

Throughout his study, Brower's research focuses on the circulation of the images, how they operated socially, rather than on their technical production or formal aesthetics. However, he expends excessive energy on description and interpretation, which seems unnecessary to argue his case when his research work with primary sources and recent theory and scholarship is so thorough. For example, in chapter one, describing Llewelyn's photograph *Piscator No. 2*, he writes,

The right side of the photograph is a lighter band of gray composed of two separate elements. In the upper right corner the light illuminates a bulge in the rock wall. In the right foreground the light illuminates a grassy bank topped by a mound of stones. The bank in the foreground situates the viewer and provides an entry point to the image by giving a sense of scale and distance with which to read the image. By contrast, the overgrowth along the back wall suggests a space of human absence. The heron falls on the nonhuman side of this divide. ... The structure of the image announces that the heron is its center (subject); this *is* a photograph of a heron (p. 3).

Brower's analysis here and elsewhere reads as overly subjective, which becomes a problem when his argument relies heavily

on his own interpretations of what is happening in a photograph. For example, Brower insists that the stuffed deer in Llewelyn's photograph *Deer Parking* presents a markedly more "botched" and artificially mannered pose than that in his photograph of the heron—a conclusion that is not as obvious as he presumes.

As I have suggested, Brower's writing is not dynamic, particularly as opportunities for humour or anecdote are largely neglected in favour of an occasionally plodding sobriety. The end result is that readers must endure some extra effort to appreciate the value of Brower's scholarship. Despite this, Brower's subject matter is unmistakably intriguing and his research is meticulous and expansive, bringing together a range of historical and contemporary material, including, vitally, his contextualizing scholarship on the media channels through which these photographs circulated. His book remains a cogent and compelling examination of the decisive impact that the practitioners of early animal photography has had on human-animal relations.

JON DAVIES

The Power Plant Contemporary Art Gallery

Anne Bénichou (éd.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. France, Les Presses du réel, domaine *Pensée*, coll. *Perceptions*, 2010, 448 p., 32 ill. coul., 22 €, ISBN : 9782840663508.

Depuis l'art conceptuel jusqu'aux pratiques relationnelles, la question de la documentation de l'art est devenue un enjeu important des théories artistiques. Entre archive et œuvre, la documentation fait souvent office de courroie de transmission entre les artistes, les historiens et le public. Elle permet autant de fixer l'intégrité des œuvres que de saisir et diffuser les intentions de l'artiste de telle sorte qu'aujourd'hui, la documentation participe de la réévaluation de la notion d'œuvre. En effet, le document bénéficie en art d'une présence accrue par les propositions contemporaines qui l'exploitent non seulement pour ses propriétés factuelles, mais aussi esthétiques. Dès lors, s'introduisent les enjeux et les pratiques que l'ouvrage *Ouvrir le document*, édité par Anne Bénichou, suggère de couvrir et d'interroger. Rassemblés autour de la notion de document et de son incidence dans le champ des arts contemporains, Bénichou et les douze auteurs d'*Ouvrir le document* proposent un ensemble de quatorze essais et entretiens organisés en quatre parties déclinant les problématiques de la documentation. Ces auteurs pensent donc le document selon son usage artistique, son rôle de médiation, ses fonctions historiographiques et, enfin, sa valeur de script institutionnel.

La première partie, « Entre documentation et création », s'intéresse à la transformation de la relation entre l'œuvre et sa documentation, soit leur étonnante collaboration depuis la modernité. Parallèlement au renouvellement des modalités de la notion d'œuvre d'art, le document s'est émancipé de sa valeur strictement factuelle pour devenir partie intégrante de l'œuvre. Ainsi, cette partie examine la reconfiguration de l'opposition traditionnelle entre l'œuvre et sa documentation en s'appuyant sur des cas précis où le document fait littéralement œuvre. Si les livres d'artistes étudiés par Anne Mœglin-Delcroix illustrent précisément ce transfert d'art à la documentation entourant la démarche d'un artiste, Bénichou, avec le texte « Ces documents qui sont aussi des œuvres... », parvient quant à elle à fixer une définition claire de cette esthétique de la documentation. À partir de l'analyse de la mouvance des statuts d'œuvre et de document, Bénichou identifie deux modèles de perméabilité des statuts artistique et documentaire. Entre les œuvres éphémères et celles issues de l'imprimé, l'auteure fait état des possibilités de la documentation. Celle-ci interviendrait autant aux suites de l'œuvre, en participant à sa médiation et sa cohérence esthétique dans le temps, qu'en parallèle à l'œuvre, en se faisant autant objet d'archive qu'acte performatif. D'ailleurs, le texte de Judith Rodenbeck, « Presque-peinture, quasi-rituel, placage—Allan Kaprow et la photographie », par son analyse de l'évolution du rôle de la photographie au cœur des *happenings* de

Kaprow, approfondit justement cette question du double statut de la photographie. Elle met effectivement en relation les caractères indiciel et performatif de la photographie de manière à dégager de la démarche artistique de Kaprow une certaine allégorie de la photographie. En revanche, Bénichou discerne à partir du fonctionnement esthétique du document une nouvelle approche possible de la documentation artistique. En fait, elle sonde les pratiques contemporaines qui préservent la valeur testimoniale du document de telle sorte qu'elle enrichit de sa dimension documentaire la perception esthétique de l'œuvre. À partir de ces propositions artistiques aussi diverses que les inventaires de Boltanski, les collages de Gordon Matta-Clark ou les films des performances des Actionnistes viennois, l'auteure propose enfin une définition plus actuelle du document qui intègre le statut hétérogène de la documentation artistique.

Considéré de fait pour son potentiel de diffusion, la documentation consiste en un enjeu central de la médiation artistique. Par conséquent, la deuxième partie d'*Ouvrir le document* aborde le document comme mode de communication que l'éditrice distingue alors selon qu'il est autonome ou subordonné à l'exercice des institutions muséales. En effet, Bénichou pose d'emblée les contradictions de la médiation documentaire et de son rapport aux institutions. Elle donne pour exemple le cas particulier des pratiques conceptuelles qui, en tentant de se détourner du musée, ont opéré un notable retour à la documentation confirmant paradoxalement la neutralité du « cube blanc » institutionnel. Cette mutabilité des stratégies de médiations autour d'un même document est notamment soulevée par l'étude du cas de Robert Smithson proposée par Suzanne Paquet. L'auteure confronte la démarche documentaire de Smithson, d'abord envisagée à revers des pratiques institutionnelles, à l'usage muséal et culturel de ces mêmes documents qui les dépouille alors de leur sens critique. Les conditions matérielles spécifiques à l'œuvre de Smithson permettent, par le biais d'impression de négatifs, pourtant rejetés par l'artiste, ou par la prises nouvelles photographiques des sites, d'élargir le corpus documentaire de l'œuvre. Autrement dit, la dématérialisation anti-institutionnelle de l'œuvre émousse paradoxalement l'autorité de l'intention de l'artiste sur sa forme finale. Si bien que, tel que le conclut Paquet, n'importe qui pourrait avec sa caméra produire un exemplaire authentique d'une œuvre de Smithson. En plus de sa valeur d'échange et de sa charge d'authenticité, la documentation étend son champ de médiation, sous la loupe de Marie-Josée Jean, au travail artistique. Avec son texte « La documentation comme projet conceptuel de la N. E. Thing Co. », Jean expose le détournement du rapport d'autorité accompli par la pratique artistique documentaire de l'entreprise N. E. Thing Co. L'entreprise associe l'acte de documentation à l'interprétation de manière à avancer une réflexion sur le travail artistique et la fonction d'artiste. L'auteure dégage de cette démarche deux approches de la documentation

qui se rapprochent de ceux identifiés par Bénichou au premier chapitre. En parallèle de l'usage factuel de la documentation qui autorise la N. E. Thing Co. à agir concrètement hors du cadre artistique, l'entreprise s'intéresse aussi au document comme matière artistique. De là, Jean précise les enjeux de leur stratégie esthétique par laquelle, finalement, il ne s'agit pas tant de remplacer l'art par la documentation, mais plutôt de concevoir le document comme une manifestation malgré tout indirecte de l'œuvre. Ainsi, le document se présente aussi comme une sorte de plus-value à l'œuvre intégrant une nouvelle approche du dispositif artistique. À cet égard, les textes d'Anne-Marie St-Jean Aubre et de Bernard Gauguier fournissent un éclairage intéressant des avantages et inconvénients du fonctionnement artistique du document. Dans une entrevue avec Thomas Corriveau, St-Jean Aubre relève comment l'indétermination du statut du document peut jouer en faveur d'un projet artistique. Ainsi, la documentation d'un projet comme *Kidnappé* de Corriveau a pu obtenir, par l'entremise d'une collaboration originale entre l'artiste et le musée, une valeur artistique qui ne lui était pas attribuée d'office. À l'inverse, l'étude des problématiques des arts numériques par Gauguier témoigne de l'impact parfois embarrassant de l'ambiguïté du statut des documents. Inscrits dans le même espace technologique, l'œuvre et le document numériques partagent un médium, si bien qu'on tend à les confondre comme manuscrit ou copie au détriment d'une perception artistique de leur nature originale.

L'expérience de consultation documentaire ne concurrence pas toujours une certaine artichité, en vérité, elle participe le plus souvent d'un processus de légitimation artistique. La section « Raconter des histoires de l'art » traite de ce rapport méthodologique entre le document et l'historiographie de l'histoire de l'art. En effet, par son aptitude à témoigner d'une authenticité, qu'elle soit avérée ou non, le document peut aussi faire l'histoire. Bertrand Clavez en fait d'ailleurs la démonstration chez Fluxus où le document fait l'objet d'une stratégie consciente de construction historique. Dans « Du dédale au réseau, les impasses communicantes de l'historiographie de Fluxus », l'auteur retrace les démarches d'appropriation de l'histoire du collectif par la manipulation de ses documents. Ainsi, l'analyse par Clavez de l'approche utilitaire du document chez quelques acteurs de Fluxus atteste non seulement la construction d'un discours et d'une histoire, mais aussi de l'*a priori* objectif du document. À vrai dire, le document détermine autant qu'il trouble l'interprétation. Compte tenu de sa neutralité relative, il est en réalité toujours sujet à une réévaluation. L'entretien entre Bénichou et Ming Tiampo aborde aussi ce paradoxe, en ce sens où elles interrogent l'influence du document sur l'histoire et la diffusion des œuvres. Toutefois, comme le démontre Vincent Bonin, l'objectivité flottante du document peut aussi participer des stratégies esthétiques d'un artiste. En effet, l'ambiguïté

et l'hétérogénéité des documents peuvent souvent servir la démarche d'artistes intéressés à manipuler les notions d'art et d'œuvre. Bref, les manœuvres de Warhol étudiées par Bonin ou même celles de Fluxus, telles qu'évoquées par Clavez, invitent à réévaluer le travail de l'historien de l'art. Acteur important du discours historique, le caractère indéfini du document invite l'histoire de l'art à prendre conscience de ses propres stratégies. Enfin, le texte de Véronique Rodriguez conclut la troisième section sur cette difficulté et expose le duel entre l'achèvement de l'histoire de l'art et l'hétérogénéité de ses références. Éphémères, fragiles et parfois mêmes lacunaires, les œuvres contemporaines, telle *Machine Vision* de Steina Vasulka étudiée par Rodriguez, exigent fréquemment la collaboration de documents pour leurs différentes expositions.

La dernière partie d'*Ouvrir le document* s'intéresse ainsi aux mutations quant au rôle de la documentation des œuvres—selon les termes de Bénichou—à variations. En effet, la diversification des conditions d'existence des œuvres a non seulement mis à mal les notions d'authenticité et d'originalité, mais elle a aussi généralisé l'usage du document en art. La coopération du document à la manifestation de l'œuvre introduit alors un champ nouveau de problématiques techniques et éthiques. Confrontée à une réalité médiatique toujours plus complexe selon Alain Depocas ou à des usages de plus en plus diversifiés selon Nathalie Leleu, la définition du document comme script des œuvres implique pour sûr un réajustement perpétuel des procédures d'exposition néanmoins implicitement fondées sur l'autorité traditionnelle de l'artiste sur son œuvre. Pourtant, la réitération des œuvres à variations concède aux institutions en possession des scripts un rôle plus déterminant sur l'identité de ses œuvres. Avec le texte « Les valeurs de la documentation muséologique : entre l'intégrité et les usages de l'œuvre d'art », Francine Couture et Richard Gagnier éclairent, à travers une explication du fonctionnement des documents comme trame

des œuvres, ces cas particuliers où l'édition du script n'est plus l'apanage exclusif de l'artiste. En fait, le script fixe l'intention de l'artiste pour les institutions, mais aussi pour lui-même devant l'histoire et la postérité. Ainsi, les médiations documentaires autour des réexpositions obligent les artistes et les institutions à repenser la frontière entre l'intégrité matérielle des œuvres et leur authenticité morale.

Enrichi de la grande diversité des champs d'expertise de ses intervenants (qui comptent, outre les théoriciens, historiens d'art et artistes, des archivistes et documentalistes, des restaurateurs et des commissaires), *Ouvrir le document* esquisse un portrait complet du rôle de la documentation en arts visuels et contemporains. Outil privilégié de diffusion et d'information, le document s'envisage aussi chez les artistes comme une œuvre à part entière. Ainsi au croisement de stratégies esthétiques et de la pure médiation, il augmente l'œuvre d'un dispositif de communication quasi autonome qui reprend la méthodologie de l'histoire de l'art. En vérité, le document agit au cœur l'historiographie de l'art. Il détermine l'histoire de la même manière qu'il permet de fixer l'intégrité matérielle des œuvres et les intentions de l'artiste en vue d'une certaine généalogie. Bien que le livre dresse un constat achevé des problématiques documentaires contemporaines, il omet l'analyse de leurs répercussions sur l'art actuel. Il aurait ainsi été pertinent d'étendre l'étude du document d'art à l'examen de son influence sur la détermination même du statut artistique des œuvres. En somme, l'ouvrage de Bénichou nous rappelle que la documentation est avant tout un outil défini par son usage. En ce sens, elle s'apparente décidément à la marche de l'histoire de l'art où, entre ses implications documentaires et esthétiques, la documentation s'impose telle une ressource active d'historicité.

DOMINIQUE SIROIS-ROULEAU
Université du Québec à Montréal