



HAL
open science

Pratiques numériques informelles de la documentation et de l'archivage chez les artistes professionnelles de l'art contemporain : quelles conceptions ?

Stéphane Bellin, Jean-Stéphane Carnel, Ania Dworak

► To cite this version:

Stéphane Bellin, Jean-Stéphane Carnel, Ania Dworak. Pratiques numériques informelles de la documentation et de l'archivage chez les artistes professionnelles de l'art contemporain : quelles conceptions ?. Document et archivage pratiques formelles et informelles dans les organisations. Actes du 23ème colloque international sur le document numérique (CiDE.23), Europa, 2024, 13 :979-10-90094-69-7. hal-04907726

HAL Id: hal-04907726

<https://hal.science/hal-04907726v1>

Submitted on 23 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Pratiques numériques informelles de la documentation et de l'archivage chez les artistes professionnels de l'art contemporain : quelles conceptions ?

Informal digital practices of documentation and archiving among professional contemporary artists : what conceptions?

Stéphane BELLIN (1), Jean-Stéphane CARNEL (2) et Ania DWORAK (3)

(1) GRESEC, Université Grenoble Alpes
Stephane.bellin@univ-grenoble-alpes.fr

(2) GRESEC, Université Grenoble Alpes
Jean-stephane.carnel@univ-grenoble-alpes.fr

(3) Stagiaire recherche, GRESEC, Université Grenoble Alpes
Ania.Dworak@etu.univ-grenoble-alpes.fr

Résumé. Cet article traite des pratiques numériques informelles de la documentation et de l'archivage chez les artistes professionnels de l'art contemporain. Tout au long du cycle de vie de l'œuvre, ces derniers produisent, archivent et communiquent des documents en utilisant de multiples outils numériques. L'analyse de ces pratiques s'appuie sur une étude qualitative basée sur neuf entretiens semi-directifs, dont la visée est exploratoire. Les résultats aboutissent à une définition du cadre opérationnel et théorique de la documentation et de l'archivage lorsque ces pratiques sont déployées en dehors d'une organisation structurée et attestent de leur rôle central dans la compréhension du travail créatif et de la socialisation des professionnels de l'art contemporain.

Mots-clés. Documentation, Archivage, Communication, Editorialisation, Pratiques numériques, Socialisation, Art contemporain

Abstract. This article looks at the informal digital practices of documentation and archiving among professional contemporary artists. Throughout the life cycle of their work, artists produce, archive and communicate documents using a variety of digital tools. The analysis of these practices is based on a qualitative study based on nine semi-structured interviews, the aim of which is exploratory. The results provide a definition of the operational and theoretical framework of documentation and archiving when they are deployed outside a structured organisation, and attest to their central role in understanding the creative work and socialisation of contemporary art professionals.

Keywords. Documentation, Archiving, Communication, Editorialisation, Digital practices, Socialisation, Contemporary art

1 Introduction

1.1 L'inflation documentaire dans l'art contemporain permise par les outils numériques

Tout au long du cycle de vie de l'œuvre, les artistes de l'art contemporain produisent, réunissent et archivent des documents. Par « art contemporain », il faut entendre le domaine des arts plastiques, qui se caractérise par des formes visuelles de nature très diverse et par un ancrage temporel récent. Aujourd'hui, les artistes contemporains mobilisent des outils, des techniques et des dispositifs numériques – en particulier les sites *web* et les réseaux sociaux – pour produire, archiver et communiquer cette documentation. En effet, pour eux, les outils et les techniques numériques augmentent les capacités à documenter, à archiver et à communiquer la création qu'il s'agisse de l'œuvre ou de son processus de création. Pour ce qui concerne plus spécifiquement les réseaux sociaux numériques, nombreux sont les artistes à mentionner le caractère chronophage de ce travail documentaire conséquent qui se fait au détriment du temps accordé à la création (Porcher et al., 2016). Pour autant, les artistes ont conscience de l'importance de ce travail pour assurer la visibilité de leurs œuvres et faire carrière (Alignaghi, 2023 : 24). La présence sur les réseaux sociaux numériques relève ainsi de l'injonction pour les artistes dans le sens où « l'affranchissement des RSN amène à la marginalité, à l'invisibilité du travail artistique » (Alignaghi, 2023 : 38).

Aujourd'hui, les pratiques artistiques contemporaines n'échappent pas à l'inflation documentaire permise par les outils et les techniques numériques concernant toutes les activités humaines (Salaün, 2012 ; Pédaque, 2007), notamment pour répondre à des fins communicationnelles. Dans son ouvrage intitulé *Vu, lu, su : les architectes de l'information face à l'oligopole du Web*, Jean-Michel Salaün affirme que les technologies numériques démultiplient grandement les capacités des hommes à documenter l'ensemble de leurs activités quotidiennes, qu'elles soient privées ou professionnelles. Les réseaux sociaux numériques participent particulièrement à cette inflation documentaire. L'ordinateur et le *Web* sont devenus « des machines à produire et diffuser des documents » (Salaün, 2012 : 119) tellement efficaces qu'ils font émerger ce que le collectif Roger Pédaque mentionne comme une « documentarisation généralisée » des activités humaines (Pédaque, 2007). Par documentarisation, il faut entendre ici la capacité des individus à produire eux-mêmes une documentation qui témoignent de leurs activités quotidiennes et à en « optimiser l'usage (...) en permettant un meilleur accès à son contenu et une meilleure mise en contexte » se rapprochant des objectifs traditionnellement assumés par les professionnels de la documentation (Salaün, 2007 : 16). Le monde professionnel au sein des organisations n'échappe pas à ces transformations comme le relève Dominique Cotte lorsqu'il évoque la « documentarisation des pratiques professionnelles » (Cotte, 2017). Ce constat a été confirmé par Anne Cordier lorsqu'elle affirme que « le monde professionnel mobilise de plus en plus de compétences informationnelles » et que cette « mobilisation » est « quotidienne » (Cordier, 2019 : 30). La sphère privée est tout autant concernée par cette documentarisation à outrance, notamment portée par les réseaux sociaux numériques. Les travaux d'Olivier Ertzscheid de ce qu'il nomme la « dérive des continents documentaires » autour de la documentation « des identités numériques » attestent de ce phénomène (Ertzscheid, 2009). Anne Cordier pose le constat que la société numérique d'aujourd'hui est profondément organisée « par et autour du document » et que celui-ci régit la sociabilité qu'elle qualifie de « sociabilité documentaire » (Cordier, 2019 : 25). Elle précise que « le document est

Pratiques numériques informelles de la documentation chez les artistes professionnels de l'art contemporain : quelle conception de la documentation ?

le matériau à partir duquel de nombreuses pratiques notamment professionnelles s'organisent » et qu'il convient alors d'explorer « les liens entre document, gestes (professionnels) et socialisation » (Cordier, 2019 : 29). Elle définit la socialisation comme « le système d'intentions et de valeurs dans lesquels s'inscrit l'activité documentaire » (Cordier, 2019 : 27). Cette communication répond à cette problématique : analyser les pratiques numériques de documentation chez les artistes contemporains afin d'identifier les gestes, les intentions et les socialisations, qui y entrent en jeu, et d'en saisir les conséquences sur la conception théorique et ontologique de la documentation.

1.2 Des pratiques numériques de documentation informelles, hypothétiquement normalisées

Les pratiques numériques de documentation des artistes contemporains sont considérées ici comme informelles. En effet, elles sont mises en place par les artistes en parallèle des dispositifs info-communicationnels formels et reconnus de la légitimation de l'art contemporain (Heinich, 2014), que sont, par exemple, les expositions ou les publications éditées. Contrairement à ces derniers, les pratiques numériques de documentation des artistes ont lieu en dehors d'une organisation structurée collective, comme un centre d'art ou un musée. Elles s'opèrent à titre individuel à partir du travail de création. En art contemporain, les artistes interviennent rarement comme salarié au sein d'une organisation, mais évoluent davantage comme un travailleur autonome, indépendant, flexible et pour la majorité précaire, répondant aux logiques de projets et de collaborations (Menger, 2002, 2014). Ce « tournant libéral » concerne particulièrement « les divers champs investis par les plasticiens » (Alinaghi, 2023 : 24). La majorité des artistes contemporains est confrontée à des conditions de travail difficiles et peu rémunératrices, ce qui les pousse à cumuler souvent d'autres activités professionnelles, voire à solliciter les allocations sociales (Buscatto, 2015). En qualité de travailleur autonome, l'artiste plasticien exerce une activité professionnelle multiple, qui dépasse la seule activité créative, assumant de multiples tâches comme l'« administration, la demande de subventions, les candidatures à diverses offres de production, temps de pédagogie » (Alinaghi, 2023 : 34). Le volet documentaire est une tâche qui vient alors s'accumuler aux nombreuses autres effectuées par les artistes contemporains. Pour Keyvane Alinaghi, le *Web 2.0* par ses services participatifs et facilement accessibles a encouragé cette autonomisation de l'artiste contemporain encourageant un travail info-communicationnel individuel, comme l'autopromotion sur les réseaux sociaux numériques ou son propre site *web* (Alinaghi, 2023 : 24). Anne Cordier fait le même constat lorsqu'elle affirme que les dispositifs info-communicationnels d'aujourd'hui « permettent aux acteurs de prendre en main ces dispositifs, voire de configurer l'activité informationnelle qui est la leur selon leurs besoins et leurs projets » (Cordier, 2019 : 26). Si les pratiques numériques de documentation des artistes s'opèrent à titre individuel en dehors du cadre structuré d'une organisation, il est aussi possible de les qualifier d'informelles dans le sens où elles ne sont pas régies par les conventions portées par les professionnels de l'information exerçant au sein d'organisations, y compris ceux du domaine culturel - par exemple, ceux des musées ou des bibliothèques. Autrement dit, il se dessine une opposition entre pratiques informationnelles informelles, celles pratiquées directement en autonomie par les artistes, et pratiques informationnelles formelles, celles mises en place par les spécialistes de l'information.

Cette autonomisation du travail de documentation pourrait laisser supposer comme hypothèse que les pratiques qui en découlent sont très disparates d'un artiste à l'autre et qu'elles ne répondent à aucune logique organisationnelle

échappant aux contraintes et aux formes de pouvoirs. Pour autant, l'hypothèse défendue ici n'est pas celle-ci, mais plutôt le contraire, rejoignant la formulation de Keyvane Alinaghi selon laquelle la déconstruction des hiérarchies professionnelles et l'avènement d'une organisation davantage horizontale relève d'une « illusion » (Alinaghi, 2023 : 24). Effectivement, si les pratiques numériques de documentation sont développées à titre individuel, l'hypothèse formulée ici est qu'elles s'inscrivent tout de même dans des conventions de la communauté artistique, développées de façon plus ou moins intentionnelle. Elles relèveraient alors du *foedus*, références communes, tacites et consensuelles qui régissent tout espace public (Lamizet, 1998). Les artistes bien qu'indépendants évoluent tout de même dans un système organisationnel de l'ordre du réseau, qualifié par H. S. Becker comme *Les Mondes de l'art* (Becker, 1982). Celui-ci est éclaté et complexe, à la fois institutionnel et marchand (Moulin, 2009, a, b), composé de multiples acteurs (conservateurs, commissaires, critiques, théoriciens, enseignants, galéristes, commissaires-priseurs, collectionneurs, publics) et de multiples dispositifs info-communicationnels. Les artistes y cherchent à acquérir une reconnaissance et une légitimité (Heinich, 2014), qui renforcent leur professionnalisation et leur capacité à vivre de leur art. Leurs pratiques numériques de la documentation bien qu'informelles s'inscrivent dans ce contexte spécifique. Dès lors, ce constat permet de formaliser l'hypothèse questionnée ici et qui consiste à penser que l'utilisation des dispositifs info-communicationnels numériques, comme les sites *web* et les réseaux sociaux, par les artistes contemporains, répondent à une normalisation des pratiques de documentation, qui ne fait que renforcer le rôle de celle-ci dans la compréhension de l'art, l'organisation et la socialisation de la communauté artistique professionnelle.

2 La méthodologie

2.1 Une étude qualitative à visée exploratoire basée sur neufs entretiens semi-directifs

La problématique et les hypothèses interrogées dans cet article ainsi que les résultats établis ont émergé du projet de recherche CréaDOCTe, dont l'un des objectifs est d'analyser les pratiques de documentation et les dispositifs info-communicationnels des artistes et de les situer au regard de ceux mis en place par les autres professionnels de l'art contemporain. Ce projet a privilégié une approche exploratoire basée sur une étude qualitative. Cet article s'appuie donc sur l'exploitation de neuf entretiens semi-directifs réalisés auprès de sept artistes professionnels, une étudiante et une enseignante en école d'art. Ceux-ci – exceptée une seule personne – inscrivent leurs pratiques dans le territoire régional de l'Auvergne-Rhône-Alpes. L'approche exploratoire et qualitative ainsi que la dimension régionale du projet CréaDOCTe ne permettent pas, dans une visée représentative, de généraliser les résultats développés ici à l'ensemble de la population des artistes français. Il convient de prendre en compte ce point dans la lecture de cet article.

La grille d'entretien a été volontairement conçue de façon large afin de respecter une visée exploratoire, qui consiste à faire un état des lieux des pratiques info-communicationnelles des artistes et des professionnels de l'art contemporain et d'identifier des enjeux émergents, notamment les changements apportés par les outils numériques sur les pratiques et les dispositifs info-communicationnels déjà préexistants. Plus exactement, la grille d'entretien était structurée autour de leurs pratiques artistiques, de leurs formations, de leurs pratiques d'enseignements (pour

Pratiques numériques informelles de la documentation chez les artistes professionnels de l'art contemporain : quelle conception de la documentation ?

ceux concernés), de leurs pratiques informationnelles, communicationnelles et de sociabilité. De cette façon, les discours recueillis permettent de rendre compte assez finement des pratiques et des enjeux de documentation et d'archivage autour des activités créatives des artistes ; et, surtout, de les situer par rapport à leurs autres pratiques info-communicationnelles et de sociabilités, avec lesquelles elles sont intrinsèquement liées. Autrement dit, ces pratiques de documentation et d'archivages sont étudiées à travers les gestes, les intentions, les sociabilités, qui les produisent et les structurent au sein de l'environnement professionnel de l'art contemporain. Dès lors, ces pratiques de documentation et d'archivage exercées à titre individuel peuvent être également analysées à travers les dynamiques collectives qui les traversent, ce qui apparaissait être un point essentiel à interroger du fait de leur caractère informel.

Les retranscriptions anonymisées obtenues ont été analysées de manière thématique afin de comparer les entretiens entre eux. Huit thématiques importantes ont été définies comme structurantes de cette analyse comparative : les captations documentaires réalisées par les artistes quand ils créent, leurs archivages, leurs éditorialisations numériques, les façons dont le « geste documentaire » leur permet de penser le travail artistique, de le faire exister pour soi-même et autrui afin d'exister socialement en tant qu'artiste, les normalisations par la formation, les pratiques professionnelles et les outils numériques. Ces thématiques structurent les résultats présentés dans cet article et précèdent leur discussion autour de deux points : la redéfinition de la documentation par ces pratiques numériques informelles et la place de la documentation numérique dans la socialisation des professionnels de l'art contemporain.

2.2 Les caractéristiques de l'échantillon interrogé

L'échantillon de cette étude se compose de neuf personnes : sept artistes, une étudiante et une enseignante en école d'art. Les sept artistes sont considérés comme des artistes professionnels dans le sens où leurs activités artistiques sont considérées comme leur activité professionnelle principale. Cependant, deux d'entre eux sont également enseignantes dans deux écoles d'art différentes et l'une d'entre elles a eu des activités professionnelles très diverses en plus de son activité d'artiste et d'enseignante. Par exemple, elle a été commissaire d'exposition pendant quatre ans. De son côté, l'étudiante interrogée terminait son cursus « option art » en école d'art. Elle était en cinquième année, un mois avant la validation de son diplôme de fin d'études. Une seule personne interrogée n'est pas une artiste. Elle enseigne la théorie dans une école d'art ce qui lui permet d'avoir de multiples activités comme commissaire, éditrice et critique. Cette ouverture vers des acteurs des écoles d'art a permis de prendre en compte le contexte de formation des artistes afin de voir si leurs pratiques professionnelles émergeaient de leurs formations initiales. Parmi les sept artistes interrogés, trois ont fait un cursus en école d'art, une a fait un cursus en recherche-crédation dans une université étrangère, deux autres sont autodidactes ; mais une d'entre elles a fait une validation d'acquis en école d'art. Le fait d'avoir des profils aux activités professionnelles diverses a aussi contribué à évoquer les pratiques info-communicationnelles d'autres acteurs de l'art contemporain que celles des artistes, notamment ceux des commissaires d'exposition. Dans ce sens, deux artistes interrogés sont également très engagés dans des projets associatifs divers tels que des ateliers collectifs, des lieux de diffusion ou des revues critiques.

Artiste	Age	Sexe	Statut	Situation	Site web	Réseaux
---------	-----	------	--------	-----------	----------	---------

				géographique par rapport à des « scènes » artistiques actives		sociaux
A1	24	F	étudiante	Eloignée	non	oui
A2	34	F	artiste	Proche	oui	oui
A3	36	F	artiste / enseignante	Eloignée	oui	oui
A4	37	F	artiste	Proche	oui	oui
A5	44	F	artiste	Très éloignée	oui	oui
A6	46	M	artiste	Eloigné	non	oui
A7	54	F	artiste/enseignante	Proche	non	oui
A8	72	M	artiste	Eloigné	non (<i>blog</i>)	non

Profils des artistes interrogés

Pour cette étude, il a été décidé d'avoir des artistes d'âges variés ce qui supposait un avancement différent dans la carrière et surtout des pratiques informationnelles diverses, notamment au niveau de l'engagement vers les outils numériques. Dès lors, l'âge des personnes interrogées a été un élément déterminant pour les choisir. La plus jeune a vingt-quatre ans et le plus âgé a soixante-douze ans, soit une moyenne d'âge de 43 ans. Au départ, l'âge semblait déterminant au niveau des pratiques numériques, car les artistes plus jeunes semblaient marquer un engagement plus fort en ayant systématiquement un site *web* – sauf pour l'étudiante –, un compte Facebook et un autre Instagram, alors que les plus âgés ne possèdent pas tous des sites.

Après l'âge, le deuxième critère important pris en compte dans le choix des artistes fut leur situation géographique par rapport aux scènes artistiques régionales les plus actives. Il était basé sur l'hypothèse que les artistes les plus éloignés géographiquement des scènes régionales les plus actives devaient investir davantage les pratiques numériques. Aussi, trois artistes habitent sur des territoires régionaux actifs d'un point de vue artistique, quatre autres en sont éloignés et une seule en est très éloignée.

3 Les résultats

3.1 Produire, archiver et communiquer des documents

Les pratiques numériques de documentation chez les artistes interrogés émergent systématiquement du travail de création. Tous les artistes produisent des

Pratiques numériques informelles de la documentation chez les artistes professionnels de l'art contemporain : quelle conception de la documentation ?

documents à partir des œuvres réalisées ou du processus créatif expérimenté. Quelle que soit la nature de leurs productions artistiques, tous déclarent photographier les œuvres produites et leurs expositions, mais également les étapes intermédiaires – comme les essais ou les prototypes. Deux artistes filment également leurs productions, parce qu'elles accordent un intérêt au mouvement dans leurs démarches créatives qu'elles cherchent à capter par la vidéo. Tous ces documents sont conservés par les artistes. Ils peuvent faire prévaloir dessus leur droit d'auteur. L'ensemble de cette documentation créée et conservée par l'artiste peut être considérée comme « archive », car elle constitue la mémoire du processus créatif qui aboutit à la production de l'œuvre : « l'archive est causée par l'événement dont elle consigne la mémoire » et surtout dans le cas des artistes, ces archives deviennent des « marqueurs des traces du génie humain » (Bachimont, 2021 : 12). Elles offrent des traces permettant de connaître comment cela a été pensé et le cadre social de cette création. Dès lors, les archives créées par l'artiste contiennent les étapes de la création de l'œuvre, mais également « une masse de mondes possibles et de virtualités qui, selon les cas, ont été – ou n'ont pas été – jugés dignes de persister jusqu'à la forme finale de l'objet » (De Biasi, 2015 : 76).

Si tous les artistes interrogés produisent des captations documentaires sur leur travail artistique et les archivent, ils le font à des fins de visibilité et de communication ce qui est déterminant pour leur professionnalisation. Les actions de documenter, d'archiver et de communiquer se recoupent étroitement ce qui les rendent très difficile à distinguer au quotidien dans leurs pratiques. Par exemple, l'artiste A4 affirme qu'une même image peut avoir plusieurs fonctions, celle d'archiver afin de « garder une trace personnelle » et celle de communiquer le travail artistique. Pour autant, elle ne va pas jusqu'à dire que lorsqu'elle produit les photos elle sait déjà qu'elles serviront à communiquer. Certaines d'entre elles n'auront pas vocation à être communiquées alors que d'autres seront rendues publiques à un moment donné. L'acte communicationnel est tout de même important, car il permet à l'artiste d'exercer un regard réflexif plus important que s'il les avait gardées pour un usage personnel. En effet, pour les communiquer, les artistes sélectionnent, classent, éditorialisent et commentent les documents ce qui contribue à mieux interpréter et comprendre le travail artistique réalisé. De cette façon, les artistes documentent et archivent donc également pour un usage réflexif personnel.

3.2 Des pratiques documentaires normalisées

Cette posture qui consiste à documenter son travail artistique à des fins réflexives relève d'une normalisation professionnelle véhiculée par l'art contemporain et plus ou moins conscientisée chez les artistes. Une des jeunes artistes autodidactes en cours de professionnalisation évoque cette normalisation : « C'est vrai, qu'en tout cas, l'art contemporain a son langage et ses formes, et aujourd'hui, en tant qu'artiste, on nous demande de savoir très bien documenter notre travail, mais aussi de communiquer dessus, ou alors on s'inscrit dans les marges » (artiste A4). Ce paradigme de l'art contemporain a été analysé par Nathalie Heinich qui affirme à la fois que l'œuvre s'étend au-delà de l'objet pour s'orienter vers un art du « faire-raconter » (Heinich, 2014 : 110) et que les artistes, notamment « les plus jeunes ou moins arrivés » « doivent en passer par les voies moins glorieuses de l'autopromotion » (Heinich, 2014 : 206). La réflexion et la mise en récit par l'intermédiaire du document sont des pratiques véhiculées dans les écoles d'art comme outil au service de la formation des jeunes artistes. Ces derniers y apprennent à la fois à situer leurs propres démarches par rapport aux artistes et aux œuvres qui les précèdent et à poser un regard analytique sur le « geste artistique ». Ce travail réflexif est formalisé dans la production de différents documents, qui

jalonnent les différentes années d'études. Par exemple, lors de la première année, les étudiants produisent un « document de synthèse », « un document textes-images », « une forme rédigée avec des images », « problématisée », à partir duquel les enseignants doivent pouvoir voir et comprendre « la réflexion en train de se faire » (Enseignante).

Au-delà des écoles, cette compétence de savoir parler de son travail est attendue par les professionnels de l'art contemporain. Les artistes présentent et communiquent leur démarche artistique le plus souvent à travers leur portfolio, un document textes-images. Les images documentaires y trouvent une place importante. Le portfolio est un document qui est toujours demandé aux artistes lorsqu'ils souhaitent candidater à un appel à projet, pour faire une exposition dans un lieu ou même trouver une galerie afin de commercialiser leurs productions. Tous les artistes rencontrés en possèdent un. Les écoles forment également les étudiants à la maîtrise de ses codes normatifs. De cette manière, les artistes sont conditionnés à réaliser des captations documentaires de leurs productions, à les archiver pour les conserver, à y porter un regard réflexif constitutif d'une pensée et d'une démarche artistiques, à les mettre en récit par une éditorialisation souvent basée sur un langage textes-images.

Ces codes se retrouvent dans leurs pratiques numériques de documentation. Chez quatre des artistes interrogés, le « geste documentaire » s'accompagne d'un « acte éditorial » numérique, soit sur un *blog*, sur leur site *web* ou sur leurs réseaux sociaux. Les outils numériques permettent d'éditorialiser les captations documentaires produites. L'« acte éditorial » renvoie ici à ce que Marcello Vitali-Rosati nomme la « définition restreinte de l'éditorialisation », c'est-à-dire un acte qui permet la « mise en forme » et la « structuration d'un contenu dans un environnement numérique » (Vitali-Rosati, 2020). L'« acte éditorial » numérique renforce chez les artistes la mise à distance réflexive sur leur propre travail artistique. En effet, les choix d'éditorialisation correspondent à un travail de référencement et de structuration documentaire qui permet de porter un regard interprétatif sur le travail artistique. Ce travail de documentation proche d'un processus d'écriture multimédia est réalisé directement sur l'outil numérique choisi par l'artiste pour éditorialiser les captations documentaires produites à partir de son travail artistique. Il joue donc avec le cadre technique et les contraintes de l'outil choisi, qu'il s'agisse d'un site *web* ou d'un réseau social.

Cette normalisation des pratiques numériques s'exerce également sur le volet archivistique bien qu'il relève d'une gestion « bricolée ». S'il est possible de préciser du point de vue légal que ces documents conservés sont des archives privées (*Code du Patrimoine*, article L.211-5), elles sont produites dans l'exercice d'une activité par un acteur qui n'est pas une institution étatique et leur gestion est laissée à la discrétion du producteur. Dès lors, les seules contraintes d'archivage que connaissent les artistes sont celles qu'ils se fixent eux-mêmes, mais aussi celle imposées par les pratiques de leur communauté. Le choix des documents constituant le fonds et le niveau de structuration de ce dernier sont des marqueurs de l'importance que leur accorde l'artiste. Comme n'importe quel fonds d'archives, il se constitue et se structure en fonction des questions que l'utilisateur est susceptible de lui poser (Collard, 1995), ou, dit autrement, en fonction des documents que l'individu estime potentiellement utiles dans le futur, en fonction des objectifs qu'il se fixe. Pour comprendre les enjeux autour de cette pratique, le chercheur en archivistique néerlandais, Eric Ketelaar, propose le terme d'archivalisation, qu'il définit comme « le choix conscient ou inconscient (déterminé par des facteurs sociaux et culturels) qui fait qu'on considère que quelque chose

Pratiques numériques informelles de la documentation chez les artistes professionnels de l'art contemporain : quelle conception de la documentation ?

vaut la peine d'être archivé » (Ketelaar, 2006 : 68). Dès lors, les archives contiennent des documents archivés tels qu'ils ont été créés, mais aussi « la culture organisationnelle des concepteurs d'archives, et cela, dans des contextes sociaux, religieux, culturels, politiques et économiques » (Ketelaar, 2006 : 68). Il est donc question de la « culture commune » dans le champ artistique et, comme l'ont déjà mis en exergue les travaux des philosophes Jacques Derrida ou Michel Foucault, qui se rejoignent sur ce point, l'archive (au singulier) inclut, tout autant qu'elle exclut. L'archive est le lieu où sont retenus certains discours pour en exclure d'autres. Et, de manière concomitante, ceci détermine qui a accès à ces documents.

La culture commune des archives dans le champ artistique repose sur une gestion bricolée. En effet, aucun des artistes interrogés ne s'est doté de systèmes de stockage et d'indexation spécialisés, au sens archivistique du terme. Néanmoins, ils exercent chez eux des pratiques similaires. Tout d'abord, hormis les quelques coupures de presse, l'essentiel de la conservation de cette documentation s'opère sur des formats numériques. Trois types de supports de conservation sont utilisés :

- les supports privés, gérés directement et intégralement par l'artiste. Il s'agit majoritairement de disques durs externes.
- les supports externalisés, mais qui restent privés, comme les systèmes de *cloud*,
- les supports externalisés ouverts au public, comme les plateformes de réseaux sociaux, les sites *web*, les *blogs*, etc.

Les disques durs et les *clouds* sont avant tout des outils de stockage. Les fonctionnalités de recherche qu'ils proposent sont généralement assez succinctes (titre du fichier, formats, date, auteurs...), ce qui explique que les artistes interrogés structurent eux-mêmes leurs archives à l'intérieur de ces systèmes de conservation. Les structurations utilisées sont basées sur des classifications hiérarchiques et l'accès aux documents se fait selon deux critères : le classement par date (en général un dossier par année) ou le classement par projet. Ces pratiques de conservation et de recherche sont assez proches des pratiques documentaires de chacun, peu importe le champ professionnel et le statut des artistes ne paraît pas spécifique sur cet aspect où les discours sont assez classiques.

3.3 La documentation au cœur de la socialisation des professionnels de l'art contemporain

Si les pratiques documentaires des artistes sont normalisées, ce constat s'explique par le fait que celles-ci se déploient dans un système d'intentions et de valeurs commun aux acteurs de l'art contemporain alors même que ces pratiques sont informelles. Dans ce sens, en reprenant les propos d'Anne Cordier, elles relèvent de la socialisation d'un champ professionnel (Cordier, 2019 : 27). Dans l'art contemporain, les intentions des artistes sont de documenter le travail artistique afin de répondre à des objectifs de communication, de visibilité et de sociabilité.

Le qualificatif de « visibilité » est employé systématiquement par tous les artistes. Les outils numériques constituent en quelque sorte des vitrines pour rendre visibles leurs productions et leurs démarches artistiques, comme l'exprime l'artiste A2 lorsqu'elle évoque son utilisation des réseaux sociaux : « C'est mon premier extérieur. En fait, c'est ma première vitrine » (A2). La notion de « vitrine » traduit la fonction représentative du site *web* ou des réseaux sociaux, qui consiste à exposer ou à donner à voir sa production et sa démarche artistiques auprès de leurs pairs, mais surtout auprès des autres acteurs professionnels de l'art contemporain. Ils savent que ces derniers les utilisent pour s'informer sur l'actualité artistique et comme outil de prospection. Cette activité de communication *via* les outils numériques rentre ainsi au service de leur professionnalisation, qui consiste à « se faire connaître » afin

de déclencher des opportunités de travail et de collaboration, de construire son réseau professionnel : « Il y a effectivement un travail à faire qu'on n'aime pas faire. Il faut se faire connaître. Avec un gros changement depuis quelques années avec les réseaux sociaux, qui y contribuent » (A7).

La communication de la documentation s'exerce par son éditorialisation. Ainsi, elle relève d'un acte performatif qui participe à faire exister socialement le travail artistique, notamment pour l'artiste lui-même. Les propos de l'artiste A2 illustrent parfaitement cette intention : « Je ne sais jamais la valeur de ce que je fais (...) ça me permettait de jeter des formes comme ça sur Instagram et déjà de voir ce que ça faisait en fait parce que pour voir si l'émotion que j'avais sur ces formes persistait » (A2). Elle considère la diffusion sur un réseau social d'une photographie documentaire comme l'ultime test pour accorder un intérêt à une forme créative émergente. Autrement dit, l'éditorialisation sur le *web* et la potentielle rencontre avec un public permet aux artistes de faire exister un travail artistique expérimenté en atelier, c'est-à-dire de lui attribuer un statut artistique, d'affirmer qu'il est digne d'intérêt.

Au-delà de faire exister socialement le travail artistique, l'éditorialisation numérique des documents produits permet également pour eux d'avoir une existence numérique pour gagner en « visibilité » et exister en tant qu'artiste. Les artistes sont nombreux et, malgré eux, ils entrent en concurrence les uns avec les autres. Si un artiste disparaît, il sera remplacé très rapidement par un autre. Leur visibilité conditionne les rencontres et les opportunités professionnelles, c'est-à-dire les projets qui leur seront proposés, comme une exposition. Par ricochet, cette visibilité conditionne également leurs revenus financiers ce qui leur permet d'essayer de rester autonome financièrement en tant qu'artiste, sans avoir l'obligation de cumuler un autre métier considéré comme « alimentaire ». L'artiste A7 l'exprime clairement : « On gagne notre vie grâce à cette visibilité » (A7). Aussi, sans visibilité numérique, il semble impossible d'exister en tant qu'artiste. L'artiste A6 raconte qu'il a essayé de limiter sa présence numérique au minimum. Il voulait « être décroissant dans un monde de perpétuelle visibilité » en « refusant les réseaux sociaux pendant des années » et la conséquence a été qu'il a « vraiment failli disparaître » (A6). Aujourd'hui, il s'est senti obligé d'alimenter un compte Instagram pour lequel il est en train de réfléchir aux contenus qu'ils souhaitent y éditorialiser. Cette injonction à l'existence numérique est ressentie comme telle par tous les artistes rencontrés.

Peu importe leur situation géographique, professionnelle ou leur âge, tous les artistes ont conscience de l'obligation d'avoir une présence numérique. L'artiste A5 installé à la campagne affirme qu'elle est dans l'obligation d'investir les réseaux sociaux : « J'ai commencé par Facebook, j'ai dû me forcer (...) et quand il a fallu passer sur Instagram, ça a été une vraie torture » (A5). Elle justifie cette obligation par le fait qu'elle est éloignée géographiquement des scènes artistiques principalement urbaines. Il en est de même pour l'artiste A6 installé dans une ville éloignée de la capitale régionale. Même les artistes au cœur des scènes artistiques régionales, avec une carrière artistique établie et une activité professionnelle en école d'art, ressentent cette injonction à investir le *web* et particulièrement le réseau social Instagram. Par exemple, l'artiste et enseignante A7 envisage d'alimenter son compte Instagram alors même qu'elle considère que la logique communicationnelle de ce réseau social est en contradiction avec son fonctionnement artistique et intellectuel qui nécessite du temps et sa volonté de montrer uniquement les œuvres finies lorsqu'elles sont exposées. Cette injonction concerne tous les artistes peu importe leur âge. L'artiste le plus âgé qui a réalisé les vingt premières années de sa carrière

Pratiques numériques informelles de la documentation chez les artistes professionnels de l'art contemporain : quelle conception de la documentation ?

sans ordinateur, s'est senti obligé d'être présent sur le *web*. Il a fait ce qu'il considère comme le minimum en ouvrant un *blog* en 2007. Aujourd'hui, il perçoit la nécessité d'être visible sur Instagram s'il souhaite rester actif en tant qu'artiste et déclare clairement que son entourage professionnel l'incite à s'y mettre. L'autonomisation des pratiques de documentation chez les artistes engendrée par leur statut de travailleur indépendant et accélérée par la facilité d'utilisation des outils numériques et leurs coûts limités n'a pas provoqué davantage d'horizontalité dans les rapports de pouvoir des acteurs de l'art contemporain. Au contraire, les hiérarchies demeurent, les artistes devant répondre aux injonctions toujours aussi fortes d'être visible, notamment auprès des autres professionnels, dont la reconnaissance est déterminante pour une professionnalisation réussie.

Auparavant, la visibilité s'entretenait par une présence physique lors des nombreux moments de sociabilité de la communauté professionnelle, notamment au moment des vernissages des expositions, et par la circulation de son portfolio dans les jurys professionnels ou auprès des directeurs des lieux d'exposition ou des galeristes. Aujourd'hui, la visibilité numérique est venue se rajouter à une visibilité physique. Dorénavant, l'absence de présence numérique pour un artiste est un frein sérieux pour sa visibilité auprès des professionnels de l'art qui utilisent les outils numériques pour s'informer sur les artistes. L'absence de visibilité numérique a alors pour conséquence de rendre plus difficile la professionnalisation des artistes concernés ce qui peut les priver d'opportunités de travail et avoir des conséquences négatives sur leurs revenus financiers. Ces enjeux sont parfaitement intégrés par tous les artistes, qui ont tous adopté des pratiques numériques de documentation très actives. Celles-ci mobilisent beaucoup de leur temps au détriment de celui accordé à la création. Elles viennent se rajouter aux nombreuses autres activités annexes ce qui est mal vécu par les artistes, qui n'ont pas les moyens de les confier à des assistants ou à des collaborateurs partenaires.

Si les artistes ont conscience que les réseaux sociaux ou le site *web* peut être dans un premier temps vecteur de mise en contact et de sociabilité, ils modèrent tout de même leur impact dans les relations en affirmant que la rencontre réelle demeure déterminante pour engager une collaboration. Par exemple, l'artiste A2 explique que sa collaboration avec sa galeriste a été rendue possible avant tout par « une rencontre humaine », « des vibrations communes » autour de son travail artistique et des références intellectuelles. De même, l'artiste A6 précise que les réseaux sociaux peuvent générer une prise de contact, mais qui ne peut pas aboutir à une invitation professionnelle sérieuse, sans la rencontre humaine avec le responsable, et surtout sans la rencontre avec le travail artistique. Les professionnels sont très attachés à voir en vrai le travail des artistes avant de les inviter à une collaboration. L'artiste A3 qui enseigne les théories en école d'art et qui a une pratique de commissariat, confirme cette primauté accordée à l'œuvre : « Sur Instagram, je peux découvrir quelqu'un que je n'ai jamais vu, mais j'ai quand même la méfiance d'aller voir des pièces en vrai, ou si ça me plaît de maintenir le nom et je vais reconnaître dans une expo, mais Instagram ne peut pas être la source primaire » (A3). Cette rencontre avec le travail artistique se joue le plus souvent dans les expositions, directement dans l'atelier de l'artiste ou en se déplaçant chez son galeriste. Pour autant, les professionnels prennent très souvent connaissance des œuvres et de la démarche artistique d'un artiste avant tout à travers des documents, qu'il s'agisse des contenus éditorialisés sur un site *web*, les réseaux sociaux ou le portfolio. En effet, les expositions sont un dispositif info-communicationnel conditionné à un lieu et limité dans le temps, ce qui réduit drastiquement la visibilité du travail artistique des artistes contemporains et explique la préoccupation qu'ils

ont d'en démultiplier la visibilité par une diffusion numérique délocalisée et sur le long terme.

3.4 Les pratiques documentaires conditionnées par les outils numériques

Si les artistes se conforment aux pratiques majoritaires de la communauté professionnelle, il s'avère que celles-ci sont également fortement conditionnées par les outils numériques, aussi bien au niveau de l'éditorialisation de la documentation qu'au niveau de l'archivage.

Instagram s'est imposé par rapport à Facebook comme l'outil d'éditorialisation majoritaire pour la place centrale qu'il accorde au visuel. Les images constituent le langage privilégié des artistes et des professionnels de l'art contemporain, dont l'expertise débute toujours par un regard extérieur porté sur un objet ou une démarche artistique avant même l'élaboration d'un discours oral ou écrit. Cette primauté accordée au regard et à l'image comme dispositif info-communicationnel explique que cette communauté professionnelle ait largement investi Instagram comme un outil de communication. Aujourd'hui, celui-ci conditionne la façon dont les artistes éditorialisent et donnent à voir le travail artistique. En effet, sur les huit artistes interrogés, trois utilisent délibérément Instagram pour montrer le processus créatif plutôt que les œuvres finies et exposées. Deux autres artistes supplémentaires attestent avoir observé cette dynamique, même s'ils ne souhaitent pas se soumettre à cette posture jugeant qu'elle ne correspond pas à leur démarche artistique ou qu'elle nécessite trop de temps. Pour les artistes volontaires, il s'agit de dévoiler le travail en cours : « Je pense qu'Instagram m'a orienté aussi vers cet attrait pour le travail en cours, le *work in progress* des réseaux sociaux, mais je crois que j'ai envie de le prendre comme une fin en soi. Donc, Instagram va correspondre à cette chose-là » (A4). Dans cette déclaration, l'artiste A4 indique qu'Instagram l'a conditionnée vers cette démarche. En effet, Instagram donne à voir le dernier post publié. Aussi, les artistes ont conscience de la nécessité d'alimenter très régulièrement leur compte. Or, la production artistique ne suffit pas en elle-même, même lorsque l'artiste est très productif. Dès lors, pour répondre à cette « course » à la publication, les artistes se sont mis à dévoiler le travail en cours, la démarche, le processus ou les sources. Souvent, la diffusion du travail en cours est privilégiée sur les réseaux sociaux tandis que le travail finalisé est plutôt communiqué sur le site *web*. Ce dernier correspond davantage à une présentation plus stable et plus formelle du travail comme peut l'être son portfolio. Si cette pratique de mettre en scène le travail en cours sur Instagram concerne davantage les jeunes artistes qui se professionnalisent ou qui cherchent à renforcer leur légitimation, elle ne semble pas se limiter à ces derniers, puisque l'artiste A8 le plus âgé et le plus établi développe la même stratégie que l'artiste autodidacte A2 en cours de légitimation. Il mobilise son *blog* pour montrer « ses expérimentations » et « ses réflexions en cours ». S'il n'a pas de site *web*, il l'a remplacé par l'édition d'une documentation sur la plate-forme en ligne *Documents d'artistes*. Celle-ci est développée par un réseau d'associations régionales, dont l'activité principale est de documenter et de communiquer le travail d'artistes professionnels sélectionnés sur plusieurs territoires régionaux français. Les choix d'éditorialisation sont réalisés en étroite collaboration avec les artistes sélectionnés. L'artiste A8 considère cette documentation éditée en ligne davantage comme un site *web*, c'est-à-dire comme « quelque chose de plus fixe » et « de plus stable », « qui est plus classé » et « plus faciles à lire » et à comprendre que son *blog*. Son dossier documentaire sur *Documents d'artistes* s'apparente alors à un portfolio de présentation de son travail qualifiable d'« officiel » dans le sens où il est réalisé en collaboration avec un acteur de légitimation de l'art contemporain, qui elle-même contribue par

Pratiques numériques informelles de la documentation chez les artistes professionnels de l'art contemporain : quelle conception de la documentation ?

ses activités à normaliser et à légitimer les pratiques de documentation des artistes au sein du système organisationnel de l'art contemporain.

Sur le plan de l'archivage, pour répondre à leur « besoin de gestion documentaire », les artistes se tournent là-aussi vers les sites *web*, les *blogs* et les réseaux sociaux, comme l'explique l'artiste A8 pour son *blog* : « Des fois, je mets un dessin sur mon *blog* pour justement l'archiver. Je le fais juste pour moi, je répertorie pour moi » (A8). Ces outils numériques viennent ainsi répondre à plusieurs fonctions différentes – réflexive, documentaire, communicationnelle et archivistique – qui s'accumulent. En outre, ces outils n'ont pas comme objectif initial d'être des supports d'archivage. Les artistes expriment souvent des craintes sur la pérennité de ces systèmes de stockage et ils ont conscience que leurs archives peuvent disparaître du jour au lendemain, comme ce fut le cas pour un des artistes interrogés, qui a vu son *blog* disparaître sans préavis. Néanmoins, ils utilisent massivement ces dispositifs, car ils sont centraux dans les pratiques de mise en visibilité des artistes, mais aussi car ils les utilisent comme des outils documentaires dans la gestion de leurs archives personnelles. Si, traditionnellement, les artistes effectuaient les recherches dans leur propre fonds directement sur leurs disques durs, cet usage se déplace vers les plateformes en ligne. Aussi, les impératifs professionnels d'éditorialisation de leurs travaux engendrent, de fait, un travail de référencement et de structuration documentaire. Déposer une image sur Instagram implique un travail de sélection et donc d'inclusion et d'exclusion de cette nouvelle archive constituée comme en témoigne les propos de l'artiste A6 : « ça me permet de tout remettre en place, de choisir mes vues (..) il faut que je réduise à dix images pour insta ou un portfolio » (A6). Une fois ce travail de sélection effectué, le nouveau fonds devient la référence privilégiée pour de futures recherches documentaires de l'artiste : « Je garde tout mais voilà, j'ai ma sélection. Je sais que c'est les bonnes images, les mêmes qui sont présentées un peu partout » (A6).

Les outils documentaires utilisés ont une conséquence forte sur la forme de l'accès aux archives, que ce soit sur les critères de référencement ou sur les formats stockés (Carnel, 2012). Les outils comme Instagram, imposent leurs propres structures et celle-ci n'est que très partiellement modifiable et adaptable (à la différence d'un outil spécialisé qui peut être paramétré en fonction des besoins spécifiques des clients). Les artistes en détournent l'usage ou « bricolent » avec ces outils, au sens de Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1960 : 27), c'est-à-dire qu'ils adaptent des fonctions de l'outil pour des besoins et des pratiques auxquels les concepteurs de l'outil n'avaient pas pensé. Face au peu de possibilité de recherche documentaire que ces outils proposent, les artistes expliquent qu'ils parcourent leur fil pour retrouver ce qu'ils cherchent. Il s'agit le plus souvent d'éléments factuels (des dates) en vue de la préparation d'un nouvel événement. La documentation est donc largement gérée et éditorialisée directement sur les réseaux sociaux, et son accès se fait par « *scrolling* » sur l'ensemble de la production. Si cette recherche d'information qui s'opère *via* des éléments visuels peut se comprendre pour des artistes de l'art contemporains, ces pratiques résonnent avec celles observées depuis une quinzaine d'années chez les adolescents qui pratiquent la recherche d'information en utilisant de manière prédominante les « murs d'images » et beaucoup moins les éléments textuels (Boubée, 2007).

Bien que l'échantillon interrogé ne permette pas de généraliser à une population, il est vraisemblable que l'utilisation des réseaux sociaux modifient la manière de penser la documentation artistique et d'y accéder. Il semble que les plus jeunes l'envisagent comme une sorte de portfolio et que ces nouvelles pratiques s'imposent à la génération plus ancienne. Il en résulte que le travail de traitement

documentaire effectué par les artistes est finalement plutôt structuré, car il se fait sur des outils ouverts au public. Il est possible de prendre le contre-pied de Victoria Scott qui regrettait en deux-mille-huit que les « archives privées des artistes restent confidentielles » (Scott, 2008 : 460) pour observer une mise en visibilité croissante de ces dernières.

Face à la normalisation des pratiques numériques, plusieurs artistes s'inquiètent du risque de convergence des formes de documentation, voire de création. L'artiste A4 le formalise ainsi : « Sur Instagram, j'ai l'impression qu'on est aussi pris dans des logiques de mimétisme » (A4). Pour elle, cette normalisation des pratiques peut réduire sa capacité à créer et surtout à penser des formes singulières et innovantes qui émergent directement de son « cerveau » et non de ce qu'elle voit sur les réseaux sociaux. Cette peur est partagée par l'artiste A2 qui pense elle-aussi qu'Instagram peut réduire l'originalité des démarches et des productions artistiques alors même que les artistes dans l'art contemporain pour s'imposer doivent toujours innover et rompre avec les formes précédentes.

4 Conclusion

4.1 La documentation et l'archivage redéfinies par les pratiques numériques informelles

Tous les artistes développent des pratiques de documentation et d'archivage similaires éloignées des pratiques des professionnels de l'information, mais qui permettent de questionner la documentation et l'archivage sous leurs formes numériques et informelles.

Les pratiques numériques inscrivent la documentation et l'archivage dans une temporalité qui semble s'accélérer. Le caractère multifonctionnel et ultra-connecté des outils numériques, particulièrement du *smartphone* utilisé par une grande majorité d'artistes interrogés, permet dans une temporalité très courte, quasi-immédiate, de produire une captation, que celle-ci soit archivée simultanément sur un *cloud* et éditorialisée sur les réseaux sociaux. Cette temporalité contribue à rapprocher la documentation et l'archivage, qui s'exercent au même moment sur les outils numériques. Cette immédiateté semble être instinctive pour les artistes les plus jeunes ce qui pose problème dans leur formation, au cours de laquelle les enseignants cherchent à leur faire prendre conscience de la nécessité de prendre du temps pour porter un regard réflexif sur sa pratique et penser les formes de documentation, d'archivage et d'éditorialisation. L'accélération du temps se fait particulièrement ressentir au niveau des archives. Effectivement, l'intention archivistique du document est présente dès la production des documents. En se référant aux travaux de Marie Després-Lonnet sur la photographie documentaire, tous les documents produits par les artistes peuvent être qualifiés de nature documentaire dans le sens où ils ont été produits intentionnellement pour témoigner du processus créatif expérimenté, des œuvres créées ou exposées ou du processus créatif expérimenté (Després-Lonnet, 2014 : 41). Le document est mobilisé ici comme sa capacité de mémorisation. Cette mémorisation s'opère par le geste documentaire, mais également par le *smartphone* automatiquement connecté au *cloud* et qui procède ainsi à la conservation des documents produits. Ici, l'acte archivistique ne s'exerce pas par autrui dans un temps intermédiaire ou historique en se référant à la théorie des trois âges des archives (Kern, Holgo, Cottin : 2015). Ce constat est également valable pour la documentation, qui n'est plus mise en œuvre par autrui en aval de la production et de la diffusion du document.

Pratiques numériques informelles de la documentation chez les artistes professionnels de l'art contemporain : quelle conception de la documentation ?

La captation documentaire et l'archivage sont performatifs, car ils ne cherchent pas uniquement à donner à voir ou à comprendre des informations. Ils performent dans le réel, c'est-à-dire qu'ils deviennent un moyen d'agir dans le présent. Par exemple, pour les artistes, il s'agit aussi d'un acte réflexif pour penser l'art, qui nécessite une mise à distance par rapport au « geste artistique ». Cette dimension est rendue possible par sa communication. Ici, l'éditorialisation numérique assume cette fonction communicationnelle et performative ce qui rejoint les propos de Marcello Vitali-Rosati sur l'éditorialisation : « Elle tend à agir sur le réel plutôt qu'elle ne le représente » (Vitali-Rosati, 2020). La documentation produite est alors considérée comme « documentante », dans le sens où elle contribue « à mettre le réel à distance pour mieux en rendre compte » (Després-Lonnet, 2014 : 41). Cette mise à distance est renforcée par l'éditorialisation numérique. En effet, l'acte éditorial numérique nécessite de poser un regard interprétatif de nature analytique afin de sélectionner, classer et commenter les documents ainsi communiqués. L'éditorialisation s'apparente en quelque sorte à un traitement intellectuel des documents. En reprenant la chaîne documentaire comme référence et la théorisation proposée par Jacques Chaumier (Chaumier, 2010), il est possible ici de dire que le traitement documentaire et la diffusion du document ne font plus qu'un. Ils fusionnent. Aussi, le regard interprétatif et compréhensif porté sur les documents et leurs contenus n'est pas uniquement exercé par l'artiste pour lui-même, mais il le fait aussi pour autrui, un public potentiel. De cette façon, il donne à voir et à comprendre son travail artistique par l'intermédiaire des documents numériquement éditorialisés. Cette éditorialisation s'apparente à une forme d'écriture multimédia « documentante ».

L'éditorialisation numérique tend à faire glisser la documentation et l'archivage du côté de la communication. La documentation et l'archivage se situent ici du côté des producteurs plutôt que du côté des usagers. Elles s'opposent ainsi aux pratiques des professionnels de l'information, lesquelles cherchent à faciliter la recherche et l'accès aux documents et aux archives auprès d'usagers qui en ont besoin pour leurs activités (Salaün, 2007). Ici, la documentation et l'archivage sont directement mis en œuvre par les artistes, qui cherchent, certes, à répondre à leurs besoins cognitifs et informationnels, mais également à diffuser les documents vers des publics cibles, les professionnels de l'art contemporain. Le fait que l'acte documentaire et l'acte d'archivage soient réalisés par le même acteurs, dans une temporalité quasi-immédiate, celle de l'éditorialisation, et pour les mêmes publics, participent à rapprocher la documentation de l'archivage. Pour autant, il est encore possible de les distinguer en se situant du côté de l'intention des usagers et de la temporalité de consultation en se référant à la théorie de Jean Meyriat (Meyriat, 1978 dans Couzinet, 2001). Un même document publié sur un réseau social pourra être considéré par un artiste comme une archive témoin de son œuvre au moment où il remonte son fil de publication pour retrouver le document. *A contrario*, un professionnel qui consulte le document au moment de sa diffusion pour l'information qu'il contient le situera davantage du côté de la documentation.

4.2 Vers de nouvelles perspectives de recherche

Cette étude démontre la pertinence de s'intéresser aux pratiques numériques informelles de documentation exercées en dehors des organisations et des pratiques des professionnels de l'information. Elles sont éclairantes sur le cadre opérationnel et théorique de la documentation et de l'archivage dans la société numérique et sur le rôle central de celle-ci dans la socialisation du secteur de l'art contemporain. Les résultats avancés ici découlent d'une étude qualitative et exploratoire réduite, qui ne permet pas de les généraliser. Pour autant, elle donne des pistes de réflexion, qui

mériteraient d'être prolongées à une échelle plus grande dans le secteur artistique ou d'être comparées dans d'autres secteurs professionnels. Ces pratiques numériques de documentation et d'archivage autour du travail risquent de se renforcer dans d'autres secteurs professionnels, notamment si les formations conditionnent les étudiants dans ce sens pour accélérer leur professionnalisation, comme l'ont fait les écoles d'art avec l'enseignement du portfolio. A titre d'exemple, la dernière réforme du Bachelor universitaire de technologie dans les Institut universitaire de technologie a introduit le « portfolio de compétences » qui apprend aux étudiants à documenter, à archiver et à communiquer à l'aide d'outils numériques toutes les preuves du travail accompli dans le cadre de leurs études professionnalisantes.

Bibliographie

Alinaghi, K. (2023). « Followers, Likes, Vues : l'illusion d'une valorisation artistique par la quantification ? », *Marges*, num. 36, 22-38.

Bachimont, B. (2021). « Archive et mémoire : le numérique et les mnémophores », *Signata*, 12. Disponible à : <https://doi.org/10.4000/signata.2980> (consulté le 16 mai 2023).

Becker, H. S. (2010). *Les Mondes de l'art*. Flammarion, Paris.

Biasi (de), P.M. (2015). « Génétique des arts plastiques », *Littérature*, vol. 178, num. 2, 64-79.

Boubée, N. (2007). « L'image dans l'activité de recherche d'information des élèves du secondaire : ce qu'ils en font et ce qu'ils en disent ». In *Spirale. Revue de recherches en éducation*, num. 40, *Images pour apprendre*, Béguin-Verbrugge A. (dir.), 141-150.

Buscatto, M. (2015). « Aux fondements du travail artistique. Vocation, passion ou travail ordinaire ? ». In *Le travail passionné. L'engagement artistique, sportif ou politique*, Lorient, M, Leroux, N. (dir.), Erès, Toulouse, 29-56.

Carnel, J-S. (2012). *Utilisation des images d'archives dans l'Audiotvisuel*. Hermès Publishing, Coll. Systèmes d'Information et Organisation Documentaire.

Chaumier, J. (2010). *Les techniques documentaires*. Presses Universitaires de France, Paris.

Collard, C. Giannattasio, C. Melot, M. (1995). *Les images dans les bibliothèques*. Paris : Editions du Cercle de la Librairie.

Cordier, A. (2019). « Quand le document fait société », *Communication & Langages*, num. 1, 21-35.

Cotte, D. (2017). « La « fabrique du document » à l'assaut des métiers », *Les enjeux de l'information et de la communication*, num. 2, 9-17.

Ertzscheid, O. (2009). « L'homme, un document comme les autres », *Hermès, La Revue*, vol.1, num. 53, 33-40.

Després-Lonnet, M. (2014). *Temps et lieux de la documentation : transformation des contextes interprétatifs à l'ère d'Internet*. Habilitation à diriger des recherches en Sciences de l'information et de la communication de l'Université de Lille.

Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Gallimard, Paris.

Pratiques numériques informelles de la documentation chez les artistes professionnels de l'art contemporain : quelle conception de la documentation ?

- Ketelaar, E. (2006). « (Dé) Construire l'archive », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, Vol. 2, num. 82, 65-70. Disponible à : <https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2006-2-page-65.htm> (consulté le 23 mai 2023).
- Kern, G., Holgado, S., Cottin, M. (2015). « Cinquante nuances de cycle de vie. Quelles évolutions possibles ? », *Les Cahiers du numérique*, vol.11, 37-76. Disponible à : <https://www-cairn-info.sid2nomade-2.grenet.fr/revue-les-cahiers-du-numerique-2015-2-page-37.htm?contenu=article> (consulté le 29 mai 2023).
- Lamizet, Bernard (1998). *La médiation politique*. L'Harmattan, Paris.
- Lévi-Strauss, C. (1960). *La Pensée sauvage*, Paris, Ed. Plon.
- Meyriat, J. (1978). « De l'écrit à l'information : la notion de document et la méthodologie de l'analyse du document ». In Jean Meyriat, *théoricien et praticien de l'information-documentation*. Couzinet, V. (éd.), ADBS Editions, Paris, 329-345.
- Moulin, P.-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphose du capitalisme*. Paris, France : La République des idées.
- Menger, P.-M. (2014). *La différence, la concurrence et la disproportion sociologie du travail créateur*. Collège de France, Paris.
- Moulin, R. (2009, a). *L'artiste, l'institution et le marché*. Flammarion, Paris.
- Moulin, R. (2009, b). *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*. Flammarion, Paris.
- Pédaque, R. T. (2007). *La redocumentarisation du monde*. Cepaduès ed, Toulouse.
- Porcher, A., Vacherand-Revel, J., Bobillier Chaumon, M.-E., Mektari, M. et Cuvillier, B. (2016). « (In)Visibilité de l'art sur les réseaux sociaux numériques 5RSN) : analyser l'acceptation des RSN par les artistes », *Activités*, 13-27.
- Salaün, J.-M. (2007). « La redocumentarisation, un défi pour les sciences de l'information », *Etudes de communication*, num.30, 12-23.
- Salaün, J.-M. (2012). *Vu, lu, su : les architectes de l'information face à l'oligopole du Web*. La Découverte, Paris.
- Scott, V. (2008). « Les archives d'art contemporain », *Perspective*, vol. 3. Disponible à : <https://doi.org/10.4000/perspective.3260> (consulté le 17 mai 2023).
- Vitali-Rosati, M. (2020). « Pour une théorie de l'éditorialisation », *Humanités numériques*, num.1. Disponible à : <http://journals.openedition.org/revuehn/371> (consulté le 29 mai 2023).