

QUAND IL Y A URGENCE.

Glissements et distorsions entre l'œuvre et ses témoignages

Témoignages du projet initial comme œuvre — p. 51

Du projet initial à l'œuvre — p. 54

Distorsions et conséquences — p. 56

Le 15 juin 2003, à l'ouverture de la biennale de Venise, l'œuvre *From Here to There* de Jana Sterbak est présentée dans le pavillon canadien. Sur six écrans, une succession d'images tournées au Québec, sur le bord du fleuve Saint-Laurent. Un montage aussi dynamique que l'interprétation par Glenn Gould des *Variations Goldberg* de Bach qui l'accompagne. Une captation de l'hiver et de ses sons par un dispositif vidéo porté par un chien qu'on devine par ses aboiements.

Au même moment, les premiers témoignages de cette œuvre sont diffusés : entre autres, un catalogue orchestré par le commissaire Gilles Godmer est édité par le Musée d'art contemporain de Montréal (1) ; un article de Marie Fraser est publié dans le numéro 111 de la revue *Parachute* (2). Seulement, il y a un décalage manifeste entre l'œuvre présentée et les descriptions et reproductions proposées comme traces. Au centre de ce glissement se trouve le temps de l'œuvre, ou plutôt trois temps qui, ici, se sont rencontrés, celui de l'œuvre à faire, celui de l'œuvre exposée et celui de l'œuvre à raconter.

(1) Gilles Godmer (dir.), *Jana Sterbak. From Here To There*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2003.

(2) Marie Fraser, « Lutte et vertige de la démocratie », *Parachute*, n° 111, juillet – août – septembre 2003, pp. 8–27.

Trois temps qui normalement devraient être distincts et qui, pour des nécessités variées mais souvent communicationnelles, se font au même moment. Des temps régis par une même date, celle fixée de l'événement, cet instant fatidique qui ne peut être repoussé. Du côté de l'artiste, il faut que l'œuvre soit finie et digne de son public, du côté des organisateurs et de la critique, il faut avoir en main tous les documents nécessaires pour sa médiation et médiatisation. Dans cette conjonction temporelle, d'un côté comme de l'autre, impossible d'attendre, il faut faire et être prêt pour l'ouverture, au risque d'une disjonction factuelle.

La manœuvre, dans le cas qui nous intéresse, n'a cependant pas été fructueuse car les embûches n'ont pas permis à l'artiste de mener son projet comme il semblait devoir se développer dans un premier temps. Et c'est là, en amont de ce mois de juin 2003, qu'il faut retourner pour comprendre comment se sont posés les écarts entre les témoignages et l'œuvre.

*
**

Témoignages du projet initial comme œuvre

Le projet initial de Jana Sterbak comportait deux volets (1). L'un se déroulant sous la neige au Québec, l'autre, lors des hautes marées (*acqua alta*) de novembre à Venise. Les deux volets consistaient en une captation vidéo de promenades effectuées par un terrier Jack Russel, Stanley. Il ne s'agissait toutefois pas de suivre ce chien comme un personnage présent à l'image mais plutôt de saisir sa perception à travers un enregistrement effectué par une caméra fixée sur sa tête et un dispositif de transmission des images et du son qu'il portait sur lui dans un petit habit. L'animal, nerveux, vif, produisait ainsi une image instable et soumise à ses arrêts, accélérations, hésitations. Il nous donnait accès aux sons de ses pas, de son

(1) Nous avons d'abord eu accès au projet initial par le biais des publications. Les informations trouvées ont ensuite été confirmées et enrichies lors d'un entretien avec l'artiste le 4 juillet 2008.

souffle, de son environnement. Il nous livrait une vision subjective à 35 centimètres du sol. Le volet filmé au Québec devait être un prélude au volet vénitien (1). La promenade du chien d'un continent à l'autre, du nouveau monde vers l'ancienne Europe, était le lien entre les deux volets. Elle était le point d'entrée de cette vision alternative.

Dans un texte qui figure dans le catalogue de l'exposition (2), Gilles Godmer présente ainsi l'œuvre et met en évidence sa dualité (*From Here to There*, nature/culture, vie sauvage/civilisation, passé/présent, etc.) et le dialogue qui s'établit entre cette œuvre nouvelle et les œuvres précédentes de l'artiste. En parallèle, quelques reproductions de ces œuvres antérieures ponctuent le défilement des pages (3).

Ce n'est en fait que tardivement dans le livre que l'œuvre ici médiatisée apparaît visuellement. En effet, à la page 40 on retrouve un premier vidéogramme extrait du volet vénitien, juste avant un texte de John W. Locke intitulé « De Venise en 1896 à Venise en 2003/De Lumière à Sterbak (4) ». La plupart

(1) Ce trajet à travers Venise renvoie aux images tournées sur une gondole par Alexandre Promio, caméraman des Lumières, en 1896, un an seulement après la première biennale. Il peut aussi être vu comme un hommage au travail de Mickael Snow dont *Venitian Blind* et sa série d'autoportraits faite à bout de bras lors d'un trajet sur un vaporetto (réalisée alors qu'il représentait le Canada pour la biennale de 1970). L'exercice fut répété en 1999 (*Michael Snow in Venice*). Enfin, on peut aussi établir une lecture croisée avec son film *La Région centrale*, dont les prises de vue de paysages nordiques étaient effectuées par un œil mécanique laissant la captation des images échapper au contrôle de l'artiste : cf. Jessica Bradley, « Stanley on Orbit », *Canadian Art Online*, 10 juin 2003, www.canadianart.ca/art/features/2003/06/10/125/ [consulté le 18 août 2008].

(2) Cf. Gilles Godmer, « Chasseur d'images », in Gilles Godmer (dir.), *Op. Cit.*, pp. 17–33.

(3) *Vanitas : flesh Dress for an Albino Anorectic* (1987) en fond perdu à la page 19, *Artist as Combustible* (1986) à la page 20, *Dissolution* (2001) à la page 23, *Condition* (1995) à la page 26, *Proto Sisyphé* (1991) à la page 28, *Remote Control* (1989) à la page 31. Le catalogue étant composé de trois sections identiques, l'une en français, la deuxième en anglais, la dernière en italien, le même procédé est repris dans la traduction anglaise et dans sa partie italienne, avec des reproductions d'œuvres différentes – *Generic Man* (1987), *Psi a Slecna (Defense)* (1995), *Sisyphé II* (1991), *Dissolution* (2001), *Baldacchino* (1996–98), *Sisyphé sport* (1997), *I Want You To Feel the Way I Do* (1984–85).

(4) John W. Locke, « De Venise en 1896 à Venise en 2003/De Lumière à Sterbak », in Gilles Godmer (dir.), *Op. Cit.*, pp. 41–53.

des reproductions ont toutefois été regroupées des pages 59 à 72, dans un petit ensemble isolé sous le titre de l'œuvre. Nous sont alors données à voir, dans le désordre, des images extraites des volets canadien et vénitien. De la même façon, dans la traduction anglaise du catalogue, on retrouve un vidéogramme au début du texte de Locke et, de façon similaire dans un chapitre isolé à la fin de la section, comme une transition vers la traduction italienne cette fois. Deux dernières images relevant de l'œuvre à proprement parler sont présentées : l'une pour introduire la traduction italienne du texte de Locke, puis un clin d'œil nous présentant Stanley dans son petit habit de travail.

L'article de Marie Fraser, de son côté, a ceci de différent qu'il n'a pas l'œuvre pour seul objet. La commande passée à l'auteur était en effet de mener une réflexion autour de *Déclaration* (1993) (1) pour un numéro sur la démocratie – un thème fortement inspiré par l'œuvre. Pour des raisons de diffusion et de distribution, il paraissait important que la sortie du numéro de *Parachute* coïncide avec la participation de l'artiste à la biennale de Venise et d'y aborder, même brièvement, le projet présenté. Ceci dit, l'espace éditorial attribué à l'article donne une part visuelle non-négligeable à *From Here to There*. Il est précédé de deux double-pages consacrées à une série de vidéogrammes extraits des volets Venise et Québec. La description textuelle vient quant à elle dans la dernière partie de l'article. Les informations données par Marie Fraser sont sensiblement similaires à celles de Gilles Godmer, qu'elle remercie d'ailleurs pour avoir « partagé sa vision et ses réflexions sur l'œuvre (2). »

(1) *Déclaration* consiste en une installation vidéo dans laquelle un homme bègue lit dans l'ordre inverse les dix-sept articles de la *Déclaration universelle des droits de l'homme et du citoyen* de 1789. L'installation est composée d'un téléviseur et de deux fauteuils design (*Swan et Egg* de Arne Jacobsen, 1957–1958). À la manière d'un téléjournal que l'on regarderait chez soi, elle amène le spectateur par les hésitations et difficultés auxquelles le lecteur fait face, à prendre conscience des idéaux formulés dans l'idée de démocratie et de démocratisation. Cf. Marie Fraser, « Lutte et vertige de la démocratie », *Op. Cit.*

(2) *Ibid.*, p. 26.

Au détour d'une phrase, quelques mots nous renseignent toutefois sur le temps de la rédaction : « encore en réalisation au moment où ce texte s'écrit (1). » Une précision à l'importance primordiale quant à ce que présente l'auteur, quant au statut de ce qu'elle dit. Gilles Godmer, fait de même et va même plus loin lorsqu'il écrit en note infrapaginale : « au moment où nous écrivons ces lignes, l'œuvre est toujours en cours de réalisation. C'est pourquoi certains détails du texte risquent d'être périmés par rapport à ce qu'elle sera devenue lors de sa présentation (2). » Ces notes prudentes ne parviennent cependant pas à repousser la force des images qui s'imposent ici comme témoins d'une œuvre réalisée, achevée.

*
**

Du projet initial à l'œuvre

À Venise pourtant, comme nous l'avons déjà souligné, seule la partie se déroulant au Québec fut présentée. Alors qu'elle ne devait être qu'une introduction, elle est devenue centrale au fil des événements qui se sont déroulés entre l'annonce faite à l'artiste de sa nomination pour représenter le Canada début mars 2002 (3), ses premiers contacts réels avec les commissaires suivis de la signature du contrat en septembre 2002 et enfin l'ouverture de la biennale de Venise en juin 2003.

« Dès septembre, on a tout de suite commencé à travailler parce qu'on voulait vérifier avec le chien, comment capter l'eau qui change. On est allé au bord du Saint-Laurent à un endroit où dans le golf il y a des marées, comme à Venise (4). » Il était ensuite prévu d'aller filmer les hautes eaux de Venise en novembre. Mais les premières contraintes se sont présentées.

(1) *Ibid.*, p. 22.

(2) Gilles Godmer, *Op. Cit.*, p. 32.

(3) L'annonce a été faite lors du vernissage d'une exposition intitulée du nom d'une de ses premières œuvres, *I Can Hear You Think*, au Malmö Konsthall en Suède, 2 mars – 12 mai 2008.

(4) Jana Sterbak, entretien avec l'auteur du 4 juillet 2008.

L'artiste se souvient que dès le début les conditions données n'étaient pas faciles. Elle a dû composer avec des oppositions venant de la direction du Musée d'art contemporain de Montréal qui avait à sa charge l'exposition dans le pavillon canadien. Était-elle à la hauteur? La vidéo était-elle appropriée? Ne fallait-il pas plutôt présenter les chaises en glace de *Dissolution*? Des différents politiques entre pouvoirs fédéraux et provinciaux sont aussi apparus – la biennale est financée par le gouvernement fédéral canadien alors que le musée bénéficie d'un financement provincial – repoussant d'autant plus la concrétisation du budget et rendant impossible le voyage de novembre à Venise.

Jana Sterbak demeurait cependant fidèle à son idée initiale, et se rendit tout de même à Venise en février pour voir ce qu'il était encore possible d'obtenir :

« Quand on est revenu avec le métrage, on s'est dit que ce n'était pas possible de présenter l'œuvre en deux volets. On avait beaucoup plus de métrage très convaincant à propos du Canada et on s'est rendu compte, dans le contexte vénitien, qu'il était plus intéressant (1). »

Venise s'étant montrée beaucoup plus difficile à filmer. Elle est une ville déjà très documentée visuellement, très photographiée, et impliquait par ailleurs des considérations techniques d'un autre ordre. Stanley devait en effet être tenu en laisse et ne pouvait être muni d'un système de transmission à distance car trop d'interférences provenant d'installations militaires et de systèmes d'alarmes de magasins brouillaient la captation.

Les conditions matérielles de présentation ont aussi joué un rôle dans le choix final de ne présenter qu'un seul volet. Le pavillon canadien a en effet une architecture qui rend l'exposition des plus complexes : il est incurvé, vitré et n'offre qu'un petit espace d'accueil. Difficile donc d'y présenter des vidéos qui demandent au spectateur une grande attention et une

(1) *Ibid.*

longue présence dans le lieu. L'artiste soucieuse de ses spectateurs a donc considéré qu'au vu de toutes ces contraintes, elle devait repenser son projet: « On ne pouvait pas finir les deux pour la biennale alors j'ai décidé que ce n'était pas utile à cause des contraintes d'espace, et parce qu'il fallait faire attendre les gens. Il y a beaucoup d'attente à Venise alors, je me suis dit, que c'était très peu respectueux du spectateur de présenter une œuvre très longue et qui ne soit pas à cent pour cent finie. [...] Je voulais plus de temps pour faire le deuxième volet comme il faut (1). »

À son retour, il était établi dans son esprit que le lien entre ancien et nouveau monde s'instaurerait par la présence à Venise des images captées par Stanley au Québec et non par la mise en parallèle d'images tournées sur les deux sites, comme les deux publications précédemment présentées peuvent le laisser supposer.

*
**

Distorsions et conséquences

Dans tout témoignage, la temporalité de l'œuvre et de sa reproduction sont constitutifs du sens et de la marque d'un événement. Les distorsions introduites dans les traces visuelles et textuelles de *From Here to There* sont à ce titre intéressantes à observer car elles révèlent certains aspects propres à la tâche de description de l'historien d'art ou du critique et nous rappellent que « les intentions sont toujours modifiées pendant la réalisation (2). » Lorsque le temps de l'œuvre à faire et le temps de l'œuvre à raconter se rencontrent il ne peut y avoir qu'infidélités car « l'œuvre n'est jamais figée dans une intention (3). » Marie Fraser fait une analyse juste du problème lorsqu'on l'interroge sur cet article: « Ce qui est particulier ici, c'est que la médiation joue un rôle avant que l'œuvre ne soit

(1) *Ibid.*

(2) *Ibid.*

(3) Marie Fraser, entretien avec l'auteur du 3 juillet 2008.

achevée. C'est un peu la contrainte avec laquelle les médiateurs, le musée, les critiques d'art, les historiens de l'art, les organisateurs de projet, les commissaires d'exposition, etc., doivent composer (1). »

Nous savons que l'historien d'art et le critique ont un rôle de relais, de médiateur entre l'artiste, son œuvre et le public. Pour le spectateur, l'accès à l'œuvre se fait souvent à travers leurs re-énonciations visuelles et textuelles et il n'aura probablement pas directement accès à l'œuvre à moins que celle-ci ne soit exposée à nouveau et qu'il puisse se déplacer pour aller la voir (2).

On peut sans difficulté imaginer quelles peuvent être les conséquences dans le temps si, régulièrement, s'immiscent ici et là de petites imprécisions, si des documents visuels sont présentés comme œuvres alors qu'ils n'ont, au final, jamais été activés par l'artiste lui-même, ou qu'ils l'ont été mais ultérieurement, dans des circonstances autres que celles prévues initialement. Il s'agit là d'une complète redéfinition du statut et de l'implication du processus de création, du rôle de l'artiste et du rôle du médiateur face à l'œuvre et ses traces documentées.

Le problème apparaît d'autant plus grand lorsque se fondant sur des textes qui ont anticipé la finalisation de l'œuvre, de nouvelles traces sont produites. Ainsi, par exemple, plusieurs mois après la biennale, le Musée des beaux-arts de Nantes décrit l'œuvre suivant son principe en deux volets dans son programme de l'hiver 2004 (3), ajoutant un nouveau parasitage, une nouvelle part de fiction, aux archives qui généralement authentifient, témoignent, pour l'historien, d'un fait ou d'un acte passé. En ce sens, lorsqu'il observe l'utilisation faite des images par l'historien, Francis Haskell constate qu'« il

(1) *Ibid.*

(2) Lors de l'entretien que nous avons eu avec elle, Marie Fraser souligne le fait que les catalogues et articles sont les principales – et souvent les seules – pièces auxquelles les étudiants en histoire de l'art ont accès pour effectuer leurs recherches.

(3) Musée des beaux-arts de Nantes, *Programme janvier – avril 2004*, pp. 14–15.

peut être hasardeux d'aborder le passé en se fiant plus que de raison aux documents visuels et ce bien qu'un auteur comme Ruskin les considère comme irréfutables (1).»

Il serait toutefois trompeur de laisser croire que tous les témoignages de cette œuvre sont infidèles. Au cours de l'hiver 2004, Bernard Lamarche, notamment, a publié dans la revue *Esse* un article (2) nous permettant de prendre conscience de ce glissement entre l'intention de l'artiste et l'instant de sa matérialisation. Dans ce texte, il est fait mention d'un document ajouté à la pochette de presse et distribué lors de l'inauguration. On comprend que Gilles Godmer y explique les écarts entre l'œuvre présentée à la biennale et l'œuvre décrite dans le catalogue. Dans son article, Bernard Lamarche revient ainsi sur les intentions initiales de l'artiste, mais il leur redonne leur statut processuel et par des indications précises appuyées par des vidéogrammes du Québec uniquement, il parvient à donner une description juste de l'œuvre telle que présentée à Venise en spécifiant bien que seul le pendant québécois avait été réalisé « pour l'instant », c'est-à-dire au moment de la rédaction de l'article.

Au cours de l'hiver 2005, la seconde partie de l'œuvre sera finalement achevée et exposée, indépendamment de la première. En dehors de la pression de la biennale et de la date de tombée dont l'échéance s'était faite pressante au retour de Venise, en dehors de ce temps devenu contrainte parce que tributaire de moyens financiers, architecturaux, urbanistiques, humains et politiques, et avec un soutien plus souple (3), Jana Sterbak a pu réaliser le second volet et le présenter sous

(1) Francis Haskell, *L'Historien et les images*, Paris, Nrf Gallimard, 1995, p. 16.

(2) Bernard Lamarche, « Le monde à 35 centimètre de hauteur », *Esse arts et opinions*, n° 50, hiver 2004, pp. 60–63.

(3) Pour terminer son projet Jana Sterbak a bénéficié de fonds provenant de l'Artium de Álava de Vitoria-Gasteiz et de la biennale de Prague – le projet déjà amorcé (le choix du compositeur et le repérage avaient été établis lors du voyage de février 2002) pouvait se réaliser dans les temps sans manquer l'objet même des hautes eaux de Venise.

le titre cette fois de *Waiting for High Water*. Clin d'œil à l'attente de ce rendez-vous raté en 2002–2003? Ce second chapitre d'un travail complexe s'avère au final appartenir à un projet d'envergure qui s'est, depuis 2002, développé pour donner place aujourd'hui à trois volets autonomes autour des trois états de l'eau : la glace (la neige), l'eau et maintenant, en cours de réalisation – mais sans Stanley aujourd'hui retraité – la vapeur. Un mûrissement qui nous rappelle que le temps d'évolution d'un projet ne peut être contenu dans des intentions initiales.

Virginie Bourget

Virginie Bourget est docteur en Esthétique. Elle a soutenu son doctorat L'œuvre d'art à l'épreuve de sa reproduction imprimée à l'Université Rennes 2 en 2007 et est actuellement chargée de cours en «Photographie» à LISAA Nantes.