

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention – sciences de l’information et des bibliothèques

Spécialités – archives numériques

L'archive numérique comme matériau des artistes contemporains à travers l'exemple de Christian Boltanski.

Solène Charuel

Sous la direction de Pascal Robert
Professeur – Enssib

Remerciements

Je remercie Pascal Robert qui a accepté de diriger mes recherches. Je suis tout particulièrement reconnaissante pour ses conseils avisés que j'ai essayé de suivre du mieux possible.

Je souhaite ensuite adresser mes remerciements à Julie Noirot pour son accueil chaleureux et le temps qu'elle m'a consacré. Ses conseils et connaissances ont été indispensables.

Enfin, je tiens à remercier tout particulièrement Gabriel pour sa patience et son avis objectif, ainsi que mes camarades de cette année qui ont participé à créer une ambiance de soutien, de motivation et d'entraide au cours de ces derniers mois et tout particulièrement au moment de la rédaction.

Résumé :

Christian Boltanski est considéré aujourd'hui comme l'artiste contemporain qui a le plus travaillé les thèmes de la mémoire et de l'oubli. Les archives numériques font partie intégrante de son travail.

C'est à partir de cet artiste qu'est menée une étude sur la place des archives numériques comme un matériau à part entière, et leur importance dans le dialogue entre les mondes de l'art et des archives. À cette fin, une typologie des archives numériques comme matériau artistique est proposée.

Un corpus composé de son travail et de celui d'autres artistes constitue le point d'entrée pour aborder les problématiques communes à ces deux disciplines.

Descripteurs :

Archive numérique – Art contemporain – Christian Boltanski – Valorisation – Conservation – Art numérique

Abstract :

Christian Boltanski is considered on this day as the artist who worked the most about memory and oblivion. Digital archives are an integral part of his work.

From this artist a study about the role of digital archives as a fully-fledged material, and their importance in the dialogue between the art and archive worlds. To that end, a typology classifying digital archive as an artistic material is proposed.

A corpus putting together his work and the one of other artists constitutes the entry point to issues common to both domains.

Keywords :

Digital archive – Contemporary art – Christian Boltanski – Enhancement – Preservation – Digital art

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

SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....	7
INTRODUCTION.....	9
CHRISTIAN BOLTANSKI.....	13
1 Christian Boltanski, une œuvre à l'identité forte :.....	13
1.1 <i>Artiste classique, artiste de son temps :.....</i>	<i>13</i>
1.2 <i>Une œuvre et de nombreux médiums.....</i>	<i>14</i>
2 La place des archives dans son œuvre :.....	18
2.1 <i>Les archives comme vecteur de l'émotion.....</i>	<i>18</i>
2.2 <i>L'archive comme lieu de mémoire.....</i>	<i>19</i>
3 Son utilisation des archives numériques :.....	22
3.1 <i>Une utilisation ponctuelle.....</i>	<i>22</i>
3.2 <i>L'archive numérique un médium parmi d'autres.....</i>	<i>23</i>
ARCHIVES NUMÉRIQUES ET ART CONTEMPORAIN.....	27
1 Les archives numériques comme matériaux.....	27
1.1 <i>Matérialité de l'œuvre et révolution numérique.....</i>	<i>27</i>
1.2 <i>L'archive numérique comme matériau : corpus.....</i>	<i>28</i>
2 Aperçu des typologies pour les archives numériques.....	35
2.1 <i>Les archives numériques : un paradigme nouveau.....</i>	<i>35</i>
2.2 <i>Les archivistes à l'initiative des essais de typologie.....</i>	<i>36</i>
3 Notre proposition de typologie :.....	40
3.1 <i>Une typologie induite des œuvres de Christian Boltanski.....</i>	<i>40</i>
3.2 <i>... puis appliquée aux autres artistes de notre corpus général.....</i>	<i>45</i>
LES ARCHIVES NUMÉRIQUES DANS L'ART: DOCUMENTATION, CONSERVATION ?.....	46
1 Un médium à documenter :.....	46
1.1 <i>Tradition orale et archives numériques : une solution de conservation ?</i>	<i>47</i>
1.2 <i>Le Réseau des Médias Variables :.....</i>	<i>48</i>
1.3 <i>Le projet Capturing Unstable Media :.....</i>	<i>51</i>
1.4 <i>Autres projets et acteurs de la documentation de ce type d'œuvres d'art :</i>	<i>51</i>
2 Les problématiques de conservation :.....	54
2.1 <i>Une nouvelle forme de conservation, une nouvelle forme de mémoire :..</i>	<i>54</i>
2.2 <i>De nouvelles missions pour les archivistes.....</i>	<i>54</i>
2.3 <i>Walter Benjamin et la perte de l'aura, le cas des archives numériques :..</i>	<i>57</i>
CONCLUSION.....	59
SOURCES.....	63
1 Site internet : artistes et expositions.....	63
2 Sites internet : grandes institutions.....	63
3 Ouvrages usuels juridiques et terminologiques.....	64
4 Sources imprimées : ouvrages de référence (rééditions).....	64
BIBLIOGRAPHIE.....	65
1 Généralités : Christian Boltanski et l'art contemporain.....	65
2 Archive : Histoire et notions.....	66
3 L'archive numérique :.....	66
4 Les archives dans l'art :.....	67

GLOSSAIRE.....	69
INDEX.....	71
TABLE DES MATIÈRES.....	73

Sigles et abréviations

CNAP : Centre National des Arts Plastiques

INA : Institut national de l'audiovisuel

E.A.T : Experiments in Arts and Technology

MANS : Media Art Notation System,

XML : Extensible Markup Language

MoMa : Museum of Modern Art (New York)

SFMOMA : San Francisco Museum of Modern Art

INTRODUCTION

Dans *Mal d'archive*¹, Jacques Derrida explique que l'archive, lorsqu'on reprend son étymologie grecque qui donne *Arkhē*, englobe déjà deux principes que sont le commencement et le commandement. Le mot *archive* a donc de nombreuses facettes. Il peut signifier dans un premier temps ce qui est au commencement, c'est-à-dire la chose sur laquelle se fixe la mémoire (cela peut être un objet, une parole, un événement, etc) et aussi ce qui commande la mémoire puisque l'archive peut prendre la place de référence historique. C'est en prenant pour point de départ cette définition derridienne de l'archive que débute ce travail sur l'archive numérique comme matériau dans l'art contemporain.

Mais qu'entend-on par « archives numériques » ? Afin de proposer une définition la plus claire possible de ce qu'est une archive numérique dans le contexte de l'art contemporain, et plus précisément comme matériau, nous nous sommes appuyés sur la définition donnée par le Code du Patrimoine.

« 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. »²

Cette définition prend en compte l'évolution de l'éventail des supports du document et ne le circonscrit pas à une période précise. Ainsi, nous conservons cette définition et pouvons y ajouter le fait qu'une archive numérique est donc une archive qui se matérialise sur des supports dits numériques. Et ce sont justement ces supports numériques qui nous intéressent ici. Ce sont eux qui conditionnent à la fois l'archive comme document et comme espace de conservation. C'est alors que se dessine notre axe de travail situé à la frontière poreuse entre art et archive.

Les mondes de l'art et ceux des archives sont liés de différentes façons. Nous ne pouvons pas donner un épisode majeur de l'histoire qui inaugure ce lien. Néanmoins, lorsqu'on s'intéresse à certaines créations artistiques de l'Antiquité et des autres temps anciens, on remarque que les artistes se sont penché sur les

¹Jacques Derrida, *Mal d'archive: une impression freudienne*, Paris, France, Galilée, 1995, 154 p.

²*Code du Patrimoine*, Article L211-1., s.l.

travaux de leurs prédécesseurs par la lecture de leur biographie³, la copie de leurs études (qu'elles soient dessinées, sculptées, etc). Cette démarche de référence aux travaux de leurs précurseurs, qu'il s'agisse de s'en inspirer ou de s'y confronter, sous-entend de se plonger dans les traces laissées par les grands maîtres. Et aujourd'hui encore, l'art de la copie est toujours utilisé par les artistes jusqu'à son paroxysme⁴. D'ailleurs, depuis plusieurs décennies maintenant, certaines expositions monographiques exposent également les archives personnelles et savantes des artistes telles que leurs notes, écrits, esquisses ou bien des témoignages de leurs vies et travaux par le biais de photographies ou de vidéos. En effet, comme l'écrit Françoise Zonabend⁵:

« On ne se pose plus guère de questions sur l'intérêt qu'il y a à garder les manuscrits, brouillons, notes, produits par les grands écrivains ou les papiers savants, professionnels et personnels, issus du travail de scientifiques ou de politiques célèbres. »⁶.

Aussi, les deux disciplines sont réunies lors de grandes expositions internationales ; ce qui atteste de l'importance de la transdisciplinarité opérée par ces nouvelles pratiques artistiques. L'une des expositions majeures qui a marqué l'histoire de l'art est *Cybernetic Serendipity* qui s'est tenue à Londres en 1968. Comme on peut le lire sur le site internet de l'Institute of Contemporary Art, : «[This exhibition] was the first international exhibition in the UK devoted to the relationship between the arts and new technology »⁷. Notons également l'exposition *Deep Storage* présentée à Munich, New York et Seattle en 1998 et 1999, mais aussi l'exposition itinérante organisée par le MACM entre 1999 et 2003 *About memory and archive/Au tour de la mémoire et de l'archive* ou encore la célèbre *Archive Fever*⁸ organisé à New York en 2008.

³Giorgio Vasari et Benvenuto Cellini, *Vite di artisti*, Paris, France, Gallimard, DL 2002, 2002, 421; 16 p.

⁴Nous pensons ici à Richard Prince qui a fait la une des journaux ces dernières années pour ses expositions photographiques controversées puisqu'il s'est approprié des images issues des réseaux sociaux.

⁵Anthropologue et ancienne directrice de recherches à l'EHESS.

⁶Françoise Zonabend, « L'archive dans tous ses états », *Société et Représentations*, Avril 2005, n° 19, p. 235.

⁷*Cybernetic Serendipity: A Documentation*, <https://www.ica.org.uk/whats-on/cybernetic-serendipity-documentation>, (consulté le 6 mai 2016).

⁸*Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, <http://www.icp.org/exhibitions/archive-fever-uses-of-the-document-in-contemporary-art>, 24 février 2015, (consulté le 6 mars 2016).

À la fois usagers et producteurs d'archives, les artistes sont impliqués dans l'évolution du processus de leur traitement et de leur consommation⁹. Selon Nathalie Heinich, l'art contemporain n'a plus la vocation à être reproduit qu'avait l'art moderne. Il s'agit plutôt désormais de réaliser une expérience qui s'éprouve dans un moment et un lieu particuliers¹⁰.

Aujourd'hui, et avec la généralisation du numérique dans l'ensemble des étapes de la vie d'une œuvre d'art (conception, création, conservation, transmission, destruction), de nouveaux usages apparaissent. Certains évoluent dans un contexte numérique ; nous voulons aborder ici celui de l'utilisation de l'archive comme matériau. Ce vaste sujet embrasse de nombreuses interrogations et nous nous sommes consacrés ici à un travail de recherche sur la place qu'occupe l'archive numérique dans l'art contemporain. Rappelons que ce sujet n'est pas intrinsèquement lié à un usage de l'outil numérique – plus particulièrement d'internet – par les artistes. Déjà avant l'utilisation des nouvelles possibilités techniques offertes avec l'expérience du web, des personnalités issues de plusieurs disciplines ont proposé des réflexions sur l'utilisation de l'archive dans l'art : on peut utiliser le support numérique sans que la démarche soit basée sur un langage de machine.

Lorsqu'un artiste fait le choix d'utiliser des archives numériques pour réaliser une œuvre d'art il crée, consciemment ou non, de nouveaux liens entre deux disciplines. Cette pratique pose aujourd'hui des problèmes d'identification, de documentation et de conservation des archives et des œuvres. En ce sens, comment l'utilisation des archives numériques comme matériaux par les artistes contemporains fait dialoguer et fusionner les mondes des archives et de l'art ?

Afin de répondre à cette problématique nous partirons de l'œuvre de Christian Boltanski. Il est très souvent considéré comme l'un des artistes actuels qui a le plus orienté sa production artistique vers des sujets tels que la mémoire – et notamment la mémoire collective – la trace, l'énumération des objets, etc. Comme le dit sans détours Nathalie Heinich « En tout cas il est certainement le plus important de ceux qui ont pu travailler à partir d'archives. »¹¹. De plus, son travail peut être considéré comme une introduction à l'utilisation des archives numériques par les artistes contemporains. C'est son œuvre en général puis son rapport aux archives que nous allons introduire en

⁹Simon DANIELLOU, *Programme Séminaire 2012 « De l'œuvre à l'archive, de l'archive à l'œuvre »*, <http://laboalef.hypotheses.org/161>, (consulté le 10 novembre 2015).

¹⁰Nathalie Heinich et Christian Boltanski, « L'archive œuvre d'art », *Société et Représentations*, Avril 2005, n° 19, p. 153-168.

¹¹*Ibid.*, p. 153.

première partie. Nous verrons, dans une deuxième partie, les travaux d'autres artistes qui ont choisi de travailler à partir de ce nouveau médium. L'ensemble des œuvres étudiées nous permettra de proposer un corpus raisonné. À partir de ce travail, nous proposerons une typologie des archives numériques comme matériaux des artistes contemporains. Cette dernière nous permettra dans une troisième partie, de traiter de la place des archives numérique dans les missions de conservation des archivistes, des conservateurs ou des restaurateurs et de clôturer notre boucle depuis la création jusqu'à la conservation.

CHRISTIAN BOLTANSKI

C'est à partir de l'œuvre de Christian Boltanski que nous allons tirer les fils de notre problématique : comment les archives numériques comme matériaux font-elles dialoguer la scène de l'art contemporain et le monde des archives ? Nous présenterons dans un premier temps quelques éléments biographiques importants sur Christian Boltanski, afin de dresser un contexte de création particulier. Nous nous sommes notamment appuyés sur le documentaire qui a été réalisé sur l'artiste en 2010 par Peter Scherfel Heinz¹². Ensuite, nous allons détailler pourquoi on considère aujourd'hui qu'il est le représentant des liens entre art et archives et nous verrons enfin la place des archives numériques dans son œuvre.

1 CHRISTIAN BOLTANSKI, UNE ŒUVRE À L'IDENTITÉ FORTE :

1.1 Artiste classique, artiste de son temps :

Parisien né en 1944, Christian Boltanski est un autodidacte. Ses premières œuvres sont des peintures. Ceci est une des conditions qu'il invoque lorsqu'il se proclame artiste classique. Dans un entretien entre Catherine Grenier¹³ et l'artiste ; la directrice adjointe du musée National d'Art Moderne Centre Pompidou étaye les propos de l'artiste sur ce classicisme avoué :

« Christian Boltanski n'est pas quelqu'un qui croit aux révolutions artistiques. Il pense que l'artiste doit traiter les grands thèmes essentiels de l'humanité, avec les matériaux de son époque. Cela donne une œuvre qui, d'une certaine façon est expressionniste, mais dont la forme est minimaliste. Il est totalement de son temps, et en même temps, il est l'héritier des grands artistes de l'histoire de l'art. »¹⁴

Christian Boltanski se positionne entre tradition artistique et novations matérielles. Ses œuvres peintes, bien qu'elles soient peu nombreuses et ne représentant pas l'ensemble de son travail, sont figuratives. Les premières peintures qu'il a réalisées représentent des scènes historiques ou des « études de personnages isolés, dans des situations macabres »¹⁵. Hormis ses œuvres peintes qui ne sont pas ses créations les plus

¹²Heinz Peter Schwerfel, *Les vies possibles de Christian Boltanski*, s.l., ARTE FRANCE, ARTCORE FILM, SCHUCH CONSEILS ET PRODUCTION, 2010.

¹³L'une des chercheurs qui a le plus travaillé sur l'identité et l'œuvre de Christian Boltanski.

¹⁴Wolinski Natacha, Lequeux Emmanuelle et Goldberg Itzhak, *Christian Boltanski : Monumenta 2010*, Grand Palais, Beaux-arts éditions, 2010, (« Beaux-arts, hors série »), n.p.

¹⁵Centre Pompidou, Direction de l'action éducative et des publics, février 2005, *Dossier Pédagogique Monographie Christian Boltanski*, Conception : Florence Morat / Documentation, rédaction : Vanessa Morisset / Design graphique : Michel Fernandez. Mais nous n'avons pas trouvé

connues, Christian Boltanski a su et continue aujourd'hui encore, à sa manière, de s'imprégner des possibilités de son temps. Nous le connaissons plus pour ces œuvres contemporaines – par les médiums utilisés et les théories qu'il y a jointes – qui donnent lieu à de grandes manifestations dans des espaces d'expositions très célèbres. Notons qu'il fait aujourd'hui partie de la collection permanente de la Fondation Louis Vuitton réalisée par Frank Gehry et inaugurée à la fin du mois d'octobre 2014. Il se place donc aux côtés d'autres noms très connus du milieu de l'art contemporain comme le peintre Gerhard Richter, les exécutions protéiformes de Bertrand Lavier ou encore les créations multimédias de Janet Cardiff et George Bures Miller.

Mais avant de connaître un succès mondial, Christian Boltanski a réalisé de nombreuses œuvres qui touchent à la sculpture, aux installations ou encore au film et à la photographie.

1.2 Une œuvre et de nombreux médiums

En effet, au début de sa carrière, il se rend compte que la peinture ne lui convient pas entièrement et se détache rapidement de ce médium pour travailler à partir de matériaux qui sont de son époque. Ceci n'est pas sans rappeler le travail de Pablo Picasso (1881-1973) lorsqu'il exécute *Nature morte à la chaise cannée* en 1912. Pablo Picasso a réalisé une huile sur toile cirée, encadrée de corde. Rompant avec la noblesse des matériaux classiques de la peinture que sont la toile et l'huile, il a marqué ici l'histoire de l'art moderne. Revenons maintenant à Christian Boltanski. Bien qu'il se considère comme un peintre¹⁶, pour lui peu importent les matériaux ou les techniques utilisées dans la mesure où tous servent à la réalisation de « tableaux impressionnistes »¹⁷. On comprend que pour Christian Boltanski, l'art a un seul but mais les voies pour y accéder peuvent être différentes :

de reproduction libre de droit que ce soit dans des catalogues d'expositions ou bien dans les différentes bases de données telles que la base du Ministère de la Culture et de la Communication (la base Joconde) ou bien l'agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux.

¹⁶Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, traduit par Anne Rochette, Paris, France, Flammarion, 1992, 1992, p. 171.

¹⁷*Ibid.*

« Je fais des livres, des inventaires, des photos et des films, mais c'est pareil. Je ne crois pas qu'il y ait des différences entre les médias. On a une idée et on cherche le meilleur moyen de l'exprimer. ¹⁸»

Christian Boltanski se place à la fois dans cette généalogie des artistes modernes et dans la continuité d'une histoire de l'art contemporain par son utilisation notamment de la photographie et des outils cinématographiques (bien que son choix pour de nouveaux médias n'ait pas eut le même retentissement que pour l'époque de Pablo Picasso).

Nous allons d'abord évoquer son lien avec le cinéma. Christian Boltanski réalise sa première exposition personnelle en 1968 au Théâtre du Ranelagh situé sur la rive droite de la Seine où il présente notamment un film court *La vie impossible de Christian Boltanski* (déjà, le titre nous interpelle par son caractère onirique). On voit poindre ici l'un des thèmes qu'il va travailler tout au long de sa carrière : le recherche de l'identité, l'importance de la mémoire ou encore la véracité de l'histoire. Mais au-delà de travailler à des sujets qu'il affectionne, Christian Boltanski va s'enrichir de cette première expérience cinématographique pour continuer dans la voie du film court puisque l'année suivante, il réalise *L'homme qui tousse*, un court métrage dans un univers fantastique et cauchemardesque¹⁹. La séance dure 3 minutes durant lesquelles on observe un homme assis à même le sol, dans un espace indéfini qui ressemble au mieux à un entrepôt. Son visage a été couvert d'une sorte de papier mâché bariolé qui lui donne l'allure d'un clown. Il tousse violemment jusqu'à ce qu'un flot de sang jaillisse de sa bouche pour éclabousser son pantalon et recouvrir peu à peu le sol. C'est une image morbide et violente d'autant plus que la caméra n'est pas utilisée pour représenter un épisode particulier d'une histoire plus générale, comme un film, mais plutôt comme étant le témoignage d'un fait réel macabre et déstabilisant.

Éloignons-nous un temps de cette facette sombre de l'œuvre de Christian Boltanski pour aborder son approche de la photographie. Il s'agit d'un médium qu'il a très souvent utilisé, seul ou accompagné d'autres matériaux. C'est notamment cette idée que nous allons étudier. Il y adjoint les mêmes thématiques qu'énoncées précédemment et particulièrement les sujets que sont la vérité et le mensonge dans l'art. Par exemple, dans ses *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1954*, on remarque qu'il

¹⁸*Ibid.*, p. 172.

¹⁹Le film s'est vu refusé son visa d'exploitation et d'autorisation d'exportation par une lettre du Ministère des Affaires culturelles du 3 Décembre 1971.

n'utilise pas que ses portraits mais aussi des portraits de personnes inconnues ou non identifiées. De cette manière, il a voulu montrer l'évolution de l'âge. Mais, il n'y a pas de vérité à trouver dans ses images – que ce soient ses archives personnelles ou non – puisqu'elles sont accompagnées de notes fantaisistes ou fausses qui contrecarrent encore une fois le chemin de compréhension du spectateur. Il en va de même pour ce qu'il appelle les *Images Modèles* qu'il va réaliser dans les années 1975. À la suite d'un long travail de prospection dans différents fonds d'archives, Christian Boltanski a recueilli un grand nombre de photographies qui représentent un même lieu de vacances, des poses similaires de différents portraits et qui sont autant de façons de dresser un seul portrait, celui d'un temps, d'une époque particulière. Cette démarche vise à montrer, selon Catherine Grenier :

«[la] Dimension dérisoire et vaine du projet biographique. Chaque vie est singulière mais toutes les vies se ressemblent semblent nous dire ses œuvres, qui exhibent toutes les mêmes types de photographies de famille, les mêmes gammes d'éléments mobiliers. [...] l'unique statut d'existence du réel est la fable, puisque la narration est le seul moyen de transmission. »²⁰

Après les *Images-modèles*, il passe aux *Compositions photographiques* avec une esthétisation délibérée. Toutefois, il arrête de travailler uniquement à partir de la photographie en 1984.

Ainsi, que ce soient pas les albums de photographie ou ses *Inventaires* Christian Boltanski prend la place d'un ethnologue dans son rapport avec les objets. En effet, dans les *Inventaires*, il choisit des objets du quotidien qui appartiennent à une personne d'une ville en particulier – il peut s'agir d'une personne disparue ou de quelqu'un qui a fait don de ses objets à l'artiste. Il utilise des traces de vies extraites de leur contexte et soumises à un traitement objectif dans lequel chaque image ou chaque objet est annoté²¹. Dans un même temps, il réalise les *Monuments*.

²⁰Catherine Grenier, Jean-Hubert Martin et Daniel Mendelsohn, *Christian Boltanski*, Flammarion., s.l., 2011, p. 19.

²¹*Ibid.*

Les Monuments sont des installations qui réunissent plusieurs médiums. Inspirés de l'architecture religieuse primitive ils sont souvent réalisés à partir de restes, chutes et déchets de l'atelier de l'artiste auxquels il rajoute, avec une place importante, des portraits photographiés en grand format et éclairés à la manière des chapelles ardentes. Mastaba, autel ou reliquaire, ce sont des œuvres qui sacralisent les objets et qui ont une lourde charge émotive et spirituelle. C'est à partir de cette période que s'amorce un changement de la question de la mémoire dans l'œuvre de Christian Boltanski. Sa première exposition sur cette thématique porte un titre sans équivoque: *Leçon de ténèbres* (1986) à la Chapelle de la Salpêtrière. L'œuvre devient douloureuse et commémorative. Elle célèbre le souvenir et essaye de matérialiser à travers l'art la religion et la célébration.

« Boltanski tire à nouveau avantage des liens étroits qu'entretiennent la mémoire et la mort avec la photographie pour souligner ironiquement que cette dernière, tout en se targuant de préserver ce qu'elle enregistre, n'en périt pas moins, n'étant après tout qu'un support de papier²². »

Une question déjà présente dans son travail apparaît dès lors au premier plan : l'oubli. L'œuvre devient une sorte de célébration plus générale de l'être humain. L'économie de moyen qu'il met en place accroît la dimension pathétique de l'histoire de l'humanité. En effet, pour Boltanski, les hommes, qu'ils soient bons ou médiocres sont « Tous saints » :

« Par le traitement esthétique, l'agrandissement puis l'installation des images dans les dispositifs rappelant les iconostases ou les autels, Boltanski donne à ces figures anodines une dimension de sacralité qui fait basculer la création au-delà de l'esthétique, dans un territoire existentiel²³. »

Enfin, l'œuvre de Christian Boltanski s'inscrit dans un contexte plus large de l'histoire de l'art et de ces artistes qui se sont penchés sur la question de la mémoire. En cela, nous pouvons le comparer à Aby Warburg (1866-1929) et à son projet d'atlas intitulé *Mnémosyne* (1921-1929) :

²²L. Gumpert, *Christian Boltanski, op. cit.*, p. 82-83.

²³Catherine Grenier, Jean-Hubert Martin et Daniel Mendelsohn, *Christian Boltanski, op. cit.*, p. 64.

« Avec la composition de Mnémosyne, son gigantesque atlas photographique, Aby Warburg avait inventé une "histoire de l'art sans texte". Boltanski quant à lui, nous propose une histoire de l'humain sans texte, l'histoire telle qu'elle peut être saisie en un instant précis, sans le filtre d'une intention ou d'une coloration particulière²⁴.»

2 LA PLACE DES ARCHIVES DANS SON ŒUVRE :

2.1 Les archives comme vecteur de l'émotion

Depuis le début de son travail, Christian Boltanski s'acharne à lutter contre l'oubli et à restaurer la mémoire. Cette lutte, comme le rapporte Catherine Grenier, « ne passe pas par la recherche du discours critique, mais par le retour vers les expériences essentielles de l'enfance »²⁵. En effet, parmi ces dernières, figure notamment le rapport construit par un enfant pour un objet qui, dans l'imaginaire commun, est illustré généralement par la place du jouet, de la peluche, etc. Christian Boltanski entretient un rapport émotionnel lorsqu'il utilise ou simule l'utilisation d'archives dans ses créations. Cette disposition vers l'affectivité des archives dans un contexte plus général est explicité par Yvon Lemay en ces termes «[...] en plus de servir à prouver, à témoigner et à informer, les documents d'archives possèdent aussi la capacité de toucher, de troubler, d'émouvoir.»²⁶.

En outre, la temporalité participe à l'émotion qui rassemble l'art et les archives. Il y a une autre appréhension du temps selon qu'on se trouve à la place d'un artiste ou à celle d'un archiviste. Nous pouvons montrer que l'archiviste a un regard postérieur sur une production artistique, il va s'intéresser à une période donnée tandis que l'artiste travaille en direct²⁷. Il faut donc bien comprendre qu'entre archive et art il y a des différences du point de vue du temps et cela va s'avérer important notamment pour les questions de conservation des œuvres que nous allons étudier plus tard.

²⁴*Ibid.*, p. 43.

²⁵*Ibid.*, p. 70.

²⁶Yvon Lemay, « Art et archives: une perspective archivistique », *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, 1 janvier 2009, vol. 0, n° 0, p. 65.

²⁷Lioba Reddeker, « "Making of" - Ateliers et archives dans la dynamique de la production documentaire », *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*, 2001p. 23-40p..

« Dans la relation qu’entretient l’archive au passé, dans le retour, après-coup, d’un traumatisme refoulé, dans la dialectique de la trace et de la perte, dans la coexistence de la présence et de l’absence où s’origine le fantôme, dans le témoignage où n’apparaît plus l’événement mais la faille ou la fêlure qui nous relie et nous sépare à jamais de lui se jouent la plupart des scènes contemporaines de l’archive en art. »²⁸

Avec la citation de Christophe Kihm proposée ci-dessus, la démarche de notre artiste est plus intelligible. L’auteur parle d’une réelle *relation* qu’entretient l’archive avec le temps. Christian Boltanski joue sur le terrain de l’émotion que les archives peuvent faire ressentir au spectateur. C’est non seulement le ressenti mais également la sensation qui sont convoquées dans ses œuvres. L’exemple le plus saisissant est son œuvre *Personnes* qu’il a réalisée pour l’exposition Monumenta au Grand Palais en 2010. La sensation que l’artiste a voulu faire ressentir a été orchestrée à la fois par le lieu de l’exposition, le gigantisme de l’espace du Grand Palais, mais également les dates d’exposition puisqu’il s’agit de l’hiver 2010. Conjugées ensemble, ces deux conditions convoquent à la fois le froid saisissant dans cette immense salle, ainsi que l’émotion qu’il veut faire ressentir au spectateur par l’amoncellement des vêtements. Cette accumulation de vêtements pour hommes, femmes, enfants et vieillards nous renvoie sans cesse non pas à l’identité des personnes à qui ces objets appartiennent, mais à l’absence de ces personnes. Par ailleurs, la présentation géométrique et normalisée de l’exposition avait notamment pour but d’évoquer la morbide rigueur organisationnelle de l’extermination des populations juives, tziganes, homosexuelles lors de la seconde Guerre Mondiale²⁹.

2.2 L’archive comme lieu de mémoire

Le fait que l’archive utilisée par un artiste évoque principalement l’absence nous rapporte à l’ouvrage de Sven Spieker. Dans ce texte intitulé *The Big Archive* l’auteur explique que les archives bureaucratiques ont joué un rôle dans la création artistique du vingtième siècle. L’expression *archives bureaucratiques* peut également se traduire par le terme de *records*³⁰ emprunté aux langues anglo-saxonnes qui ont deux mots distincts

²⁸Christophe Kihm, « Ce que l’art fait à l’archive », *Critique*, 1 septembre 2010, n° 759-760, p. 707-718.

²⁹François Noudelmann, « C’est la vie Boltanski », *Sociétés & Représentations*, 1 avril 2010, n° 29, p. 165-174.

³⁰La définition de records peut se trouver dans la norme ISO 15489 : « Documents créés, reçus et préservés à titre de preuve et d’information par une personne physique ou morale dans l’exercice de ses obligations légales ou la conduite de son activité »

pour caractériser des archives qui sont des documents d'activités utilisés quotidiennement et les archives patrimoniales et historiques. Pour introduire la théorie de Sven Spieker, retenons que la mémoire, la perte et la possession ont toutes trois une part de responsabilité dans l'interprétation qu'un artiste peut faire d'une archive. Il nous questionne sur ce qui se passe lorsqu'une archive, au sens d'établissement, collecte tout. N'est-ce pas une volonté de reconnecter le public, le lecteur, le regardeur à ce qu'il a perdu ou ce qu'il n'a jamais pu posséder ? La thèse de ce texte est surtout que les archives témoignent toujours d'une absence :

« Archives do not record experience so much as its absence ; they mark the point where an experience missing from its proper place, and what it returned to us in an archive may well be something we never possessed at the first place »³¹.

En 1987, pour la Documenta de Cassel, Christian Boltanski réalise une installation au titre sans équivoque : *Les Archives*. Il y met au premier plan l'Holocauste.

« L'œuvre de Boltanski indissociablement liée aujourd'hui à l'évocation de la Shoah, n'avait pas jusqu'alors donné une place consciente dans son travail à ce qui avait pourtant déterminé son enfance »³².

Cette œuvre inaugure la période de création dans laquelle Christian Boltanski réalise des œuvres telles des lieux de mémoires, réalisées à grande échelle. Dans *Les Archives*, il a utilisé des photos de personnes bien vivantes au moment de la prise de vue. Cette exposition a donné lieu à une publication éponyme³³. En cela, son dessein est de représenter la perte de l'humanité en montrant l'horreur d'une manière moins violente et macabre que l'exposition de photographies de cadavres, chose qu'il a déjà expérimentée avec son ouvrage *SCRATCH*³⁴. Plusieurs dispositifs sont choisis pour exposer l'ensemble des photographies. Tout d'abord des grilles

³¹Sven Spieker, *The big archive: art from bureaucracy*, Cambridge (Mass.), Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2008, p. 3.

³²Catherine Grenier, Jean-Hubert Martin et Daniel Mendelsohn, *Christian Boltanski*, *op. cit.*, p. 72.

³³Christian Boltanski, *Archives.*, Arles, Le Méjan, 1989.

³⁴*RVB BOOK : SCRATCH Christian Boltanski*, http://www.rvb-books.com/morebook.php?id_book=18, (consulté le 9 juin 2016).

d'archivage, mais aussi des boîtes de biscuits qui prennent la place des reliquaires, ou encore des murs d'images comme dans *Menschlich* qui se veut représenter un gigantesque mausolée de l'humanité.

Mais, à partir de 1988 ce ne sont plus les photographies qui sont choisies par Christian Boltanski pour montrer la présence humaine. Elles sont remplacées par les vêtements que Catherine Grenier qualifie d'identification métonymique du vêtement à l'homme – par une puissance pathétique du vêtement vide et aussi par une force empathique de l'identification au vêtement.

« Sans jamais utiliser un document ni un objet d'archive, l'artiste nous renvoie avec la Réserve : *Canada* ou avec *La Réserve* du musée des enfants à une réalité insoutenable. [...] En choisissant la relique plutôt que l'image et le registre de l'émotion plutôt que la réflexion critique, Boltanski réduit au minimum la distance entre l'art et le spectateur.»³⁵

Dans son ouvrage *The Archive*, Charles Merewether consacre un chapitre au travail de Christian Boltanski. Il explique la démarche de l'œuvre inaugurale de l'artiste intitulée *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1954*, réalisée en 1969. Cette œuvre est conçue sous la forme d'un petit livre illustré. Charles Merewether a consigné une phrase de Christian Boltanski qui vient expliquer sa démarche :

« preserving oneself whole, keeping a trace of all the moments of our lives, all the objects that have surrounded us, everything we said and what's been said around us, that's my goal »³⁶.

Ainsi, les œuvres de Christian Boltanski sont une démarche artistique dont l'une des issues est de *garder trace* de tous les moments qui ont ponctué nos vies. L'œuvre est créée pour devenir une copie sacramentaire de toute notre existence ; et nous devons nous assurer que cette copie soit en sécurité, qu'elle soit protégée afin de survivre aux phénomènes humains, naturels et temporels qui pourraient l'endommager. Le raccourci entre mémoire et commémoration serait un écueil pour qualifier la production de cet artiste, mais nous pouvons néanmoins mentionner ce lien. Notre travail est en accord

³⁵Catherine Grenier, Jean-Hubert Martin et Daniel Mendelsohn, *Christian Boltanski, op. cit.*, p. 76.

³⁶Charles Merewether, *The archive*, MIT Press., London, Whitechapel, 2006, vol. 1/, p. 25.

avec les thèses construites par Catherine Grenier, François Noudelmann ou encore Gaëlle Périot-Bled qui ont écrit sur l'artiste : le travail de Christian Boltanski révèle l'absence en exposant des archives réelles ou imaginaires. Charles Merewether a choisi de proposer une citation de Christian Boltanski dans son ouvrage *The Archive*, afin de compléter la thèse énoncée ci-dessus :

« So many years will be spent searching, studying, classifying, before my life is secured, I carefully arranged and labelled in a safe place – secure against theft, fire and nuclear war – from whence it will be possible to take it out and assemble it at any point »³⁷.

Dans cette citation, on retrouve l'une des notions essentielles à notre problématique : la nécessité de conservation. Ici elle s'applique à la conservation de l'œuvre et nous pouvons affiner ceci vers de bonnes pratiques de conservation des matériaux type « archives numériques ».

Pour terminer, Christian Boltanski a réalisé un Musée pour la *Mémoire d'Ustica* dans la ville de Vologne afin d'honorer et de conserver la mémoire des victimes d'un accident d'avion qui a tué l'ensemble des passagers et membres de l'équipage³⁸. Cet espace muséal nous interroge : est-ce que la mémoire d'un épisode traumatique peut se transformer en une œuvre d'art à part entière et de façon universelle³⁹? Nous n'avons malheureusement aucune trace de la méthodologie retenue par l'artiste pour choisir les pièces de l'avion ou les affaires personnelles des passagers afin de les exposer.

3 SON UTILISATION DES ARCHIVES NUMÉRIQUES :

3.1 Une utilisation ponctuelle

Nous avons choisi de commencer nos recherches sur les archives numériques utilisées comme des matériaux dans l'art contemporain, à partir de certaines œuvres que nous pouvons isoler de la production de Christian Boltanski. Tandis que son usage des archives, suggéré ou concret, occupe la quasi-totalité de son

³⁷*Ibid.*

³⁸Lunettes Rouges, *Cénotaphe boltanskien*, <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2011/02/04/cenotaphe-boltanskien/>, (consulté le 16 novembre 2015).

³⁹Patrizia Violi, « Quand l'art rencontre la mémoire. Le musée pour la Mémoire d'Ustica par Christian Boltanski », *AS - Actes Sémiotiques*, 30 janvier 2015.

travail, son utilisation des archives numériques est plus sporadique. Bien que les œuvres de Christian Boltanski qui construisent notre corpus ne représentent qu'une partie de l'œuvre générale de l'artiste, elles sont des exemples variés et éclairants de l'utilisation des archives numériques dans l'art contemporain. En effet, tant les usages que les matériaux sont différents et cela illustre les nombreuses possibilités que peut revêtir l'utilisation de ce type d'archive particulier.

3.2 L'archive numérique un médium parmi d'autres

Nous allons tout d'abord nous intéresser à l'une de ses œuvres pour laquelle il a commencé à travailler en 2005, *Les Archives du cœur*, qui sont « exposées » et conservées sur l'île de Teshima au Japon. Le mot « exposer » est particulier ici puisqu'il faut s'imaginer une installation sonore, accompagnée de dispositif lumineux. L'instigateur de la commande est un homme d'affaires et mécène japonais, Soichiro Fukutake. Pour cette commande, Christian Boltanski a recueilli pendant plusieurs années des enregistrements de battements de cœurs. Plus de 40 000 pulsations vitales ont été enregistrées⁴⁰. Il s'agit d'un projet artistique pour lequel le commanditaire souhaitait proposer une expérience de rêverie et de méditation dans un lieu particulier. Pour admirer ce travail, il faut faire un long voyage sur les eaux territoriales japonaises avant d'accéder au lieu d'exposition. D'ailleurs, nous pouvons noter que l'île choisie pour accueillir l'architecture abritant les enregistrements, est un espace entièrement restauré puisqu'elle était autrefois une décharge. L'architecture correspond à une cabane de pêcheur typique de la région : les murs extérieurs sont fait de bois noirs pour être protégés de la salinité de l'air marin. Les battements de cœurs sont restitués dans une grande salle noire et s'enchaînent minute après minute avec un volume fort sans être assourdissant comme le rapportent certains spectateurs. Ces *musiques* sont synchronisées à des ampoules électriques qui s'allument et s'éteignent au rythme pulsé par les enregistrements.

Ici, son usage de l'archive numérique le hisse à la place des artistes contemporains qui innovent par la manipulation de nouveaux matériaux. Toutefois l'idée de novation n'est pas la seule ; Christian Boltanski la conjugue à une présentation extrêmement simple et sans artifices (il ne cache pas les fils, les gaines, les haut-parleurs) ; et c'est ce dispositif qui donne également à l'archive numérique le potentiel émotionnel d'une archive matérielle comme ses boîtes de biscuits ou ses photographies.

⁴⁰Le nombre diffère selon les ouvrages entre 30 000 et 40 000 battements. Nous avons retenu la seconde proposition car elle était la plus récurrente dans les ouvrages sur Christian Boltanski.

« Chaque spectateur a la possibilité d'avoir sa propre interprétation d'une scène qui est très frappante, très prenante émotionnellement, mais qui en même temps, ne donne pas directement ses clefs. Et pourtant, l'œuvre est d'une très grande simplicité. Comme toujours avec Boltanski, il y a une alliance de sujets lourds, chargés, voire pathétiques – et là le pathos sera souligné par la présence sonore de centaines de battements de cœur qui créent l'émotion – en même temps, il a recours à des formes géométriques simples. »⁴¹

Une autre œuvre que nous souhaitons aborder a pour titre *Chance*⁴². Il s'agit d'un ensemble conçu pour le pavillon français de la Biennale de Venise en 2011. Cet ensemble comprend plusieurs modules que nous allons détailler⁴³.

Tout d'abord un espace est occupé par plusieurs sièges qui invitent le spectateur à s'asseoir. Une fois installé, un dispositif sonore se déclenche et une voix psalmodie la phrase « Est-ce la dernière fois ? ». Cette allocution est perçue par les historiens de l'art comme une mise en mots de l'inévitable fin annoncée de l'activité humaine. Christian Boltanski pose directement la question au spectateur qui s'assoit sur cette chaise. Un autre module de ce dispositif est représenté par les échafaudages qui soutiennent une sorte de rail de circulation d'images à la manière des grandes imprimeries de journaux. La superposition des échafaudages dans l'espace évoque des moucharabiehs qui laissent, ou non, passer la lumière. Les images sont des photos de nouveaux-nés. Elles proviennent d'un journal polonais intitulé la *Gazetta*⁴⁴. Il y a également un grand panneau numérique sur lequel on peut lire deux décomptes : les vies et les morts du jour. Ici, la chance est celle du spectateur, celle de pouvoir être là et de jouir de ce qu'il voit. Les chiffres qui s'affichent sur ce panneau sont directement liés aux données d'un site web qui recense en direct le nombre de naissances et de décès sur la Terre. Toutefois, il

⁴¹Natacha Wolinski, Emmanuelle Lequeux et Itzhak Goldberg, *Christian Boltanski : Monumenta 2010, Grand Palais*, Beaux-arts éditions., s.l., 2010.

⁴²Voici un lien vers une vidéo qui permet de voir l'oeuvre de Christian Boltanski au pavillon français à Venise : https://www.youtube.com/watch?v=47o10W_lTVc [en ligne], consulté le 21/04/2016.

⁴³Voici le lien vers une vidéo qui permet de mieux se représenter ce à quoi ressemble cette œuvre monumentale au pavillon français de la Biennale de Venise : [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=47o10W_lTVc, consulté le 25 mai 2016.

⁴⁴Jean-Max Colard et Nina Gazaniol, *Les Inrocks - Christian Boltanski : « A Venise, je suis la reine d'un jour »*, <http://www.lesinrocks.com/2011/06/02/arts/christian-boltanski-avenise-je-suis-la-reine-dun-jour-1114339/>, 2 juin 2011, (consulté le 10 juin 2016).

s'agit d'un algorithme qui n'est pas validé par un organisme particulier. De nombreux sites internet proposent ce genre de décomptes, mais aucun n'est totalement fiable concernant les données qu'il propose. Christian Boltanski joue également du fait que ces données ne sont pas intègres et fiables, mais en use pour illustrer un propos plus large : celui de la fragilité et du hasard de la vie :

« L'image est commandée de façon totalement aléatoire. C'est le hasard, le hasard complet, comme celui de la conception d'un enfant. Les parents font l'amour à un moment précis. A un autre moment, le résultat aurait été différent. L'enfant aurait été différent, vous, moi. Notre vie n'est que chances⁴⁵.»

Enfin, Christian Boltanski a directement travaillé auprès de l'INA pour recueillir l'ensemble des journaux télévisés diffusés depuis son année de naissance jusqu'en 2006 pour sa date d'anniversaire, le 6 septembre ; d'où le nom de son œuvre *6 Septembres*. « L'Ina est une entreprise publique culturelle de l'audiovisuel chargée de la sauvegarde, de la valorisation et de la transmission de notre patrimoine audiovisuel⁴⁶. ». À partir de cette base de données de vidéos, il a réalisé un montage en accéléré de toutes ces émissions. Le spectateur est face à trois écrans, un sur sa gauche, un sur sa droite et un face à lui – il est ainsi comme aspiré dans la projection – qu'il peut arrêter à sa guise. Il est intéressant de voir que cette projection a donné lieu à une publication papier. L'archive numérique devient une archive papier par ce transfert d'un médium à un autre. Qu'allons-nous aller garder de cette œuvre ? Sa version numérique ? Auquel cas il sera important de prendre en compte l'évolution des supports de lecture des émissions de télévision enregistrées (ceci est l'une des missions de l'INA). Ou bien, allons-nous garder sa version papier...peut-être même les deux ?

⁴⁵Philippe Dagen, « Au pavillon français de la Biennale de Venise, Christian Boltanski célèbre la vie », Le Monde.fr, 28 mai 2011.

⁴⁶*Ina - Entreprise publique culturelle de l'audiovisuel - Institut national de l'audiovisuel*, <http://www.institut-national-audiovisuel.fr/nous-connaître/entreprise/index.html>, (consulté le 10 juin 2016).

1 LES ARCHIVES NUMÉRIQUES COMME MATÉRIAUX

1.1 Matérialité de l'œuvre et révolution numérique

Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.

Maurice Denis (1870-1943)

Avec cette phrase, le peintre symboliste Maurice Denis nous rappelle qu'il faut garder à l'esprit qu'une œuvre d'art est avant tout un assemblage de matériaux. C'est de cette thématique dont nous allons parler ici. Aujourd'hui une œuvre peut être construite à partir d'une multitude de choix de matériaux où se côtoient par exemple les différents pigments colorés d'une peinture, les multiples essences de bois, les fibres qui composent les tissus mais tout autant un signal analogique ou bien le numérique. Cette multiplicité des possibilités matérielles s'est accentuée à partir du XX^{ème} siècle. En effet, la révolution industrielle qui a poussé la production à grande échelle, a engendré des produits qui ont pris place, dans le monde de l'art, comme des matériaux à part entière. Les exemples les plus évidents pour illustrer cette coexistence du monde industriel et de la création artistique sont les *ready made* de Marcel Duchamp. Il interroge entre autres la part de création d'un artiste lorsqu'il utilise des objets manufacturés. Ceci a bouleversé l'histoire de l'art et a conduit à reconsidérer l'unicité de l'œuvre et de son matériau⁴⁷. Avec le numérique qui prend place dans la création artistique, les mêmes questions se posent (rôle du matériau, restauration et authenticité, conservation).

Nous pouvons parler de l'impact de la « révolution numérique » sur ce rapport au matériau. Françoise Banat-Berger explique que le terme de « révolution numérique » est certainement trop utilisé mais qu'il s'agit réellement d'un bouleversement dans les pratiques de nombreux corps de métiers et notamment les archivistes et les artistes⁴⁸. L'apparente solvabilité des matériaux dans un

⁴⁷Jean-Paul Doguet, *L'art comme communication: Pour une re-définition de l'art*, s.l., Armand Colin, 2007, 148 p.

⁴⁸Françoise Banat-Berger, « Les archives et la révolution numérique », *Le Débat*, 1 janvier 2010, n° 158, p. 70-82.

environnement numérique est une illusion. Toutes les informations que contient une œuvre sont reliées à un support particulier que celui-ci soit placé dans monde tangible ou bien dans un décor numérique. Un grand nombre d'interrogations et de changements de considérations entourent l'addition archives numériques *plus* art contemporain. C'est pourquoi nous avons choisi de faire une proposition de typologie pour créer un environnement sémantique de l'utilisation de l'archive numérique dans l'art contemporain. Comme l'affirme Alain Depocas dans l'ouvrage dirigé par Bernhard Serexhe, « dans le domaine des pratiques artistiques utilisant des technologies, la documentation et la conservation sont indissociables⁴⁹. ».

1.2 L'archive numérique comme matériau : corpus

Nous avons choisi de partir du travail de Christian Boltanski. Maintenant c'est le travail d'autres artistes contemporains qui va nous intéresser. Bien que de nombreux auteurs le citent en premier exemple comme on peut le lire dans l'article de Christophe Kihm dont nous avons extrait la citation ci-dessous, nous pourrions comparer son travail aux œuvres d'autres artistes contemporains, afin de faire ressortir les similitudes et les différences entre chacune des pratiques.

« Si Christian Boltanski apparaît aujourd'hui comme un des metteurs en scène exemplaires de ce théâtre de l'archive il n'est pas le seul, ni le moins habile ; ses premiers travaux, plus complexes, jouaient pourtant délibérément du statut incertain des documents produits par la constitution de n'importe quelle archive. »⁵⁰

Walid Raad est un artiste libanais à l'origine d'une structure appelée Atlas Group, créée en 1999. L'Atlas Group est une archive composée de documents aux supports divers et variés (photographies, films, textes, carnets de notes, etc) mais qui traitent du même sujet : les guerres civiles qui ont meurtri le Liban à partir de 1975. Afin de rendre publiques l'ensemble des données qui constituent cette archive, Walid Raad les a réunies afin qu'elles soient accessibles sur un site web : <http://www.theatlasgroup.org/>. Voici la présentation de l'*Atlas Group* proposée sur la page d'accueil du site web :

⁴⁹Bernhard Serexhe (ed.), *Conservation de l'art numérique, théorie et pratique, le projet « digital art conservation »*, Karlsruhe, Allemagne, Centre d'art et de technologie des médias, 2013, p. 145.

⁵⁰C. Kihm, « Ce que l'art fait à l'archive », art cit.

« L'Atlas Group est un projet initié en 1999 pour effectuer des recherches et rassembler des documents sur l'histoire contemporaine du Liban. L'un des objectifs du projet est de localiser, préserver, étudier et produire des objets sonores, visuels, littéraires et autres qui mettent en lumière l'histoire actuelle du Liban. Dans ce dessein, nous avons produit et trouvé plusieurs documents comprenant des carnets de notes, des films, des bandes-vidéo, des photographies et autres objets. Nous avons constitué ces travaux en archives. Les archives de l'Atlas Group. Les manifestations publiques du projet incluent des installations multimédias, des diffusions TV, des documents visuels et textuels ainsi que des conférences/ performances.»

Nous avons choisi d'utiliser la dénomination « d'archive » pour le site web de l'*Atlas Group*, comme chercheurs et historiens l'ont fait avant nous, car l'architecture de l'information proposée sur ce site a de nombreuses correspondances avec un centre d'archive physique comme les Archives Départementales. Il est organisé par une structure en arborescence qui propose de donner accès à des *dossiers*, dans ces dossiers à des *fichiers*, etc. Comme les renseignements que l'on trouve sur un cartel d'œuvre ou les métadonnées renseignées dans une base de données, plusieurs informations sont proposées conjointement aux différents fichiers (auteur, titre, support, dimensions, etc). Il s'agit réellement d'un inventaire organisé et indexé. Toutefois, au milieu de ce fonds constitué de documents privés de personnes ayant habité Beyrouth, des fichiers et des informations sont de pures inventions de Walid Raad. Distinguer le vrai du faux est une entreprise vaine car cette œuvre n'a pas vocation à être le témoin objectif ou une référence historique d'un moment de l'histoire du Liban comme l'explique Stefanie Baumann :

« [...] les matériaux sont produits par l'artiste : l'archive est imaginaire, les documents et récits sont inventés, ainsi que le Docteur Fakhouhi, le personnage principal, présenté comme étant « le plus renommé des historiens au Liban.»⁵¹.

Valérie Dupont, historienne de l'art contemporain, a rédigé un article qui traite de la fiction dans l'œuvre de Walid Raad et nous laissons le soin au lecteur de prendre connaissance de cette autre problématique que nous n'avons pas le temps de développer ici⁵². Dans cette œuvre compilée et accessible à travers la plus grande archive numérique du monde – le web – Walid Raad a choisi d'utiliser l'archive numérique comme un

⁵¹Stefanie Baumann, « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs*, 26 décembre 2009, n° #6.

⁵²Valérie Dupont, « L'histoire libanaise de Walid Raad », *Sociétés & Représentations*, 27 juillet 2012, n° 33, p. 49-64.

matériau qui sert à questionner le réel et la fiction dans le traitement de l'histoire. Tous les documents qui sont accessibles à travers le site web ont tout d'abord été exposés notamment en France à La Galerie, à Noisy-le-Sec en 2003, à la galerie In Situ à Paris en 2006 et à La Tôlerie de Clermont-Ferrand en 2006. Les archives numériques forment donc plusieurs couches dans l'histoire et l'évolution de cette œuvre. D'abord, des enregistrements sonores ou des projections en accéléré de photographies numériques – comme Christian Boltanski dans *6 Septembres* – ont été visibles lors d'expositions plus conventionnelles. Toutefois, films, photos projetées et enregistrements sonores ne forment pas l'ensemble de l'œuvre. Cette dernière n'est complète que si on lui rajoute les photographies papiers, annotées, et les carnets de notes qui ne sont pas, initialement, des archives numériques. Mais aujourd'hui, l'œuvre de l'*Atlas Group* est justement cette archive en ligne qui est consultable par tous, partout et à tout moment. Ainsi, carnets de notes et photographies ont été numérisés afin d'être lisibles et compréhensibles dans un environnement numérique. Ils sont donc devenus des matériaux présentés sous la forme d'archives numériques. Mais cette migration de supports n'a pas forcément été une démarche consciente de Walid Raad et il n'a peut-être jamais pensé au fait que son matériau, aujourd'hui, est devenu numérique. Voici donc un aspect particulier des archives numériques comme matériaux des artistes contemporains ; la matérialité peut évoluer du tangible au numérique sans une conscience artistique. Par ailleurs, l'archive numérique, par l'obsolescence des supports et des formats et les difficultés de stabilité et de traçabilité qu'elle suppose, est aussi un dispositif artistique qui questionne l'authenticité d'un document et donc de l'histoire et du statut d'artiste.

Nous allons maintenant aborder une autre utilisation des archives numériques à travers le travail de George Legrady. Dès le début de sa carrière il a travaillé à partir de la photographie. Il s'est beaucoup interrogé sur ce médium et notamment sur la normalisation de l'art photographique :

« Les images que je fabrique ne relèvent pas tant de l'individualité d'un auteur, car elles prennent forme et sens par le truchement de conventions institutionnalisées qui ont mené à une conception spécifique de l'appa-

reil photographique et, par conséquent, au format normalisé de l'image photographique. »⁵³

Son travail va le mener à travailler à partir de la structure interne du monde numérique : le code et les langages de programmation. L'un de ses objectifs était de truquer l'image photographique. C'est-à-dire que lorsqu'un spectateur visionnerait sa « photographie » sur un ordinateur, il ne pourrait pas distinguer la différence entre une photographie numérisée et une image totalement similaire visuellement, mais réalisée à partir d'algorithmes. L'artiste va donc faire évoluer peu à peu sa production et s'emparer des archives numériques puisqu'elles lui permettent de réaliser des œuvres qui tentent de répondre à ses questions et problématiques. Ce sont les images qui vont d'abord l'intéresser et il va ensuite y joindre d'autres supports et d'autres formats qui permettront, cette fois, d'ajouter des pistes sonores. L'exemple le plus intéressant pour caractériser cette production artistique est l'œuvre *The Noise Factor*. Comme le fera plus tard Boltanski pour son œuvre *6 Septembres*, George Legrady utilise des « images trouvées » à la télévision (il ne donne malheureusement pas plus d'explications quant à sa démarche de choix des documents, tout comme Boltanski) auxquelles il va rajouter un bruit réalisé synthétiquement à partir d'algorithmes informatiques. Ici, l'archive numérique est un matériau qui sert l'objectif de l'artiste : quelles sont les limites de la normalisation photographique à travers une nouvelle matérialité ? Toutefois, nous pouvons voir qu'avec les deux premières œuvres présentées, « l'art contemporain induit presque toujours une réflexion sur les opérations en jeu dans la construction d'une archive⁵⁴. ».

Un autre usage de l'archive numérique est initié par le travail de Chris Marker. (1921-2012). Nous nous sommes penchés sur son œuvre intitulée *Immemory* car elle représente, selon nous, une nouvelle expérience autobiographique à partir de l'archive numérique. On pourrait qualifier cette œuvre d'installation numérique. Il s'agit de la reconstitution de la mémoire de Chris Marker sur un CD-ROM. Au-delà du parallèle évident entre la mémoire d'un support numérique et celle d'un être humain, Chris Marker a souhaité travailler le parcours de la mémoire dans les deux environnements. La plasticité du cerveau influence la mémoire et l'artiste a souhaité retravailler dans un environnement numérique cette plasticité évolutive. Afin de ne pas faire de répétition avec d'autres œuvres déjà évoquées qui participent de ce même principe de l'archive

⁵³George Legrady, *George Legrady: Transitional Spaces*, s.l., Siemens Kulturprogramm, 1998, p. 13.

⁵⁴C. Kihm, « Ce que l'art fait à l'archive », art cit.

numérique au service de la volonté de l'artiste, nous voulons aborder avec Chris Marker un autre pan de notre problématique. En effet, dans *Immemory*, Chris Marker a l'ingéniosité de parler également du rôle de médiation de l'archive numérique. En effet, ce matériau permet au spectateur de son installation, basée sur la sérendipité, de tomber nez à nez avec un article de journal numérisé ou encore un court métrage⁵⁵. Ce dispositif est en quelque sorte une nouvelle vision de ce qu'est un lieu d'exposition et des objectifs du musée. Le parcours n'étant dicté que par les « clics » du spectateur, Chris Marker déconstruit les codes de l'exposition et du parcours muséographique. L'exposition est renouvelée dans la limite de ce que l'artiste a choisi de mettre dans l'archive.

Nous allons maintenant parler des *Anarchives*. Il s'agit d'une œuvre dont le titre interpelle et qui, au-delà d'utiliser les archives numériques comme matériaux à part entière, questionne les opérations de collecte, de classement, de conservation et mise à disposition de l'archive. Aujourd'hui ce projet apparaît encore plus d'actualité notamment pour les professionnels des archives confrontés aux nouveaux outils numériques ainsi qu'aux artistes qui expérimentent de nouveaux outils⁵⁶. Les *Anarchives* sont un projet artistique qui a commencé à voir le jour en 1998 à l'initiative d'Anne-Marie Duguet, professeur d'arts technologiques à Paris I, théoricienne de l'art et directrice du Laboratoire des Arts et Médias. Il s'agit d'une collection de projets multimédias interactifs, consacrée à l'art contemporain qui invite à explorer l'ensemble de l'œuvre d'un artiste à partir d'une vaste base de données numérique (Antonio Muntadas, Michael Snow, Thierry Kuntzel, Jean Otth, Nam June Paik, Fujiko Nakaya, Masaki Fujihata, Peter Campus)⁵⁷.

Mais comment s'organisent ces monographies numériques ? L'idée est venue d'un besoin particulier : celui de décrire correctement des œuvres multimédias et de développer un projet qui soit utile au niveau de l'information que ce soit pour les étudiants, les critiques d'art, les commissaires d'exposition, etc. Les *Anarchives*

⁵⁵Lors de notre premier parcours dans *Immemory*, nous avons vu le court métrage d'Indira Solovieva, *L'amnésie infantile* et nous avons choisi de cliquer sur le nom d'Eugène Delacroix ce qui nous a amené à observer des citations non référencées, probablement des articles de journaux.

⁵⁶Intervention: « L'archive dynamique: le cas singulier d'Anarchive (archives numériques sur l'art contemporain) » – meta/morphoses, <http://forum2016.archivistes.org/blog/2016/01/07/intervention-larchive-dynamique-le-cas-singulier-danarchive-archives-numeriques-sur-lart-contemporain/>, (consulté le 25 mai 2016).

⁵⁷Dossier du Musée d'Art Contemporain Georges Pompidou lors des vingt ans d'Anarchives,[en ligne] <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c6XoKL9/ryXoKLk>, consulté le 10/05/2016.

est une collection qui illustre parfaitement la place de l'archive numérique dans l'art contemporain, par la diversité des rôles qui s'y rattachent et des questions que cet usage suppose. Tant à la fois création d'une œuvre particulière – puisque cette réutilisation des archives forme une nouvelle œuvre d'art – les *Anarchives* est aussi un outil de documentation et de pérennité de la mémoire d'une production artistique. En effet, certaines monographies supposent que l'artiste participe à une recreation de son œuvre originelle puisque la conservation de certains éléments structurels est dépendante de l'émulation ou de la migration de données sur de nouveaux supports moins exposés immédiatement à l'obsolescence technologique et logicielle.

Nous avons évoqué plus haut l'idée de recreation, soit rejouer ce qui l'a déjà été une fois. Face à l'obsolescence des formats et des supports comme fléau qui touche toujours plus rapidement les arts dits numériques, l'archive numérique est, elle aussi, confrontée à la problématique de *re-enactment*, pour emprunter cette terminologie aux anglo-saxons. Cette notion est très bien définie dans l'article de Morad Montazami, intitulé *L'événement historique et son double* et dans lequel il dépeint l'œuvre de Jeremy Deller qui a pour titre, *The battle of Orgreave*. Jeremy Deller est un artiste britannique né en 1966 à Londres et qui a reconstitué une des batailles les plus féroces que se livrèrent mineurs et policiers le 18 juin 1984⁵⁸ lors de grandes révoltes contre la politique économique de Margaret Thatcher. L'auteur de l'article prévient que le terme de *re-enactment* pose des problèmes de compréhensions théoriques et sémantiques que nous ne pouvons détailler ici. C'est pourquoi nous allons nous en tenir à la définition proposée dans cet article puisqu'elle peut très bien s'appliquer à l'utilisation des archives numériques dans l'art contemporain, et aux problèmes d'authenticité qu'elles supposent lors de leurs conservations.

Ainsi, ce terme a pour idée de « rejouer » un événement historique passé après un conséquent travail de collecte et d'études d'entretiens, d'archives, etc. On passe donc du registre de l'histoire à celui de la performance artistique. Mais, questionner l'authenticité des archives – qu'elles soient numériques ou non dans le cas présent – n'est pas la seule justification de notre focus sur cette œuvre. En effet, une question ouverte se pose : qu'avons-nous gardé de cette œuvre ? Pour proposer un élément de réponse, nous nous sommes appuyés sur notre propre expérience. L'œuvre de Jeremy Deller a été étudiée et des textes, des photogrammes et des commentaires ont été créés à partir de *The battle of*

⁵⁸Morad Montazami, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, *The battle of Orgreave* », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, 1 septembre 2008, n° 5.

Orgreave. Ainsi, une œuvre⁵⁹ qui questionnait plus ou moins intentionnellement l'usage des archives numériques dans l'art contemporain a également donné lieu à la création de nouvelles archives numériques. Leurs supports sont différents ainsi que leur vocation ou nature. Ces nouvelles traces numériques ont moins une projection artistique qu'informatrice.

Il nous a semblé important de terminer cette proposition de corpus d'œuvres avec une nouvelle forme artistique cette fois, la danse à travers le travail du chorégraphe Tino Sehgal. Cet artiste germano-britannique a une production artistique à cheval sur le monde de la danse et celui de la performance, bien qu'il affirme lui-même ne pas faire partie de ce dernier groupe. Créateur de ballets ou de *happenings*, Tino Sehgal se place dos à dos avec les thèses soutenues par Peggy Phelan, professeur à l'Université de Stanford sur la thématique de la performance artistique. En effet cette dernière a longuement étudié la pérennité de la performance par son enregistrement dans son ouvrage *Unmarked : the Politics of Performance*⁶⁰. Et contrairement à Peggy Phelan, Tino Sehgal refuse que les traces de ses œuvres soient conservées par des enregistrements, des vidéos ou tout autre moyen de documentation. Cette volonté de non-documentation de l'œuvre est aussi valable pour l'activité mercantile de l'artiste qui ne souhaite pas de contrats, chèques, ou attestations de vente de ses productions⁶¹. Toutefois, les chorégraphies de l'artiste ont pour vocation de perdurer dans le temps, d'être produites à plusieurs endroits du monde par de nouveaux danseurs. Il apparaît donc difficile de reproduire cette danse par d'autres moyens que la présence et les instructions données par le chorégraphe.

Que viennent faire les archives numériques dans cette œuvre ? C'est que malgré les sommations de l'artiste, il ne peut empêcher que ses œuvres soient conservées par ce support. En effet, pour Tino Sehgal c'est le monde social de l'art en général qui permet à ces œuvres de vivre encore et encore : le spectateur qui a vu la chorégraphie peut transmettre des informations par la transmission orale traditionnelle.

⁵⁹Nous n'avons pas fait le choix d'intégrer l'œuvre de Jeremy Deller dans le tableau qui propose une typologie pour notre problématique. Il s'agit d'une œuvre qui évoque notre sujet mais qui n'est pas, par essence, composée d'archives numériques. Les conséquences de l'œuvre sont des archives numériques.

⁶⁰Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993, 224 p.

⁶¹Isabelle Barbéris (dir.), *L'archive dans les arts vivants: performance, danse, théâtre*, Rennes, France, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 64.

Mais le spectateur peut aussi raconter par le biais de commentaires sur des forums ou des sites web spécialisés, ou bien par la forme de notes tapuscrites ce qu'il a vu ou ressenti de cette œuvre. Aussi, avec le panel des outils d'enregistrements que nous possédons tous (téléphone portable, caméra de poche, magnétophone), il n'est pas irréal de penser que les archives numériques sont en quelque sorte des témoignages non-autorisés ou des archives sauvages des œuvres de l'artiste. Nous avons fait une requête internet afin de prendre connaissance des enregistrements vidéos de chorégraphies réalisées par Tino Sehgal et nous pouvons confirmer qu'il en existe de très nombreux. Nous n'aborderons pas ici les notions d'éthique et de respect de la propriété intellectuelle mais nous nous appuyons sur l'article de Nicolas Fourgeaud dans l'ouvrage dirigé par Isabelle Barbéris qui y écrit :

« On notera au passage que l'artiste, en faisant de la mémoire un outil pour l'échange et la transaction, souligne combien elle est organisée et traversée par le droit et par la loi, loin de cette mémoire comme lieu sans loi [...]. »⁶²

2 APERÇU DES TYPOLOGIES POUR LES ARCHIVES NUMÉRIQUES

2.1 Les archives numériques : un paradigme nouveau

Il nous a semblé important de rendre compte de la diversité des *types* d'archives numériques utilisées comme matériaux dans les œuvres d'art contemporaines. Un préalable travail de recensement des travaux effectués sur ce sujet a été nécessaire.

Nous avons remarqué que la recherche sur les liens qui unissent les mondes de l'art et des archives est aujourd'hui un sujet de recherche actif⁶³ et sans cesse enrichi depuis plusieurs années et notamment lorsqu'il est question de conservation et de transmission du patrimoine. Certains groupes de chercheurs ou encore des personnalités à part entière comme Yvon Lemay⁶⁴ ont notamment choisi de travailler à la rédaction de typologies qui illustrent et expliquent les rapports entre les artistes et les archives (les

⁶²*Ibid.*, p. 67.

⁶³Lors du forum des archivistes français du 30 mars au 1^{er} avril 2016 à Troyes, deux interventions étaient consacrées au sujet de l'art et des archives : Les archives métamorphosées : bilan d'un projet de création à partir d'archives par Simon Côté-Lapointe et L'archive dynamique : le cas singulier d'Anarchive (archives numériques sur l'art contemporain) par Nicolas Thély [en ligne], <http://forum2016.archivistes.org/> consulté le 6 juin 2016.

⁶⁴« Titulaire d'un thèse en histoire de l'Université Laval. Professeur à l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information de l'Université de Montréal, il y enseigne l'archivistique. Il a été professeur en gestion de l'information à l'Université de Moncton », informations présentées dans la notice IdRef, <http://www.idref.fr/139245375> [en ligne], consulté le 28/03/2016.

archives comme document et les archives comme lieux de conservation de ces documents).

« Bien que les artistes contemporains aient été nombreux depuis la fin des années 1980 à utiliser des documents d'archives dans leurs travaux, le phénomène a été peu étudié jusqu'ici par les archivistes. »⁶⁵

Selon Karl Magee et Susannah Waters⁶⁶ et d'après une traduction proposée par Yvon Lemay, « l'utilisation d'archives par les artistes peut prendre diverses formes depuis l'examen du concept d'archive et des pratiques d'archivage à la recherche de sujet ou de récit dépeint dans les collections d'archives, en passant par l'intérêt porté aux propriétés visuelles ou matérielles des pièces d'archives⁶⁷ ».

Nous avons choisi de parler d'un nouveau paradigme par le sens que donne à ce mot Thomas Samuel Kuhn (1922-1996) dans son ouvrage *La structure des révolutions scientifiques* (1^{ère} éd. 1962). Selon lui, le paradigme est un modèle qui correspond « à un ensemble de pratiques génératrices de connaissances⁶⁸ ». Les archives numériques représentent un nouveau paradigme dans l'art contemporain puisque l'évolution de leurs supports est conditionnée par les innovations technologiques. En ce sens, elles représentent un renouvellement des problématiques de création, d'exposition et de conservation. L'art contemporain est contraint d'évoluer conjointement à ce nouveau média sous peine de se voir amputé d'une grande partie de sa production actuelle.

Afin de pouvoir répondre aux nouvelles problématiques induites par ce nouveau média, les archivistes ont été à l'initiative de création d'outils qui peuvent y répondre.

2.2 Les archivistes à l'initiative des essais de typologie

Dans le cas précis d'Yvon Lemay, il s'agit d'une typologie qui propose d'expliquer pourquoi les artistes présents au Canada et au Québec ont cherché à travailler à partir d'archives photographiques. La méthodologie utilisée par ce

⁶⁵Y. Lemay, « Art et archives », art cit.

⁶⁶Karl Magee et Susannah Waters, « Archives, Artists and Designers », *Journal of the Society of Archivists*, 1 octobre 2011, vol. 32, n° 2, p. 273-285.

⁶⁷Yvon Lemay et al., « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique », décembre 2014, p. 8.

⁶⁸Jean-Pierre Cometti, *Conservier / Restaurer : L'oeuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Gallimard, 2016, p. 239.

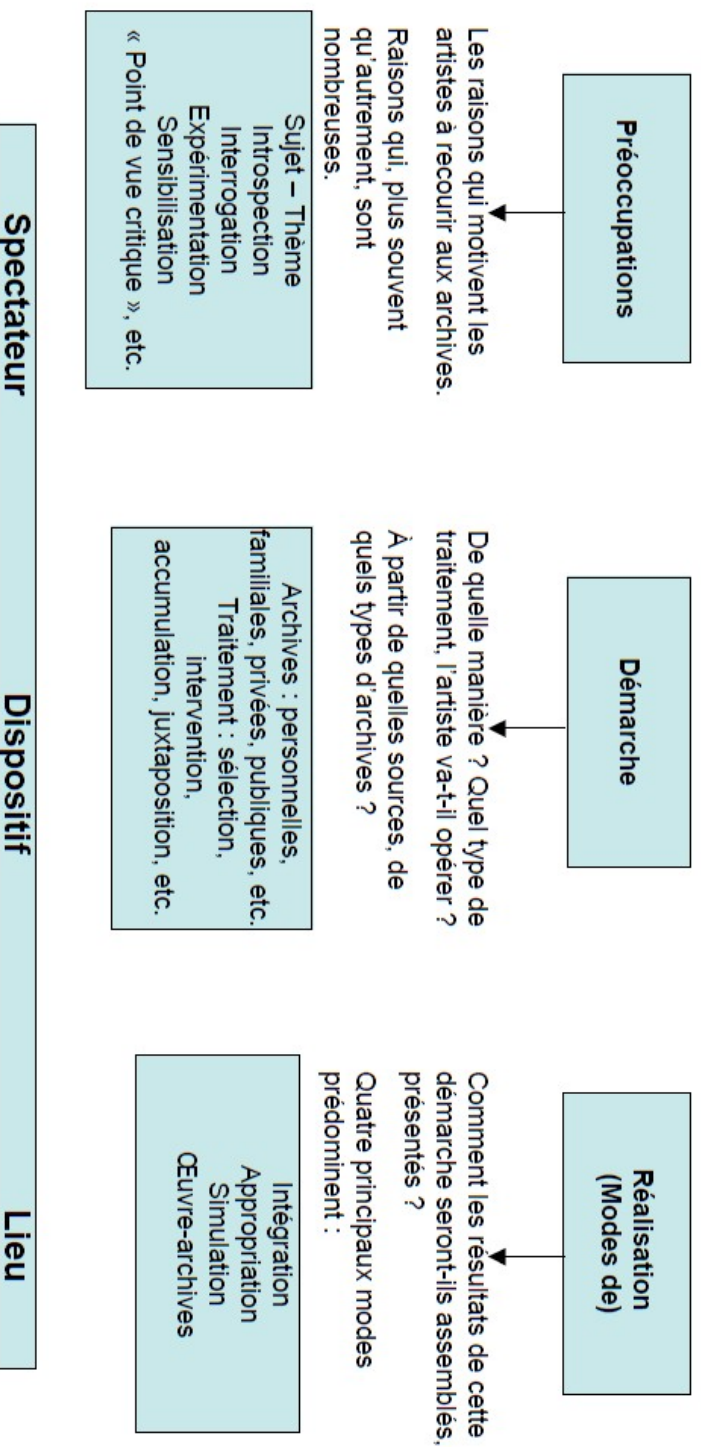
chercheur a été déterminante dans l'élaboration de notre propre typologie, notamment pour en exprimer les limites. Il distingue trois composantes : tout d'abord la question du « pourquoi » les artistes se tournent vers l'utilisation d'archives, ensuite comment ils les traitent (choix de l'archive, réutilisation, adaptation) et enfin la troisième composante explique les modes d'utilisations choisis par les artistes pour rendre visibles leurs œuvres. Voici le schéma présenté par Yvon Lemay pour illustrer sa réflexion lors du 37^{ème} congrès annuel de l'association des archivistes du Québec, intitulé *Archives et culture : La Rencontre* et qui s'est déroulé du 12 au 15 mai 2008.

Les archives au service de la pratique artistique contemporaine

1.2 Typologie

Pourquoi les artistes s'intéressent-ils aux archives ? Comment les utilisent-ils ? À partir de quelles sources ?
Que vont-ils réaliser à partir de ces archives, selon quelles stratégies ?

Dans l'état actuel de notre réflexion, **trois composants** ainsi que **trois éléments transversaux** nous apparaissent importants à distinguer afin de mieux comprendre l'utilisation des archives par les artistes contemporains.



37^e Congrès de l'AAO, Québec, 13 mai 2008

Puisque nous travaillons sur la matérialité de l'œuvre à travers la question de l'archive comme un matériau, nous nous sommes inspirés de la troisième composante proposée par Yvon Lemay. Toutefois, cette typologie se prête particulièrement bien à l'utilisation d'archives photographiques mais ne peut être totalement réutilisée pour des matériaux natifs numériques. En effet des notions telles que l'obsolescence des formats numériques et leurs possibilités de migration ou d'émulation ne sont pas suffisamment étudiées tout simplement car cette typologie ne se prête pas d'origine à un environnement numérique.

C'est par l'approche d'Yvon Lemay que nous avons pris connaissance de l'ensemble des recherches qui ont été menées sur le sujet. En 1966, Billy Klüver (1927-2004) et Fred Waldhauer (1927-1993), tous deux ingénieurs de métier et avec la participation des artistes Robert Rauschenberg (1925-2008) et Robert Whitman (né en 1935), ont fondé un organisme à but non lucratif nommé *Experiments in Arts and Technology* (E.A.T) qui développe la collaboration entre les ingénieurs et les artistes :

« Un programme permanent de services techniques offrait aux artistes l'accès aux nouvelles technologies en les associant à des ingénieurs ou des scientifiques en vue d'une collaboration en tête-à-tête portant sur les projets spécifiques des artistes. [...] Les services techniques étaient offerts à tous les artistes sans que ne soit porté de jugement sur la valeur esthétique de l'idée ou du projet de l'artiste. En outre, on s'efforçait de trouver un ingénieur ou un scientifique approprié à chaque artiste⁶⁹.»

La création de cet organisme est particulièrement intéressante puisqu'il s'agit, selon Christiane Paul, du premier exemple de ce type de collaboration entre les ingénieurs et les artistes⁷⁰. Aussi, afin de conserver les résultats de ces coopérations, E.A.T a organisé ses archives « rapports, catalogues, communiqués, bulletins d'information, projets, conférences, annonces, et réimpressions d'articles importants⁷¹» et en a délivré des copies dans les plus grandes bibliothèques du monde. Bien que ces archives ne soient pas des typologies explicites, elles témoignent des différentes approches artistiques réalisées à partir d'outils numériques, leurs liens avec d'autres médiums, etc.

Mais plusieurs difficultés sont directement induites des archives numériques et du contexte numérique actuel. Tout d'abord, les organisations qui ont proposé des

⁶⁹Fondation Langlois, *Billy Klüver : E.A.T. - Les archives des documents publiés*, <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=306>, (consulté le 8 juin 2016).

⁷⁰Christiane Paul, *L'art numérique*, Paris, Thames & Hudson, 2004, p. 15-16.

⁷¹Fondation Langlois, « Billy Klüver : E.A.T. - Les archives des documents publiés », art cit.

typologies doivent faire face à une difficulté importante : l'environnement multilingue. En effet, les outils et les techniques peuvent déjà varier entre eux, mais ils ont aussi des dénominations très différentes selon les pays. À ce titre, justifier d'une normalisation des usages dans les arts contemporains revient également à harmoniser les noms de ces techniques et outils. Aussi, et c'est là probablement l'argument le plus important de ces difficultés, nous voyons que la quantité de production de données numériques grimpe aujourd'hui en flèche. Ceci n'est pas anodin dans l'univers artistique puisque ces flux ininterrompus peuvent influencer la création⁷². Les noms et termes utilisés pour identifier un matériau évoluent, les matériaux eux-mêmes évoluent. C'est pourquoi nous pouvons dire qu'il est probablement impossible de proposer une typologie rigoureuse et formelle des archives numériques comme matériau dans l'art contemporain.

Toutefois, nous allons faire une proposition de typologie mise en place pour notre problématique : d'abord à partir des œuvres de Christian Boltanski, notre point de départ puis, nous l'appliquerons aux autres artistes qui composent notre corpus.

3 NOTRE PROPOSITION DE TYPOLOGIE :

3.1 Une typologie induite des œuvres de Christian Boltanski...

C'est donc pour faire une proposition de typologie des matériaux de types « archives numériques » dans le monde de l'art contemporain que nous proposons le tableau ci-dessous. Toutefois, elle n'a pas la prétention d'être exhaustive, déjà parce qu'elle ne touche qu'à une partie du monde des archives et ne se penche que sur une période temporelle restreinte. Aussi, nous avons choisi un corpus limité afin de rendre compte par des exemples précis d'une thématique particulière. C'est pourquoi ce corpus n'est pas représentatif de l'ensemble des possibilités de supports numériques que peuvent revêtir les archives utilisées par les artistes contemporains.

Cette typologie se présente sous la forme d'un tableau organisé en colonnes. Chacune décrit respectivement :

⁷²(*Big*) *Data art, rencontre autour de la création artistique utilisant les données (massives)*, <http://bigdataweek.com/blog/2014/04/28/big-data-art/> , 28 avril 2014, (consulté le 8 juin 2016).

La première colonne reporte les informations générales de l'œuvre : l'artiste, le titre et la date de réalisation ainsi que le lieu d'exposition ;

La deuxième colonne détaille le type d'archive numérique utilisée : Cette colonne traite soit d'une archive numérique native numérique ou qui a été rendue numérique. Il peut s'agir d'une photographie numérique, d'un enregistrement sonore nativement numérique ou non, d'un film, d'une peinture visible enregistrée dans une base de données. Cette colonne est très importante puisqu'elle prend en compte une large palette de documents. À ce titre, nous nous sommes questionné sur la place de la photographie comme archive numérique. Dès lors qu'un artiste utilise un appareil photo numérique, à partir de quel moment peut-on parler d'archive numérique ? Le code binaire qui enregistré sur la carte mémoire de l'appareil est-il déjà une archive numérique en ce sens qu'il s'agit d'une image stockée dans un format numérique sur un support mémoriel à encodage ? Est-ce que la photographie devient une archive numérique lorsqu'elle est stockée sur un disque dur externe à l'appareil photographique (c'est-à-dire lors de sa copie sur un ordinateur) ? Mais s'agit-il d'un original ou d'une copie à partir du moment où l'image passe d'un espace de stockage à un autre ? Eugenio Dittborn apporte des éléments de réponse. Pour lui, il s'agit d'un moyen de préserver un original de son altérabilité :

« The photocopy of the photograph, an invention that automatically chars perforates, pales, iodizes, drains, congests, weakens, dehydrates, shrivels, shrinks, stifles, rusts, burns, salinizes, pollutes, tars, frays and erodes the skin of the photographic body, preserving it in destruction. »⁷³ ;

La troisième colonne rassemble sous l'étiquette « morphologie » le support, le matériel nécessaire si besoin, l'environnement et le rapport au public. Le support révèle ce sur quoi est conservé cette archive numérique. Le matériel nécessaire détaille les outils qui font partie de l'œuvre car sans eux, celle-ci ne serait pas complète (une télécommande par exemple). L'environnement va montrer si l'œuvre est dans une salle d'exposition ou bien dans un environnement particulier. Cela permet d'anticiper les contraintes liées aux problématiques d'exposition pour un public, en fonction du travail de l'artiste et des technologies qu'il a choisi d'utiliser. Enfin, et cette partie est tout aussi importante, il s'agit du rapport au public. Nous voyons ici qu'il s'agit d'une œuvre qui interagit avec le spectateur ou non. Elle sera très importante pour des études *a posteriori*

⁷³Charles Merewether, *The archive*, *op. cit.*, p. 154.

sur la manière dont une œuvre a été perçue par un public à une époque donnée. Et en observant l'évolution technologique effrénée, le contact entre l'œuvre et le public peut très rapidement varier ;

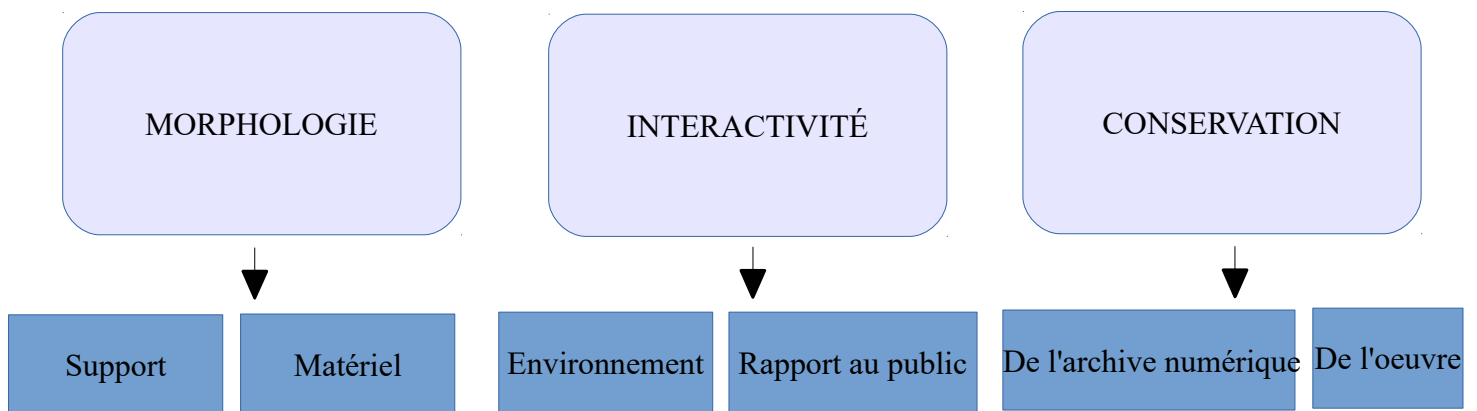
La quatrième colonne regroupe deux catégories d'une même idée : la conservation. Elle va expliciter les difficultés que l'on peut rencontrer lors de la conservation d'une archive numérique. Elle peut donner des informations concrètes sur le format de l'archive numérique (JPEG, WAVE, etc). Dans un environnement numérique, la connaissance du format d'un objet est très important puisqu'elle conditionne son utilisation ainsi que sa durée de vie. Dans le monde de l'art la connaissance d'un format permet de savoir par exemple quels sont les conditions techniques nécessaires à la bonne exposition, conservation ou transmission de l'œuvre.

Ainsi, cette typologie reprend les trois dimensions proposées par Yvon Lemay : quelles archives sont choisies, comment sont-elles utilisées ;sont-elles choisies selon leur support ou leur format et enfin, comment les artistes ont pensé ou non à la pérennité de leurs œuvres.

Les archives comme matériau des artistes contemporains à partir de l'exemple de Christian Boltanski - Proposition de typologie

Comment l'utilisation des archives numériques comme matériaux par les artistes contemporains fait dialoguer et fusionner les mondes des archives et de l'art ?

Nous avons basé notre réflexion sur les œuvres de Christian Boltanski puis l'avons appliquée à d'autres artistes contemporains. Outre les informations générales sur l'œuvre, nous avons distingué trois grandes parties à connaître pour que l'archive numérique soit un médium qui puisse perdurer dans le temps⁷⁴ au même titre que le marbre ou la peinture à l'huile. Le cadre général est synthétique et concis. Les informations qui vont être présentées à la page suivante sont le résultat de l'étude des œuvres de Christian Boltanski à partir de ce schéma de lecture.



⁷⁴Françoise Banat-Berger et al., *L'archivage numérique à long terme: les débuts de la maturité ?*, Paris, France, la Documentation française : Direction des archives de France, 2009, 284 p.

Nom de l'œuvre	Archive(s) numérique(s)	Morphologie		Interactivité		Conservation	
		Support	Matériel	Environnement	Rapport au public	De l'archive numérique	De l'œuvre
Christian Boltanski, 6 septembres, 2005	Archives de l'Institut national de l'audiovisuel : Journaux télévisés datés du 6 septembre entre 1944 et 2004.	Vidéo	Trois écrans, 3 boutons de commandes, dispositif sonore (format non spécifié)	Salle d'exposition plongée dans l'obscurité	Le public peut arrêter et relancer la vidéo synchronisée avec le son en utilisant les trois boutons de commande.	L'archive numérique est conservée par l'INA	Il faut pouvoir garantir que les archives numériques conservées à l'INA puissent être réutilisées à chaque exposition de l'œuvre.
Christian Boltanski, Chance, 2011	Photos de bébés polonais numérisées, issues d'un journal polonais qui publie de façon hebdomadaire les naissances des naissances et des morts du jour synchronisée par un site internet. Enregistrement sonore	Vidéo / Son	Écran, bouton de commande, magnétophone numérique (format non spécifié)	Salle d'exposition	Le public contrôle le déroulement des photographies découpées en trois parties (bas, milieu, haut du visage). Le visiteur sassoie sur une chaise, la pression déclenche le magnétophone.	Les photographies ont été imprimées sur d'immenses toiles plastifiées. Mais leurs copies numériques sont-elles copiées régulièrement pour assurer leur pérennité ? Christian Boltanski ne s'est jamais entretenu sur le sujet. Pour le décompte des naissances et des morts, les données dépendent d'un site internet comme il en existe beaucoup. Le site internet n'a pas été créé par Boltanski et il n'en détient pas l'hébergement. Cette œuvre est donc liée à l'intégrité d'un site web.	La garantie de la pérennité de cette œuvre vient directement de l'assurance de l'intégrité de ses matériaux qui ne font pas l'objet d'une solution d'archivage pérenne explicite.
Christian Boltanski, Les archives du cœur, commencé en 2005.	Enregistrement sonore des battements de cœurs réalisés par l'artiste	Son	Sonothèque sur l'île de Teshima, Japon (format non spécifié)	Sonothèque Teshima, salle d'exposition	Le public peut participer à enrichir la collection de battement de cœur.	Les formats audios doivent être régulièrement copie ou numérisés pour garantir leur pérennité.	Tout le dispositif technique doit être à jour des évolutions technologiques en matière de dispositif sonore.

3.2 ... puis appliquée aux autres artistes de notre corpus général

Nom de l'œuvre	Archive(s) numérique(s)	Morphologie		Interactivité		Conservation	
		Support	Matériel	Environnement	Rapport au public	De l'archive numérique	De l'œuvre
Walid Raad, <i>Atlas Group</i>, 1989-2004	Photos, carnets de notes numérisés, films, enregistrements sonores	Site Web	Données présentes sur un site web	Environnement web & exposition	Le public peut "naviguer" dans les archives par le site web.	Puisqu'il s'agit de documents numérisés, chaque type de document doit faire l'objet d'un rapport particulier selon son support et son format pour conserver son authenticité et son intégrité.	L'ensemble des documents doivent être au même niveau d'intégrité pour fonder l'œuvre complète.
Georges Legrady, <i>Slippery Traces, From analogue to digital: photography and interactive media</i>, 1996	Cartes postales numérisées	CD-ROM	Base de données de médias numériques	Un CD-ROM que l'on peut consulter également par le site web de la fondation Langlois	Le spectateur construit son parcours dans l'exposition archivée sur le CD-ROM ; il évolue en fonction des mots sur lesquels ils clique lorsqu'il visionne les images.	Le CD-ROM est aujourd'hui obsolète auprès de nombreux utilisateurs. Une copie web a été réalisée mais elle diffère donc pas son essence de son état d'origine.	idem
Chris Marker, <i>Immemory</i>, 1997	Installation multimédia	CD-ROM / Disque Dur de 34 Mo	Base de données de médias numériques	Un CD-ROM dans lequel on "navigue"	Le spectateur produit son parcours en cliquant à sa guise sur les liens proposés. Il tisse une nouvelle mémoire dans la mémoire.	Comme pour le travail de Georges Legrady, il faut que les supports de stockage et de lecture puisse être utilisables conjointement pour le public. Mais le travail de Chris Marker est aujourd'hui protégé par le Centre Georges Pompidou qui en assure sa pérennité.	Le centre Georges Pompidou doit pouvoir assurer sa conservation dans les meilleure condition d'émulation et de copie pour que cette œuvre perdure dans le temps.
Antonio Muntadas, <i>The File Room</i>, 1994	Texte numérique	Site Web	Base de données de médias numériques	Au départ il s'agissait d'une exposition au Chicago Cultural Center du 21 mai au 4 septembre 1994. Aujourd'hui c'est une base de donnée structurée consultable en ligne.	Le spectateur, après la page de présentation, a la possibilité de naviguer dans l'œuvre à partir des huit hyperliens proposés en sommaire.	Le texte numérique est relativement plus « simple » à conserver puisqu'il existe de nombreux protocoles et langage de description pérennes comme le XML qui assure sa pérennité.	Toutefois, un « crash » d'un serveur, s'il n'y a pas de copies, pourrait être dramatique pour cette base de données collaborative.

LES ARCHIVES NUMÉRIQUES DANS L'ART: DOCUMENTATION, CONSERVATION ?

Ainsi, nous avons commencé à présenter notre travail à partir de l'œuvre de Christian Boltanski, l'artiste contemporain à partir duquel nous avons organisé l'ensemble de notre travail de recherche. Personnalité singulière entre le monde de l'art contemporain et celui des archives, Christian Boltanski nous a permis de rassembler des usages à la fois théoriques et esthétiques des archives numériques. De cette première partie, nous avons ensuite proposé d'étudier un corpus d'œuvres choisies qui participent à enrichir notre référencement des usages des archives numériques en tant que matériaux à part entière. Les utilisations plurielles de ces médiums s'organisent tout de même dans une typologie proposée à l'issue de la deuxième partie. Celle-ci s'appuyait sur une historiographie récente mais pour autant dynamique au regard des travaux de réflexions et de recherches qui sont actuellement menés par des chercheurs francophones⁷⁵.

Maintenant que nous avons abordé les éléments qui constituent le corps de notre travail, nous nous posons la question du cycle de vie et de l'avenir de ces archives numériques. En effet, comment ces matériaux vont-ils se comporter face au passage du temps ? Est-ce que leur utilisation va avoir une incidence sur les œuvres d'art ? Quelles sont les nouvelles problématiques auxquelles vont devoir faire face les archivistes mais tout autant les artistes, les conservateurs et les professionnels de l'information et de la documentation ? Ce sont ces points que nous allons aborder dans cette troisième et dernière partie sur la documentation et la valorisation de ces archives numériques comme médiums.

1 UN MÉDIUM À DOCUMENTER :

Aujourd'hui, les œuvres d'art contemporaines ont un large éventail de choix de matériaux et notamment de matériaux numériques. Bien que l'on parle de média numérique, il ne faut pas tomber dans l'écueil de l'art entièrement immatériel. Les œuvres ont évolué avec leur époque respective et l'art (comme l'écrit Michel Lorblanchet en rappelant les paroles de Georges Bataille) ; se situe au

⁷⁵Afin de pouvoir étudier particulièrement chacune des sources de notre présentation historiographique, nous nous sommes concentrés sur un périmètre francophone. Notons pour autant que la recherche sur les archives numériques dans le monde de l'art contemporain n'est pas une spécialité francophone et qu'elle occupe les travaux de nombreux chercheurs à l'international.

commencement de l'humanité accomplie, et il est le signe sensible de notre présence dans l'univers⁷⁶. Depuis la seconde moitié du XX^{ème} siècle on remarque que les artistes se tournent vers de nouveaux usages qui ont profondément changé notre manière de parler de leurs œuvres. Françoise Cohen et Xavier-Philippe Guiochon expliquent que ces nouveaux matériaux sont en partie à l'origine de ce changement sémantique et initiateurs d'une frontière plus mince entre art et archive.

« L'intérêt des artistes tant pour des faits d'histoires que pour l'esthétique des « vieux papiers » a fait entrer l'archive au nombre des matériaux artistiques, de même que le passage du temps sur certains assemblages des années 1960, sur l'art conceptuel « tapé machine » des mêmes années, dote d'une mesure de temps les œuvres les plus contemporaines de l'époque, ou que des expositions récentes promeuvent au rang d'œuvres de duplication de l'archive. »⁷⁷

Notre environnement numérique actuel est fragile. Cette altérabilité de la production des données, qu'elles soient à vocation artistique ou non, est toutefois un moyen de coopération entre les archivistes⁷⁸, les artistes et l'ensemble des agents⁷⁹ du monde de l'art. Certaines communautés ont commencé à travailler sur ces questions de conservation. Nous allons donc faire un état de lieux de ces travaux pour recenser les exemples de coopérations entre tous ces agents, ainsi que des réponses ou suggestions pour protéger notre patrimoine.

1.1 Tradition orale et archives numériques : une solution de conservation ?

La première méthodologie que nous allons aborder a été pensée par Lizzie Muller⁸⁰ lors d'une résidence de recherche à la fondation Daniel Langlois⁸¹. Plus qu'une inspiration pour notre propre typologie, le travail de Lizzie Muller est le résultat du travail de l'archiviste qui souhaite connaître la diversité des médiums utilisés dans une œuvre et comment les conserver. Elle s'est inspirée de l'histoire orale pour penser à un

⁷⁶Michel Lorblanchet, « L'origine de l'art », *Diogène*, 1 juin 2006, n° 214, p. 116-131.

⁷⁷Françoise Cohen et Xavier-Philippe Guiochon, « Art de l'archive, archives de l'Art, Le regard du CNAP », *Culture et Recherche*, hiver -2014 2013, n° 129, p. 57.

⁷⁸Philippe Artières et Annick Arnaud (eds.), *Sociétés & représentations. Lieux d'archive*, Paris, France, CREDHESS, 2005, 337 p.

⁷⁹Nous reprenons la formulation d'Alfred Gell dans son ouvrage *Art and Agency: An Anthropological Theory*, paru en 1998 et traduit pour la première fois en France en 2013.

⁸⁰Lizzie Muller est directrice du Master « Curating and Cultural Leadership program » à l'Université de Nouvelle-Galles du Sud de Sidney en Australie (The University of New South Wales, UNSW).

⁸¹La fondation Daniel Langlois est un organisme privé qui a été fondé en 1997. Ses travaux portent sur l'art, la science et la technologie. Avec cette transdisciplinarité, l'un de ses axes de travail est une réflexion sur l'usage du numérique dans les arts plastiques.

dispositif utile au chercheur qui souhaite prendre connaissance du ressenti d'un public, à une époque donnée, sur une œuvre particulière. Selon elle, notre connaissance globale des pratiques artistiques contemporaines est plus le reflet de la documentation autour des œuvres que celui du retour d'expérience concret de la part du public.

Pour Lizzie Muller, utiliser l'histoire orale a pour but de réduire le fossé entre l'intention de l'artiste et ce que le public a compris et ressenti. Au-delà de l'expérience du public, l'histoire orale est utile pour comprendre les nouveaux usages de l'art contemporain. Cela s'applique également pour les conservateurs du patrimoine, les muséographes, les archivistes, les documentalistes, etc. Elle doit être complète pour conserver l'expérience décrite oralement par l'ensemble des agents du monde de l'art. Ici, la problématique de notre travail peut se retrouver inversée : les archives comme matériaux des artistes contemporains deviennent « les archives et la pratique de l'archivage comme questionnement sur la pratique de l'art contemporain ». En effet le métier d'artiste et celui d'archiviste se questionnent mutuellement en s'enrichissent des pratiques de l'un et de l'autre. Lizzie Muller a mis en place un cas d'utilisation de sa méthode d'histoire orale sur l'œuvre de David Rokeby *The Giver of Names* (1991). Le processus de création de l'œuvre est amplement détaillé sur une page web de la Fondation Langlois⁸² et nous allons le résumer ici. Il s'agit d'une double vidéo qui synchronise une prise de vue lorsque le spectateur « rencontre » l'œuvre et une prise de vue où le spectateur détaille le plus précisément possible ce qu'il a ressenti.

1.2 Le Réseau des Médias Variables :

Un autre exemple d'organisation qui a inspiré notre typologie est le travail entrepris par *Le Réseau des médias variables*⁸³.

« Le Réseau des médias variables 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

⁸²La méthode d'histoire orale est décrite en suivant le lien ci après : <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=2101> [en ligne], consulté le 25/04/2016.

⁸³Site internet du *Réseau des médias variables* : <http://variablemedia.net/> [en ligne], consulté le 25/04/2016.

de préciser des stratégies approuvées par les artistes en vue de la préservation de leurs œuvres, au moyen d'un questionnaire interactif. »⁸⁴

Ce groupe de travail interdisciplinaire a mis au point un questionnaire dont les buts sont de répondre à des besoins informationnels. Il s'agit d'un ensemble de métadonnées qui seront une partie externe mais indispensable de l'œuvre pour qu'elle passe d'un lieu d'exposition à un autre, puis éventuellement à un lieu de conservation pérenne tout en garantissant son intégrité, sa fiabilité, sa traçabilité et son authenticité. À l'origine, le Réseau des Médias Variables est issu du *Film and Media Arts Program du Guggenheim*, selon lequel l'histoire du film et des arts médiatiques est essentielle pour comprendre la culture visuelle des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles⁸⁵. Ce réseau est aujourd'hui orchestré par plusieurs institutions⁸⁶. Il a donné lieu à la rédaction d'un ouvrage collectif *Permanance Through Change : The Variable Media Approach* (2003). Le ton est donné dès la première partie qui est la retranscription du discours d'ouverture de Bruce Sterling lors de « Preserving the Immaterial : A Conference on Variable Media », tenue au Solomon R. Guggenheim Museum, New York, les 30 et 31 mars 2001, et dont voici un court extrait qui évoque l'apparente immatérialité de l'art numérique :

« Toutefois. Très peu de matérialité, c'est loin, très loin d'aucune matérialité. L'immatérialité complète est une illusion métaphysique et elle n'a rien à voir avec la physique ou le génie. C'est enivrant de voir ces tas de données disparaître dans des échelles microscopiques et, si elles doublent tous les 18 mois — en fait, tout dans l'univers informatique désire doubler tous les 18 mois —, alors, elles semblent constamment sur le point de se vaporiser. Mais elles ne le font jamais. Jamais. Car même la vapeur est matérielle. La masse et l'énergie sont conservées dans un univers einsteinien, alors il n'y pas d'« immatérialité ». Oubliez ça. »⁸⁷

Les nombreuses parties de cet ouvrage sont toutes très intéressantes et instructives sur cette thématique de la préservation des œuvres aux médias instables. Toutefois nous nous sommes focalisés sur une partie du travail de ce groupe : la

⁸⁴Site internet du réseau des médias variables, [en ligne], consulté le 18/05/2016, <http://variablemedia.net/f/introduction/index.html>

⁸⁵Alain Depocas, *Permanence through change: the variable media approach = La permanence par le changement: l'approche des médias variables*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2003, p. 7.

⁸⁶Berkeley Art Museum/Pacific Film Archive (Californie) ; Franklin Furnace Archive, Inc (New York) ; Solomon R. Guggenheim Museum (New York) ; la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie (Montréal) ; Performance Art festival + Archives ; Rhizome.org (New York) ; Walker Art Center (Minneapolis).

⁸⁷Alain Depocas, *Permanence through change*, op. cit., p. 16.

rédaction du questionnaire des médias variables. Il s'agit d'un des livrables rendus par ce groupe projet. Ce questionnaire cherche à déterminer toutes les caractéristiques essentielles d'une œuvre d'art. Il invite les créateurs à jouer un rôle déterminant dans le processus décisionnel concernant l'évolution de leurs œuvres au fil des ans, les archivistes et les techniciens leur offrant des choix plutôt que de les prescrire⁸⁸. Pour cela, il est adressé à la fois à l'artiste lui-même, mais également aux autres personnes impliquées dans la création de l'œuvre. Il est aussi intéressant de noter que le questionnaire recueille de l'information pour les œuvres reproduites, dupliquées, interactives, encodées ou en réseau⁸⁹. Les résultats des réponses sont organisés dans une base de données pluri-institutionnelle. En effet, ce réservoir d'information pourra être utilisé par tous les acteurs du réseau, et même au-delà, et trouvera ainsi de multiples acteurs pour enrichir ses informations. Nous revenons ici à la notion de transversalité disciplinaire de la question des archives numériques dans l'art contemporain. C'est en effet un moyen concret de rassembler les compétences et connaissances de chacun des métiers qui touchent à la bonne transmission et conservation des œuvres d'arts.

À l'issue de ce questionnaire, Jon Ippolito préconise plusieurs scénarios de curation que sont le stockage, la migration, l'émulation et la ré-interprétation de l'œuvre. Afin de faciliter la lecture de ces différentes solutions, nous allons les présenter sous la forme d'un tableau⁹⁰ :

Le stockage	C'est la solution la plus radicale et à la fois la plus conservatrice. Il s'agit de stocker les données dans leur état d'origine ainsi que leurs moyens de lecture (comme un moniteur particulier, un CD-ROM) et prendre le risque que le support ou le format devient obsolète. On perd ainsi la donnée, l'œuvre.
La migration	Il s'agit de moderniser le médium d'une œuvre en le faisant passer par les nouvelles normes contemporaines. Attention toutefois au fait qu'en acceptant tous les changements, il y aura un impact sur les plans visuel et sensoriel de l'œuvre ⁹¹ . Il s'agit du déplacement d'un support physique de stockage vers un autre, plus adapté aux exigences du temps, sans toucher au train de bits contenant l'information.

⁸⁸*Ibid.*, p. 47.

⁸⁹*Ibid.*, p. 49.

⁹⁰Tableau rédigé à partir des informations proposées dans l'article de Jon Ippolito présenté précédemment.

⁹¹*Ibid.*, p.52.

L'émulation	C'est un transfert des données vers un nouveau matériel avec ajout d'un composant logiciel qui émule l'ancien matériel, permettant ainsi l'exécution de l'ancienne application ⁹² .
La ré-interprétation	Il s'agit d'une pratique controversée puisqu'elle ne reprend pas obligatoirement l'environnement d'origine de l'œuvre : que ce soit ses matériaux ou ses résultats sensoriels. Jean-Paul Fourmentraux l'explique ainsi : « 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 » ⁹³ .

1.3 Le projet *Capturing Unstable Media* :

On peut également noter le projet de recherche développé par l'*Institute for the Unstable Media*. Il s'agit du projet *Capturing Unstable Media*. Organisé par les travaux de recherche du groupe V2_ (institut de recherche sur les arts basé à Rotterdam), il s'agit d'organiser des travaux de recherche sur la conservation des œuvres d'arts basées sur le numérique ou plus généralement sur la conservation dans un contexte global de numérisation.

« So far, few attempts have been made to document and preserve this field of unstable media art (or electronic art), partly due to the complex, heterogeneous nature of these activities, partly because the field is still in its infancy. [...] V2_ has conducted research on the documentation aspects of the preservation of electronic art activities [...] an approach between archiving and preservation. »⁹⁴

De ce projet découlent des plateformes web qui permettent de recenser de manière coopérative des outils en faveur de la conservation des médias numériques, variables⁹⁵.

⁹²Pour la définition du mot « émulation », nous nous sommes basés sur la définition qui y est donnée dans la norme Moreq2.

⁹³Jean-Paul Fourmentraux, « Art et médias variables. Préserver, exposer et pratiquer les œuvres numériques », Les Cahiers du numérique 4/2012 (Vol. 8) , p. 33-52.

⁹⁴Site interne du projet *Capturing Unstable Media* <http://v2.nl/archive/articles/capturing-unstable-media> [en ligne], consulté le 25/04/2016.

⁹⁵La plateforme s'appelle *Forging the future* et est disponible à cette adresse : <http://forging-the-future.net/> [en ligne], consulté le 25/04/2016.

1.4 Autres projets et acteurs de la documentation de ce type d'œuvres d'art :

D'autres projets sont dans la continuité des travaux présentés précédemment. Nous avons fait le choix d'en étudier brièvement quelques-uns.

Tout d'abord, le Media Art Notation System, MANS, qui a été créé par Richard Rinehart. Comme son nom l'indique, il s'agit d'un système de notation pour les arts technologiques. S'appuyant sur le langage de description XML, il s'inspire du Capturing Unstable Media Conceptual Model.

Inside Installations (2004-2007) est un autre projet de recherche important ayant produit des outils utiles à la documentation et à la conservation d'œuvres dans le domaine des arts technologiques⁹⁶. Il a réuni de nombreux musées européens et se place donc comme un élément fédérateur entre la pratique artistique, les lieux d'exposition et les archives. Le but de ce travail était de proposer une méthode de formalisation de la documentation afin de décrire :

- Quels éclairages étaient prévus pour cette œuvre ? Qu'en était-il vraiment ?
- Est-ce qu'il y avait un dispositif sonore ? Comment cela s'organisait-il ? Est-ce que le matériel technique faisait partie de l'œuvre d'art ou est-ce que chaque musée utilisait son propre matériel ?

Il y a également le projet encore d'actualité Matters In Media Art promu par le MoMa, le SFMOMA et la TATE⁹⁷. Et enfin, l'Alliance de recherche documentation et consultation du patrimoine des arts médiatiques (DOCAM)⁹⁸. Ce modèle documentaire a été réalisé par des équipes de recherches pluridisciplinaires (que ce soit dans les universités, les laboratoires de recherche ou bien les musées). Il s'agit également d'une initiative de la Fondation Langlois. Les résultats de ces travaux sont très concrets :

- un guide de catalogage⁹⁹ et de conservation¹⁰⁰

⁹⁶Bernhard Serexhe (ed.), *Conservation de l'art numérique, théorie et pratique, le projet « digital art conservation », op. cit.*, p. 150.

⁹⁷*Matters in Media Art | Tate*, <http://www.tate.org.uk/about/projects/matters-media-art/>, (consulté le 9 juin 2016).

⁹⁸*DOCAM*, <http://www.docam.ca/>, (consulté le 9 juin 2016).

⁹⁹*Guide de catalogage*, <http://www.docam.ca/fr/guide-de-catalogage.html>, (consulté le 9 juin 2016).

¹⁰⁰*Guide de conservation*, <http://www.docam.ca/fr/guide-de-conservation.html>, (consulté le 9 juin 2016).

- une *Timeline* des technologies¹⁰¹

- Un modèle documentaire¹⁰² qui propose notamment une typologie de documents¹⁰³.

Le Modèle documentaire de DOCAM est très utilisé puisqu'il agit comme un réservoir unique de toutes les informations nécessaires à la fois à la bonne documentation des œuvres, mais aussi à des exigences de conservation. Pour les archives numériques, on comprend aisément que cette source d'information est indispensable. Il permet également, par des différences de granularité, de définir clairement les différentes itérations de l'œuvre et de pouvoir ainsi accéder à ses données de traçabilité. Le modèle documentaire de la DOCAM sert à la fois l'artiste qui souhaite utiliser des matériaux précis, le conservateur qui veut proposer une exposition optimale et l'archiviste qui a ainsi un témoin historique de l'œuvre. En effet, parfois, les données sur la création artistique survivront à l'œuvre matérielle. Nous pouvons également noter le projet *Archiving the Avant Garde* organisé notamment par l'Université de Californie et le Berkeley Art Museum qui a donné lieu à un symposium en 2007 autour de discussions sur la préservation des arts qui utilisent des médias variables, instables.

L'émergence du numérique et sa généralisation à partir des années 1990 ont problématisé la notion d'œuvre au moins de trois points de vue : celui de l'auteur, celui de des modalités de sa diffusion et celui de la définition même de l'œuvre¹⁰⁴.

Qu'il s'agisse de création numérique ou de sa diffusion, les écarts persistent d'autant plus que le numérique suppose des infrastructures et des qualifications coûteuses sur le plan économique, et que les pratiques professionnelles en matière d'inventaire et de documentation des œuvres supposent une formation. C'est à la condition qu'il y ait une réelle volonté politique que les œuvres patrimoniales acquerront une égale dignité dans leur présentation et leur contextualisation¹⁰⁵.

Comment penser l'archive comme un socle expérimental pour rejouer l'installation, en liaison avec les pratiques artistiques les plus contemporaines ? Ainsi le CNAP souhaiterait mettre en place une restitution par le biais d'une exposition d'œuvres

¹⁰¹*Timeline technologies*, <http://www.docam.ca/fr/timeline-des-technologies.html>, (consulté le 9 juin 2016).

¹⁰²*Le modèle documentaire de DOCAM*, <http://www.docam.ca/fr/modele-documentaire.html>, (consulté le 9 juin 2016).

¹⁰³*Typologie des documents*, <http://www.docam.ca/fr/typologie-des-documents.html>, (consulté le 9 juin 2016).

¹⁰⁴Jean Musitelli, *Diversité culturelle à l'ère du numérique: glossaire critique*, Paris, France, la Documentation française, DL 2014, 2014, p. 236-237.

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 239.

ou des interventions artistiques, prenant comme matériaux la problématique des archives volontaires et involontaires, des archives orales et performances (Walid Raad, Tino Sehgal), et de la figure de l'artiste comme chercheur¹⁰⁶.

2 LES PROBLÉMATIQUES DE CONSERVATION :

2.1 Une nouvelle forme de conservation, une nouvelle forme de mémoire :

Françoise Banat-Berger cite le résultat des travaux de recherche d'Ivan Illich (1926-2002) essayiste, philosophe, historien, sociologue et théologien lorsqu'il fait le constat que « Le livre n'est plus aujourd'hui la métaphore clé de l'époque : l'écran a pris sa place »¹⁰⁷. Dans son article¹⁰⁸, elle propose de s'imaginer l'évolution de la lecture qui passe d'une lecture monastique et silencieuse, à une lecture scolastique et orale parallèlement à la fin de l'usage invariable du latin ainsi qu'à l'apparition du papier (comme nouveau support). Ces changements vont avoir un impact réel sur notre façon de penser notre communication et notre mémoire.

On passe ainsi d'une culture de l'oral où l'information est "stockée" dans la mémoire, interdisant de fait la communication à distance ou sur de longues périodes – car ce qui n'est pas retenu par la mémoire a cessé d'exister – à une culture de l'écrit¹⁰⁹.

Après l'œuvre d'art, les archives numériques sont aussi des solutions pour la mémoire des expositions¹¹⁰. Ici, on a une autre facette des archives numériques. L'archive fait l'œuvre, mais elle fait aussi la mémoire de l'exposition. C'est un cercle sans fin.

2.2 De nouvelles missions pour les archivistes

Aujourd'hui avec l'utilisation du document numérique notre rapport à l'information a complètement changé. Ce bouleversement peut être comparé à

¹⁰⁶F. Cohen et X.-P. Guiochon, « Art de l'archive, archives de l'Art, Le regard du CNAP », art cit, p. 57.

¹⁰⁷Ivan Illich, *Du lisible au visible : La Naissance du texte, un commentaire du «Didascalicon» de Hugues de Saint-Victor*, Paris, Cerf, 1991, 150 p.

¹⁰⁸Françoise Banat-Berger, « De l'écrit à internet : comment archive-t-on l'immatériel ? », *Pouvoirs*, 2015, vol. 153, n° 2, p. 109.

¹⁰⁹*Ibid.*, p. 111.

¹¹⁰*Archives numériques | Histoire des expositions*, <https://histoiredesexpos.hypotheses.org/tag/archives-numeriques>, (consulté le 25 mai 2016).

l'invention de l'imprimerie par Gutenberg qui a complètement déconstruit le rapport de l'œuvre unique à l'œuvre multiple ainsi que l'ubiquité du document. Aussi, l'apparition des nouveaux supports d'information est accompagnée de problématiques de conservation, de durabilité et de sécurité. En effet, comme nous l'avons appuyé précédemment, le contexte numérique est fortement confronté à l'obsolescence. L'arrivée quasi-quotidienne de nouveaux formats pour conserver nos données augmente le risque qu'un format ne soit plus utilisable dans un temps très court. Ces problématiques touchent donc à tous les domaines qui sont impactés par l'usage des documents numériques et bien entendu, les métiers d'archivistes et d'artistes en font partie.

« 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 instabilité¹¹¹? »

Le travail des archivistes et celui des artistes prend aujourd'hui des directions qui vont être complémentaires et parfois indissociables¹¹². Si les artistes souhaitent que leurs œuvres – qui ont été pensées et réalisées à partir d'outils, de documents et d'archives numériques – puissent accéder à la postérité, il faut réfléchir à un service de connaissance, de veille et de conservation de ces usages du document numérique. Les archivistes ainsi que les autres professionnels de l'information ont les compétences pour tenter d'apporter des solutions. Le tout numérique a donné l'illusion que les données pouvaient être conservées éternellement et sans limites quantitatives. C'est pourquoi il est urgent d'apporter des solutions pour conserver notamment le patrimoine artistique qui se construit aujourd'hui car sans prise de décisions il est voué à disparaître.

« 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 geste, un message ou une parole seraient moins matériels qu'une toile, un dessin ou une boîte de soupe¹¹³. »

¹¹¹F. Banat-Berger, « De l'écrit à internet », art cit, p. 113.

¹¹²Y. Lemay et al., « Archives et création », art cit.

¹¹³Esteban Radiszcz, « 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, p.

À partir des années 1960 les arts visuels ont multiplié leurs pratiques artistiques qui ne se sont pas toujours révélées en tant que réalisations matérielles, mais en prenant d'autres formes telles que l'art éphémère. Ceci s'est accentué au tournant des années 1990 avec les débuts du Net.art comme l'explique Jean-Paul Fourmentraux : « Depuis le milieu des années 1990, l'accroissement des technologies de l'information et de la communication (TIC) bouscule les formes de création et de diffusion de l'art contemporain.¹¹⁴».

Lorsque Christian Boltanski utilise des enregistrements sonores de battements de cœur pour son œuvre *Les archives du cœur*, nous voyons que l'art contemporain peut se servir de médiums importants à documenter afin de bien les conserver et de restituer l'œuvre telle qu'elle a été pensée par l'artiste. C'est de cette notion de restitution qui appelle celles de la transmission et de la conservation que nous voulons traiter ici. Afin d'y répondre, il est nécessaire de rappeler les travaux de Nelson Goodman¹¹⁵ (1906-1998), professeur de philosophie et galeriste et de Gérard Genette¹¹⁶ né en 1930 et ancien directeur de recherches à l'École des hautes études en sciences sociales (en 1989). Nelson Goodman a présenté la notion d'allographisme qui permet de mettre dos à dos les œuvres fabriquées à partir des mains de l'artiste (les œuvres autographiques) et les œuvres allographiques qui ont été exécutées par une autre personne¹¹⁷.

Toutefois que penser de *Chance* de Christian Boltanski ? Cette œuvre est un exemple particulier de l'application pratique par un tiers d'un projet imaginé par un artiste. Par ailleurs, certains dispositifs de l'œuvre s'activent lorsque le spectateur est en contact avec l'œuvre – en particulier lorsqu'il prend place sur une chaise et qu'un dispositif sonore se met en route. On a donc trois types de personnes associées à la création globale de l'œuvre : l'artiste, le technicien et le spectateur. Certaines œuvres qui ont un caractère tout à fait hybride peuvent très bien être à la fois autographiques et allographiques. Cela participe à un nouveau paradigme des matériaux qui n'est pas supplanté par une hiérarchie de médiums.

167-178.

¹¹⁴Jean-Paul Fourmentraux, « Net art – Créer à l'ère des médias numériques », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 6 juillet 2012, n° 1.

¹¹⁵Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, s.l., Hackett Publishing, 1968, 304 p.

¹¹⁶Gérard Genette, *L'oeuvre de l'art*, Paris, France, Ed. du Seuil, DL 1994, 1994, 299 p.

¹¹⁷Anne Bénichou, « La transmission des oeuvres d'art: du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski », *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 2005, n° 5, p. 136.

Lorsque Gérard Genette reprend les travaux de Nelson Goodman, c'est pour desserrer les nœuds de distinctions que son prédécesseur a noués. Il pointe principalement le fait qu'une œuvre peut être reconstruite, réutilisée et réinterprétée.

Si l'on applique les questions théoriques de Nelson Goodman et de Gérard Genette sur les œuvres de notre corpus, nous voyons bien que le caractère hybride des créations ainsi que les médias variables qui sont utilisés témoignent en faveur des travaux de Gérard Genette.

« Les œuvres relèvent désormais de régimes de temporalité hybrides et complexes qui échappent à la notion de monument historique à conserver en l'état. 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 réitérations¹¹⁸. »

2.3 Walter Benjamin et la perte de l'aura, le cas des archives numériques :

Nous avons longuement évoqué les spécificités des archives numériques comme des matériaux à part entière, utilisés par les artistes contemporains. Souvent, nous sommes revenus sur cette particularité de reproductibilité des œuvres réalisées notamment à partir de ce médium. Un ouvrage très célèbre a longuement questionné cette reproductibilité des œuvres d'art et c'est avec lui que nous allons clore cette dernière partie.

Walter Benjamin (1892-1942), écrivain et critique littéraire est l'auteur du texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée*, qui a une autre traduction plus connue *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, rédigé en 1933 lors de son exil en France, lorsqu'il fuyait le nazisme. En s'appuyant notamment sur la capacité reproductible de la photographie, l'auteur construit son propos sur le passage de l'objet d'art à un pur produit de marchandisation au cours du XIX^{ème} siècle. Dans son texte, il aborde un sujet qui a retenu particulièrement notre attention, à savoir que l'authenticité est une valeur fondamentale de l'œuvre d'art. En effet, il est intéressant de voir que le terme « d'authenticité » est utilisé dans un texte de 1933 sur la reproduction

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 161.

mécanisée et qu'il évoque des problématiques comparables à celles connues par les artistes, les conservateurs et les archivistes d'aujourd'hui¹¹⁹.

Pour revenir au propos de Walter Benjamin, ce dernier affirme que l'aura renfermé dans chaque œuvre d'art n'est pas reproductible. Toute tentative de reproduction – dans le contexte des archives numériques comme matériaux on pense donc à l'émulation et la reproduction totale de l'œuvre – détache l'œuvre de son contexte, l'auteur parle de son « hic et nunc », ici et maintenant. Il en va de même lorsque l'œuvre d'art passe de sa fonction rituelle à sa fonction d'exposition.

La reproduction photographique et le musée font basculer l'art, auparavant rattaché à des préceptes religieux, dans le politique. Désormais sujet à la spéculation qu'engendre sa reproduction, l'œuvre d'art se voit entretenir un nouveau rapport aux masses. La reproduction de l'œuvre tout comme son entrée dans un lieu d'exposition comme le Musée, font voler en éclats l'intégrité et l'authenticité de l'œuvre. Sortie de son utilisation « rituelle » d'objet vecteur d'émotion, l'œuvre d'art entre dans un univers politique au sens philosophique : un monde et un ensemble de discours qui ont pour objet le sens du pouvoir au sein d'une société. Tout ceci est explicité par Walter Benjamin : « Mais dès l'instant où le critère de l'authenticité échoue à évaluer la production artistique, c'est toute la fonction sociale de l'art qui s'en trouve bouleversée¹²⁰. ».

Le cas des archives numériques se calque directement sur la théorie de Walter Benjamin. Les archives sont à la fois le matériaux, le support d'exposition (puisqu'elle conserve notamment l'information) et l'objet de la valorisation¹²¹. Elles représentent donc une priorité à étudier pour qu'elles soient reconnues et documentées.

¹¹⁹On pense à l'importance du terme d'authenticité dans le texte de loi du 13 mars 2000 portant adaptation du droit de la preuve aux technologies de l'information et relative à la signature électronique.

¹²⁰Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011, p. 30.

¹²¹En effet, nous pouvons prendre l'exemple des expositions en ligne proposées par la BnF ; ce sont bien des archives numériques qui dans une mise en abîme, valorise d'autres archives numériques ou non.

CONCLUSION

Le travail effectué ici nous a permis d'utiliser les archives numériques comme des passeports pour passer successivement du monde des archives à celui de la création artistique. Grâce à ce document particulier, nous avons pris conscience du fait que les archives numériques ne sont pas seulement des supports voués à l'obsolescence technologique. Souvent acculées derrière les rangs des descriptions de supports et formats numériques, ces archives sont, au même titre que celles louées dans l'ouvrage d'Arlette Farge *Le goût de l'archive*, autant de moyens de retracer « la perspicacité des conduites, le jugement des individus et le discernement des collectivités¹²². ». Bien qu'il n'existe pas encore de référentiel unique et interconnecté pour obtenir une typologie complète des archives numériques, nous avons étudié la raison pour laquelle elles sont choisies par les artistes, comment elles sont utilisées et les problématiques auxquelles les conservateurs du patrimoine et les archivistes font face pour assurer leur pérennité.

Pour ce faire, nous nous sommes d'abord intéressés à ces archives comme matériau des œuvres d'art. Ce fut une manière de se détourner un instant de l'approche esthétique pour mieux appréhender l'ensemble des liens qui unissent les différents agents du monde de l'art¹²³. Néanmoins, nous avons vu que les artistes ont commencé à utiliser les archives pour leurs créations très tôt dans l'histoire. Christian Boltanski a exacerbé l'opération d'accumulation des documents et des informations dans ses œuvres. Il a également considérablement interrogé notre rapport à la mémoire notamment lorsqu'il associe des archives réelles à des documents totalement artificiels qu'il a lui-même réalisés comme pour ses *Inventaires* dans lesquels il aurait même exposé ses propres objets du quotidien. Cette notion d'accumulation des images n'est pas sans rappeler le travail d'Aby Warburg avec son atlas *Mnemosyne* qui a grandement inspiré le travail d'André Malraux dans son ouvrage *Les Voies du silence*. Il y a donc de très nombreux exemples qui illustrent des liens étroits et anciens entre l'art et les archives.

À partir des œuvres de Christian Boltanski, nous avons dégagé une partie de son travail pour isoler son utilisation des archives numériques. Cette utilisation, bien qu'elle ne soit pas obligatoirement induite du Net Art, a notamment pour héritage le travail de « Marcel Duchamp (1887-1968) et des membres de Dada (mouvement artistique international né à Zurich en 1916), lesquels contribuèrent à rompre avec les formes

¹²²Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 125.

¹²³Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, s.l., Clarendon Press, 1998, 297 p.

traditionnelles de la représentation picturale¹²⁴. ». Chez Christian Boltanski, bien que cette utilisation soit sporadique, elle nous a permis de faire une ébauche des différentes façons d'utiliser ce médium. Les archives numériques sont des dispositifs techniques associés à l'art qui nous renvoient directement à la fragilité de la vie comme avec *Les archives du cœur*. Elles sont également un moyen pour l'artiste de s'inscrire dans une continuité de l'histoire de l'art des grands maîtres en allant toujours vers l'innovation et la modernité. C'est également un artiste qui a choisi de glaner des matériaux tels que les archives numériques directement auprès des bâtiments d'archives, comme dans son œuvre *6 Septembres*. Christian Boltanski a investi presque tous les champs qui illustrent les espaces de coexistence entre les mondes de l'art et les mondes des archives.

Ainsi, lorsque les archives sont utilisées par les artistes, elles sortent de leur vocation initiale, celle qui a été choisie et organisée par les services d'archives qui ont classé, organisé et donné des noms à ces documents. Loin des considérations esthétiques des archives, sans que cela n'ôte de la valeur à ces documents, les archives comme lieu de conservation ont été depuis plusieurs années investies par les artistes. Aujourd'hui, avec la globalisation d'Internet et un contact permanent aux flux d'information, les artistes font face à de nouveaux types d'archives.

Nous avons montré que le contexte numérique n'est en aucun cas une dématérialisation des objets et des formes, et que les contraintes sont les mêmes que dans un environnement papier. Aussi, certaines garanties requises des documents d'archives comme l'authenticité, la traçabilité et l'intégrité sont encore aujourd'hui des problématiques auxquelles nous ne pouvons donner de réponses complètes¹²⁵.

Les œuvres de Christian Boltanski nous ont amenés à des œuvres antérieures qui avaient déjà été des espaces de dialogue entre art et archive à travers l'utilisation des archives numériques. Georges Legrady, Walid Raad ou encore Chris Marker avaient déjà travaillé à partir de ce médium bien avant les œuvres de Christian Boltanski. C'est pourquoi nous pouvons dire que ces artistes ont été des précurseurs dans la manipulation des archives numériques. Loin d'être seulement

¹²⁴Rachel Greene, *L'art Internet*, traduit par Hélène Odou, Paris, France, Thames & Hudson, DL 2005, 2005, p. 20.

¹²⁵Nous pensons ici aux problématiques posées par la signature électronique, sa sécurité et sa valeur de preuve.

vues comme des supports technologiques stériles, elles ont été utilisées comme des matériaux à part entière. Bien que matériellement très différentes des archives papier, elles conservent leur capacité à être des lieux de mémoire, vecteurs d'émotion. Elles sont aussi des dispositifs utilisés pour mettre en valeur un patrimoine qui n'est pas fixé sur un support tangible, nous le voyons clairement avec toute la documentation qui a été réalisée sur les œuvres chorégraphiées par Tino Sehgal.

Néanmoins, tous ces projets qui se fondent sur l'utilisation des archives numériques sont en danger au regard de l'obsolescence technologique à laquelle doivent faire face les artistes, les conservateurs mais également les archivistes. L'archivage numérique est aujourd'hui au cœur de l'actualité par la prise de conscience que l'Homme est en train de réaliser : toutes les données qui sont créées chaque jour sont autant de témoins du patrimoine et des traces laissées par le genre humain. Elles ont aujourd'hui une valeur marchande, elles font l'objet de spéculation et de trafics illégaux que nous avons du mal à maîtriser.

Toutefois, les limites de notre travail sont directement reliées au manque de documentation des œuvres et de la notion d'archives numériques dans l'art contemporain. On a aujourd'hui de nombreuses études de grande qualité sur la prise en main des archives patrimoniales par les artistes, et ce depuis les collages de DADA en 1919. Pour l'art actuel nous sommes souvent orientés vers le Net. Art ou le Software-art. Toutefois ces champs de l'art ne font pas automatiquement partie d'un usage itératif des archives numériques.

Que penser des dérives d'une non-gestion des archives numériques dans le monde de l'art contemporain ? Aussi, les œuvres du passé sont tout autant impactées puisque certaines ont disparu, et ce sont les archives sur supports électroniques qui en sont les seuls témoins. L'intégrité des œuvres, le droit d'auteur et la propriété intellectuelle doivent être protégés. Les œuvres elles-mêmes voient leur pérennité dépendre des évolutions technologiques. Nous pouvons aisément imaginer un scénario dans lequel toutes les images numériques et enregistrements sonores récoltées par Boltanski disparaissent lors d'un dysfonctionnement informatique. Quel regard porterons-nous alors sur *Les archives du cœur* ? Est-ce que nous pourrions toujours garantir la pérennité des enregistrements des battements de cœur ? Conserver ou restaurer, émuler ou reproduire, voilà les questions auxquelles tous doivent répondre.

Par leur utilisation a priori détournée, les artistes rencontrent finalement les mêmes problématiques que les archivistes ; elles peuvent être résumées selon la formule classique de pérennité, traçabilité, intégrité et authenticité. On ne peut donc que constater cette similarité, et engager ces deux mondes à une collaboration plus étroite afin d'arriver à des solutions communes, encourageant par là même une démocratisation des archives numériques.

SOURCES

1 SITE INTERNET : ARTISTES ET EXPOSITIONS

- *(Big) Data art, rencontre autour de la création artistique utilisant les données (massives)*, [en ligne] <http://bigdataweek.com/blog/2014/04/28/big-data-art/> , 28 avril 2014, consulté le 8 juin 2016.
- *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, [en ligne], <http://www.icp.org/exhibitions/archive-fever-uses-of-the-document-in-contemporary-art> , 24 février 2015, consulté le 6 mars 2016.
- *Cybernetic Serendipity: A Documentation*, [en ligne], <https://www.ica.org.uk/whats-on/cybernetic-serendipity-documentation>, consulté le 6 mai 2016.
- DAGEN Philippe, « Au pavillon français de la Biennale de Venise, Christian Boltanski célèbre la vie », *Le Monde.fr*, 28 mai 2011.
- GAZANIOL Jean-Max Colard et Nina, *Les Inrocks - Christian Boltanski : « A Venise, je suis la reine d'un jour »*, [en ligne], <http://www.lesinrocks.com/2011/06/02/arts/christian-boltanski-a-venise-je-suis-la-reine-dun-jour-1114339/> , 2 juin 2011, consulté le 10 juin 2016.
- *Intervention: « L'archive dynamique : le cas singulier d'Anarchive (archives numériques sur l'art contemporain) » – meta/morphoses*, [en ligne], <http://forum2016.archivistes.org/blog/2016/01/07/intervention-larchive-dynamique-le-cas-singulier-danarchive-archives-numeriques-sur-lart-contemporain/>, consulté le 25 mai 2016.
- LEGRADY George, *George Legrady: Transitional Spaces*, s.l., Siemens Kulturprogramm, 1998.
- ROUGES Lunettes, *Cénotaphe boltanskien*, [en ligne], <http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2011/02/04/cenotaphe-boltanskien/>, consulté le 16 novembre 2015.
- *RVB BOOK : SCRATCH Christian Boltanski*, [en ligne], http://www.rvb-books.com/morebook.php?id_book=18, consulté le 9 juin 2016.

2 SITES INTERNET : GRANDES INSTITUTIONS

- *Archives numériques | Histoire des expositions*, [en ligne], <https://histoiredesexpos.hypotheses.org/tag/archives-numeriques>, consulté le 25 mai 2016.
- FONDATION LANGLOIS, *Billy Klüver : E.A.T. - Les archives des documents publiés*, [en ligne], <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=306>, consulté le 8 juin 2016.

- *Ina - Entreprise publique culturelle de l'audiovisuel - Institut national de l'audiovisuel*, [en ligne], <http://www.institut-national-audiovisuel.fr/nous-connaître/entreprise/index.html>, consulté le 10 juin 2016.
- *Matters in Media Art | Tate*, [en ligne], <http://www.tate.org.uk/about/projects/matters-media-art>, consulté le 9 juin 2016.

3 OUVRAGES USUELS JURIDIQUES ET TERMINOLOGIQUES

- *Code du Patrimoine*, Article L211-1., s.l., (coll. « Livre II »)
- *DOCAM*, [en ligne], <http://www.docam.ca/>, consulté le 9 juin 2016.
- *Guide de catalogage*, [en ligne], <http://www.docam.ca/fr/guide-de-catalogage.html>, consulté le 9 juin 2016.
- *Guide de conservation*, [en ligne], <http://www.docam.ca/fr/guide-de-conservation.html>, consulté le 9 juin 2016.
- *Le modèle documentaire de DOCAM*, [en ligne], <http://www.docam.ca/fr/modele-documentaire.html>, consulté le 9 juin 2016.
- *Timeline technologies*, [en ligne], <http://www.docam.ca/fr/timeline-des-technologies.html>, consulté le 9 juin 2016.
- *Traçabilité définition*, [en ligne], <http://www.proarchives-systemes.fr/infos-pratiques/lexique/tracabilite/>, consulté le 9 juin 2016.
- *Typologie des documents*, [en ligne], [en ligne], <http://www.docam.ca/fr/typologie-des-documents.html>, consulté le 9 juin 2016.

4 SOURCES IMPRIMÉES : OUVRAGES DE RÉFÉRENCE (RÉÉDITIONS)

- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011, 96 p.
- DERRIDA Jacques, *Mal d'archive: une impression freudienne*, Paris, France, Galilée, 1995, 154 p.
- VASARI Giorgio et CELLINI Benvenuto, *Vite di artisti*, Paris, France, Gallimard, DL 2002, 2002, 421; 16 p.

BIBLIOGRAPHIE

1 GÉNÉRALITÉS : CHRISTIAN BOLTANSKI ET L'ART CONTEMPORAIN

BÉNICHOU Anne, « La transmission des œuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski », *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, 2005, n° 5, p. 135.

CATHERINE GRENIER, JEAN-HUBERT MARTIN et DANIEL MENDELSON, *Christian Boltanski*, Flammarion., s.l., (coll. « Flammarion Contemporary »), 2011, 208 p.

COMETTI Jean-Pierre, *Conserver / Restaurer: L'oeuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Gallimard, 2016, 320 p.

DOGUET Jean-Paul, *L'art comme communication: Pour une re-définition de l'art*, s.l., Armand Colin, 2007, 148 p.

DUPONT Valérie, « L'histoire libanaise de Walid Raad », *Sociétés & Représentations*, 27 juillet 2012, n° 33, p. 49-64.

FOURMENTRAUX Jean-Paul, « Net art – Créer à l'ère des médias numériques », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 6 juillet 2012, n° 1.

GELL Alfred, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, s.l., Clarendon Press, 1998, 297 p.

GENETTE Gérard, *L'oeuvre de l'art*, Paris, France, Ed. du Seuil, DL 1994, 1994, 299 p.

GOODMAN Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, s.l., Hackett Publishing, 1968, 304 p.

GREENE Rachel, *L'art Internet*, traduit par Hélène Odou, Paris, France, Thames & Hudson, DL 2005, 2005, 224 p.

GUMPERT Lynn, *Christian Boltanski*, traduit par Anne Rochette, Paris, France, Flammarion, 1992, 1992, 189 p.

LORBLANCHET Michel, « L'origine de l'art », *Diogène*, 1 juin 2006, n° 214, p. 116-131.

MONTAZAMI Morad, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, The battle of Orgreave », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, 1 septembre 2008, n° 5.

NOUDELMANN François, « C'est la vie Boltanski », *Sociétés & Représentations*, 1 avril 2010, n° 29, p. 165-174.

PAUL Christiane, *L'art numérique*, Paris, Thames & Hudson (coll. « L'univers de l'art »), 2004, 224 p.

PHELAN Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, London ; New York, Routledge, 1993, 224 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, p. 167-178.

SCHWERFEL Heinz Peter, *Les vies possibles de Christian Boltanski*, s.l., ARTE FRANCE, ARTCORE FILM, SCHUCH CONSEILS ET PRODUCTION, 2010.

WOLINSKI Natacha, LEQUEUX Emmanuelle et GOLDBERG Itzhak, *Christian Boltanski : Monumenta 2010, Grand Palais*, Beaux-arts éditions., s.l., (coll. « Beaux-arts, hors série »), 2010.

2 ARCHIVE : HISTOIRE ET NOTIONS

ARTIÈRES Philippe et ARNAUD Annick (eds.), *Sociétés & représentations. Lieux d'archive*, Paris, France, CREDHESS, 2005, 337 p.

BAUMANN Stefanie, « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs*, 26 décembre 2009, n° 6.

BOLTANSKI Christian, *Archives.*, Arles, Le Méjan, 1989.

CHARLES MEREWETHER, *The archive*, MIT Press., London, Whitechapel (coll. « Documents of contemporary Art »), 2006, vol. 1/, 207 p.

DIRECTION DES ARCHIVES DE FRANCE, *Dictionnaire de terminologie archivistique*, s.l., 2002, 37 p.

FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, 152 p.

ILICH Ivan, *Du lisible au visible : La Naissance du texte, un commentaire du «Didascalicon» de Hugues de Saint-Victor*, Paris, Cerf, 1991, 150 p.

SPIEKER Sven, *The big archive: art from bureaucracy*, Cambridge (Mass.), Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2008, 219 p.

ZONABEND Françoise, « L'archive dans tous ses états », *Société et Représentations*, Avril 2005, n° 19, p. 235-248.

3 L'ARCHIVE NUMÉRIQUE :

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, p. 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.

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.

MUSITELLI Jean, *Diversité culturelle à l'ère du numérique: glossaire critique*, Paris, France, la Documentation française, 2014, 2014, 332 p.

SEREXHE Bernhard (ed.), *Conservation de l'art numérique, théorie et pratique, le projet « digital art conservation »*, Karlsruhe, Allemagne, Centre d'art et de technologie des médias, 2013, 629 p.

4 LES ARCHIVES DANS L'ART :

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

COHEN Françoise et GUIOCHON Xavier-Philippe, « Art de l'archive, archives de l'Art, Le regard du CNAP », *Culture et Recherche*, hiver -2014 2013, n° 129, p. 57.

DANIELLOU Simon, *Programme Séminaire 2012 « De l'œuvre à l'archive, de l'archive à l'œuvre »*, <http://laboalef.hypotheses.org/161>, consulté le 10 novembre 2015.

HEINICH Nathalie et BOLTANSKI Christian, « L'archive oeuvre d'art », *Société et Représentations*, Avril 2005, n° 19, p. 153-168.

KIHM Christophe, « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique*, 1 septembre 2010, n° 759-760, p. 707-718.

LEMAY Yvon, « Art et archives: une perspective archivistique », *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, 1 janvier 2009, p. 64-86.

LEMAY YVON, KLEIN Anne, BERTRAND Aude, BROUSSEAU Hélène, CÔTÉ-LAPOINTE Simon, GUITARD Laure, LACOMBE Anne-Marie, LECOMPTE-CHAUVIN Annie et LESSARD Denis, « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique », décembre 2014.

MAGEE Karl et WATERS Susannah, « Archives, Artists and Designers », *Journal of the Society of Archivists*, 1 octobre 2011, vol. 32, n° 2, p. 273-285.

REDDEKER Lioba, « "Making of" - Ateliers et archives dans la dynamique de la production documentaire », *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, 2001 p. 23-40.*

VIOLI Patrizia, « Quand l'art rencontre la mémoire. Le musée pour la Mémoire d'Ustica par Christian Boltanski », *Actes Sémiotiques*, 30 janvier 2015.

GLOSSAIRE

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 conservation¹²⁶.

Document : Un document est un objet porteur d'information(s) organisée(s)¹²⁷. C'est également un ensemble constitué par un support et par l'information qu'il porte, utilisable à des fins de consultation ou comme preuve¹²⁸. Enfin, selon InterPAres, il s'agit de toute information consignée sur un support sous une forme fixe.

Fiabilité : C'est la caractéristique qui fait que le contenu du document peut être considéré comme la représentation complète et exacte des opérations, des activités ou des faits : il est complet. On parle également de véracité et de complétude.

Traçabilité : Faculté de pouvoir présenter l'historique des traitements opérés sur un document durant tout le cycle de vie¹²⁹.

Train de bits : Il s'agit d'un flux de nombre binaires.

¹²⁶Vocabulaire dont la définition est issue de nos notes du cours « Records Management » dispensé par Céline Guyon à l'Enssib l'année scolaire 2015-2016.

¹²⁷Selon l'AFNOR.

¹²⁸Direction des Archives de France, *Dictionnaire de terminologie archivistique*, s.l., 2002, p. 18.

¹²⁹*Traçabilité définition*, <http://www.proarchives-systemes.fr/infos-pratiques/lexique/tracabilite/>, (consulté le 9 juin 2016).

INDEX

Index des noms

Aby Warburg.....	17, 18
Alain Depocas.....	28
Anne-Marie Duguet.....	32
Bernhard Serexhe.....	28
Bertrand Lavier.....	14
Billy Klüver.....	39
Bruce Sterling.....	49
Catherine Grenier.....	13, 16, 18, 21
Charles Merewether.....	21, 22
Chris Marker.....	31, 32
Christian Boltanski.....	11, 13-24, 28, 30, 40, 43, 46, 56
Christophe Kihm.....	19, 28
David Rokeby.....	48
Eugenio Dittborn.....	41
François Noudelmann.....	21
Françoise Banat-Berger.....	27, 54
Françoise Cohen.....	47
Françoise Zonabend.....	10
Frank Gehry.....	14
Fred Waldhauer.....	39
Fujiko Nakaya.....	32
Gaëlle Périot-Bled.....	22
George Bures Miller.....	14
George Legrady.....	30, 31
Georges Bataille),.....	46
Gérard Genette.....	56, 57
Gerhard Richter.....	14
Gutenberg.....	54
Isabelle Barbéris.....	35
Ivan Illich.....	54
Jacques Derrida.....	9
Janet Cardiff.....	14
Jean Otth.....	32
Jean-Paul Fourmentraux.....	56
Jeremy Deller.....	33
Jon Ippolito.....	50
Karl Magee.....	36
Lizzie Muller.....	47, 48
Marcel Duchamp.....	27
Margaret Thatcher.....	33
Masaki Fujihata.....	32
Maurice Denis.....	27
Michael Snow.....	32
Michel Lorblanchet.....	46
Morad Montazami.....	33
Nam June Paik.....	32
Nathalie Heinich.....	11

Nelson Goodman.....	56, 57
Nicolas Fourgeaud.....	35
Pablo Picasso.....	14, 15
Peggy Phelan.....	34
Peter Campus.....	32
Richard Rinehart.....	52
Robert Rauschenberg.....	39
Robert Whitman.....	39
Soichiro Fukutake.....	23
Susannah Waters.....	36
Sven Spieker.....	19, 20
Thierry Kuntzel.....	32
Thomas Samuel Kuhn.....	36
Tino Sehgal.....	34, 35, 54
Walid Raad.....	28-30, 54
Walter Benjamin.....	57, 58
Xavier-Philippe Guiochon.....	47
Yvon Lemay.....	18, 35-37, 39, 42

TABLE DES MATIÈRES

SIGLES ET ABRÉVIATIONS.....	7
INTRODUCTION.....	9
CHRISTIAN BOLTANSKI.....	13
1 Christian Boltanski, une œuvre à l'identité forte :	13
1.1 <i>Artiste classique, artiste de son temps :</i>	13
1.2 <i>Une œuvre et de nombreux médiums</i>	14
2 La place des archives dans son œuvre :	18
2.1 <i>Les archives comme vecteur de l'émotion</i>	18
2.2 <i>L'archive comme lieu de mémoire</i>	19
3 Son utilisation des archives numériques :	22
3.1 <i>Une utilisation ponctuelle</i>	22
3.2 <i>L'archive numérique un médium parmi d'autres</i>	23
ARCHIVES NUMÉRIQUES ET ART CONTEMPORAIN.....	27
1 Les archives numériques comme matériaux	27
1.1 <i>Matérialité de l'œuvre et révolution numérique</i>	27
1.2 <i>L'archive numérique comme matériau : corpus</i>	28
2 Aperçu des typologies pour les archives numériques	35
2.1 <i>Les archives numériques : un paradigme nouveau</i>	35
2.2 <i>Les archivistes à l'initiative des essais de typologie</i>	36
3 Notre proposition de typologie :	40
3.1 <i>Une typologie induite des œuvres de Christian Boltanski</i>	40
3.2 <i>... puis appliquée aux autres artistes de notre corpus général</i>	45
LES ARCHIVES NUMÉRIQUES DANS L'ART: DOCUMENTATION, CONSERVATION ?.....	46
1 Un médium à documenter :	46
1.1 <i>Tradition orale et archives numériques : une solution de conservation ?</i>	47
1.2 <i>Le Réseau des Médias Variables :</i>	48
1.3 <i>Le projet Capturing Unstable Media :</i>	51
1.4 <i>Autres projets et acteurs de la documentation de ce type d'œuvres d'art :</i>	51
2 Les problématiques de conservation :	54
2.1 <i>Une nouvelle forme de conservation, une nouvelle forme de mémoire :</i> ..	54
2.2 <i>De nouvelles missions pour les archivistes</i>	54
2.3 <i>Walter Benjamin et la perte de l'aura, le cas des archives numériques :</i> ..	57
CONCLUSION.....	59
SOURCES.....	63
1 Site internet : artistes et expositions	63
2 Sites internet : grandes institutions	63
3 Ouvrages usuels juridiques et terminologiques	64
4 Sources imprimées : ouvrages de référence (rééditions)	64
BIBLIOGRAPHIE.....	65
1 Généralités : Christian Boltanski et l'art contemporain	65
2 Archive : Histoire et notions	66
3 L'archive numérique :	66
4 Les archives dans l'art :	67

GLOSSAIRE.....	69
INDEX.....	71
TABLE DES MATIÈRES.....	73