n'appartiennent pas à une collection d'objets dotés d'une durée de vie minimale de quelques centaines d'années. De manière similaire, les conservateurs ne devraient pas être confrontés à une tâche qu'ils ne peuvent pas raisonnablement réaliser. Un exemple extrême : il n'est pas possible de conserver un feu plus longtemps qu'il ne brûle. Donc je crois que la politique d'acquisition d'un musée (public) devrait exclure toute œuvre d'art qui ne peut pas répondre au critère de la stabilité matérielle raisonnable. Une stabilité matérielle raisonnable signifie que les matériaux de l'objet résistent à une décomposition accélérée et peuvent être restaurés ou suivant, des instructions écrites par l'artistes, remplacés. Il y a trois raisons pour adopter cette politique: 1) Acquérir des objets avec un matériau ayant une courte durée de vie, au-delà de la stabilisation et sujet à un processus de dégradation irréversible est en contradiction avec la tâche principale du musée de conserver les œuvres dans sa collection. 2) Pour des raisons purement économiques, il est irresponsable d'investir de l'argent public dans la conservation d'objets culturels qui ne peuvent être préservés. 3) Les artistes connaissent la responsabilité principale du musée de la détérioration les objets de sa collection. Si une œuvre éphémère n'est pas accompagnée par la description de l'œuvre certifiée par l'artiste, incluant des instructions pour sa re-réalisation/réinstallation ou restauration, on peut supposer qu'elle ne doit pas être préservée, du moins pas dans sa forme matérielle actuelle »¹¹¹.

Ainsi, nous pouvons constater que certaines institutions de conservations détiennent une certaine réticence vis-à-vis de l'acquisition d'œuvres éphémères. Toutefois, ce point de vue ne fait pas l'unanimité auprès des professionnels de la

¹¹¹ LEEN Frederik, « Should Museums collect ephemeral art ? » in HUMMELEN IJSBRAND, SILLE DIONE (dir.), *Modern Art : Who cares ?*, Amsterdam, Foundation for the Conservation of Modern Art : Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, p.376.

conservation. En effet, Jon Ippolito s'oppose à cette idée. Cet ancien conservateur au Solomon R. Guggenheim Museum, écrit :

« Vu la vitesse vertigineuse des avancées technologiques, certains soutiennent que le Web et autres projets en ligne sont éphémères de manière intrinsèque et ne peuvent pas être collectés et collectionnés. Néanmoins, le problème avec cette politique est que cela encourage les musées à fétichiser les objets les plus conventionnels que le marché a déjà approuvés, tout en laissant les travaux les plus radicaux “lisser entre les fissures” de l’histoire de l’art. Cela en soi ne rendra pas nécessairement les musées obsolètes, mais probablement affreusement ennuyeux »¹¹².

Par conséquent, et afin de permettre l’arrivée d’œuvres d’art éphémères au sein des musées, Jon Ippolito initia, avec d’autres confrères, le concept de Médias Variables. Le terme « Médias variables » permet de désigner des œuvres ayant une matérialité numérique, mais également l’ensemble des formes d’arts contemporain, tel que l’art conceptuel, l’art minimal, la performance et le Land Art, qui sont des pratiques qui reposent sur le processus et non plus sur l’objet¹¹³. Cette approche, qui fut mise au point par un groupe de travail transdisciplinaire, est l’une des stratégies muséales les plus élaborée pour appréhender ces œuvres.

Ce réseau « associe des artistes à des musées et des conseillers-médias afin de susciter une comparaison entre des œuvres d’art reposant sur des médiums éphémères. L’initiative vise à définir chacune des études de cas en fonction de caractéristiques indépendantes des médiums et de préciser des stratégies approuvées par les artistes en vue de la préservation de leurs œuvres, au moyen d’un questionnaire interactif »¹¹⁴.

En effet, avec cette approche, les institutions de conservations peuvent dialoguer avec les artistes afin d’appréhender et de percevoir leurs intentions, les caractéristiques de leurs créations ainsi que l’avenir de ces dernières. D’ailleurs,

¹¹² IPPOLITO Jon, « The Museum of the Futur : A Contradiction in Terms », *Artbyte*, June- July 1998, n°2, p. 18-19.

¹¹³ LAFORET Anne, *Le Net Art au musée : stratégies de conservation des œuvres en ligne*, Paris, Questions théoriques, 2011, p.105.

¹¹⁴ Site internet du réseau des médias variables, [en ligne] <http://variablemedia.net/f/introduction/index.html>, (consulté le 29/06/2017).

c'est à l'artiste, et non au musée, à qui il revient la responsabilité de décider si la forme originelle de son œuvre, doit être traduite, ou non, par un nouveau médium.

Afin de pouvoir prendre en compte les spécificités des œuvres, cette approche a mis au point un questionnaire dont les objectifs sont de répondre à des besoins de type informationnels. Ce dernier cherche à déterminer l'ensemble des caractéristiques qui sont primordiales pour une réalisation artistique. Comme nous l'avons énoncé précédemment, ce sont les artistes qui décident la manière dont l'œuvre doit évoluer. Les archivistes, ainsi que les techniciens peuvent leur recommander des solutions mais non les prescrire¹¹⁵.

Enregistrées dans une base de données pluri-institutionnelles, les réponses pourront être utilisées par les différents acteurs qui composent ce réseau. En effet, cette transversalité disciplinaire va permettre le rassemblement ainsi que la mise en commun des compétences et des connaissances provenant des différents métiers appartenant à la conservation. Elle permet également la transmission des réalisations artistiques. À la fin de ce questionnaire, Jon Ippolito recommande divers scénarios qui sont : le stockage, la migration, l'émulation et la réinterprétation.

Le stockage est la solution la plus classique et conservatrice. Elle consiste à stocker les réalisations artistiques, dans leur état d'origine, ainsi que les moyens de lecture sur des supports numériques. Comme le souligne Anne Laforêt, le principal désavantage du stockage de matériaux désuets est que « l'œuvre disparaîtra quand ses matériaux ou données seront devenus obsolètes »¹¹⁶. La seconde solution, qui est proposée par ce système, est la migration. Cette technique implique la mise à niveau d'un support. Elle consiste à déplacer un support de stockage vers un autre. Ce dernier sera plus approprié face aux contraintes du temps. De plus, avec cette solution le train de bits, contenant l'information, n'est pas touché lors du transfert. Toutefois, ce procédé peut avoir des conséquences, notamment sur l'apparence de l'œuvre. Ensuite, il y a l'émulation. Il s'agit d'un transfert de données vers un nouvel outil. Lors de ce transfert, nous ajoutons un composant logiciel qui émule l'ancien matériel. Cela permet l'exécution de l'ancienne application. Enfin, la dernière solution proposée par les Médias variables est la réinterprétation. Cette stratégie

¹¹⁵ DEPOCAS Alain, *Permanence through change: the variable media approach = La permanence par le changement: l'approche des médias variables*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2003, p. 47.

¹¹⁶ LAFORÊT Anne, *Le Net Art au musée : stratégies de conservation des œuvres en ligne*, op.cit., p.110.

consiste à réinterpréter l'œuvre chaque fois qu'elle est recréée. D'ailleurs, Jean- Paul Fourmentraux écrit « qu'il s'agit toujours de recréer, grâce aux données recueillies par le musée, suite aux entretiens et questionnaires avec l'artiste ou avec les ayants droit, ainsi qu'avec des historiens de l'art et des informaticiens, une œuvre fidèle à l'intention de l'artiste mais qui peut s'avérer très différente de l'original »¹¹⁷.

1.2 La méthode DOCAM

Né du projet portant sur les médias variables, le modèle documentaire DOCAM (Documentation et conservation du patrimoine des arts médiatiques)¹¹⁸ est un modèle qui est très utilisé. Le travail mené par la Fondation Daniel Langlois est de nature collaboratif. Il fait appel à des équipes de recherches pluridisciplinaires (musées, universités nord-américaines et un réseau international de chercheurs).

Le modèle documentaire de la DOCAM apporte une aide à l'artiste, au conservateur et à l'archiviste. En effet, ce modèle sert le conservateur qui souhaite organiser une exposition, l'artiste qui veut employer des matériaux spécifiques et l'archiviste qui, par conséquent, détient un témoin de l'œuvre.

Ce projet a mené des recherches sur des œuvres médiatiques, mais aussi des recherches d'ordres terminologiques ou technologiques¹¹⁹. Ces recherches ont abouti sur plusieurs résultats qui sont : la Timeline des technologies¹²⁰, un guide de catalogage¹²¹ et de conservation¹²² et un modèle documentaire¹²³ qui propose une typologie de document.

Le modèle documentaire de DOCAM possède les mêmes fonctions qu'un dossier d'œuvre puisque ce dernier « rassemble, organise et rend accessible la documentation créée par les contributeurs tout au long du cycle de vie d'une œuvre d'art médiatique »¹²⁴. Ce modèle est également très employé puisqu'il rassemble dans un même endroit, l'ensemble des informations nécessaires sur les nécessités

¹¹⁷ FOURMENTRAUX Jean- Paul, « Art et médias variables. Préserver, exposer et pratiquer les œuvres numériques », Les Cahiers du numérique 4/2012, vol. 8, p.33- 52.

¹¹⁸ Site internet du modèle Docam, [en ligne] <http://www.docam.ca/>, (consulté le 29/06/2017).

¹¹⁹ LAFORÊT Anne, *Le Net Art au musée : stratégies de conservation des œuvres en ligne*, op.cit., p. 107.

¹²⁰ *Timeline technologies*, <http://www.docam.ca/fr/timeline-des-technologies.html>, (consulté 29/06/2017).

¹²¹ Guide de catalogage, <http://www.docam.ca/fr/guide-de-catalogage.html>, (consulté le 29/06/2017).

¹²² Guide de conservation, <http://www.docam.ca/fr/guide-de-conservation.html>, (consulté le 29/06/2017).

¹²³ Modèle documentaire, <http://www.docam.ca/fr/modele-documentaire.html>, (consulté le 29/06/2017).

¹²⁴ *Ibid.*

qui entourent la conservation ainsi que sur la bonne documentation des objets artistiques. Il permet également de pouvoir accéder aux données de traçabilité. Par conséquent, nous pouvons constater que cette méthode est une source d'information qui est importante pour les archives numériques.

L'usage de ce dossier numérique d'œuvre suppose, dans un premier temps, la dématérialisation de la documentation scientifique sur l'objet artistique. C'est-à-dire qu'il y a un transfert des informations, qui sont sur des supports analogiques, vers un support numérique. D'autre part, ce dossier numérique sollicite la construction d'une structure d'archivage et de consultation en utilisant la jonction des données et l'édition des documents.

Il distingue également quatre catégories qui constituent le cycle de vie de l'œuvre. Ces dernières sont la création, la dissémination, la recherche ainsi que la responsabilité¹²⁵.

Ce modèle documentaire met donc en avant la contextualisation de l'œuvre. En effet, les quatre catégories, précédemment nommées, sont de nouveau divisées afin de permettre le regroupement des documents avec des activités précises qui sont à l'intérieur de ces étapes. Ainsi, cela ajoute une nouvelle couche d'information contextuelle qui est utile à l'interprétation des documents.

1.3 Une technique de conservation non muséal : le centre V2_

Le projet V2_, est un centre qui a été fondé en 1981 à Rotterdam. Dédié à l'art des médias instables, ce modèle ne provient pas du domaine muséal. Résidence d'artistes mais aussi lieu d'exposition, ce centre offre également une plateforme où les artistes, les scientifiques ainsi que les techniciens informatiques peuvent partager leurs résultats.

Par l'usage de nouvelles technologies, le centre produit, archive et publie sur l'art. Les archives de V2_ ont pour objectif, comme le souligne Anne Laforêt, de « documenter les œuvres et les projets montrés ou réalisés à V2_ »¹²⁶. Néanmoins,

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ LAFORÊT Anne, *Le Net Art au musée : stratégies de conservation des œuvres en ligne*, op.cit., p. 113.

comme nous avons pu le voir précédemment, documentation et œuvre peuvent être très liées¹²⁷.

Afin de pouvoir traiter ces œuvres, le centre a mis en place un système de « capture ». Effectivement, au lieu d'utiliser le terme de conservation, V2_ a fait le choix de le remplacer par le terme « capture » car, ici, il est question d'archives et non pas d'une collection d'œuvres. Mais le centre a surtout privilégié ce terme car les œuvres instables peuvent s'actualiser sans avoir un état original.

Le contexte de production ainsi que les occurrences d'apparitions et de diffusions, produit des informations de natures différentes qu'il faut rassembler. Possédant un laboratoire qui accueille les créateurs, le centre est en capacité de capturer l'ensemble des informations liées à la production. Les informations qui y sont rassemblées, lors de cette capture, sont assez larges et par conséquent, nécessite une vigilance sur les différentes caractéristiques que contient le projet¹²⁸. Cette captation prend en compte les informations qui sont de nature technique et qui sont issues du processus de création pluridisciplinaire. Elle prend aussi en compte les informations de la mise en exposition ainsi que celles de l'environnement numérique dans lequel l'objet apparaît.

2 LES PROBLEMES LIES A LA CONSERVATION

2.1 Internet et la mémoire des œuvres éphémères

La mémoire électronique des arts a connu une importante expansion avec la mise en place du réseau Internet durant les années 1990. Ce support immatériel donne la possibilité, à plusieurs bases de données artistiques, d'être reliées entre-elles. Les sites internet, qui sont de plus en plus nombreux, permettent à l'internaute de contempler des œuvres qui appartiennent à des musées ou qui ont disparues.

« L'art devient une mémoire hypermédia vivante, dont la consultation hypertextuelle est diversifiable en fonction des chemins d'accès personnels

¹²⁷ Le projet de V2_ *Capturing unstable media 2003-2004*, est de ce point de vu, très intéressant, d'autant plus que sa documentation est en ligne, <http://v2.nl/archive/works/capturing-unstable-media>, (consulté le 29/06/2017).

¹²⁸ Ces aspects sont multiples. Il y a : le ou les contextes de départ, les expérimentations qui mènent à la mise en forme de l'œuvre, son dispositif à chaque occurrence, les différentes personnes qui sont intervenues dans la création du projet, le ou les modes d'interactions.

aux données numérisées contenues dans les mémoires des serveurs informatiques »¹²⁹.

En effet, une grande partie de l'art contemporain, et en particulier les arts éphémères, semble être destinée à la médiatisation de l'art par la mémoire. Cette dernière, qui inventorie et archive l'ensemble des témoignages qui entourent les œuvres d'art, a également pour volonté de conserver, de classer ces objets. Comme le souligne Jean- Claude Chirollet :

« L'art est entré -depuis l'avènement de la notion de patrimoine national, pendant la Révolution française- dans la mouvance économique et politique planétaire de la mémoire culturelle des peuples; il paraît destiné à faire partie de manière irréversible des archives documentaires institutionnelles, publiques ou privées, et, plus encore, des réseaux mondiaux de l'information »¹³⁰.

Les réalisations artistiques, tel que *Spiral Jetty* ou *Shoot*, deviennent donc des fichiers de données qui sont codées en langage binaire et qui sont, par ailleurs, accessibles à l'ensemble des internautes. Les œuvres d'art éphémères sont donc délocalisées de leur site originaire mais elles sont également mises à la disposition des personnes qui consultent les bases de données. Toutefois, il est également important de préciser que pour certaines formes d'arts éphémères, Internet demeure le seul dispositif qui assure leur mémoire. Par exemple, c'est le cas pour le Net Art. Certains sites sont créés pour pouvoir recevoir et diffuser ces objets d'arts électroniques. Internet devient donc le lieu immatériel de l'exposition mais aussi de l'expression artistique. Il assure également la conservation numérique des objets artistiques.

Cependant, cette mémoire numérique, où les œuvres d'art sont réduites à un fichier de données, doit faire face à certaines problématiques. En effet, Internet peut-être un support instable. Les sites peuvent avoir une existence assez courte. Par conséquent, les fichiers numériques peuvent être perdus. De plus, cette nouvelle forme de mémoire doit faire face à l'obsolescence des formats, mais aussi à celle des technologies qui sont employées dans le domaine de l'informatique. Par conséquent, il serait intéressant de penser à un système qui permettrait d'établir une

¹²⁹ CHIROLLET Jean- Claude, *Les mémoires de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p.138.

¹³⁰ CHIROLLET Jean- Claude, *ibid.*, p. 259.

mémoire informatique des sites Web¹³¹. Avec ce procédé, les artistes mais aussi les professionnels de l'information et de la conservation, auraient la possibilité de ne plus perdre les données artistiques. On peut donc constater, qu'il est important que les archivistes et les artistes mènent un travail collaboratif pour pouvoir assurer une postérité aux œuvres.

2.2 L'importance du travail collaboratif entre les archivistes et les artistes

À partir des années 1960, des artistes de différents courants, appartenant à l'art contemporain, ont multiplié leurs pratiques artistiques en utilisant des éléments instables et par conséquent éphémères. D'ailleurs, comme nous avons pu le constater, certains conservateurs sont réticents envers l'acquisition de ce types d'œuvres puisqu'elles sont vouées à la destruction. Cependant, la conservation des œuvres d'art implique l'acceptation de leur détérioration, qu'elle soit partielle ou totale. En effet, comme le souligne Anne Laforêt, « cette perte semble de moins en moins acceptable pour une société constamment en cours de patrimonialisation »¹³². Par conséquent, et afin de garder une trace de ces œuvres, les artistes ainsi que les archivistes doivent travailler ensemble afin de pouvoir résoudre les problèmes qui sont liés à la conservation mais aussi pour pouvoir donner une postérité à l'objet artistique.

L'essor de l'éphéméralité au sein de l'art contemporain, a poussé les institutions de conservation à mettre en place la conservation préventive. En effet, et avant même l'arrivée du numérique au sein des œuvres d'art, les responsables des collections d'art contemporain, ont pris conscience de l'importance d'une mise en place d'une prévention qui aurait pour objectif de prolonger la vie matérielle des objets artistiques. Cette question de conservation est également présente avec l'arrivée de nouveaux supports d'informations numériques. En effet, l'utilisation de documents numériques engendre de nouvelles problématiques de conservation, de sécurité et de pérennité des données. L'ère numérique est confrontée une évolution rapide ainsi qu'à la prolifération de différents types de matériaux informatiques qui garantissent une obsolescence. L'élaboration de nouveaux formats, est un exemple qui reflète parfaitement cette problématique. En effet, l'apparition de nouveaux formats, pour

¹³¹ L'archivage du Web pourrait être utilisé pour cette opération.

¹³² LAFORÊT Anne, *Le Net Art au musée : stratégies de conservation des œuvres en ligne*, op.cit., p. 50.

préserver nos données, peut entraîner un risque d'obsolescence puisque qu'ils sont utilisables dans une période chronologique assez courte. Ces nouvelles questions touchent donc les métiers d'archivistes et d'artistes et elles sont, par ailleurs, au cœur de leurs travaux.

« De leur côté les archivistes sont confrontés à certains paradoxes : comment continuer à assurer leur mission fondamentale alors même que le numérique n'a pas vocation à être conservé sur le long terme ; qu'il est aisément falsifiable ; et que ses caractéristiques essentielles sont sa volatilité et son instabilité ? »¹³³.

L'activité de l'artiste consiste à créer des œuvres par lesquels il peut véhiculer une réflexion et des émotions. Comme nous avons pu le constater, ces œuvres peuvent être de nature éphémère et par conséquent, se détruire dans le temps. Toutefois, et afin de garder une trace de leur activité artistique, des artistes ont pensé à mettre en place un système documentaire pour les préserver. Par conséquent, on peut donc remarquer que le métier d'artistes et celui des archivistes ont des objectifs communs. Effectivement, les activités des archivistes ainsi que celles des artistes vont être complémentaires et même indissociables. Afin de pouvoir donner une postérité, à ces œuvres qui ont été exécutées à partir d'éléments instables, de documents et d'archives numériques, il faudrait penser à la mise en place d'un service qui aurait pour missions la veille ainsi que la conservation envers les usages de documents qui sont de nature numériques. Les professionnels de l'information et, en particulier les archivistes, possèdent les qualifications pour essayer de répondre à ces problèmes. Avec l'arrivée de l'ère numérique, est également apparu l'illusion d'une conservation numérique éternelle et sans limites. Par conséquent, il est donc important que les archivistes ainsi que les artistes effectuent un travail collaboratif afin de pouvoir apporter des résultats ainsi que des moyens pour pouvoir conserver dans de bonnes conditions notre patrimoine artistique présent et futur.

« Il s'agirait donc d'un affaïssement du caractère matériel des travaux [...]. Cependant, il est fort difficile d'accepter cette idée. Même si le matériel est fragile, labile, précaire, volatil ou instable, cela n'implique pas que l'œuvre aurait une matérialité affaiblie. De fait, on ne voit pas en quoi un texte, un

¹³³ BANAT-BERGER Françoise, « De l'écrit à internet : comment archive-t-on l'immatériel ? », Pouvoirs, 2015, vol.153, n°2, p. 113.

geste, un message ou une parole seraient moins matériels qu'une toile, un dessin ou une boîte de soupe »¹³⁴.

On peut donc se rendre compte que l'arrivée du numérique, comme support, dans l'art contemporain, apporte de nouvelles problématiques de conservations. Étant déjà sujettes à des problèmes de préservation, les œuvres d'art éphémères doivent de nouveau, avec l'utilisation du document numérique, faire face à ces mêmes difficultés. Comme l'écrit Gérard Genette, « Elles exigent des méthodes de documentation qui permettent de restituer leur histoire, les différentes interprétations auxquelles elles ont donné lieu, mais aussi de consigner les intentions et les prescriptions des artistes en vue de futures réitérations »¹³⁵.

2.3 Le caractère reproductible des archives numériques et la perte de l'aura

À travers les parties précédentes, nous avons pu constater que les artistes, afin de garder une trace de leurs œuvres, utilisaient des outils de reproduction. Cette reproductibilité se retrouve également avec l'usage des archives numériques puisque ce support offre la possibilité, à l'œuvre d'art, de se démultiplier. C'est donc sur cette notion, que nous allons terminer cette dernière partie.

La notion de reproduction fut très longuement questionnée par un écrivain du XX^{ème} siècle. Cet auteur n'est autre que Walter Benjamin (1892-1942). C'est à travers son ouvrage, qui s'intitule *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, que Walter Benjamin va étudier cette notion, ainsi que ses conséquences sur le domaine de l'art. L'auteur nous explique qu'avec le développement de techniques de reproduction, tel que la photographie, l'objet d'art devient un pur produit de marchandisation. C'est également au sein de cet écrit, que nous avons pu voir que la notion d'authenticité était très importante. En effet, pour une œuvre d'art traditionnelle, c'est une caractéristique qui est fondamentale. Il est donc intéressant de voir, que la question de l'authenticité soit déjà présente et importante, au sein d'un ouvrage datant 1936, et qu'elle évoque, par la même occasion, des

¹³⁴ RADISZCZ Esteban, « Destin des images et déréalisation de l'objet. À propos de la dématérialisation dans l'art contemporain », *Savoirs et clinique*, 10 novembre 2010, no 12, [en ligne], consulté le 26/07/2017.

¹³⁵ GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, op.cit., p. 161.

problématiques qui peuvent être comparables à celles que connaissent les conservateurs, les artistes ainsi que les archivistes actuels¹³⁶.

Walter Benjamin pense que l'aura détenue par les œuvres d'art ne peut pas être reproductible. En effet, l'ensemble des tentatives de reproduction, dans le contexte des archives numériques comme matérielles, extrait l'œuvre d'art de son contexte. C'est également le cas lorsque l'objet artistique passe de sa situation rituelle à sa fonction d'exposition.

Les méthodes de reproductibilité techniques, telle que la lithographie ou la photographie, ont pour conséquence d'affecter le sentiment de rareté de l'œuvre d'art. L'objet artistique doit donc faire face à un afflux d'images. La reproduction de l'œuvre a également des conséquences sur des notions qui sont fondamentales pour l'objet artistique. Ces dernières sont l'intégrité et l'authenticité.

Selon Walter Benjamin, la notion d'authenticité, qui est attachée à la présence physique, ici et maintenant, de l'œuvre d'art originale, n'a plus aucun sens car les techniques de reproduction dévalorisent l'authenticité même de l'original en le transportant en tout lieu et sous diverses apparences¹³⁷.

« Au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'œuvre d'art, c'est son aura. [...] On pourrait dire, de façon générale, que les techniques de reproduction détachent l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elles substituent un phénomène de masse à un événement qui ne s'est produit qu'une fois »¹³⁸.

Extraite de son usage dit « rituelle », c'est à dire d'objet en tant que porteur d'émotions, l'œuvre entre dans le monde politique, au sens philosophique. Cette transition est expliquée par l'auteur. Il écrit que: « Mais dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée »¹³⁹.

¹³⁶ Ici, nous faisons référence à l'importance que détiend le terme « authenticité » au sein du texte de loi du 13 mars 2000 qui porte sur l'adaptation du droit de la preuve aux technologies de l'information et relative à la signature électronique.

¹³⁷ Ces reproductions attaquent l'authenticité de l'œuvre d'art mais elles sont également considérées comme la clé qui donne accès à la compréhension mais aussi à la possession.

¹³⁸ WALTER Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique : version de 1939*, Paris, Gallimard, p. 15.

¹³⁹ WALTER Benjamin, *ibid.*, p. 21.

Ainsi, le cas des archives numériques peut se transposer sur la théorie de Walter Benjamin. Comme nous avons pu le voir, à travers des exemples d'œuvres éphémères, les archives peuvent être à la fois le matériau, le support d'exposition ainsi que l'objet de valorisation. Par conséquent, les archives doivent être étudiées afin de leur attribuer une reconnaissance ainsi qu'une documentation. Toutefois, et nous allons conclure cette dernière partie sur cette question : les archives numériques, appartenant aux œuvres d'art éphémères, peuvent-elles détenir l'aura des œuvres disparues ?¹⁴⁰

¹⁴⁰ Il ne faut pas oublier que les archives sont la mémoire des œuvres éphémères. Certes elles ont un aspect documentaire mais, elles peuvent également posséder un aspect esthétique et même devenir une œuvre. De plus, elles sont les seules qui apportent un témoignage après la disparition de la réalisation artistique.

CONCLUSION

À travers cette étude, nous pouvons constater que la pratique de l'art éphémère a produit des liens très étroits avec le domaine archivistique. En effet, l'instabilité des nouveaux éléments utilisés par les artistes, au sein de leurs réalisations, vont entraîner la disparition de l'objet artistique qui fut conçu par l'art dit « traditionnel ». Ainsi, et afin de montrer leurs intentions et leurs créations, les créateurs vont devoir établir un système documentaire mais également nouer des liens avec d'autres domaines.

« Puisqu'elle n'est pas autonome, elle noue des relations complexes avec d'autres domaines du type photo/ nature/ poésie, sculpture/ photo, voyage/ récit/ vidéo, performance/ vidéo, sonorisation/ parcours... »¹⁴¹. Remettant en cause les critères de l'objet d'art dit « traditionnel », et en particulier sa pérennité, les artistes ont été dans l'obligation d'utiliser la photographie ainsi que la vidéo afin d'avoir une représentation de leurs créations.

Cette démarche, que Lucy Lippard et John Chandler ont dénommé « dématérialisation de l'art », va entraîner un changement de support de l'œuvre d'art. En effet, au lieu de reposer sur une toile ou sur du bronze, l'objet artistique va se matérialiser à travers le papier, la pellicule, etc. Ainsi, nous avons pu constater que dès les prémices de cette pratique artistique, les domaines de l'art et des archives étaient étroitement liés. Cette documentation, qui fut pensée dès la conception de l'œuvre, pousse les artistes à utiliser des pratiques archivistiques afin d'offrir une postérité à leurs objets artistiques mais également à garder une trace de ces derniers ainsi que de l'activité artistique. Toutefois, le statut de ces archives peut être difficile à définir. En effet, ces dernières peuvent servir à nous renseigner sur les techniques employées par les artistes mais elles peuvent également détenir un aspect esthétique. Par conséquent, on peut constater qu'il existe une certaine ambiguïté concernant le statut de ces documents.

À partir de cette première partie, montrant que la pratique de l'art éphémère avait des liens avec le domaine archivistique "traditionnel", nous avons poursuivi sur l'arrivée de l'ère numérique ainsi que sur le rôle des archives numérique au sein de

¹⁴¹ DORIAN Franck, *Le Land Art... et après*, op.cit., p. 102.

ce courant artistique. L'utilisation de l'archive numérique, par les arts éphémères, va créer certains bouleversements. En effet, grâce à cette nouvelle forme, les réalisations éphémères vont avoir une diffusion ainsi qu'une accessibilité plus vaste. Ainsi, elles sont utilisées comme des supports afin de mettre en avant un patrimoine. D'ailleurs, nous avons pu le constater avec la documentation portant sur les œuvres de Tino Sehgal. Cependant, et afin d'avoir une vue plus précise de ce sujet, nous avons décidé d'axer notre recherche sur le Land Art.

La pratique de l'archivistique, au sein du Land Art, est une nécessité. En outre, et afin de pouvoir exposer leurs œuvres, les artistes doivent enregistrer les différentes actions de l'objet artistiques car après le démantèlement de l'œuvre, il ne reste que des documents archives. Ces derniers font donc office de trace car ils témoignent des actes passés mais aussi des procédés employés par l'artiste afin de pouvoir réaliser son installation. Par conséquent, nous pouvons constater que l'archive est devenue le nouveau support des œuvres du Land Art. D'ailleurs, c'est par l'intermédiaire de ces archives que nous pouvons reconstituer l'installation disparue. Cependant, avec l'arrivée de l'ère numérique ainsi que les nombreux changements qu'elle entraîne sur son passage, le Land Art va connaître une nouvelle forme d'expositions et de mémoire.

L'exposition de ce courant artistique, avant l'arrivée du numérique, se faisait avant tout à travers des expositions et des livres d'artistes. Cependant, et en utilisant des appareils numériques ainsi que la numérisation, les land artistes vont offrir à leurs œuvres un nouveau support. Ainsi, ne reposant plus sur un support physique, les représentations photographiques des installations seront désormais enregistrées sous la forme de fichiers numériques. Utilisant des formats de conservation afin de garantir une pérennité de la réalisation artistique, les artistes vont créer un nouveau mode d'exposition. En effet, avec la création de sites artistiques sur Internet, les œuvres du Land Art vont être accessibles depuis un écran d'ordinateur. Adoptant un statut documentaire, puisqu'elles sont mises sur des sites, les représentations numériques de ces installations vont considérablement réduire les contraintes qui sont liées à leur accessibilité¹⁴².

¹⁴² Cependant, et afin de comprendre l'œuvre dans son ensemble, il faut se déplacer sur le site où elle est exposée.

« À l'inverse de la fétichisation des œuvres originales, encouragée par le cérémonial d'exposition de l'institution muséale, "l'exposition" multimédia de l'art le rend plus familier, plus directement appréhensible et -avantage non négligeable- observable à loisir [...] »¹⁴³.

Internet va également offrir une nouvelle forme de mémoire. Se composant de photographies, de textes et de vidéo, les œuvres du Land Art se retrouvent sous la forme d'une mémoire fragmentaire. Bien que matériellement très différentes des archives papiers, elles conservent leur capacité à être des lieux de mémoire, vecteurs d'émotion.

Néanmoins, ces projets artistiques, qui utilisent les archives numériques sont en danger. En effet, les contraintes sont les mêmes que celles qui sont connues au sein de l'environnement papier. Ainsi, les artistes et les archivistes doivent faire face aux dangers qui sont liés à l'obsolescence technologique mais également aux problématiques qui sont liées à l'authenticité, la traçabilité ainsi qu'à l'intégrité de ces documents archives.

Ainsi, nous pouvons donc constater que les artistes ainsi que les archivistes possèdent les mêmes problématiques qui peuvent être résumées par quatre termes : pérennité, traçabilité, authenticité et intégrité. Ainsi, et afin de pallier ces difficultés, ces deux domaines doivent collaborer pour pouvoir mettre en place des solutions pour assurer un avenir à ces œuvres d'art qui reposent sur les archives numériques.

Cependant, la délimitation de notre étude est liée à un manque de documentation sur les œuvres ainsi que sur le terme archive numérique. Par conséquent, nous nous sommes appuyés sur des études portant sur le Net Art. Ce courant artistique, qui se situe dans la lignée de l'art éphémère, et qui concerne les œuvres créées par et pour Internet, est également très intéressant d'un point de vue archivistique. En effet, et contrairement aux autres mouvements artistiques que nous avons vus précédemment, les œuvres du Net Art ne possèdent pas de support physique. Par conséquent, il serait intéressant de faire une étude archivistique sur ces réalisations artistiques qui sont composées uniquement de fichiers numériques.

¹⁴³ CHIROLLET Jean- Claude, *L'art dématérialisé: reproduction numérique et argentine*, op.cit., p. 199.

SOURCES

1 ENTRETIEN ET DOCUMENTATION SUR LES ARTISTES

- *Brigitte Sillard. Artiste plasticienne- Land Art- Architecture- Verre*, [en ligne], <http://www.sillard.com/>, consulté le 15 mai 2017.
- BURDEN Chris, *Documentation of Selected Works 1971-1974*, New York, Electronic Arts Inc., 1971- 1975, 34 min.38 sec.
- *Christo and Jeanne-Claude*, [en ligne], <http://www.christojeanneclaude.net/>, consulté le 5 juin 2017.
- *Portail du Land Art. Art avec et dans la Nature*, [en ligne] <http://www.landarts.fr/a-propos/,Été2008>, consulté le 25 mars 2017.
- HOLT Nancy, SMITHSON Robert, *Spiral Jetty*, S.I., 1970, 32 min., in Robert Smithson, [en ligne] <https://www.robertsmithson.com/films/txt/spiral.html>, consulté le 18 juin 2017.
- Entretien téléphonique avec Brigitte Sillard, artiste plasticienne, le 1^{er} Mai et le 23 Juin 2017.
- RIEDELSHEIMER Thomas, *Rivers and Tides*, Documentaire, Eurozoom, 2005, 90 min.

2 OUVRAGES ET SITES SUR LA CONSERVATION ET LE JURIDIQUE

- *Code du Patrimoine*, Article L211-1., s.l., (coll. « Livre II »)
- *Festival de l'histoire de l'art, L'éphémère dans l'art contemporain*, [en ligne] <http://festivaldelhistoiredelart.com/blog/lephemere-dans-l-art-contemporain/>, consulté le 24/ 04/ 2017.
- *Guide de catalogage*, [en ligne] <http://www.docam.ca/fr/guide-de-catalogage.html>, consulté le 29/06/2017.
- *Guide de conservation*, [en ligne] <http://www.docam.ca/fr/guide-de-conservation.html>, consulté le 29/06/2017.

- *Le modèle documentaire*, [en ligne] <http://www.docam.ca/fr/modele-documentaire.html>, consulté le 29/06/2017.
- *MédiasVariables*,[enligne] <http://variablemedia.net/f/introduction/index.html>, consulté le 29/06/2017.
- Le projet de V2_ *Capturing unstable media 2003-2004*, [en ligne] <http://v2.nl/archive/works/capturing-unstable-media>, consulté le 29/06/2017.
- *Timeline technologies*, <http://www.docam.ca/fr/timeline-des-technologies.html>, consulté 29/06/2017.

3 OUVRAGES

- CHOISNIERE France, THÉRIAULT Michèle (dir.), *Point& Shoot : performance et photographie*, Montréal, Éditions Dazibao, 128 p.
- IPPOLITO Jon, « The Museum of the Futur : A Contradiction in Terms », *Artbyte*, June- July 1998.
- KLEIN Robert, L'éclipse de l'œuvre d'art, in CHASTEL André, *La forme et l'intelligible : écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, 504 p.
- LAPORTE Dominique Gilbert, *Christo*, Paris, Art Press Flammarion, 1985, 88 p.
- LEEN Frederik, « Should Museums collect ephemeral art ? » in HUMMELEN Ijsbrand, SILLE Dione (dir.), *Modern Art : Who cares ?*, Amsterdam, Foundation for the Conservation of Modern Art : Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999, 447 p.
- PENDERS Anne Françoise, *Conversation avec Christo et Jeanne- Claude*, Gerpennes, Tandem, 2002, 55 p.
- Serra Richard, « Interview with Douglas Crimpé », *Arts Magazine*, novembre 1980; traduction française de Gilles Courtois, Entretien avec Douglas Crimp, juillet 1980, Richard Serra, *Ecrits et Entretiens*, p.166
- Seth Siegelaub in conversation with Charles Harrison, On exhibitions and the world at large, in *Studio International*, Décembre 1969, n°178.
- WALTER Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique : version de 1939*, Paris, Gallimard, 2008, 176 p.

BIBLIOGRAPHIE

1 GENERALITES : L'ART CONTEMPORAIN ET EPHEMERE

GAUVILLE Hervé, *L'Art depuis 1945, groupes et mouvements*, Paris, Hazan, 2007, 391 p.

GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, 299 p.

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, DL 2005, 2005, 312 p.

MENEGUZZO Marco, *L'Art au XX^{ème} siècle, II. L'art contemporain*, Paris, Hazan, 2007, 383 p.

OSBORNE Peter, *L'art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2006, p. 203.

PHELAN Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993, 224 p.

POINSOT Jean-Marc, « Préface » in Catalogue *L'Art au XXe siècle et les mégalithes : Université de Rennes 2, 2 mai- 21 juin 1986, Musée de préhistoire Miln-Lerouxic, Carnac, 28 juin- 29 août*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1986, p. 5.

2 LAND ART

ARASSE Daniel, *Les figures de la marche : un siècle d'arpenteurs : [Exposition]Antibes, Musée Picasso, 1^{er} juin 2000- 14 janvier 2001*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 264 p.

CHARBONNEAUX Anne- Maris, HILLAIRE Norbert (sous la dir.), *Œuvre et lieu : essais et documents*, Paris, Flammarion, 2002, 263 p.

DORIAN Franck, *Le Land Art ... et après: l'émergence d'œuvres géoplastiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, 110 p.

FUCHS. Rudolf Herman., *Richard Long*, London, Thames & Hudson, 1986, 286 p.

GARRAUD COLETTE, *L'Artiste contemporain et la nature. Parcs et paysages européens*, Paris, Fernand Hazan, 2007, 279 p.

GARRAUD Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1995, 191 p.

MANFREDI Camille, « Rivers of red »: le Land Art, art de la trace (et inversement), *Les Cahiers du CEIMA*, Centres d'études interdisciplinaires du monde anglophone (Université de Brest), 2013, *Trace humain*, pp. 171- 191.

ROSENBERG Harrold, *La Dé-définition de l'art*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1998, 262 p.

TIBERGHIE Gilles.A, *Land art*, Paris, Carré, 1995, 351 p.

VOLNEY Anne, *Art et spatialités d'après l'œuvre in situ outdoors de Christo et Jeanne- Claude. Objet textile, objet d'art et œuvre d'art dans l'action artistique et l'expérience esthétique*, thèse dirigée par Marie-Claire, Université de Paris I, 2003, 630 p.

3 L'ART ET LA PHOTOGRAPHIE

BÉGOC Janig, BLOCH Dany, « Le temps vécu et restitué », *ArTitudes*, Mars 1976, n°6.

BOURDIEU Pierre, *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, 360 p.

DUBOIS PHILIPPE, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Collection Nathan université, 1990, 309 p.

KRAUSS ROSALIND, *L'Originalité de l'Avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit par MICHAUD PRISCILLE, Paris, Macula, 1993, 358 p.

ROUILLE André, *La photographie: entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, 704 p.

4 L'ART EPHEMERE ET LES ARCHIVES

AUSLANDER Philip, « The Performativity of Performance Documentation », in *Performance Art Journal*, août 2006, vol.28, n°84.

BARBÉRIS Isabelle (éd.), *L'archive dans les arts vivants: performance, danse, théâtre*, Rennes, France, Presses Universitaires de Rennes, 2015, 213 p.

BÉGOC Janig, BOULOUCHE Nathalie & ZABUNYAN Elvan (sous la direction), *La performance: entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 244 p.

BÉNICHOU Anne (éd), *Ouvrir le document: enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Paris, les presses du réel, 2010, 447 p.

BUCHLOH Benjamin, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle », in *ESSAIS Historiques II. Art contemporain*, Villeurbanne, Art Édition, 1992, 251 p.

CHOISNIERE France, THÉRIAULT Michèle (dir.), *Point& Shoot : performance et photographie*, Montréal, Dazibao, 128 p.

FRIEDEL Helmut, *Galerie télévisuelle*, Gerry Schum-Land Art, in KLUSER Bernd, HEGEWISH Katharina, *L'Art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXème siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1998, 424 p.

MOKHTARI Sylvie, *Les artistes contemporains et l'archive: interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, Actes du colloque 7- 8 Décembre 2001, Saint- Jacques de la Lande, 282 p.

PHELAN Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993, 224 p.

5 LES ARCHIVES NUMERIQUES

BANAT-BERGER Françoise, « De l'écrit à internet: comment archive-t-on l'immatériel ? », *Pouvoirs*, 2015, vol. 153, n° 2, p. 109.

BANAT-BERGER Françoise, « Les archives et la révolution numérique », *Le Débat*, 1 janvier 2010, n° 158, pp. 70-82.

BANAT-BERGER Françoise, DUPLOUY Laurent, HUC Claude et FRANCE. DIRECTION DES ARCHIVES, *L'archivage numérique à long terme: les débuts de la maturité ?*, Paris, France, la Documentation française : Direction des archives de France, 2009, 284 p.

CHIROLLET Jean-Claude, *Numériser, reproduire, archiver: les images d'art*, Paris, L'Harmattan, 2005, 285 p.

DEPOCAS Alain, IPPOLITO Jon, JONES Caitlin et DANIEL LANGLOIS FOUNDATION FOR ART, SCIENCE AND TECHNOLOGY (eds.), *Permanence through change: the variable media approach = La permanence par le changement: l'approche des médias variable*, New York : Montréal, Guggenheim Museum Publications ; Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, 2003.

FOURMENTRAUX Jean-Paul, *Art et médias variables. Préserver, exposer et pratiquer les œuvres numériques*, Les Cahiers du numérique 4/2012, vol. 8, pp.33-52.

LAFORÊT Anne, *Le Net Art au Musée: stratégies de conservation des œuvres en ligne*, Paris, Questions théoriques, 2011, 179 p.

LAFORÊT Anne, *Net Art et institutions artistiques et muséales : problématiques et pratiques de conservation*, mémoire dirigé par Jean Davallon, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2004, 49 p.

6 LA DEMATERIALISATION DE L'ART

CHIROLLET Jean-Claude, *L'art dématérialisé: reproduction numérique et argentique*, Wavre, Mardaga, 2008, 203 p.

LIPPARD LUCY.R, CHANDLER JOHN, *The Dematerialization of Art, Art International*, Février 1968, vol.12, n°2, pp.31- 36.

LIPPARD LUCY R., *Six Years : the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 : a Cross-Reference Book of Information on some Esthetic Boundaries*, Berkeley, University of California Press, 1997, 272 p.

RADISZCZ Esteban, « Destin des images et déréalisation de l'objet. À propos de la dématérialisation dans l'art contemporain », *Savoirs et clinique*, 10 novembre 2010, n°12, pp. 167-178.

7 LA MEMOIRE

CHIROLLET Jean- Claude, *Les mémoires de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 265 p.

NORA Pierre (sous la dir.), *Les lieux de mémoire*, Tome I, La République, Paris, Gallimard, 1985, 720 p.

POMIAN Krzysztof (1992), « Les archives », in NORA Pierre (dir.), Les lieux de mémoire, Tome III, vol. 3 : Les France, Paris, Gallimard, NRF, Bibliothèque illustrée des histoires, pp. 163-233.

GLOSSAIRE

Accessibilité : Cette notion est au centre de la conservation. « Par accessibilité, il faut entendre une modalité d'accès à l'œuvre qui va au-delà de la simple possibilité technique de la localiser et d'en faire l'expérience, et qui peut inclure des éléments rattachés aux notions de documentation (informations organisées sur les œuvres) et d'expositions (mise en relation, en espace) »¹⁴⁴.

Authenticité : Il s'agit d'un document qui peut prouver qu'il est bien ce qu'il prétend être, qu'il a été effectivement produit ou reçu par la personne qui prétend l'avoir produit ou reçu, et qu'il a été produit ou reçu au moment où il prétend l'avoir été. Ce terme renvoie à l'identité et à l'intégrité, il s'agit d'une qualité à maintenir au cours de la transmission et du processus de conservation¹⁴⁵.

Bit (Binary digIT) : Unité élémentaire d'information, ne pouvant prendre que deux valeurs représentées par 0 et 1 en général (ou Faux et Vrai)¹⁴⁶.

Base de données: Ensemble structuré d'informations conçu et réalisé afin de faciliter leur consultation et modification rapide et sûre, effectuées simultanément et généralement automatiquement par un ou plusieurs utilisateurs. Base de données désigne tout ensemble de ce type, même si les données ne sont pas publiques ou si l'utilisateur ne peut les modifier¹⁴⁷.

Fichier: Ensemble nommé d'informations plus ou moins structurées. Les fichiers peuvent contenir absolument tous les types de données que l'on veut, du moment que ce soit de l'information sous une forme binaire, l'interprétation des séries de chiffres binaires étant totalement libre et ne dépendant que du programme d'application. Les fichiers sont stockés sur un support. Il existe un grand nombre de formats de fichiers¹⁴⁸.

Document : Un document est un objet porteur d'information(s) organisée(s)¹⁴⁹.

¹⁴⁴ LAFORET Anne, *Le Net Art au Musée: stratégies de conservation des œuvres en ligne* op.cit., pp. 5- 6.

¹⁴⁵ La définition de ce terme provient du cours « Records Management ». Il fut enseigné, à l'Enssib, par Madame Céline Guyon durant l'année scolaire 2016- 2017.

¹⁴⁶ LAFORET Anne, *Le Net Art au Musée: stratégies de conservation des œuvres en ligne*, op.cit., p. 167.

¹⁴⁷ LAFORET Anne, *ibid.*, p. 167.

¹⁴⁸ LAFORET Anne, *ibid.*, p.168.

¹⁴⁹ D'après l'AFNOR.

Métadonnées: Informations situées au sein d'un document afin de le décrire. Les métadonnées sont ainsi utilisées par les moteurs de recherche lors de référencement de la page web. Grâce à ses balises non affichées il est ainsi possible de renseigner des informations relatives à la page ou au site afin de mieux en décrire le contenu, en particulier des informations sur le ou les auteur(s) du document, la langue utilisée, le type d'informations contenues, etc.¹⁵⁰

Numérisation: Conversion des documents (support papier, microforme ou enregistrement audiovisuel analogique) en représentation codée numériquement dans un but de conservation ou de traitement de ces représentations¹⁵¹.

¹⁵⁰ LAFORET Anne, *Le Net Art au Musée: stratégies de conservation des œuvres en ligne* op.cit., p.170.

¹⁵¹ Selon PRO ARCHIVES SYSTEMES, [en ligne] <http://www.proarchives-systemes.fr/infos-pratiques/lexique/numerisation/>, (consulté le 05/07/2017).

INDEX

AUSLANDER Philip.....	28, 29, 76
BANAT- BERGER Françoise.....	31
BANAT-BERGER Françoise.....	63
BARBÉRIS Isabelle.....	30, 76
BÉGOC Janig.....	23, 76, 77
BÉNICHOU Anne.....	16, 24, 28, 77
BLOCH Dany.....	22, 76
BLOCH Dany,.....	22
BOULOUCH Nathalie.....	23, 77
BOURDIEU Pierre.....	22, 76
BUCHLOH Benjamin.....	25, 77
BURDEN Chris.....	29, 71
CHANDLER John.....	19, 20
CHANDLER John, LIPPARD Lucy. R.....	19
CHARBONNEAUX Anne- Marie.....	38, 39
CHIROLLET Jean- Claude.....	52, 61, 69, 78
CHOISNIERE France.....	28, 72, 77
DEPOCAS Alain.....	57, 78
DORIAN Franck.....	49, 67, 75
DORIAN Frank.....	43
DUBOIS Philippe.....	42
FOOTE Nancy.....	41, 42
FOURMENTRAUX Jean-Paul.....	58, 78
FRIEDEL Helmut.....	26, 77
FUCHS Rudolf Herman.....	15
GARRAUD Colette.....	14, 15, 37, 40, 76
GAUGUET Bertrand.....	16, 32
GAUVILLE Hervé.....	11, 75
GENETTE Gérard.....	17, 64, 75
GUICHARD Camille.....	15
HEIZER Michael.....	41
HILLAIER Norbert.....	38, 39, 75
HOLT Nancy.....	26, 41, 71
IPPOLITO Jon.....	56, 72, 78
KLEIN Robert.....	18, 72
KRAUSS Rosalind.....	42
LAFORÊT Anne.....	18, 56, 57, 58, 59, 62, 78
LAPORTE Dominique Gilbert.....	9, 47, 72
LEEN Frederik.....	55, 72
LIPPARD Lucy. R.....	20
MANFREDI Camille.....	35, 36, 76
NORA Pierre.....	44, 46, 79
OPPENHEIM Denis.....	39
OSBORNE Peter.....	17, 75
PENDERS Anne Françoise.....	43, 72
PHELAN Peggy.....	33, 75, 77

PLUCHART François.....	23
POINSOT Jean- Marc.....	37
POINSOT Jean-Marc.....	75
POMIAN Krystof	43
RADISZCZ Esteban	64, 78
RIEDELSEIMER Thomas.....	36, 71
ROSENBERG Harrold	44, 46, 76
SERRA Richard	40
SILLARD Brigitte	50, 52
SMITHSON Robert.....	26
SOUTIF Daniel	42
THÉRIAULT Michèle	28, 72, 77
TIBERGHIE Gilles A	9, 41, 42
VOLNEY Anne	45, 76
WALTER Benjamin	65, 73
ZABUNYAN Evan.....	23

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	7
I L'ART EPHEMERE	11
1 Les spécificités de l'art éphémère.....	11
1.1 <i>L'apparition de l'éphémère dans l'art</i>	11
1.2 <i>Les caractéristiques de l'art éphémère : le temps et le contexte.....</i>	14
1.3 <i>La dématérialisation de l'art</i>	16
2 L'art éphémère et les archives.....	19
2.1 <i>Des archives qui instruisent les œuvres d'art</i>	19
2.2 <i>L'archive et le statut d'œuvre d'art</i>	21
2.3 <i>L'œuvre et le document</i>	25
3 L'art éphémère et les archives numériques.....	28
3.1 <i>La matérialité des œuvres éphémères à l'ère du numérique</i>	28
3.2 <i>L'archive numérique : un nouveau support pour l'art éphémère ...</i>	29
II LE LAND ART	33
1 Les caractéristiques du Land Art.....	33
1.1 <i>La marche comme geste artistique</i>	33
1.2 <i>L'importance du lieu</i>	35
1.3 <i>L'usage de la photographie</i>	38
2 Le Land Art et les archives.....	41
2.1 <i>La récupération de l'œuvre dans un lieu de mémoire.....</i>	41
2.2 <i>La pratique de l'archivistique : une nécessité pour ce courant artistique</i>	43
2.3 <i>Le témoignage et la perception des œuvres du Land Art à travers les archives</i>	46
3 Le Land Art et les archives numériques.....	47
3.1 <i>Une nouvelle dématérialisation avec l'arrivée du numérique</i>	47
3.2 <i>Internet : une nouvelle forme de mémoire pour les œuvres du Land Art</i>	49
III LES ARCHIVES NUMERIQUES ET L'ART EPHEMERE : CONSERVATION ET DOCUMENTATION	52
1 Les méthodes de documentation et de conservation.....	52
1.1 <i>Les Médias Variables</i>	52
1.2 <i>La méthode DOCAM</i>	56
1.3 <i>Une technique de conservation non muséal : le centre V2_</i>	57
2 Les problèmes liés à la conservation	58
2.1 <i>Internet et la mémoire des œuvres éphémères</i>	58

2.2 L'importance du travail collaboratif entre les archivistes et les artistes.....	60
2.3 Le caractère reproductible des archives numériques et la perte de l'aura.....	62
CONCLUSION	65
SOURCES.....	69
1 Entretien et documentation sur les artistes	69
2 Ouvrages et sites sur la conservation et le juridique.....	69
3 Ouvrages	70
BIBLIOGRAPHIE.....	71
1 Généralités : l'art contemporain et éphémère.....	71
2 Land Art	71
3 L'art et la photographie	72
4 L'art éphémère et les archives.....	72
5 Les archives numériques	73
6 La dématérialisation de l'art	74
7 La mémoire	74
GLOSSAIRE.....	76
INDEX	78
TABLE DES MATIERES.....	81