

Cécile Dazord,  
conservatrice du patrimoine,  
Département recherche / Art contemporain,  
Centre de recherche et de restauration  
des musées de France (C2RMF)

*L'art contemporain confronté aux phénomènes  
d'obsolescence technologique  
Ou l'impact des évolutions technologiques sur la  
préservation des œuvres d'art contemporain*



Marcel Duchamp visitant en 1912 une exposition de technologie aéronautique aurait déclaré à Fernand Léger et Brancusi : « La peinture est morte. Qui pourra faire mieux que cette hélice ? »

Depuis mai 2006, au Département recherche du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), se développe un programme d'études des phénomènes d'obsolescence technologique dans le champ de l'art contemporain, autrement dit, de l'impact des évolutions technologiques sur les œuvres contemporaines. La problématique est récente : les premiers travaux sur le sujet datent du début des années 2000. Pourtant, le problème est largement antérieur et les responsables de collections contemporaines sont quotidiennement, et de manière sans cesse accrue, confrontés à la question. Le problème de l'obsolescence apparaît, en effet, dès l'introduction des premiers moteurs ou ampoules électriques dans des œuvres d'art. Il a connu une accélération sans précédent avec le recours, au sein de l'art contemporain, aux technologies de l'image et du son (ou à l'audiovisuel).

La problématique de l'obsolescence technologique rend caduques les notions traditionnelles de conservation et de restauration, dans la mesure où il est souvent impossible de conserver l'œuvre sous sa forme matérielle initiale, la solution consistant alors à remplacer le matériel obsolète par un matériel plus récent. Il paraît difficile, dans ce contexte de recourir aux termes de « conservation » ou de « restauration ». Le terme de « sauvegarde », en vigueur dans le domaine de l'archivistique audiovisuelle, semble néanmoins réducteur, dans la mesure où il dissocie radicalement le fond et la forme privilégiant le premier au détriment du second. La gestion des phénomènes d'obsolescence technologique consiste dans le champ artistique, et notamment en art contemporain, plutôt à « préserver » au mieux l'esthétique d'une œuvre. Cette « préservation » repose sur une analyse et une évaluation précises des modifications introduites par un changement de technologie. L'objectif est de s'employer à réduire au plus possible les écarts entre l'œuvre dans sa forme initiale et l'œuvre ainsi modifiée.

Depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle, le champ de l'art contemporain n'a cessé de s'étendre :

- à tous les niveaux de la chaîne qui le constitue, de la production à la diffusion en passant par la réception des œuvres ;
- par l'investissement de champs connexes (théoriques, scientifiques, culturels...);
- par la diversification, non seulement des matériaux, mais aussi des techniques et des technologies mobilisées,

au point de n'admettre, sur le principe, aucune forme ni espèce de limitation. L'assimilation de la nouveauté, s'apparentant le plus souvent à l'ingestion d'un corps étranger, produit inmanquablement une mise en cause de la définition et des frontières de la discipline ainsi que des nomenclatures et des normes qu'elle produit. Ce processus dynamique fait de l'art contemporain et de l'histoire de l'art un champ et une discipline sans cesse en construction.

À cette instabilité chronique de la discipline s'ajoute l'admission, paradoxale au regard de l'ambition conservatoire des institutions patrimoniales, d'œuvres elles-mêmes instables et particulièrement en proie aux phénomènes :

- de dégradation (parfois même intégrés au processus de l'œuvre) ;
- d'obsolescence.

La dégradation est un phénomène de vieillissement physique qui affecte les matériaux ; l'obsolescence se joue non pas au niveau des matériaux mais au niveau des matériels (des outils et des machines produits industriellement) et consiste en la mise hors circuit ou en l'éviction d'une technologie remplacée par une nouvelle jugée plus performante.

Le Petit Robert donne de l'obsolescence la définition suivante :

Obsolescence n. f.

1958; mot angl. (1828), du lat. *obsolescere* « tomber en désuétude »

Didact. Fait de devenir périmé. – Spécialt (Econ.) Pour un bien, fait d'être déprécié, périmé pour des raisons indépendantes de son usure physique mais liées au progrès technique, à l'évolution des comportements, à la mode, etc. ; la dépréciation elle-même.

L'obsolescence technologique, qui a connu avec l'avènement du numérique une accélération sans précédent, concerne au plus haut point l'art contemporain. Il fait peser sur les œuvres une lourde menace : face à la disparition de certaines technologies,

certaines œuvres ne sont tout simplement plus exposables ou montrables, ne peuvent plus être « réactivées ».

En termes de conservation et de restauration, les phénomènes d'obsolescence technologique affectent spécifiquement les œuvres contemporaines.

La question de l'obsolescence technologique concerne toutes les œuvres qui font appel :

- à tout produit ou objet issu de l'industrie ;
- à la mécanique ;
- à l'électricité ;
- à l'électronique ;
- à l'informatique.

L'obsolescence technologique concerne ainsi toutes les œuvres contemporaines que l'on peut regrouper sous l'appellation « installations complexes ». Elle concerne plus précisément, les installations mobilisant la mécanique, l'électricité ou l'électronique (« installations technologiques ») ; et plus encore à l'intérieur de ce champ les « installations médiatiques », installations mobilisant des technologies issues de l'audiovisuel. Les « installations médiatiques » se composent le plus souvent de données, enregistrées sur un support et restituées par le biais d'une machine de lecture.

Historiquement, au cours du 20<sup>e</sup> siècle on observe plusieurs temps forts dans le recours à des technologies nouvelles dans le secteur des arts plastiques :

- Les premières expériences pratiquées sur l'intégration du mouvement, du son ou de la lumière par les avant-gardes dès les années 1920 dont témoignent le piano optophonique mis au point en 1919 par Baranoff-Rosiné (présenté dans l'exposition *Sons et lumières* au Musée national d'art moderne en 2005) ou encore la *Rotative plaques verre* réalisée par Marcel Duchamp en 1920, reconstituée en 1979 par les ateliers de la Régie Renault (reconstitution conservée au Musée national d'art moderne), pour ne citer que deux exemples fameux.
- L'art optique et cinétique des années 1950 consacre véritablement l'intégration du mouvement, de la lumière et du son dans les arts visuels. L'une des figures les plus prolifiques en France en est peut-être l'artiste d'origine hongroise résidant à Paris Nicolas Schöffer (1912-1992).
- À partir de la fin des années 1960, les enregistrements de performances, d'abord sur film argentique, puis en vidéo, se multiplient. Dans le contexte de la performance, une fois que la technologie s'est répandue, elle prend

rapidement le pas sur le film argentique, moins facilement manipulable. Les artistes américains Bruce Nauman et Vito Acconci utilisent ainsi d'abord le film argentique pour enregistrer leurs actions, avant d'adopter définitivement la vidéo dès le milieu des années 1970. Parallèlement, dès l'apparition de la vidéo, un certain nombre d'artistes mènent un travail fondé sur les propriétés du médium – en l'occurrence du signal vidéo. C'est le cas notamment de l'artiste d'origine coréenne résidant aux États-Unis Nam June Paik ou du couple, également résidant aux États-Unis, Steina (d'origine islandaise) et Woody (d'origine tchèque) Vasulka.

- Dans les années 1980, l'image vidéo connaît une mini révolution épistémologique avec la généralisation de la vidéoprojection – jusque-là, l'image vidéo ne pouvait être restituée que sur moniteur.
- Les années 1990 marquent l'apparition, dans le champ de l'art contemporain, du numérique (qui permet un traitement renouvelé des images et notamment des images en association avec le son). La vidéo analogique tend à disparaître.
- Plus généralement, les années 1990 consacrent l'apparition dans le champ de l'art contemporain de toutes les technologies de l'information (informatique et réseaux).

Alors qu'il existe, pour aborder le vieillissement des matériaux des œuvres du patrimoine, un code déontologique et une profession (restaurateur), il n'existe pas dans le champ des musées de code déontologique ni de profession susceptibles de gérer et traiter les phénomènes d'obsolescence technologique affectant les œuvres.

Issus des beaux-arts traditionnels, les cadres déontologiques de la conservation et de la restauration apparaissent ainsi décalés et inadaptés à la gestion des phénomènes d'obsolescence technologique. En pratique, il en résulte un défaut de gestion des œuvres à caractère technologique, qui se solde notamment, en l'absence de cadre déontologique et de compétences appropriées, par un défaut de documentation générale des œuvres (la documentation technique étant le plus souvent passablement approximative), et par un défaut de documentation des interventions, restaurations ou réparations, pratiquées sur les œuvres. La question de la pérennisation est en outre rarement envisagée.

Les cas les plus proches – ceux de la photographie, du cinéma, du patrimoine scientifique et technique ou de la gestion des fonds audiovisuels et multimédias par les bibliothèques et les centres d'archives – présentent tous autant de parentés

que de différences substantielles avec les œuvres conservées dans les collections contemporaines. S'il est donc extrêmement utile de s'inspirer des méthodologies mises en œuvre dans ces différents secteurs, il est en revanche rigoureusement impossible d'imaginer importer telle quelle l'une ou l'autre d'entre elles dans le champ de l'art contemporain.

Les pièces présentées dans les collections scientifiques et techniques ne sont pas nécessairement en état de marche : un métier à tisser ou une automobile peuvent être exposés inertes. Il semble en revanche difficile (en tout cas à ce jour...) de présenter une installation contemporaine hors d'état de fonctionnement. L'art contemporain supporte mal la ruine...

Quant aux politiques de numérisation mises en place pour des fonds d'archives audiovisuels comme la Bibliothèque nationale de France ou l'Institut national de l'audiovisuel, elles concernent des volumes massifs, au regard desquels ceux de l'art contemporain semblent purement dérisoires. Ces traitements de masse ont ainsi pour objectif une réduction des coûts par le biais de l'automatisation et de la systématisation d'un maximum de tâches. Il convient en outre de rappeler que les documents traités dans des fonds d'archives ou des bibliothèques sont généralement, malgré la diversité des formats, des documents normés et standard, ce qui n'est pas le cas en art contemporain, les artistes se signalant souvent par une utilisation déviée ou détournée des technologies employées.

La conservation-restauration du cinéma (ou des films argentiques) n'est pas encore inscrite au programme de la formation des conservateurs et restaurateurs français. Elle vient tout juste de faire son apparition dans la formation continue de l'Institut national du patrimoine. Cependant, si toutes les formes de cinéma engagent la même technologie, les œuvres réalisées dans le contexte du cinéma d'avant-garde ou expérimental, conservées dans quelques rares collections muséales, dans des fondations ou archives d'artistes, et diffusées par des distributeurs indépendants, diffèrent sensiblement du cinéma commercial. Une part importante de cet « autre » cinéma se signale en effet par un jeu sur les propriétés physiques du médium filmique, qui en termes de conservation et de restauration pose des problèmes spécifiques tout simplement inexistantes dans le domaine du cinéma commercial.

La restauration de photographies, en revanche, est reconnue sur le plan disciplinaire et existe déontologiquement parlant. La photographie pose parfaitement la question de l'original et du multiple. L'attachement à certains éléments considérés comme originaux, négatifs ou tirages, à la matérialité de l'œuvre donc, demeure très fort, comme c'est le cas, du reste, pour les films argentiques (la vidéo se distingue

sensiblement sur ce point : la qualité globalement exécrable des bandes magnétiques ruine toute velléité de conservation y compris à court terme). Pour autant, la question du transfert d'une technologie vers une autre, par le biais de la numérisation, est couramment envisagée. La photographie constitue, ainsi, un point de départ incontournable pour une réflexion sur les phénomènes d'obsolescence technologique dans le champ artistique.

## LE PROJET DU C2RMF

La gestion des phénomènes d'obsolescence affectant les œuvres d'art contemporain constitue un front pionnier. Le projet initié par le C2RMF en 2006 s'est toutefois appuyé sur un certain nombre d'initiatives récentes.

Le Réseau des Médias Variables<sup>1</sup>, créé par la Fondation Langlois en collaboration avec le Guggenheim de New York, a le premier véritablement théorisé la question de l'obsolescence technologique dans le champ de l'art contemporain, de manière extrêmement utile et efficace. Le projet a été mené notamment par Alain Depocas pour la fondation Daniel Langlois et John G. Hanhardt et Jon Ippolito, pour le Guggenheim. De 2001 à 2006, à travers le projet *Médias variables*, le réseau a essentiellement travaillé à la définition de la notion et à un recensement des problématiques afférentes, produisant des typologies extrêmement claires et pertinentes répertoriant :

- les modalités d'exposition (œuvres installées, performées, interactives) ;
- les statuts en terme d'unicité ou de multiplicité – avec ou sans « perte de génération<sup>2</sup> » ;
- les modalités de conservation (œuvres encodées, en réseau, contenues) ;
- les stratégies conservatoires possibles (entreposage, migration, émulation).

On se reportera pour plus de détails à l'ouvrage édité et publié en ligne par le réseau<sup>3</sup>. Depuis 2006, le projet d'alliance DOCAM poursuit l'action du Réseau des Médias Variables. Il est encore trop tôt pour en faire le bilan.

---

1 <http://variablemedia.net>

2 La « perte de génération » désigne la perte de qualité qui se produit à chaque opération de copie. C'est une caractéristique (et une faiblesse) propre à tout médium à l'analogique ; le numérique au contraire permet la copie « sans perte de génération ».

3 *L'approche des médias variables, The Variable Media Approach*, musée Guggenheim – Fondation Daniel Langlois, 2001. Consultable en ligne : [http://www.variablemedia.net/f/preserving/html/var\\_pub\\_index.html](http://www.variablemedia.net/f/preserving/html/var_pub_index.html)



Le consortium Media Matters<sup>4</sup>, composé des collectionneurs du New Art Trust, des MoMA de New York et San Francisco et de la Tate Modern à Londres, tente d'apporter des réponses pragmatiques aux responsables de collection dans la gestion courante notamment des acquisitions et des prêts d'œuvres relevant de ce que les anglo-saxons nomment les *time-based media* (les médias basés sur la durée). Media Matters a porté la question au niveau des instances muséales internationales, dans un bulletin de l'ICOM d'avril 2006 intitulé *L'avenir des collections*, par un texte signé Pip Laurenson, restauratrice responsable des *time-based media* à la Tate Modern :

Les directeurs des collections (*curators*) et restaurateurs, les responsables des registres et des techniques des médias du New Art Trust, du MoMA, du SFMOMA, de la Tate, ont fondé un consortium ("Media Matters") afin de définir des meilleures pratiques concernant l'entretien des installations médiatiques basées sur la durée (par exemple, vidéos, diapositives, films, documents audio et œuvres d'art numériques).

- Phase 1 : Prêts

En avril 2004, le groupe s'est réuni à la Tate Modern pour débattre des points critiques liés au processus de prêt des installations médiatiques basées sur la durée. La première phase a permis de développer des directives et des modèles que les institutions doivent respecter lorsqu'elles empruntent et prêtent des œuvres multimédia.

- Phase 2 : Acquisitions

La deuxième phase concerne les pratiques recommandées quant à l'acquisition des œuvres. Étant donné que les œuvres médiatiques basées sur la durée exigent une approche proactive dans leur entretien et leur gestion, le moment de l'acquisition est critique, car il convient de rassembler les informations qui garantissent leur exposition et leur entretien à long terme<sup>5</sup>.

Le ZKM (Zentrum für Kunst und Medien / Centre des arts et des médias) de Karlsruhe a créé en 2004 un *Laboratorium für antiquierte Videosysteme* (Laboratoire de restauration des systèmes vidéos anciens), dirigé par Christophe Blase. C'est le premier du genre dans une institution de type muséal. L'intérêt est qu'il peut travailler

---

4 <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/mediamatters/>

5 Bulletin de l'ICOM n° 4, *L'avenir des collections*, avril 2006 (citation partielle du texte).

à prendre pleinement en compte les spécificités des objets qu'il traite et créer des outils sur mesure. Rien n'est automatisé, tout est contrôlé manuellement en temps réel. Pour les prestataires non spécialisés, la numérisation d'œuvres contemporaines demeure en effet un cas exceptionnel et, au demeurant, fort peu lucratif, du fait du temps d'ajustement qu'il requiert et du faible volume concerné.

Pour que soit réellement prise en compte l'obsolescence technologique, un renouvellement des pratiques et des stratégies en matière de conservation et de restauration, apparaît, à l'issue de ce tour d'horizon, comme une nécessité voire une urgence, avec la mise en place :

- d'une conservation dynamique qui pratique la veille technologique ;
- d'une restauration qui intègre, outre la notion de multiple, celle de décorrélation problématique mais possible entre données/support d'enregistrement/matériel de diffusion ;
- d'une documentation technique plus précise et affinée.

Le projet initié par le C2RMF en mai 2006 affiche une orientation générale résolument scientifique et technique, fondée sur une équipe pluridisciplinaire, associant technicien, scientifique et conservateur. L'équipe est actuellement constituée de Cécile Dazord (conservatrice), Clotilde Boust (enseignant chercheur) et Erwan Huon (technicien audiovisuel) ainsi que de collaborateurs extérieurs sollicités ponctuellement.

Deux axes de travail distincts ont été identifiés :

1. Celui des œuvres utilisant des technologies obsolètes mais intrinsèquement liées aux œuvres, parce qu'elles ont été modifiées, voire créées par l'artiste, avec ou sans le concours d'un technicien ou d'un ingénieur ; ou parce que l'effet produit dépend entièrement de la technologie utilisée. Un exemple type est *TV Magnet* de Nam June Paik (1965) : un aimant placé sur un téléviseur à tube cathodique, retransmettant une émission en direct, déforme l'image et le son en temps réel. Comment présenter cette pièce en l'absence de téléviseur à tube cathodique dans la mesure où les déformations produites sont liées à la technologie du tube cathodique ?
2. Celui des conversions de l'analogique vers le numérique qui suppose la prise en compte de la double spécificité de la numérisation dans ce secteur :
  - Une part importante des films ou vidéos d'artistes joue sur les spécificités du médium. Cela suppose d'apporter, dans le passage

de l'analogique au numérique, une attention accrue à la perte de certaines propriétés spécifiques au médium initial.

- Certaines numérisations sont effectuées à des fins documentaires, pour rendre une œuvre accessible et facilement consultable dans un format qui n'est pas le sien avec une qualité amoindrie (c'est le cas d'une vidéoprojection présentée pour consultation sur un écran d'ordinateur de bureautique ordinaire).

L'obsolescence technologique conduit cependant à procéder à des numérisations à des fins d'exposition et de présentation des œuvres. Si l'obsolescence technologique fait peser sur le film argentique la menace à terme de ne plus pouvoir être diffusé (ou du moins rarement et difficilement), la menace qui pèse sur la vidéo analogique est plus radicale : les bandes magnétiques sont dans l'ensemble d'une qualité médiocre et leur conservation, dans un terme même proche, est loin d'être assurée. Dans ce cas précis, la numérisation peut, ainsi, être amenée à se substituer à l'œuvre dans sa forme originale (ou initiale), autrement dit, avoir une vocation de type conservatoire...

Cette distinction entre reproduction à des fins documentaires ou reproduction à des fins d'exposition est, du reste, explicitement formulée dans le code de la propriété intellectuelle français (article L.122-3) :

- Le droit de reproduction désigne la « **fixation matérielle de l'œuvre par tous les procédés qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte**. Elle peut s'effectuer notamment par imprimerie, dessin, gravure, photographie, moulage et tout procédé des arts graphiques et plastiques, enregistrement mécanique, cinématographique ou magnétique. »
- Le droit de représentation désigne « **la communication de l'œuvre au public** par un procédé quelconque [...] Récitation publique, exécution lyrique, représentation dramatique, présentation publique, projection publique [et même] télédiffusion. »

La reproduction à des fins documentaires suppose ainsi une communication en quelque sorte amoindrie, réduite d'une œuvre ; *a contrario*, la reproduction à des fins de représentation ou d'exposition implique la communication d'une œuvre à l'échelle un.

1. Concernant les numérisations, le C2RMF cherche à identifier un certain nombre de cas types, récurrents et problématiques, et à établir un comparatif entre l'analogique et le numérique. L'idée est d'opérer une caractérisation des images respectivement analogiques et numériques, notamment par le biais de mesures colorimétriques, et de proposer ainsi, selon les cas envisagés, des méthodes et des moyens pour réduire au maximum les écarts entre l'un et l'autre.

Un projet de recherche est engagé sur les possibilités et modalités d'amélioration de la gestion de la couleur lors de la numérisation des films argentiques abstraits.

Un autre projet est en cours sur la conservation problématique, au terme d'une numérisation, de l'effet de papillotement ou « flicker », inhérent à la technologie argentique, sur laquelle un certain nombre de films expérimentaux joue spécifiquement.

2. Concernant l'étude d'œuvres utilisant des technologies obsolètes, mais intrinsèquement liées aux œuvres, le constat s'est progressivement imposé au C2RMF que la documentation de l'intention de l'artiste et de l'histoire matérielle des œuvres était absolument nécessaire mais néanmoins non suffisante. Les nombreuses initiatives menées depuis le début des années 2000 sur les problèmes conservatoires inhérents à l'art contemporain de manière générale, par l'International Network for the Conservation of Contemporary Art<sup>6</sup> notamment, ou sur les phénomènes d'obsolescence technologique en particulier, dans le cadre du Réseau des Médias variables ou de Media Matters évoqués précédemment, ont à juste titre, largement insisté sur ces deux points.

La documentation de l'intention de l'artiste, parfaitement incontournable pour la compréhension de l'œuvre, n'épuise pas nécessairement toutes les ressources et informations nécessaires à la conservation, ou à l'étude préalable en cas de restauration, voire, pour envisager la pérennisation d'une œuvre. D'autres corps de métiers, techniciens ou ingénieurs notamment, ayant participé ou non à la conception ou à la réalisation d'une œuvre, constituent des sources complémentaires, également indispensables.

Il est impensable de faire l'économie de la documentation de l'histoire matérielle d'une œuvre ; au contraire, celle-ci mérite le plus souvent d'être affinée et

---

6 INCCA, International Network for the Conservation of Contemporary Art, <http://www.incca.org>. Créé en 1999 et piloté depuis Amsterdam par l'ICN (Netherlands Institute for Cultural Heritage), l'INCCA est un réseau d'échange international et interprofessionnel sur la conservation et la restauration de l'art contemporain.

précisée. La diversité des techniques et des technologies mobilisées rend la tâche des gestionnaires de collections particulièrement ardue. Le caractère souvent approximatif voire lacunaire de la documentation technique qui en résulte pèse néanmoins lourd sur les interventions requises par ces œuvres en cas de dégradation, d'obsolescence, ou encore, au titre de la veille technologique. La précision technique ne suffit pas, les questions liées à l'obsolescence doivent être envisagées dès la documentation. La référence précise à un appareil, comportant la marque, le modèle et le numéro de série, ne renseigne pas le technicien confronté à une panne sur la nécessité de retrouver exactement le même appareil, ou la possibilité de recourir à un appareil équivalent – en ce cas que signifie « équivalent », sur quelle propriété ou caractéristique de l'appareil en question cette équivalence porte-t-elle ?

Une première typologie a ainsi été établie au C2RMF qui distingue trois types de matériels :

- le « matériel spécifique » : le modèle initialement employé par l'artiste est le modèle requis en cas de substitution ;
- le « matériel interchangeable » : le modèle est interchangeable, reste à identifier les propriétés techniques qui sont à retrouver ;
- la « matériel modifié » : le matériel utilisé par l'artiste a été modifié ; de ce fait il est unique et doit être restauré (ou éventuellement recréé à l'identique).

Progressivement, l'équipe travaillant au C2RMF sur les phénomènes d'obsolescence technologique est parvenue à la conclusion qu'il devenait indispensable de compléter la documentation sur l'intention de l'artiste et l'histoire matérielle de l'œuvre par une documentation des conditions de réception ou des effets produits. On obtiendrait ainsi une forme de modélisation, une identification des éléments significatifs et invariants d'une œuvre qui doivent être nécessairement reproduits (l'objectif est en tout cas d'y tendre asymptotiquement) en cas de changement de technologie.

La définition donnée par le Petit Robert pour modélisation est la suivante :

modélisation n. f.

1975 ; de *modéliser*

Didact. Mise en équation d'un phénomène complexe permettant d'en prévoir les évolutions (modéliser). *Modélisation mathématique, informatique. la difficulté de la modélisation de certaines évolutions météorologiques (M. Blanc).*

Le C2RMF, à partir d'études de cas confiés par des responsables de collection (qu'il remercie ici au passage pour leur confiance), travaille actuellement à l'élaboration d'un modèle documentaire spécifiquement adapté aux œuvres technologiques et médiatiques, intégrant cette idée de modélisation.

Documentation de l'intention de l'artiste, histoire matérielle d'une œuvre et modélisation constituent *in fine* une documentation selon un triple point de vue : celui de l'artiste, celui de l'œuvre, celui du « regardeur » ; ou encore, celui de la création, celui de la conservation, celui de la pérennisation. La modélisation apparaît, en outre, la seule perspective viable pour envisager la pérennisation d'une œuvre : il est en effet impossible et impensable de prévoir ou prédire les évolutions technologiques. La modélisation constitue un outil entre les mains des gestionnaires de collection pour effectuer un choix en connaissance de cause en cas d'obsolescence technologique.

En connaissance de cause ne signifie pas pour autant qu'un seul choix est possible, juste et légitime. La gestion des phénomènes d'obsolescence est fortement tributaire de la perception et de la représentation, qu'à un instant donné, une communauté donnée se fait d'une œuvre. Le cas de l'œuvre de Nam June Paik, *Buddha's Catacomb* (1974), acquise par le musée des Sables d'Olonnes en 1986 et pour lequel, entre 1988 et 1992, trois options de « restauration » distinctes ont été proposées et également validées par l'artiste et son studio, est à cet égard éloquent<sup>7</sup>. *Buddha's Catacomb* est une installation vidéo composée d'une tête de Buddha sculptée disposée face à un moniteur et une caméra vidéo. L'image du Buddha captée par la caméra est donnée à voir en direct sur le moniteur. Cette œuvre témoigne notamment de la fascination pour la possibilité offerte par la vidéo, à la différence du film argentique, de donner à voir l'image instantanément, en direct, au moment même de sa captation. Le moniteur, de la marque JVC et de forme sphérique se signale par ce *design* particulier. En 1988, à l'occasion d'une première panne, le matériel est actualisé : le moniteur devient noir, rectangulaire (selon un *design* plus ordinaire) et diffuse une image en couleur et non plus en noir et blanc. L'apparence de la pièce est modifiée de manière substantielle mais l'intention « readymade » (consistant en l'occurrence à utiliser du matériel contemporain de la réalisation de la pièce) est préservée. En 1992, le moniteur sphérique JVC est réparé à l'occasion d'une exposition à la Fondation Cartier, la pièce est ainsi « restaurée » dans sa forme initiale. La même année, alors que la pièce est exposée à la Villette, le moniteur est dérobé. Il n'est plus disponible sur

---

7 Cf. Didier Ottinger, « L'oeuvre de Nam June Paik aux Sables-d'Olonne, le cas du Buddha's Catacomb », in *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain*, Colloque de l'École nationale du patrimoine, Paris, La Documentation française, 1994, p.99-113..

le marché. La Villette réalise un fac-simile du moniteur JVC initialement employé par l'artiste. Cette fois-ci, l'apparence de la pièce est préservée au détriment de l'intention « ready-made » initiale. Cet exemple percutant montre bien qu'en matière de gestion des phénomènes d'obsolescence, il est souvent difficile de trouver une seule et unique bonne solution ; plusieurs solutions distinctes, selon les points de vue adoptés sur la pièce, coexistent souvent. Il faut procéder à un choix, qui reste, le plus souvent encore, un compromis.

D'une manière générale l'approche historique et critique de l'art contemporain, telle qu'elle se développe depuis les années 1960, et, de manière quantitativement exponentielle, depuis les années 1980, est globalement exempte de toute considération d'ordre technique. La défiance vis-à-vis d'une évaluation de la qualité d'une démarche artistique fondée sur le savoir faire ou la virtuosité qui s'est peu à peu affirmée au cours du 20<sup>e</sup> siècle, a fini par jeter un discrédit implicite sur toute considération d'ordre technique. Pour autant, la même critique cite à l'envie Mac Luhan, *The medium is the message...* Il est, en effet, incontestable que l'outil conditionne la production de formes et de sens. La mise en cause de la virtuosité n'est en réalité nullement incompatible avec la prise en considération des techniques mobilisées.

Au rejet de la virtuosité, s'est ajoutée, à partir des années 1960, la valorisation de la dématérialisation de l'œuvre, revendiquée par l'art conceptuel<sup>8</sup>, ou du peu d'importance de la matérialité de l'œuvre, liée à l'*Arte povera*, à l'art éphémère ou encore à la performance. Depuis les années 1990, un discours s'est développé sur l'immatérialité, parfaitement illusoire celle-là, des nouvelles technologies.

Pourtant, alors que la production d'images issues des technologies de l'information et des médias occupe un espace sans cesse croissant dans le champ de l'art contemporain et que l'incorporation des nouvelles technologies apparaît comme une préoccupation centrale, il semble plus que jamais nécessaire de réconcilier et, surtout, d'articuler, l'histoire de l'art et l'esthétique avec l'histoire des techniques et des technologies.

---

8 Cf. Lucy Lippard, *Six Years, the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, 1973, ré-ed. Berkeley, 1997.