

L'expérience du document

La distinction œuvre/document a longtemps été un critère méthodologique essentiel pour l'analyse de l'art. Erwin Panofsky le signifie lorsqu'il distingue « le 'monument' comme objet d'enquête et le 'document' comme instrument pour l'enquête ». « L'historien de l'art [dit-il], est l'humaniste qui prend pour 'monuments', ou 'matériaux primaires', les 'souvenirs témoins' de l'homme transmis sous forme d'œuvres d'art¹. » Les documents sont quant à eux les matériaux secondaires, les outils de l'analyse.

Mais l'art et la documentation, l'œuvre et le document, se croisent et se confondent aujourd'hui selon bien des modalités. Tout d'abord, cette distinction est relative : relative au point de vue de celui qui est confronté à l'œuvre. Ainsi Panofsky note-t-il également que « tout ce qui est 'monument' pour quelqu'un sert de 'document' à quelque autre, et inversement². » Par exemple, face à un tableau ancien et au contrat manuscrit établi entre le peintre et son commanditaire, l'historien de l'art et le paléographe ne prendront pas pour monument et pour document le même objet.

Par ailleurs, c'est surtout la nature même des œuvres et des démarches artistiques contemporaines qui mène à un déplacement, voir à un effacement des frontières entre ces catégories.

Il est fréquent de convoquer des œuvres d'art au titre d'illustration pour des propos qui n'ont pas les œuvres pour sujet principal, mais l'histoire par exemple. Elles deviennent alors documents d'une époque, d'un contexte, témoignages d'un évènement, voire

La documentation du réel, au moyen de l'enregistrement photographique, vidéo, sonore, du reportage, de l'enquête, du prélèvement, etc., est une stratégie artistique récurrente depuis les années 1960 au moins.

même de la vie de l'artiste.

Dans une approche post-conceptuelle, de nombreux artistes considèrent l'histoire de l'art comme une vaste archive à réinterpréter. Dans cette archive, chaque œuvre est alors un document à traiter par l'appropriation ou le détournement.

Œuvre et document, frontières mouvantes.

Certains artistes sont de véritables archivistes, accumulant de vastes ensembles de documents, qui sans être toujours des œuvres, jouent en tous cas un rôle significatif dans l'élaboration de leur démarche artistique.

La plupart des démarches artistiques dématérialisées, *in situ*, performantielles, éphémères ou processuelles, ne nous sont connues que par leur documentation. Dans ce cas, si le document n'est pas forcément l'œuvre (parfois il l'équivaut), il tend toutefois à s'y substituer.

(...)

En fait, dans nombre de cas, la distinction entre œuvre et document finit par ne plus nous enseigner grand-chose. Non pas qu'elle soit impossible à opérer et complètement insignifiante, mais plutôt parce qu'elle est d'un intérêt second, relevant de catégories esthétiques et critiques qui ne conviennent plus vraiment à l'analyse des œuvres contemporaines. La question serait plutôt, alors, de distinguer divers usages du document dans le processus artistique.

Problème : même si les catégories sont désuètes, il est difficile de ne pas les employer lorsqu'elles fondent en grande partie la discipline du critique, de l'historien ou du théoricien de l'art.

Dans ce contexte de friction généralisée entre œuvre et document, rien d'étonnant en tous cas à ce que notre relation à l'art soit largement fondée sur sa documentation. Certains artistes, tels que Hubert Renard³ ou Lefevre Jean-Claude, l'ont si bien compris qu'ils ont fait de la documentation et de l'archive de l'art le principe même de leur travail. Le premier note avec pertinence :

« Combien d'œuvres d'art, fameuses ou pas, ne me sont connues que par leur reproduction photographique dans un catalogue ? Combien d'expositions ? [...] Combien de fois ai-je dit que je connaissais tel ou tel travail artistique, parce que j'avais lu un article, feuilleté un catalogue, qui le présentait ? Peut-on se contenter de la reproduction, du commentaire ? [...] Est-ce la peine d'aller à Saint-Pétersbourg quand le cédérom du Musée de l'Ermitage m'offre une visite complète et à domicile ? Combien d'artistes, de galeries, de musées ont un site Internet ? Ces expériences avec la documentation de l'œuvre sont-elles à considérer au même niveau que la confrontation réelle avec l'objet ? Cette question, qui n'était peut-être pas aussi pertinente il y a simplement, disons, quarante ans (tout le monde sera d'accord avec moi je pense pour dire que la peinture de Rothko, pour ne citer qu'elle, est impossible à reproduire) devient plus complexe avec l'art conceptuel, évidemment, mais aussi aujourd'hui avec des œuvres qui procèdent plus du sens et du savoir que des sens et du sentiment⁴. »

De fait, même pour qui parcourt frénétiquement les musées et les expositions, notre relation à l'art passe en grande partie par sa documentation dans les magazines, les monographies ou les catalogues. Cela n'est pas nouveau, la reproductibilité de l'œuvre d'art ayant fait couler bien de l'encre de Walter Benjamin à aujourd'hui en passant par le Musée Imaginaire d'André Malraux.

Mais la documentation de l'art ne se réduit pas à la reproduction photographique des œuvres, c'est aussi tout l'appareil de médiatisation, de médiation, de description et de critique qui les entoure. Et à l'heure d'Internet, le phénomène prend une ampleur inégalée ainsi que de nouvelles formes : je suis informé de l'actualité artistique mondiale grâce à e-flux⁵ ; la critique d'art envahie les blogs ; je découvre des vidéos d'artistes historiques sur Ubuweb⁶, Media Art Net⁷, et même sur You Tube ou Dailymotion, ces derniers sites pouvant devenir le musée virtuel de n'importe quel artiste capable de se créer un compte d'utilisateur, c'est-à-dire tout le monde.

Ainsi reste-t-il judicieux de se demander ce qu'est la relation esthétique à l'heure où nous connaissons la plupart des œuvres d'art par leur documentation et/ou leur mise en archive, désormais servie par les technologies du multimédia et du virtuel. Et dans ce contexte, l'expérience du document – comme l'on parle d'une expérience de l'œuvre – soulève également des questionnements non résolus.

Car le fait d'expérimenter ou de connaître l'art par sa documentation n'est pas sans conséquence sur la réception des œuvres, et nous pouvons nous demander s'il convient encore de parler d'expérience lorsque celle-ci repose seulement sur des documents ? Cette profusion documentaire est peut-être en grande partie responsable d'une tentation implicite de se passer de la confrontation aux œuvres, pour peu qu'elles soient dites « conceptuelles ».

Or, même une simple phrase écrite sur un mur ou sur une feuille de papier a une réalité matérielle, le sens d'une action artistique est largement lié au contexte dans lequel elle est exécutée, et voir une vidéo dans une salle d'exposition n'a rien à voir avec le fait de la regarder en *streaming* sur son ordinateur.

Est-ce à dire que la documentation nous enferme dans une expérience amoindrie et faussée de l'œuvre d'art ? Certes, tout document n'est que trahison, ainsi que le pense Daniel Buren à propos des photos-souvenirs de ses installations *in situ*. Le document fragmente, décontextualise, il est partiel et partial. Mais c'est précisément dans cette trahison que le document instaure un autre type de relation à l'œuvre d'art, ayant ses propres qualités.

Cette relation est d'abord de l'ordre de l'interprétation et de l'analyse intellectuelle, mais ne relèverait-elle pas aussi de l'expérience esthétique – *a priori*, l'un et l'autre ne sont pas contradictoires ni totalement dissociables ? A défaut d'équivaloir la relation directe et nécessaire à l'œuvre, la relation médiante, par procuration, que permettent les documents, n'est-elle pas elle aussi une forme d'expérience sensible, du moins une forme de découverte et d'expérimentation de l'œuvre, livrée en quelque sorte au regardeur dans un état autre, dans une seconde version de son existence ?

C'est là que nous voudrions en venir : le document comme état ou comme version de l'œuvre. Il n'y a sans doute pas de généralisation possible en la matière, mais en revanche, il n'est pas interdit de penser que certaines œuvres connaissent en quelque sorte deux vies, deux régimes d'existence : le premier dans le temps de leur réalisation ou de leur exposition permettant la confrontation directe avec les spectateurs, le second dans le temps de leur documentation et de leur découverte médiante à travers des reproductions, des notes préparatoires, des articles de presse, des contenus multimédias sur le net, etc.

Cela semble vrai en particulier pour les œuvres « qui procèdent plus du sens et du savoir que des sens et du sentiment », ainsi que les qualifie Hubert Renard. Et quelques soient les médiums, la liste est longue, de l'art conceptuel des années 1960-70 à ses filiations actuelles en passant par les projets artistiques processuels qui s'inscrivent sur d'autres territoires que l'art (l'économie, la science, le social).

Cela vaut aussi pour toutes les formes d'art-action (performance, happening, land art, etc.) dont la restitution documentaire est parfois soigneusement préparée par les artistes, en vue d'assurer la visibilité de leur travail. Les assemblages photographiques composés par Gina Pane pour documenter ses actions, dont elle garde aussi parfois des vestiges matériels (un bandage ensanglanté pour *Action Sentimentale* en 1973 par exemple) ont incontestablement une valeur artistique. Ils sont un état de l'œuvre. De la même manière, les livres et les multiples imprimés d'Allan Kaprow (cartes postales, affiches, etc.) sont souvent des 'reformulations' de ses happenings qui participent pleinement à son projet constant de confondre l'art et la vie. Nous pourrions aussi citer Richard Long, dont toutes les formes de son travail sont de son propre aveu « égales et complémentaires⁸ » : marches dans la nature, sculptures, cartes, textes et photographies. Chacune est l'un des aspects d'une approche qui fait œuvre dans son ensemble.

Et les exemples de ce type sont légions chez les artistes aujourd'hui vivants et actifs.

Lorsque la documentation et sa diffusion ne sont pas le fait conscient et maîtrisé des artistes, mais celui de la presse, des critiques, des historiens, des archivistes, etc., n'est-on pas tout de même dans une configuration proche, où chaque document ou ensemble de documents constitue un état de l'œuvre, du moins une forme de son existence publique.

Accepter cette idée est bien sûr lourd de conséquences ; cela implique notamment de relativiser, voire d'abandonner la distinction entre l'œuvre et la non-œuvre, entre l'art et ce qui n'en est pas. Cela peut signifier confondre l'art et la vie au sens où l'entendait Kaprow et les artistes Fluxus, projet des plus stimulants. Cela peut aussi signifier une dissolution de l'œuvre au profit d'un domaine aux contours beaucoup plus flous – « l'artistique » s'il est possible de le nommer ainsi – pouvant éventuellement se confondre avec la communication, l'industrie culturelle et l'*entertainment*, perspective moins excitante.

Dans tous les cas, il est clair que pour un nombre significatif d'œuvres contemporaines, la relation esthétique a changé de nature. La relation à l'œuvre d'art n'est plus seulement une expérience sensible, elle procède largement du sens et du savoir. Ce sens et ce savoir sont véhiculés par l'œuvre, ils sont aussi conditionnés par la connaissance que nous en donnent ses documents. L'expérience esthétique n'est plus immédiate, unitaire et contemplative (l'a-t-elle jamais été en fait ?), mais médiante, plurielle, fractionnée et active, et la documentation de l'art contribue à cet éclatement.

Jérôme Dupeyrat⁹

¹ Erwin Panofsky, « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », *L'œuvre d'art et ses significations, Essais sur les arts visuels* (1955), Paris, Gallimard, coll. NRF, 1969, p. 28.

² Ibid., p. 38.

³ Voir les archives d'Hubert Renard sur www.hubrenard.free.fr

⁴ Hubert Renard in *Critique et utopie, Livres d'artistes* (livret d'exposition), La Criée centre d'art contemporain, Rennes, 12 janvier – 10 février 2001, non paginé.

⁵ www.e-flux.com

⁶ www.ubu.com

⁷ www.medienkunstnetz.de

⁸ Cf. Richard Long, « Words After the Fact », in *Touchstone*, Bristol, éd. Arnolfini, 1983, non paginé. Cité et traduit in Anne Mœglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste, Articles et écrits de circonstances (1981-2005)*, Marseille, éd. Le mot et le reste, coll. « Formes », p. 301.

⁹ Jérôme Dupeyrat est doctorant en esthétique et sciences de l'art à l'université Rennes 2 Haute Bretagne. www.jrmdprt.net