

Bruno Bachimont

**Document et technique :
le temps de la préservation**

Les œuvres d'art contemporain reposent souvent sur une mobilisation importante de la technique. Des œuvres fondées par principe sur la reproductibilité technique comme le cinéma aux œuvres mobilisant des artefacts techniques dont elles utilisent le comportement programmé et machinique, l'art contemporain pose plus que jamais la question de la place de la technique dans sa genèse et son interprétation. Cette question prend une dimension à la fois concrète et cruciale quand il s'agit d'aborder la préservation des œuvres, dans la mesure où la portée et les modalités de la préservation doivent se définir à partir d'une compréhension fine de la place et du rôle de la technique dans leur dimension esthétique.

L'articulation entre la technique et la constitution de l'œuvre d'art contemporain est bien sûr multiple, mais deux axes particulièrement pertinents pour la préservation se dégagent. Selon le premier, il s'agit de comprendre la place qu'occupe la technique dans la constitution d'un contenu ou d'une expression, qu'elle soit une œuvre de l'esprit (un document) ou une œuvre d'art (un dispositif, une manifestation). De manière globale, nous parlerons ici d'œuvre, qu'elle soit de l'esprit ou œuvre d'art, ou de contenu, pour ne pas préjuger de sa destination. Il s'agit, pour nous, de comprendre l'œuvre comme un objet technique avec les difficultés que cela entraîne pour une préservation des contenus. Mais la dimension technique des œuvres ne se réduit pas à la mobilisation d'objets façonnés en leur sein ; elles peuvent également comprendre des composants dont la manifestation esthétique repose sur un fonctionnement technique et machinique ; l'œuvre n'est pas seulement le résultat d'un processus technique (comme l'élaboration des pigments du peintre et la technicité de son geste), elle peut être en outre un processus technique comme tel, sa monstration esthétique reposant sur une démonstration technique. Il s'agit, dans ce cas, de s'assurer, non seulement de la conservation de l'œuvre, mais également de sa capacité de fonctionnement et de production. La conservation devient une reproduction, au sens où il faut reproduire l'œuvre, et s'assurer en outre que cette dernière puisse reproduire la manifestation et l'exécution qui la constitue comme œuvre. Bref, il s'agit de préserver la reproduction de la reproduction, de reproduire une capacité de reproduction. Une telle préservation impose d'avoir une approche réflexive de l'œuvre dans les modalités de son fonctionnement technique : de savoir comment reproduire l'œuvre à partir de la représentation et de la codification de son

fonctionnement avec un niveau d'abstraction et de formalisation suffisant pour la reproduction, voire pour la re-conception. La documentation est alors centrale dans la mesure où elle extériorise et explicite la connaissance de la reproduction, participant à la constitution même de cette connaissance.

Mais l'intimité qui lie des contenus à la technique va bien au-delà du fait que les supports véhiculant l'expression des contenus esthétiques et de leur documentation sont eux-mêmes des objets techniques. L'œuvre comme document et la documentation de l'œuvre signalent, l'un et l'autre, la connivence entre ces objets techniques et le milieu qui a permis leur genèse et création. Il s'agit, alors, de comprendre comment s'insèrent les œuvres dans les possibles offerts par la technique, ces possibles constituant le lieu même où s'origine, souvent de manière implicite et non thématifiée, la démarche esthétique. De même qu'un milieu est ce à travers quoi on aborde le monde et au moyen de quoi ce dernier se manifeste et se dévoile, la technique est souvent ignorée, tout simplement parce qu'elle devient invisible du fait même qu'elle est la médiation de l'action vis-à-vis de notre environnement. Or, dès lors que l'on parle de préservation, et que l'on envisage de reproduire un objet technique, artistique ou non d'ailleurs, dans un environnement qui n'est plus le sien, le lien et la connivence implicites entre l'objet et son milieu sont rompus. L'objet, désynchronisé, inadapté, perd son potentiel opératoire initial. Mais, à l'instar de la rupture dans la chaîne des renvois dans Être et Temps de Heidegger, l'objet prend une signification nouvelle et acquiert une lisibilité inédite, dans la mesure où il sort de l'implicite de son adéquation à son milieu. La préservation ne se situe donc pas seulement là où l'on risque de perdre une œuvre, mais également là où l'on peut apprendre à la lire et à la comprendre dans sa rupture avec son environnement.

C'est en définitive à une interrogation du passé comme tel que se livre la préservation en s'efforçant de rejouer une œuvre dans une actualité qui n'est plus la sienne. La question est alors de savoir, comme pour n'importe quel document ou vestige, comment il est possible de mobiliser ces objets dans une tentative de connaissance et de compréhension du passé.

Abordés selon les considérations précédentes, le problème et l'enjeu de la préservation consistent dans le dévoilement du sens d'une œuvre, profitant de sa désynchronisation à son environnement pour actualiser (au sens aristotélicien) son sens devenu caché, du fait de sa perte d'évidence, mais visible, puisque se dégageant désormais d'un fond qui n'est plus le sien. Autrement dit, le passage du temps potentialise le sens de l'œuvre, rend sa vision et sa compréhension possibles. Mais pour

que cette possibilité ne reste pas une simple potentialité jamais actualisée, il est nécessaire d'effectuer un travail. C'est précisément celui de la préservation.

Pour comprendre la nature de ce travail, il nous faut revenir sur ce qu'est une œuvre, entendue comme un contenu : un objet porteur d'un sens qui s'adresse à notre compréhension et qui est reçu comme tel. Au-delà d'une dimension pratique et utilitaire qu'elle peut également posséder, l'œuvre comme contenu est avant tout un objet qui s'aborde comme un message, une adresse, une question à laquelle nous sommes tenus de répondre. C'est l'interprétation ou le processus de compréhension que l'œuvre suscite dans sa réception.

Contenu, document, œuvre et la place de la technique

La notion de contenu

Un contenu sera défini comme une forme sémiotique d'expression associée à un support matériel de manifestation qui lui prête sa matérialité physique pour le rendre perceptible, alors que la forme sémiotique le rend interprétable. Rencontre d'une matérialité et d'un code sémiotique, le contenu s'adresse à nos sens pour parler à notre esprit.

Un contenu est donc matériel et possède les propriétés physiques de son support ; un contenu immatériel n'existe pas. Mais le contenu ne se réduit pas à son support matériel : ce qui fait qu'il est un contenu et pas seulement une chose, un objet, c'est qu'il véhicule, justement, un contenu, c'est-à-dire, un message, un texte, une signification qui s'adresse à un interprète. Comme nous l'avons suggéré plus haut, nous parlerons ici « d'adresse ». Un contenu, c'est ce qui s'adresse à quelqu'un qui le reçoit comme tel. Un livre que l'on prend pour caler une chaise n'est pas un contenu, mais un volume parallélépipédique ; il n'est un livre que si on le reçoit comme un sens qui nous est adressé. Ce qui fait que l'adresse est une adresse, c'est qu'elle donne lieu à une interprétation, une reformulation, par celui ou celle qui la reçoit comme tel.

L'adresse constitutive du contenu se structure *via* une forme d'expression, une forme sémiotique qui permettra à la matière du support de faire signe, d'adresser un contenu. C'est, en effet, *via* la forme d'expression que le support s'investit d'esprit, qu'il fusionne, et qu'il devient porteur de sens (« sémio-phore », pour reprendre le néologisme de Krzysztof Pomian).

On peut prendre comme exemple la parole. Son substrat matériel est l'onde sonore, la vibration acoustique de l'air. En tant que telle, cette vibration

est un phénomène physique que l'on peut enregistrer et que l'on peut faire interagir avec différents objets, par exemple des membranes, qui peuvent vibrer selon le même rythme que ces ondes. Mais quand ces ondes adoptent une structuration obéissant à la phonématique d'une langue, alors la parole n'est plus seulement un phénomène physique, mais une adresse, dont le récipiendaire oublie la face physique acoustique pour reconnaître une voix qui lui parle. La forme phonologique est la forme d'expression qui investit de sens le support acoustique pour en faire une adresse à un esprit qui l'interprétera comme telle.

De même, une œuvre d'art, qu'elle relève des arts décoratifs ou des beaux arts, manifeste un sens dont l'interprétation modifie sensiblement le statut de l'objet physique qui en est le véhicule. Si l'on prend pour exemple une lampe, son dessin et sa réalisation matérielle permettent de revoir le sens que l'on peut donner à la fonction d'éclairer. Au-delà de la simple physicalité de l'objet et de son fonctionnement utilitaire, l'œuvre rappelle que ce fonctionnement est une construction intellectuelle et conventionnelle : la fonction d'éclairage est certes portée par une compréhension physique des phénomènes qui peut renvoyer à la nécessité scientifique et à l'éternité des lois associées, mais elle est également réalisée par des arbitraires techniques, des conventions sociologiques, des *habitus* anthropologiques que la manifestation esthétique rend visibles et interprétables. L'objet dépasse le niveau fonctionnel, dans lequel il n'est que le support d'une fonction, pour devenir un questionnement sur cette fonction. L'objet manifeste et signifie sa propre signification en l'interrogeant. Les modalités de cette interrogation ne sont jamais prédéfinies ni posées a priori, elles sont l'œuvre d'une invention esthétique qui redouble l'invention technique et en constituent à la fois une compréhension et un dévoilement.

Des contenus aux inscriptions

Le contenu est ainsi la rencontre improbable entre la matière et le sens. Ce caractère improbable se traduit notamment dans une propension à oublier le support physique de manifestation, lorsqu'il s'agit de caractériser le sens exprimé, confortant une forme d'idéalisme spontané. C'est ainsi qu'on se souvient plus facilement du sens de ce qu'on a entendu que des paroles exactes qui ont été proférées, comme si la matérialité phonique s'effaçait au profit du contenu signifié. Mais le caractère incontournable du support physique se manifestera de manière tangible dès lors qu'on voudra rendre permanent et manipulable le contenu. En effet, la fixation du contenu pour le rendre permanent et son



formatage pour le rendre manipulable s'effectuent par la médiation du support matériel. Le support prend alors le pas sur l'interprétation dans la mesure où sa structure conditionne et prédétermine le parcours interprétatif. Et, comme on le constate dans les milieux socio-professionnels où la technicité du support est un enjeu du fait de sa complexité (dans l'ingénierie audiovisuelle ou les industries manufacturières par exemple), on aboutira finalement au résultat inverse de l'oubli initial du support : le sens paraîtra n'être qu'une conséquence de la structuration du support, l'agencement physique de ce dernier permettant de déduire l'agencement sémantique de l'interprétation. La technique du support pourra alors apparaître comme une programmation du sens. On voit quels sont les deux écueils menaçant la compréhension des contenus : d'un côté, l'élimination du support par oubli, de l'autre, la réduction ou la subordination du sens au support, qui revisitent, à nouveaux frais, la tension séculaire entre idéalisme et matérialisme.

Des inscriptions aux documents

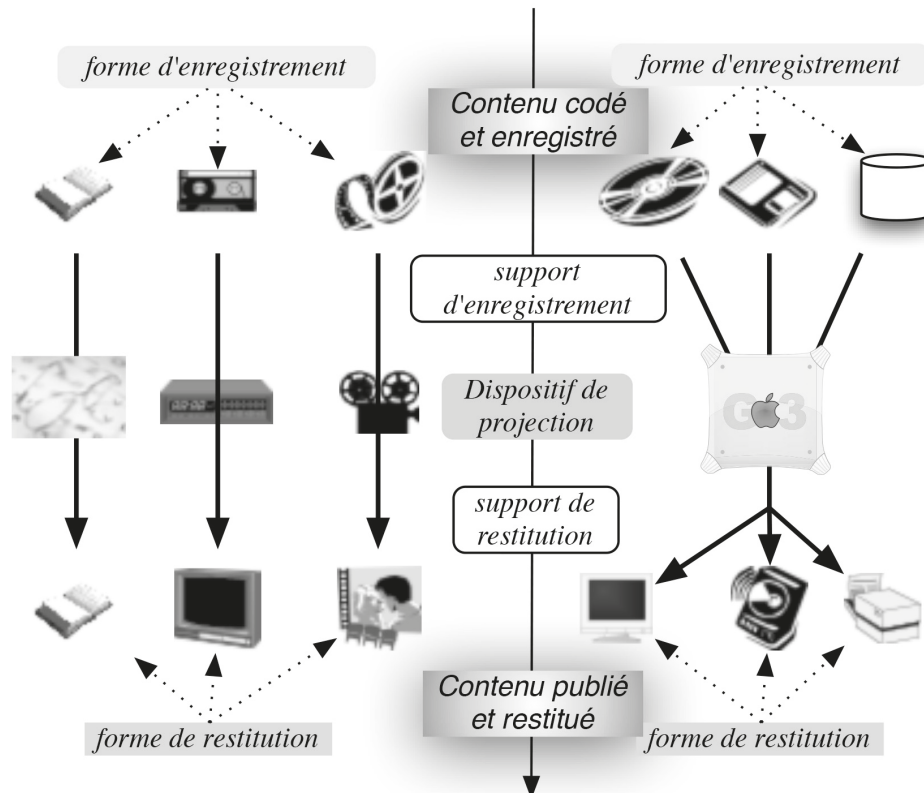
Il y a plusieurs manières d'inscrire un contenu sur un support pour le pérenniser. La tradition documentaire en est une, particulièrement féconde, dans la mesure où

elle entretient une relation privilégiée avec le langage, la discursivité de la pensée, et, plus généralement, avec toute activité de conception, tant dans la production que dans la réflexivité que l'on peut avoir à son propos. Intéressons-nous à la notion de document, qui nous sera utile pour comprendre la nature de la documentation, complément nécessaire de l'œuvre comme contenu, pour en dégager la signification et en entreprendre la préservation.

Le document correspond à des inscriptions que l'on mobilise dans une tradition de lecture et dans un format éditorial. Autrement dit, le document est une inscription en contexte, dont on mobilise la capacité de faire sens dans son environnement. De l'inscription comme contenu, reposant sur une forme sémiotique et proposant un registre du sens, on passe au document qui concrétise sa signification dans son contexte.

Le document est donc partagé entre une finalité de fixation à des fins de pérennisation et une finalité de restitution pour rendre accessible le contenu. Le document se structure autour de deux dimensions fondamentales [Bachimont 2007] : l'enregistrement d'une part, la restitution d'autre part.

L'articulation de ces deux dimensions varie en fonction de la technologie mise en œuvre pour l'élaboration du support et du procédé d'inscription utilisé.



▲ Fig. 1 : Les dimensions documentaires

Cette articulation détermine le type du document et ses propriétés. Plusieurs dimensions permettent de décrire cette articulation :

Le support d'enregistrement du document

Un document est l'inscription matérielle d'un contenu. Le support d'enregistrement est, par conséquent, un support d'inscription chargé de préserver et de conserver le contenu inscrit. Par exemple, un texte écrit a pour support d'enregistrement le papier, un document audiovisuel, la pellicule photo-chimique ou la bande magnétique, un document numérique, enfin, la mémoire adressable d'un dispositif électronique.

La forme d'enregistrement

Le support d'inscription permet de consigner le contenu dans une certaine forme. La forme d'enregistrement est la forme sous laquelle le contenu est inscrit sur le support d'enregistrement. Pour un texte écrit, c'est la typographie d'un répertoire alphabétique, pour un document audiovisuel, le signal magnétique et, pour un document numérique, le code binaire.

Le support de restitution du document

Le document ne préserve et ne conserve un contenu que pour le rendre accessible et public. Un document doit par conséquent pouvoir être lu, consulté, visualisé sur un support qui permet à un utilisateur de faire sien le contenu, de se l'approprier. Un support d'appropriation du texte écrit est le livre ; de l'image audio-visuelle, le moniteur de télévision ; d'un contenu sonore, une chaîne haute-fidélité, etc.

La forme physique de restitution du document

Un support physique restitue le contenu. Pour cela, ce dernier doit être présenté dans une forme physique compatible avec le support physique. Par exemple, à partir du signal magnétique (forme d'enregistrement) de la cassette vidéo (support d'enregistrement), la télévision (support d'appropriation) reconstruit un signal visuel (les points de couleurs de l'écran) regardé par le spectateur.

La forme sémiotique de restitution du document

La représentation affichée sur le support de restitution est organisée selon une structure directement intelligible par l'utilisateur. Cette forme de restitution est directement interprétable par un utilisateur, dans la mesure où elle appartient à un registre sémiotique dont l'utilisateur a déjà fait l'apprentissage culturel ou scolaire.

Lorsqu'un document mobilise plusieurs formes sémiotiques de restitution, on dira que le document est multimédia. Par exemple, l'audiovisuel est multimédia car il mobilise l'image et le son. L'image peut elle-même être multimédia si elle comporte des textes et des structures iconiques.

La modalité d'appropriation

La forme sémiotique de restitution s'adresse à une ou plusieurs modalités perceptives. Quand il y a plusieurs

modalités d'appropriation, le document est multimodal. Par exemple, l'audiovisuel est multimodal car il s'adresse à la vue et à l'ouïe. (Fig. 1)

Varier les types de document : papier, audiovisuel, numérique.

Traditionnellement, nous sommes habitués au document textuel sur un support papier. Ce type de document est, bien qu'il ait incarné longtemps ce qu'il fallait comprendre par document, particulier, car dans ce cas :

Support d'enregistrement et support d'appropriation sont confondus : le support sur lequel on lit est celui que l'on range et stocke ;

Les formes d'enregistrement et d'appropriation sont confondues : ce qu'on lit est bien ce qu'on a inscrit sur le support.

Le document papier est devenu un cas particulier quand il a fallu envisager un autre type de document, les documents temporels. En effet, une distinction importante doit être faite parmi les formes sémiotiques de restitution des documents.

- Les formes statiques et spatiales de restitution :

Les structures interprétables sont présentées simultanément à l'utilisateur. L'ordre et le rythme dans lequel se déroule la lecture ou la consultation sont laissés à la discrétion du lecteur/utilisateur. Même si la succession linéaire des caractères d'un document papier suggère un ordre canonique de lecture, elle n'est pas une condition nécessaire et incontournable de la lecture.

- Les formes temporelles et dynamiques de restitution :

Les structures interprétables sont présentées successivement à l'utilisateur, dans un ordre et selon un rythme imposé à l'utilisateur par le document lui-même. En particulier, l'ordre et le rythme constituent ce par quoi le document fait sens pour un utilisateur. Accéder au sens du document temporel, c'est se conformer à l'ordre et au rythme du document.

Ce dernier cas correspond aux documents sonores et audiovisuels, qui enregistrent un cours temporel pour le préserver et le restituer. Ces documents rencontrent cependant les difficultés suivantes :

- Un support d'enregistrement est nécessairement matériel, donc spatial. Chargé de préserver le contenu dans le temps, il n'a cependant pas la maîtrise de l'écoulement du temps. La forme d'enregistrement est, par conséquent, elle aussi spatiale.

- La forme sémiotique est temporelle, c'est-à-dire que la temporalité fait partie intégrante du mode de signification du document qui doit, par conséquent, véhiculer par lui-même, en lui-même, la temporalité qui permet de restituer le contenu.



Une caractéristique du document temporel, qui le distingue du document papier, est qu'il ne peut pas y avoir d'identité entre le support d'enregistrement et le support de restitution, entre la forme d'enregistrement et la forme sémiotique d'appropriation.

La réalisation d'un document temporel implique nécessairement l'utilisation d'un procédé permettant de reproduire une forme temporelle à partir d'un enregistrement. Ce procédé doit être mécanique, c'est-à-dire qu'il doit permettre de reconstruire un déroulement temporel à partir d'un ordonnancement statique et matériel d'éléments. Ainsi, le signal magnétique, statique, permet de piloter un magnétoscope et une télévision pour reconstruire une forme physique d'appropriation à laquelle est associée une forme sémiotique temporelle.

On doit, par conséquent, faire la distinction entre la forme d'enregistrement et le contenu. La forme d'enregistrement n'est pas lisible comme telle, mais destinée à être jouée par un mécanisme qui reconstruit la forme temporelle du document. Elle n'est donc accessible que par la médiation d'un dispositif de lecture, un player, qui permet de décoder cette forme pour reconstruire le document.

La forme sémiotique de restitution est, au contraire, lisible. Sa finalité est de renvoyer à un registre sémiotique maîtrisé et connu par l'utilisateur. On en déduit que, pour les documents temporels, le document lu, c'est-à-dire la forme sémiotique de restitution adossée à la forme physique de restitution, ne se confond pas avec le document enregistré, autrement dit, la forme d'enregistrement sur le support d'enregistrement.

Une fois introduite la notion d'un mécanisme permettant de jouer le document à partir de son enregistrement, le passage au numérique coïncide simplement avec un changement de codage et de technologie. Ainsi, au premier abord, le numérique n'introduit fondamentalement rien de nouveau et dont on ne soit pas déjà familier par rapport aux documents temporels. Pourtant, comme la section consacrée au numérique tâchera de le montrer, ce changement, en apparence anodin, contient la possibilité de mutations bien plus profondes. (Fig. 2 et 3)

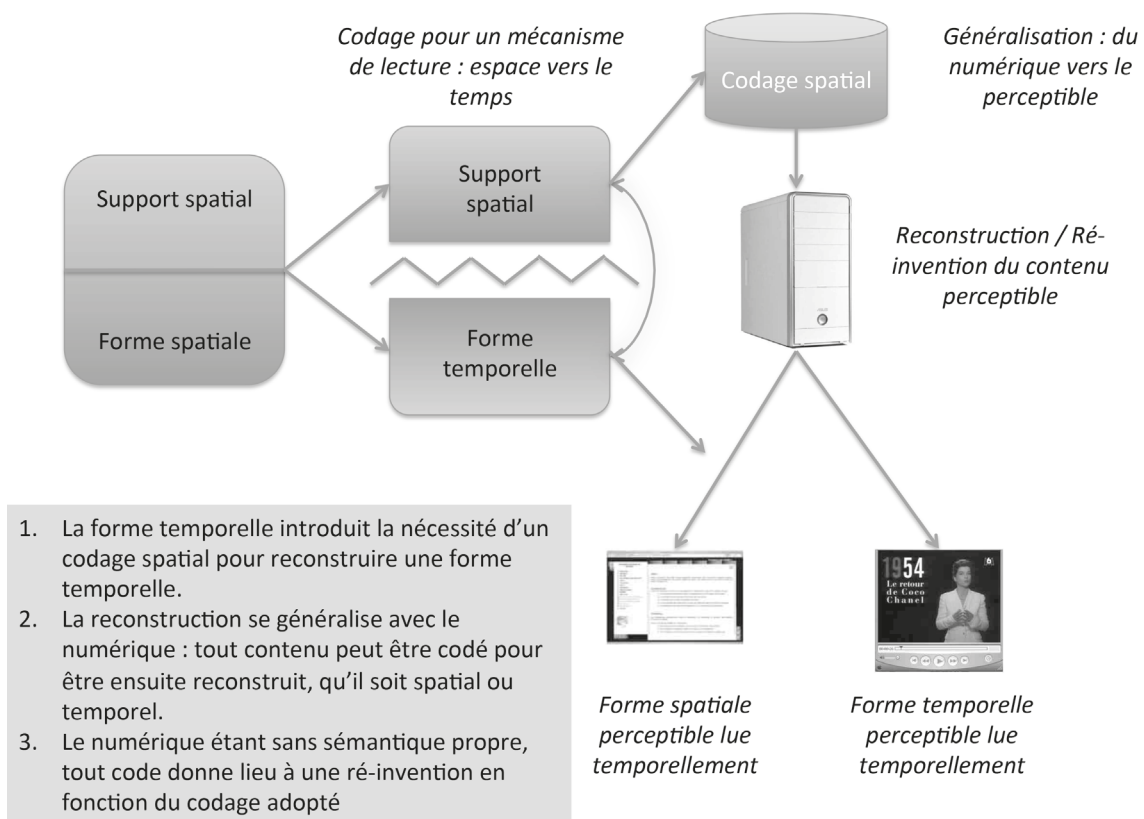
Premières conclusions : **le document comme objet technique**

Le document est un cas particulier de la notion de contenu, qui associe un support matériel façonnable techniquement et une forme d'expression. En tant qu'adresse à l'interprétation, tout contenu se manifeste en nous étant destiné par une personne, voire un auteur : un alter ego constitue ce message et cette adresse à notre

intention pour nous dire quelque chose. Cet autre que moi fait donc œuvre de sens, œuvre de l'esprit, pour s'adresser à moi, et c'est en tant que je le reçois et le reconnais. Tout contenu est donc, de ce point de vue, une œuvre de l'esprit, une adresse à mon intention et à ma capacité interprétative. Je le reçois comme si je pouvais en être l'auteur, alors que je ne le suis pas. Un contenu a donc ce double statut ambigu en vertu duquel il est à la fois ce que j'aurais pu me dire, alors que cela vient d'un autre et que je ne le me suis pas dit : familiarité et étrangeté, le contenu est le soi qui force à sortir de soi.

Si tout contenu est une œuvre de l'esprit, il n'est pas pour autant une œuvre d'art. Quel statut donner à cette dernière dans le cadre théorique que nous venons d'esquisser ? Le contenu est la rencontre d'un support de manifestation et d'une forme d'expression : le contenu prend une dimension esthétique quand l'expression se construit dans un dialogue particulier avec le support, en détournant l'ordre usuel de la forme sémiotique utilisée. Le contenu devient œuvre d'art quand il tend à créer une nouvelle forme sémiotique d'expression, grâce au travail effectué sur le support d'expression, en revisitant les formats techniques de ce dernier, pour faire apparaître des formes signifiantes au-delà des formes installées. L'œuvre d'art fait donc, par essence, rupture car elle rend manifeste le rôle du support dans la construction de l'expression, selon une modalité qui n'est pas programmée dans le support, ni anticipée dans la forme d'expression. Autrement dit, l'œuvre est une singularité qui a pour vocation de devenir une généralité, c'est-à-dire de faire un nouveau code ou usage à partir de l'écart et de la différence faite à la norme jusque-là en vigueur.

Singularité, l'œuvre d'art a donc une relation particulière avec le fait d'être originale. Elle n'est pas tant originale parce qu'elle est la création d'un auteur, la conséquence d'un geste particulier, que parce qu'elle inaugure un sens inédit et est porteuse de la promesse d'une nouvelle forme de signification, d'un nouveau genre du sens. L'œuvre porteuse de la rupture, constituant un point singulier dans les *habitus* d'interprétation, possède, par conséquent, une *aura* (au sens de Walter Benjamin [1939]) que ses reproductions n'ont plus, puisqu'elles n'en sont que la répétition et ne peuvent, dès lors, plus faire rupture. Mais dans ces conditions, une question apparaît : comment une œuvre peut-elle rester singulière au cours du temps, alors qu'elle a déjà eu lieu et a déjà manifesté sa singularité ? Peut-elle faire encore rupture ? Peut-elle porter la mémoire de la rupture qu'elle inaugure alors qu'elle est désormais consommée et assimilée ? C'est pour répondre à cette question et aborder la mémoire de l'art que l'histoire de l'art, la conservation et la restauration sont nécessaires : au-delà d'une banalisation consacrant l'œuvre dans sa



▲ Fig. 2 Les types de document en fonction de la solidarité du support de manifestation et de la forme d'expression

réussite esthétique, il s'agit de revenir sur son caractère improbable, sa capacité à faire penser, voir et percevoir autrement. La préservation a, alors, pour enjeu de remonter l'œuvre dans son aura.

De ce fait, la question de la reproduction menace moins l'*aura* de l'œuvre, que son assimilation dans la culture. La reproduction technique n'est qu'un aspect de la banalisation et de l'effacement esthétique de l'œuvre, pour en faire un lieu commun de la culture.

C'est donc que la notion de reproduction nécessite d'être considérée de plus près. Il faut tout d'abord distinguer le fait de reproduire une œuvre, c'est-à-dire de la produire à nouveau dans une nouvelle manifestation esthétique, et le fait d'en réaliser des copies qui par définition se démarquent de l'original et n'en restituent qu'imparfaitement la présence.

Quand on produit à nouveau une œuvre, ce peut être un simple geste de monstration, par exemple dans le cas des tableaux de peinture, mais aussi un geste technique de réalisation d'un dispositif ou d'exécution d'une procédure, par exemple une pièce de théâtre ou une composition musicale. De tels gestes techniques nécessitent de retrouver et maîtriser les différents éléments et outils utilisés, ainsi que les savoirs associés pour leur manipulation. L'enjeu est alors la maîtrise de la répétition.

Technique, sens et répétition

La technique est une affaire de dispositif [Bachimont 2010]. Un dispositif est une organisation spatiale d'éléments, dont l'agencement programme un déroulement temporel : la technique apparaît, quand l'ordre de l'espace permet de commander le déroulement dans le temps et, partant, de le répéter. D'une certaine manière, la technique commence là où il y a répétition et programmation de cette dernière.

Technique comme dispositif : temporisation et temporalisation

Rapporter la technique à la conception et à la mise en œuvre de dispositifs permet de cerner l'ambivalence de la technique vis-à-vis du sens et du temps. La technique est, à la fois, ce qui temporalise l'humain et lui ouvre des horizons de sens et ce qui l'enferme dans un présent répété et annule les possibles et l'inédit.

Un dispositif constitue, en effet, un moyen d'avoir prise sur ce qui arrive : en permettant de répéter un déroulement temporel grâce à un agencement spatial, le dispositif est un support d'anticipation (prise sur l'avenir) et de mémorisation (reprise du passé) ; le

dispositif codifie la connaissance et l'expérience pour qu'un résultat puisse être à nouveau obtenu. De ce fait, la technique temporalise l'être humain, car elle lui permet d'avoir un support de mémorisation de ce qui a été – le dispositif codifiant dans sa structure ce qui s'est déjà produit, et d'anticiper un résultat comme la conséquence d'actions à venir. Retenant le passé, anticipant l'avenir, la technique permet de sortir de l'immanence, de l'enfermement dans un présent réduit à la simple réaction immédiate à l'événement. Pris dans sa condition pré-technique, l'humain est confronté au flux indifférencié des événements : il est ballotté au gré de ce qui arrive sans pouvoir prendre de recul, ni échapper au face à face avec le présent, auquel il répond de manière immédiate, sans médiation aucune, en particulier au niveau temporel (le temps de réponse valant temporisation et mise en perspective de ce qui arrive). L'absence de temporisation se traduit en une impossibilité de temporalisation, c'est-à-dire de constituer l'être humain comme un être temporel, héritant d'un passé, porteur d'un avenir, agissant dans le présent [Bachimont 2014].

La technique est donc une invention des possibles, une ouverture sur l'avenir. Mais elle est aussi ce qui peut annuler, du même geste, ces promesses et ces possibilités. En effet, alors que le dispositif permet d'anticiper l'avenir, en proposant un agencement dont la mise en œuvre détermine un état futur, il réduit, d'un même geste, l'avenir à ce qu'il peut produire. Donnant l'ouverture à l'avenir, grâce à l'anticipation du résultat, la technique réduit le futur à ce qui est programmable par le dispositif. Pour finir, l'être humain se retrouve enfermé dans le présent de l'agencement spatial et des résultats qu'il permet d'obtenir dans la logique de son fonctionnement.

Les cohérences de la technique

Il faut distinguer un triple point de vue sur le dispositif. Selon le premier, un dispositif possède une cohérence interne, décrite comme un procédé obéissant aux lois de la nature ; selon un deuxième point de vue, le dispositif possède une cohérence concrète, selon laquelle il doit composer avec différentes approches de la nature, différentes contraintes propres aux matières, matériaux, systèmes mobilisés par le dispositif. Alors que la cohérence interne repose sur le savoir scientifique qui démontre sa possibilité et son efficacité, la cohérence concrète renvoie à l'expertise de l'ingénieur qui ajuste et adapte les différents composants du dispositif, quand il faut le construire et le réaliser matériellement et concrètement. Le premier recourt à l'abstraction idéalisante de la théorie et à l'expérimentation isolant des phénomènes en laboratoire, isolant les différentes

dimensions du dispositif pour mieux en conceptualiser les modalités de fonctionnement, le second recourt à l'intégration des savoirs pour effectuer des prototypes, dont il éprouve la pertinence concrète par la simulation et l'expérimentation en environnement réel.

Enfin, le dispositif possède également une cohérence externe, en fonction de laquelle il s'intègre, plus ou moins, à un contexte d'utilisation et d'usage. Ce point de vue extrinsèque renvoie davantage à la pertinence de la fonction, à son statut et son rôle, qu'à la réalisation technique de cette dernière. Alors que la cohérence interne relève d'un discours scientifique et démonstratif, que la cohérence concrète renvoie plutôt à l'expertise (au sens de l'expérience et du savoir propres à certains experts), la cohérence externe renvoie à l'argumentation et au débat collectif selon lequel un dispositif est utile ou non, pertinent ou cohérent : il n'y a pas de savoir scientifique démonstratif à propos de la cohérence externe des dispositifs, seulement des argumentaires plus ou moins rigoureux même s'ils restent rationnels. Ainsi, si la cohérence interne des dispositifs renvoie aux compétences « scientifiques » des ingénieurs, et la cohérence concrète à leur maîtrise technique des procédés élaborés à l'aide des sciences de la nature, la cohérence externe renvoie aux interprétations culturelles, sociales ou cognitives du dispositif intégré à un contexte d'utilisation.

Documentation et technique

Tout dispositif technique est donc cerné par une réflexivité qui lui est constitutive : le dispositif est conçu et rapporté à une idéalité théorique, il est prototypé et rapporté à une effectivité empirique et concrète, et il est débattu comme enjeu d'une décision pratique (au sens classique, comme élément de l'action) et politique (le faire ou pas, gérer les conditions et conséquences de sa mise en place). Ces trois réflexivités ne sont pas nécessaires pour qu'il y ait effectivement un phénomène technique : les historiens [Bensaude-Vincent 2009] nous ont expliqué comment le savoir des ingénieurs resta longtemps indépendant, dans sa genèse et sa mise en œuvre, des savoirs scientifiques. De même, notre histoire récente nous a montré la réflexivité politique de la technique, plutôt par son absence que par sa présence effective. Mais ces réflexivités sont mobilisables de droit pour comprendre le dispositif dans ses multiples perspectives.

La réflexivité, comme l'action de revenir sur ce qu'on a fait, le fait de construire comme dans un miroir spéculaire une représentation de la construction technique, se ramène à la production de documents, supports de l'activité de réflexion. Accompagnant et

permettant la réflexivité, le document est l'instrument qui rend possible la réflexivité sur le dispositif, réflexivité plus ou moins assumée, mais qui, aujourd'hui, devient massive, tant dans la conception technologique, que dans la délibération sociétale.

La documentation technique est donc cet objet technique, mobilisant un support matériel, pour exprimer une pensée qui renvoie à un dispositif, l'enjeu étant de le comprendre et de pouvoir le construire et le faire fonctionner.

Cependant, même s'il est incontournable, le document reste un outil incomplet. En effet, nous avons jusqu'à présent considéré le document comme ce que l'on reçoit, l'adresse qui nous somme d'interpréter. Mais c'est aussi ce que l'on produit : c'est le sens qui s'individue via notre activité d'écriture et de production documentaire ; on pense en écrivant, plutôt que de penser ce que l'on écrit, comme cela a souvent été remarqué. Mais si le document est une condition de possibilité de la pensée, ce qui permet de rendre possible des productions de sens qui ne le seraient pas sinon (écrire permet de penser autre chose et autrement comme l'a souligné Jack Goody [Goody 1979] et l'a montré historiquement Elizabeth Eisenstein [Eisenstein 1991]), le document ne peut, à lui seul, contenir la pensée qu'on lui confie et qu'il contribue à individuer. En effet, il fait appel à une compétence interprétative, à des connaissances propres aux scripteurs et aux lecteurs, que ces derniers partagent dans un même horizon de sens. Ces savoirs sont vécus plus qu'ils ne sont exprimés, ils sont agis plus qu'ils ne sont sus. Ils relèvent du tacite et non de l'explicite [Nonaka & Takeuchi 1995], de ce que l'on sait faire plus de ce que l'on sait dire.

Par conséquent, on obtient un triptyque nécessaire à la connaissance d'un dispositif :

- le dispositif lui-même comme artefact matériel mais signifiant ;
- une documentation qui assume la triple réflexivité du dispositif ;
- les connaissances tacites qui renvoient à la compétence interprétative, à ce que l'on est et à ce que l'on vit à travers ces dispositifs.

La musique savante occidentale est un bon exemple de ce triptyque : outre l'instrument musical, qui est ici le dispositif technique, on dispose d'une documentation (les partitions, mais aussi les documents illustrant et informant sur la manière de jouer, de construire ces instruments, etc.) et on s'appuie sur une pratique entretenue dans les « conservatoires », qui méritent bien leur nom, puisqu'ils assurent la transmission intergénérationnelle des savoirs tacites, des comportements, *habitus* et compétences nécessaires à la mise en œuvre des instruments et à l'interprétation de



la documentation. La musique contemporaine hérite de cette complexité en y ajoutant celle désormais inhérente au numérique [Bachimont 2013].

La documentation est, par conséquent, ce qui doit permettre la répétabilité du dispositif à travers le temps, codifiant les connaissances pour qu'elles restent intelligibles, mais s'appuyant sur des pratiques comportementales et intellectuelles pour qu'elles puissent être effectivement intelligées et mises en œuvre. C'est donc dans la durée, dans l'épreuve du passage du temps, qu'il faut à présent considérer le dispositif technique et la réflexivité qui l'accompagne.

Le temps de la préservation

La préservation consiste à maintenir, à travers le temps, l'intégrité physique d'un contenu ainsi que son intelligibilité culturelle et intellectuelle. C'est dans cette perspective que la préservation doit surmonter deux problèmes essentiels : la lisibilité technique et la lisibilité culturelle des contenus à travers le temps. On pourra distinguer deux grands types de supports ou médiums [Bachimont 2009] :

- les médiums perceptibles qui, bien que de facture technique, ne nécessitent pas d'appareillage particulier pour leur manifestation esthétique et sémiotique ;
- les médiums technologiques qui incorporent des dispositifs techniques à part entière et qui nécessitent, de ce fait, des appareillages spécifiques pour accéder au message qu'ils doivent délivrer.

Alors que les médiums perceptifs se heurtent essentiellement à la corruption physique et à la perte d'intelligibilité, nécessitant ainsi la restauration physique du support et la conservation intellectuelle de leur signification, les médiums technologiques sont confrontés, outre à ces difficultés de corruption physique et de perte intellectuelle, à une obsolescence de leurs composants qui compromet leur fonctionnement et leur possibilité de manifestation esthétique et sémiotique. Précisons tout cela.

Préservation : les fossés

La préservation des contenus repose sur la préservation de deux possibilités fondamentales d'accès au contenu :

- La lisibilité technique, qui permet d'accéder à l'information enregistrée. Elle repose sur la nécessité de conserver la connaissance technique et l'instrumentation associée pour exploiter l'information conservée. Elle se heurte au fossé d'obsolescence, en vertu duquel les techniques d'accès au codage conservé sortent progressivement de l'état de l'art

courant des techniques.

- La lisibilité culturelle, qui permet d'accéder à l'information restituée. Cette information est immédiatement perceptible et interprétable dans la mesure où elle n'a plus besoin de médiation technique pour être consultée. Mais elle repose sur une médiation culturelle, nécessitant la plupart du temps apprentissage et éducation, pour interpréter, comprendre et exploiter le contenu consulté. La lisibilité culturelle se heurte au fossé d'intelligibilité en vertu duquel les codes sémiotiques et culturels d'un contenu deviennent de plus en plus étrangers à la culture du moment, si bien que le contenu, tout perceptible qu'il soit, devient inintelligible puisqu'on ne comprend pas ce qu'il signifie, à quelle question il renvoie, à quelle interprétation il se prête. (Fig. 3)

Fossé d'obsolescence

Plusieurs approches émergent alors pour la préservation des médiums technologiques. Il est désormais d'usage de distinguer les approches suivantes [Thibodeau 2002, Borghoff et al. 2006, Gladney 2007] :

L'approche muséologique

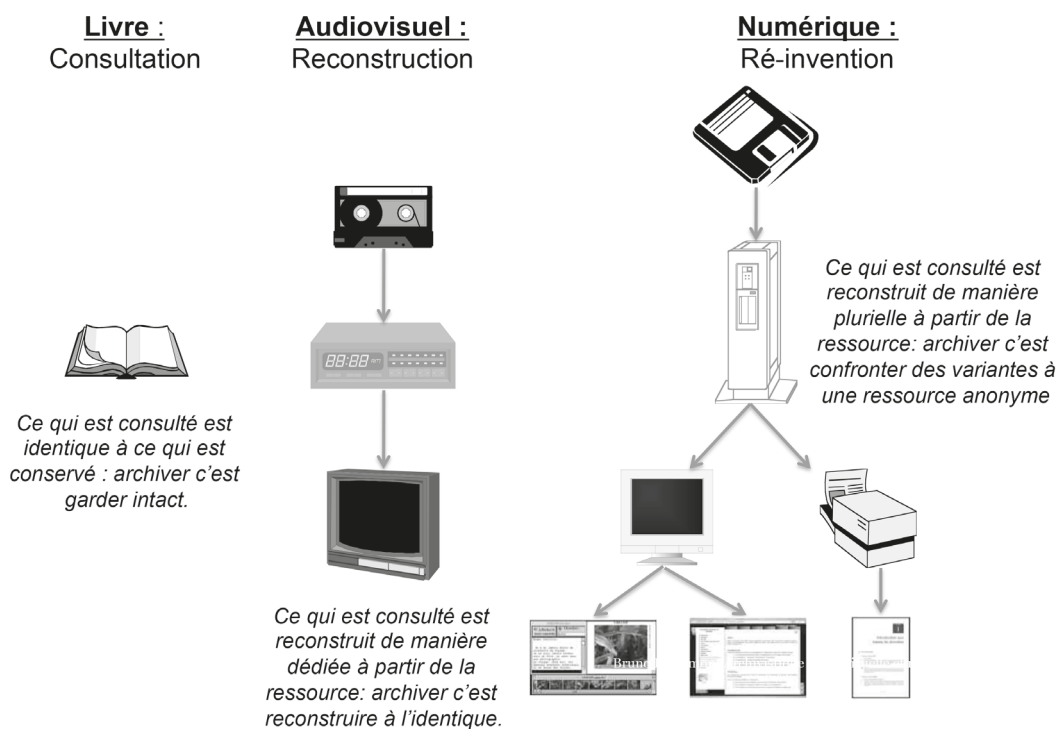
Cette approche consiste à conserver les contenus tels quels ainsi que leurs outils de lecture. On reproduit, alors, non seulement l'information à conserver, mais aussi les conditions de lecture propres à une époque et à un contenu. Valable pour un volume faible de contenus, cette approche se heurte, en outre, à la difficulté de maintenir en fonctionnement des outils obsolètes. Elle reste néanmoins utile dans certains cas, pour se rendre compte des conditions de jeu s'agissant de dispositifs révolus comme les bornes Arcade ou, encore, accéder à des contenus produits avec des logiciels anciens comme les premières versions de Word.

La migration

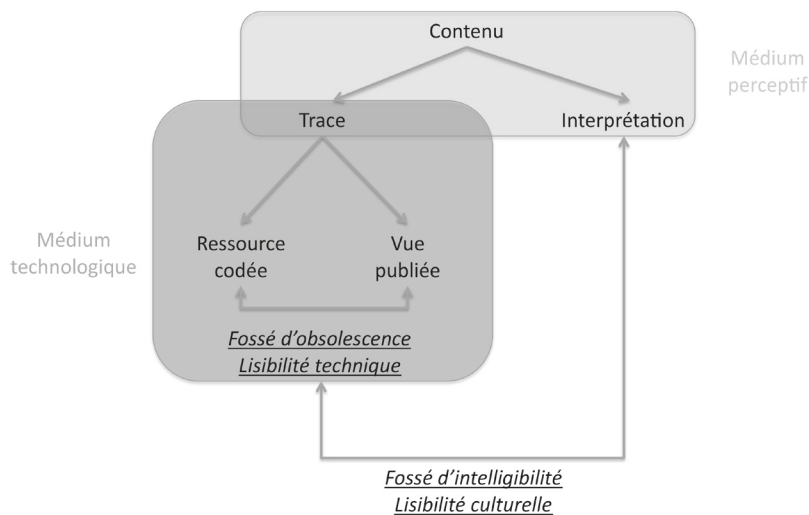
La migration consiste à faire évoluer le format technique des contenus pour les garder compatibles et adaptés aux outils de lecture disponibles dans l'environnement technologique du moment. Coûteuse, puisqu'il faut l'appliquer à tous les contenus, cette stratégie est aussi la plus simple à mettre en œuvre. De plus, elle permet aux contenus migrés de bénéficier des perfectionnements liés aux formats et à leurs lecteurs.

L'émulation

Plutôt que de faire évoluer les contenus, on simule, sur les environnements du moment, les outils de lecture des formats anciens. Solution séduisante en théorie, car on garde les contenus identiques à eux-mêmes, elle est fragile car une émulation n'est jamais parfaite ni efficace. De plus, l'évolution des outils de lecture implique le recours à une cascade d'émulateurs, ce qui a pour



▲ Fig. 3 : La déconstruction du document : avec le livre, ce qui est lu est ce qui est conservé ; dans l'audiovisuel, ce qui est vu est ce qui est reconstruit par un mécanisme dédié au codage de l'enregistrement ; dans le numérique, ce qui est consulté est ré-inventé par les possibilités calculatoires de l'outil de lecture.



▲ Figure 4. Les médiums perceptibles doivent surmonter le fossé d'intelligibilité et assurer la lisibilité culturelle. Les médiums technologiques doivent, en plus, surmonter le fossé d'obsolescence et assurer la lisibilité technique

conséquence une complexité technologique coûteuse et inefficace. Depuis quelques temps, l'idée de préserver les contenus en les émulant sur une machine virtuelle fait son chemin, la tâche se réduisant alors à implémenter la machine virtuelle sur l'environnement cible [Lorie 2002]. Dotée de fervents défenseurs [comme Rothenberg 2000], dans la mesure où elle permet un archivage à l'identique, qui respecte intégrité et authenticité, sans impliquer de choisir pour la postérité ce qu'il faut retenir d'un contenu pour le faire migrer ou le reproduire, cette solution connaît un surcroît d'intérêt, ces derniers temps, grâce à l'approche virtuelle.

La description

Cette dernière approche consiste à renoncer à conserver les contenus enregistrés, jugés partiels, incomplets ou mal définis (formats *ad hoc*, connaissances imparfaites de ces derniers, etc.), pour ne conserver qu'une description des contenus qui permette de les reproduire. La description peut se focaliser sur des points essentiels à reproduire comme l'intention de l'auteur à respecter (par exemple [Depocas et al. 2003]), l'apparence graphique, etc.

Aucune de ces stratégies ou approches n'est clairement meilleure que les autres et, en particulier, aucune ne peut prétendre assumer les avantages et propriétés de toutes les autres. Il reste donc qu'il faut construire une stratégie à chaque fois nouvelle, à partir de ces quatre approches, en fonction des fonds concernés et des objectifs fixés à l'archivage.

Fossé d'intelligibilité

Le fossé d'intelligibilité est entièrement gouverné par la tension entre la codification documentaire du savoir et la compétence interprétative qui doit rester vécue comme un *habitus* pour être effective. Le dispositif, dans sa signification, ne peut être préservé que si la compétence culturelle permettant son interprétation est maintenue. Or maintenir une compétence ne consiste pas à la garder comme on stockerait un objet, mais à l'exercer, à la pratiquer. Puisque la compétence est un processus, un exercice et non un objet, la maintenir implique de la pratiquer en permanence, de la maintenir vivante dans la communauté culturelle.

Le fossé d'intelligibilité ne peut être comblé que par l'exercice continu de la mémoire, au sein duquel le fait de chercher à se souvenir rend possible ce dont on se souvient, à savoir le souvenir comme objet. Si, par exemple, on est toujours capable de lire Aristote, alors que les plus anciens manuscrits transcrivant ses œuvres datent du XI^e siècle, c'est que depuis la mort d'Aristote, clercs, érudits et intellectuels, n'ont cessé de le lire et de l'interpréter. En cherchant à le comprendre,

ils ont maintenu sa pensée vivante et l'ont, de ce fait, transmise. La transmission est ici une conséquence de l'usage. Cette conclusion ne se limite pas, du reste, à quelques exemples historiques de notre patrimoine : c'est un fait général et global de la transmission et de la préservation. C'est, en effet, un modèle de la mémoire qui se dégage ici à partir de ces tentatives de surmonter le fossé d'intelligibilité. (Fig. 4)

Franchir les fossés : Le modèle de la mémoire

De manière générale, on peut distinguer deux modèles de la mémoire : un modèle « objectif » et un modèle « dynamique ».

Selon la première conception, que l'on appellera « objective », nous avons en premier lieu des souvenirs-objets. Ces souvenirs sont de deux types essentiellement :

- Les souvenirs externes : ce sont les objets matériels constituant pour nous des traces du passé, comme les documents, les photos, les vestiges, etc.
- Les souvenirs internes : ce sont nos traces cérébrales, mentales ou mnésiques, les souvenirs que notre conscience mobilise quand elle se souvient.

Alors que les souvenirs externes, comme objets matériels et intersubjectifs, peuvent être soumis à la critique scientifique et donner lieu à la science historique, les souvenirs internes relèvent de la subjectivité de la conscience, de l'arbitraire individuel et échappent à la critique du fait de leur caractère vécu. Ces souvenirs internes sont à la base de ce que l'on appelle la mémoire vécue, qu'il s'agisse de la mémoire individuelle ou de la mémoire collective d'un groupe social. Si l'on oppose classiquement l'histoire, scientifique et critique, à la mémoire, subjective et arbitraire, histoire et mémoire relèvent cependant du même modèle mémoriel, à savoir que l'on a des souvenirs dont la présence, à travers le temps, est le gage de la possibilité du souvenir comme processus. Dans cette optique, l'enjeu est de conserver les souvenirs, de garder intacte leur intégrité physique, pour assurer la possibilité et la fidélité de la mémoire, historique ou vécue. Si le souvenir est identique à travers le temps, on se souvient de la même manière. La mémoire vécue est inférieure, en droit, à la mémoire historique car, contrairement à cette dernière, elle est incapable de garantir ou d'étudier l'objectivité et l'intégrité de ses souvenirs. Cependant, la mémoire vécue et la mémoire historique sont pensées de la même manière, sur la base de l'objectivité et de l'exactitude des souvenirs, conçus comme des objets ou des traces, dont il faut garantir l'intégrité physique et l'identité à soi au cours du temps.

Selon la seconde conception, que l'on appellera

« dynamique », la mémoire ne repose pas sur des souvenirs, mais sur une dynamique, un processus, au cours duquel on se saisit d'objets comme témoins du passé, dont on réactive le caractère de souvenirs à chaque fois que l'on se souvient. Le souvenir comme objet est institué par le souvenir comme processus : on a des souvenirs parce qu'on se souvient. L'intuition sous-jacente est qu'un objet, trace historique ou vécu mémoriel, ne possède pas, en lui-même, son rapport au passé. En effet, un objet n'a pas, en lui-même, de valeur temporelle : c'est notre mobilisation de cet objet qui institue son rapport au temps. Un souvenir-objet sera donc une trace du passé parce que notre souvenir-processus vise le passé à travers le souvenir-objet. En outre, si un objet ne peut véhiculer par lui-même son rapport au passé, il ne peut pas non plus rester identique à lui-même. Autrement dit, à chaque fois qu'on se saisit d'un souvenir-objet, on ne peut garantir qu'il soit identique aux souvenirs-objets dont on s'est déjà saisi auparavant. La fidélité de la mémoire ne peut reposer sur l'exactitude et l'intégrité du souvenir-objet : c'est à travers la manière d'exercer la mémoire, dans les modalités du souvenir-processus qu'on pourra établir notre confiance et notre croyance dans notre passé.

Cette seconde conception est dynamique car elle repose sur l'exercice de la mémoire, du souvenir processus, pour réinventer les souvenirs-objets. A l'opposé du modèle objectif de la mémoire, pour lequel l'enjeu est de figer le souvenir-objet, de fixer pour l'éternité la trace du passé, le modèle dynamique assume le fait que le souvenir est toujours reconstruit, réinventé à travers un processus dont il faut établir la fidélité. Cette conception dynamique du souvenir est la mieux à même de comprendre les enjeux de la préservation.

Œuvre d'art et documentation technique

Nous disposons, à présent, des différents éléments permettant d'aborder la préservation de dispositifs techniques, notamment dans le contexte artistique. Nous avons, en effet, posé que tout contenu est un objet technique, pouvant mobiliser lui-même un dispositif pour manifester son contenu sémiotique/esthétique. En tant qu'il est technique, le contenu renvoie à une triple réflexivité thématissant ses cohérences internes, externes et concrètes. Cette réflexivité se traduit par une documentation qui codifie les savoirs, mais doit s'appuyer sur des compétences qu'il faut maintenir et entretenir. Avec le passage du temps, le contenu comme objet technique doit faire face au fossé d'intelligibilité et au fossé d'obsolescence, fossés qui ne peuvent se

combler que par une pratique au cours de laquelle le contenu reste vivant et actuel par le biais des tentatives de le manifester et de l'interpréter. Finalement, la préservation des contenus renvoie à une compréhension de la mémoire comme un exercice qui s'entretient et qui entretient la capacité de faire sens avec le contenu préservé.

Il nous faut à présent considérer la complexité technique de l'art contemporain pour en aborder les conditions de préservation. Les œuvres d'art contemporain sont, en effet, des objets techniques à l'instar de tout contenu, mais elles acquièrent une dimension technologique particulière dans la mesure où elles mobilisent des composants industriels d'une part, et constituent des dispositifs techniques d'autre part.

Le fait de recourir à des composants industriels implique que l'œuvre dans sa réalisation ne résulte pas seulement d'un artisanat expert reposant sur des matériaux et des outils usuels dont la stabilité dans le temps traverse les révolutions techniques, même si des tours de main ou des procédés peuvent néanmoins se perdre ; elle résulte également de l'utilisation d'objets produits par un système industriel qui repose sur un équilibre entre l'exploitation de l'énergie, des savoir faire et des compétences. Les systèmes techniques industriels ont des durées de vie plus faibles et l'obsolescence frappe rapidement les composants des œuvres. Comme le rappelle pertinemment Cécile Dazord [2013], il faut en effet bien distinguer deux phénomènes :

- L'obsolescence, au sens propre du terme, de composants, qui renvoie à un système technique n'ayant plus cours ; ces composants ne peuvent être ni reproduits ni réparés selon les procédés et méthodes standards du système technique du moment ; ils exigent, le cas échéant, un investissement particulier en savoir, savoir-faire et outillage pour se réappropriier le système technique oublié ou dépassé auquel ils appartiennent ;
- L'obsolescence programmée, qui n'est pas une obsolescence au sens propre du terme, mais renvoie au fait que les composants ont une durée de vie limitée et programmée dans le temps ; qu'ils doivent être remplacés régulièrement du fait de l'usure ou des risque de panne auxquels ils sont sujets. Mais, contrairement à ce qui se passe dans le cas de l'obsolescence au sens propre, la conception et réalisation des pièces de remplacement du fait de l'usure programmée ne présente aucune difficulté en terme de savoir, savoir-faire ou outillage : les pièces appartiennent au système technique du moment et ne nécessitent que le coût de leur production selon les standards imposés par le marché.



Il faut donc aborder la maintenance et la conservation de ces œuvres selon deux régimes complémentaires :

- La maintenance de l'œuvre comme un objet technique intégré dans l'environnement industriel et économique contemporain ; cette maintenance entraîne les coûts standards du marché, à l'instar de n'importe quel objet technique ;
- La préservation de l'œuvre comme objet technique obsolète qui, appartenant à un système industriel et économique n'ayant plus cours, nécessite que l'environnement technique adapté à son fonctionnement soit restauré.

La maintenance ne mérite pas qu'on s'y arrête outre mesure, puisqu'il ne s'agit que d'un problème d'organisation du musée ou de l'institution patrimoniale, qui peut trouver dans son environnement les moyens et compétences dont elle a besoin. En revanche, la préservation est plus difficile, car elle n'exige rien de moins que de reconstituer le milieu technique de l'objet technique désormais obsolète.

Milieu technique, milieu créatif

On l'a évoqué plus haut, un milieu technique est constitué de ce qui permet de relier un objet à son environnement et d'assurer son fonctionnement. Le milieu est difficile à caractériser, car c'est ce qu'on mobilise sans le savoir dès lors qu'on aborde un objet. Par conséquent, objectiver un milieu technique tient du paradoxe car il est objectivable dès lors qu'il n'est plus opérant et qu'on ne le maîtrise plus. Le milieu technique se manifeste quand il vient à manquer, quand il fait défaut, et non quand il est effectif, car son effectivité le rend invisible.

On retrouve là un vieux principe de l'herméneutique : il est très difficile d'objectiver ce que l'on comprend et comment on y parvient, alors qu'il est plus facile de circonscrire là où la compréhension fait défaut. Comme l'exprime Chladenius¹ dans son *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften* (*L'introduction à la juste interprétation des discours et des écrits*, 1740), « interpréter, ce n'est rien d'autre que de fournir les concepts qui sont nécessaires à l'intelligence complète d'un passage » [Grondin 1993], c'est donc le manque d'intelligence d'un passage qui déclenche le processus herméneutique de construction du sens. L'herméneutique de Schleiermacher² [Grondin 1993] fera de l'incompréhension la caractéristique essentielle

1 Johann Martin Chladni dit Chladenius (1710-1759), philosophe allemand considéré comme l'un des fondateurs de l'herméneutique moderne.

2 Friedrich Schleiermacher (1768-1834), théologien et philosophe allemand, également considéré comme l'un des fondateurs de l'herméneutique moderne.

de toute interprétation et le point de départ obligé de toute lecture : interpréter, c'est constater le défaut d'intelligibilité et chercher à la combler.

La préservation des œuvres d'art techniques est une herméneutique des milieux techniques : il s'agit de considérer, par défaut, que les connaissances, compétences, outillages manquent, pour comprendre et restituer l'œuvre dans son fonctionnement technique et sa destination esthétique. L'œuvre doit donc s'accompagner de ce qui manque pour sa compréhension à travers l'explicitation permanente de son milieu technique. L'explicitation doit être permanente car le milieu s'objective au fur et à mesure qu'il disparaît et l'herméneutique de sa préservation doit constamment enrichir le processus interprétatif du manque à peine constaté et encore amendable. Le processus de préservation est donc structuré en deux étapes successives et complémentaires :

- Lors de la conception et de la première réalisation, l'œuvre comme objet technique est, par définition, intégrée dans son milieu technique, que ce dernier soit celui, par défaut, de l'époque technique de l'œuvre ou celui que le créateur a choisi de restituer en s'en donnant les moyens (par exemple en utilisant des techniques oubliées qu'il réinvente ou restaure et en leur conférant, ainsi, une actualité nouvelle, partiellement imaginée, partiellement retrouvée). Cette contemporanéité effective ou supposée permet de fournir ce qui est nécessaire en termes de composants, instruments, compétences ou savoirs pour la réalisation et le fonctionnement de l'œuvre.
- Dès lors que la conception et la première réalisation sont effectuées, l'œuvre commence à se désolidariser de son milieu de création, à savoir :
 - le milieu technique et industriel contemporain du moment où l'auteur a puisé ses moyens techniques et productifs ;
 - le milieu créatif dans lequel l'auteur a baigné et qui lui a fourni les médiations opératoires qu'il utilise sans les thématiser.

Lors de chaque tentative de recréation, le décrochage vis-à-vis de ces milieux engendre un dysfonctionnement et une documentation doit être élaborée pour donner les informations permettant de le pallier. La principale difficulté est que la documentation habituellement réalisée par les institutions patrimoniales (muséales en particulier) se concentre davantage sur le milieu créatif que sur le milieu technique, considérant, souvent à tort, que ce dernier est toujours disponible et à portée de la main. L'œuvre d'art, comme œuvre, doit bien, en effet, être documentée par rapport à son milieu créatif mais, comme objet technique, elle doit être documentée par rapport à son milieu technique.

Documentation et milieu technique

L'herméneutique de la préservation est donc le processus qui doit permettre de restituer une œuvre dans l'intelligibilité de son fonctionnement technique. Il est donc nécessaire d'associer à l'œuvre et à ses composants les informations assurant cette intelligibilité.

Il faudra, dès lors, structurer le travail de la manière suivante :

- Avoir chaque composant associé à sa description technique d'une part et rattaché aux nomenclatures et documentations de référence d'autre part ;
- Avoir une spécification technique de l'œuvre comme n'importe quel objet technique manufacturé : plan de conception, processus de réalisation, etc. Il est bien évident que cette démarche est aux antipodes d'une démarche artistique, souvent pensée en rupture avec les procédures standardisées de l'industrie et de la technologie. Mais si ce travail n'est pas celui de l'artiste, il doit l'être des institutions qui commandent ou réceptionnent ces œuvres : les conservateurs ne sont pas seulement là pour donner un écho à la portée esthétique de l'œuvre mais surtout et essentiellement pour se situer entre les techniciens et les praticiens.
- Avoir une procédure permettant de suivre régulièrement l'intelligibilité technique de l'œuvre pour constater et combler les manques et les ruptures par rapport au milieu technique environnant dans lequel baignent les conservateurs.

A l'instar de la préservation numérique, qui est désormais une préservation active et non passive, la conservation des œuvres d'art contemporain, objets techniques s'il en fût, doit être une conservation active. Il ne s'agit plus, en effet, de stocker les composants matériels d'une œuvre dans de bonnes conditions physiques de conservation (magasins propres, secs, à l'abri de la lumière), mais de s'assurer en permanence de l'intelligence technique qu'on en a. De la même manière, les conservateurs du numérique s'assurent en permanence de leur capacité à décoder les ressources numériques et à reconstruire les informations dont elles sont les traces.

La préservation active est au cœur d'une norme comme OAIIS qui définit l'archivage comme un processus permanent d'examen et de maintenance de l'archive pour assurer son exploitabilité vis-à-vis de la communauté de ses utilisateurs dite « communauté désignée ».

Comme les articles de ce dossier le montrent, la documentation sur le milieu technique est un exercice méticuleux et ardu, pour lequel il convient de s'inspirer des pratiques de l'ingénierie. Mais tout comme la préservation, l'ingénierie est confrontée non seulement à l'obsolescence des outils et composants, que nous

avons évoquée plus haut avec la notion de fossé d'obsolescence, mais également à une obsolescence cognitive, à savoir un fossé d'intelligibilité qui s'instaure entre les connaissances nécessaires à appréhender le milieu technique propre à l'objet et les connaissances du moment.

Le fossé d'intelligibilité creusé par l'obsolescence progressive du milieu technique constitue un défi, tant pour la préservation des œuvres d'art, que pour l'ingénierie. Cette dernière n'est encore que fort peu familiarisée avec les difficultés liées au passage du temps, difficultés que la gestion du patrimoine et du temps long a appris à aborder. Longtemps, l'ingénierie a cru pouvoir se contenter de sa propre contemporanéité, laissant à d'autres domaines le soin d'aborder les milieux et ensembles techniques du passé. Mais, alors que les systèmes techniques ont une longévité supérieure, au cours de leur période d'exploitation, aux connaissances qui ont permis de les élaborer et aux systèmes industriels qui ont présidé à leur production, l'ingénierie doit intégrer, dans sa propre opérationnalité, la redécouverte de connaissances et de principes techniques oubliés et la ré-élaboration d'objets techniques qui sont exploités mais ne sont plus produits : des logiciels en COBOL,³ aux ensembles d'armement, en passant par les centrales nucléaires, des ingénieurs sont régulièrement confrontés à des systèmes techniques, toujours en exploitation, pour lesquels ils s'appuient sur des documents élaborés par leurs arrières-grands-pères, selon des usages cognitifs et des principes intellectuels qui se sont déjà plusieurs fois reconfigurés. Réciproquement, la préservation des œuvres d'art est encore rétive à aborder la technicité de ses objets en tant que telle. Ces deux domaines peuvent s'associer et s'enseigner mutuellement à affronter les problèmes désormais communs qu'ils rencontrent.

La préservation des œuvres d'art contemporain constitue un enjeu passionnant, tant pour l'ingénierie, que pour la conservation artistique. Elle suppose, en effet, d'allier les problèmes issus de la patrimonialisation et du temps long à ceux relevant de la connaissance technique et de ses conditions d'intelligibilité. L'objectif n'est pas tant de constituer un dossier technique sur les composants techniques d'une œuvre que de s'assurer que ce dossier reste lisible et intelligible, alors que les savoirs et les systèmes techniques associés n'ont plus cours.

Si la conservation a depuis longtemps élaboré des habitus pour la constitution d'une documentation sur le

³ Commun Business Oriented Language. Langage informatique pour la programmation d'applications de gestion créé en 1959 aux Etats-Unis par un comité de constructeurs et d'agences gouvernementales (respectivement six et trois) réuni par le Pentagone. L'objectif était la création d'un langage commun, indépendant des constructeurs.

milieu créatif dans lequel un œuvre a émergé, elle doit désormais apprendre à élaborer une documentation sur le milieu technique dans lequel l'œuvre a été produite. De même que l'ingénierie est parfois amenée à maintenir des ensembles techniques que plus personne ne construit ni ne conçoit, la conservation doit apprendre à interpréter des objets techniques au fur et à mesure qu'elle voit son ignorance grandir et qu'elle constate la perte d'intelligibilité de ces objets. Comment s'assurer qu'on a encore les plans adéquats ? Comment être sûr qu'on sait les lire ? Comment les mettre en œuvre ? Comment être certain qu'on obtient des composants techniques équivalents alors qu'on doit effectuer une ré-ingénierie de ces derniers. La reproduction à l'identique n'est ni impossible, ni dépourvue de sens : même si l'on sait comment produire des rouleaux de papyrus, il n'existe plus aucun ensemble technique permettant de le faire de manière (quasi)-industrielle.

Mais si ce problème peut trouver des solutions du point de vue de l'ingénierie, ces dernières restent à qualifier du point de vue esthétique. Car, comme nous l'avons suggéré, la création artistique renvoie à un dialogue entre le support matériel de manifestation, sur lequel se concentre l'élaboration technique, et la forme sémiotique d'expression : l'œuvre inaugure une rupture sémiotique, au terme de laquelle le signifiant constitue une modalité du signifié nouvelle et inédite. Si l'on aborde une ré-ingénierie des composants techniques d'une œuvre, il convient d'examiner si la matérialité, ainsi soumise à une telle re-conception et ré-ingénierie, joue un rôle analogue à la matérialité d'origine en termes de production de sens et d'originalité. On constate ainsi, une fois encore, la connivence entre l'ingénieur et l'artiste : on a observé, plus haut, que dans la conception et l'innovation, leurs démarches étaient très proches ; l'invention du sens, au moyen d'une répétition rendue possible par le dispositif technique est un enjeu, à la fois, pour l'ingénieur et l'artiste, tous deux s'employant à réaliser cette impossibilité dans les termes, à savoir celle de programmer du singulier. Cependant, la préservation renoue, dans l'héritage du passé, avec cette collusion entre l'ingénierie et l'art : la documentation sur le milieu technique ne vise pas seulement à savoir refaire un geste technique, mais également à le qualifier dans le sens qu'il permet de susciter. La préservation ne concerne donc pas seulement l'objet matériel mais également sa signification, en tant qu'elle surgit d'un dialogue avec sa condition matérielle.

Bruno Bachimont est Directeur à la recherche de L'université de technologie de Compiègne depuis 2006 où il est arrivé comme enseignant-chercheur en 2002. Il a été Directeur à la recherche à l'Institut national de l'audiovisuel de 1999 à 2002 et conseiller scientifique de 2002 à 2012.

Références bibliographiques

- [Bachimont 2007] Bachimont, B. (2007), *Ingénierie des connaissances et des contenus : le numérique entre ontologies et documents*, Paris, Hermès.
- [Bachimont 2009] Bachimont, B. (2009), « Archivage audiovisuel et numérique : les enjeux de la longue durée », in C. Leblond (Ed.), *Archivage et stockage pérennes* (pp. 195-222), Paris, Hermès.
- [Bachimont 2010] Bachimont, B. (2010), *Le sens de la technique : le numérique et le calcul*, Paris, Encre Marines, Les Belles Lettres.
- [Bachimont 2013] Bachimont, B. (2013), « Préservation culturelle numérique », in E. Gayou (Ed.), *Musique et Technologie* (pp. 11-32), Paris, Institut National de l'Audiovisuel.
- [Bachimont 2014] « Availability and the transformation of objects into heritage : digital technology and the passing of time », In Bernadette Saou-Dufrêne (ed), *Heritage and Digital Humanities : How Should Training Practices evolve ?* (pp. 49-68), LIT, 2014.
- [Benjamin 1939] Benjamin, W. (2008), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, version de 1939 Paris, Folio.
- [Bensaude-Vincent 2009] Bensaude-Vincent, B. (2009), *Les vertiges de la technoscience : Façonner le monde atome par atome*, Paris, Editions La Découverte.
- [Borghoff et. 2006] Borghoff, U. M., Rödiger, P., Scheffczyk, J., & Schmitz, L. (2006), *Long-Term Preservation of Digital Documents : Principles and Practices*, Berlin, Springer.
- [Dazard 2013] Dazard, C. (2013), « Conserver à l'heure du consommable », *Technè* n. 37, *Conserver l'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique*, (Breuil & Dazard eds) (p. 11-20).
- [Depocas et al. 2003] Depocas, A., Ippolito, J., & Jones, C. (Eds.). (2003), *L'approche des médias variables : la permanence par le changement*, Montréal, New York: Fondation Daniel Langlois et Guggenheim Museum Publications.
- [Goody 1979] Goody, J. (1979), *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les Editions de Minuit.
- [Eisenstein 1991] Eisenstein, E. L. (1991), *La révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes*, Paris, La Découverte.

-
- [Gladney 2007] Gladney, H. M. (2007), *Preserving Digital Information*, Berlin, Springer
- [Grondin 1993] Grondin, J. (1993), *L'universalité de l'herméneutique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- [Lorie 2002] Lorie, R. (2002), « The UVC : a Method for Preserving Digital Document-of Concept. In R. J. van Diessen (Ed.) », *IBM/KB Long-Term Preservation Study*, IBM/Koninklijke Bibliotheek.
- [Nonaka & Takeuchi 1995] Nonaka, I., & Takeuchi, H. (1995), *La connaissance créatrice, La dynamique de l'entreprise apprenante*, Bruxelles, De Boeck Université.
- [OAIS 2002] Consultative Committee for Space Data Systems (2002), *Reference Model for an Open Archival Information System (OAIS)*.
- [Rothenberg 2000] Rothenberg, J. (2000), « Preserving Authentic Digital Information », Paper presented at the *Authenticity in a Digital Environment*, Washington D.C.
- [Thibodeau 2002] Thibodeau, K. (2002), « Overview of Technological Approaches to Digital Preservation and Challenges in Coming Years », Paper presented at the *The State of Digital Preservation : An International Perspective*, Washington D.C.