

Qu'est-ce que l'oeuvre ? Sur les enjeux de l'exposition, la distribution et la préservation des installations vidéographiques et filmiques

What is the work? On the challenges of exhibiting, distributing, and preserving video and film installations

Ariane Noël de Tilly

Volume 23, Number 2, 2013

Préservation du patrimoine culturel contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1018447ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1018447ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Noël de Tilly, A. (2013). Qu'est-ce que l'oeuvre ? Sur les enjeux de l'exposition, la distribution et la préservation des installations vidéographiques et filmiques. *Circuit*, 23(2), 9–23. <https://doi.org/10.7202/1018447ar>

Article abstract

The variable nature of many contemporary artworks requires that they be treated as continuums. Thus the best way of grasping their identity, both conceptually and materially, is to study the entirety of their life cycle. In this article, we propose an approach that takes into account the fluid nature of media artworks, and at the same time allows the formation of their identity to be documented. This approach is illustrated by way of a case study of the work *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)* (1982) by Canadian artist John Massey. A reconstruction of this work's life cycle allows us to demonstrate how this work came to define itself through each of its showings and evolving versions, and also through its circulation in the art world and its preservation.

Qu'est-ce que l'œuvre ? Sur les enjeux de l'exposition, la distribution et la préservation des installations vidéographiques et filmiques

Ariane Noël de Tilly

En août 1965, le magazine new-yorkais *Tate Recording* prêta une caméra vidéo Norelco à Andy Warhol en échange d'une entrevue exclusive¹. Au cours des semaines suivantes, l'artiste tourna plusieurs séquences et présenta les vidéos réalisées lors d'une soirée organisée dans un espace clandestin le 29 octobre 1965. Ultérieurement, Warhol utilisa les deux cassettes mettant en scène sa muse de l'époque, Edie Sedgwick, lors du tournage de son film 16 mm *Outer and Inner Space* (1965). Le film, tourné sur deux bobines de 33 minutes chacune, présente l'actrice assise à côté d'un moniteur de télévision sur lequel est diffusé le matériel enregistré sur les cassettes Norelco. Dans le film, l'actrice parle à une personne hors champ et, à l'occasion, lorsqu'elle se tourne un peu vers la droite, c'est-à-dire vers le moniteur de télévision, le spectateur a l'impression qu'elle a une conversation avec elle-même, comme si l'Edie filmée discutait avec l'Edie télévisée, de telle sorte que chaque bobine du film présente un double portrait – vidéo et filmique – de l'actrice.

Outer and Inner Space a été présenté pour la première fois à la Filmmakers' Cinematheque de New York, en janvier 1966. L'artiste avait choisi de projeter les deux bobines en même temps, l'une à côté de l'autre. Projeté de cette manière, le film devenait un quadruple portrait d'Edie Sedgwick et durait 33 minutes. Ultérieurement, Warhol avait aussi présenté les deux bobines l'une après l'autre, ce qui contribuait à doubler le temps du visionnement du film : il passait de 33 minutes à 66 minutes. *Outer and Inner Space* est une

1. Ekstract, 2004, p. 71-78.

2. Voir Rush, 2006, en ligne.

3. La description du projet est disponible en ligne sur le site du Whitney Museum of American Art : <<http://whitney.org/Research/AndyWarholFilmProject>> (consulté le 7 mai 2013).

œuvre qui, comme plusieurs œuvres faisant usage de l'image en mouvement, possède plus d'une modalité de projection/exposition possible. Sa manifestation physique dépend de l'espace où elle est présentée, mais également des décisions des commissaires ou autres personnes chargées de sa mise en vue.

Outer and Inner Space et les autres films réalisés par Warhol ont été projetés dans les années 1960, mais ont cessé de circuler dans les années 1970, l'artiste peinant à trouver un distributeur. Callie Angell soutient que l'une des raisons pouvant expliquer une telle difficulté est que les films étaient considérés comme quelque peu étranges². En 1984, Warhol confiait près de 650 films tournés entre 1963 et 1968 au Museum of Modern Art de New York. Quatre ans plus tard, le Whitney Museum of American Art et le Museum of Modern Art commencèrent à collaborer afin de cataloguer, documenter, préserver et distribuer à nouveau les films d'Andy Warhol³. Au cours des années qui suivirent, plusieurs de ses films furent restaurés et de nouvelles copies furent réalisées. Dans les années 1960, les films de Warhol étaient disponibles sur pellicule acétate. Avec le temps, l'acétate se décompose et lorsque l'on ouvre les boîtes dans lesquelles sont conservées les bobines, une forte odeur de vinaigre se dégage. La seule manière de sauver les films est d'en tirer de nouvelles copies. En 1998, la version restaurée de *Outer and Inner Space* a été présentée en primeur au Whitney Museum of American Art. Cela signifie que pendant une période de presque 30 ans, ce film, ainsi que la majorité des autres films de Warhol, n'avait pas été présenté, ni dans une salle de cinéma ni dans un musée. Leur préservation a permis aux institutions, mais également au public, de découvrir, ou redécouvrir, une partie de l'œuvre de l'artiste qui n'avait pas été accessible pendant une longue période. Désormais, les institutions désirant présenter les films de Warhol peuvent les emprunter, en format 16 mm, DVD ou HDV (*High Digital Video*). Ces copies produites sous divers formats ont non seulement permis la préservation des œuvres mais elles en facilitent grandement la présentation.

L'exemple d'*Outer and Inner Space* de Warhol a permis d'introduire les trois phases clés survenant dans le cycle de vie d'œuvres vidéographiques ou filmiques qui garantissent leur socialisation : l'exposition (ou projection), la distribution et la préservation. Ce cas particulier montre à quel point ces trois phases influencent le cycle de vie d'une œuvre et contribuent à sa socialisation. En effet, si une œuvre cesse de circuler, elle ne peut être exposée. Ou encore, si son support se dégrade, elle ne peut être réexposée. Le cas de *Outer and Inner Space* de Warhol a aussi montré la nécessité d'aborder les œuvres d'art comme des continuums : pour en saisir la nature, c'est l'entière existence de son cycle de vie qu'il faut étudier, plutôt que l'une de ses « instanciations ». À

titre d'exemple, si l'on étudie uniquement sa présentation inaugurale, nous passons à côté du fait que cette œuvre a, comme plusieurs œuvres vidéographiques ou filmiques, plusieurs modalités d'exposition : elle peut être exposée dans un musée ou projetée dans un cinéma. De plus, elle peut consister en une projection unique ou double.

Devant ces œuvres, les chercheurs, historiens de l'art, conservateurs, restaurateurs, muséologues, etc., sont confrontés aux mêmes questions : qu'est-ce que l'œuvre ? Comment l'exposer ? Que faut-il préserver ? Mais aussi : comment tenir compte des changements qui ocurrent durant son cycle de vie ?

Dans cet article, nous présenterons dans un premier temps une approche qui permet de tenir compte de la nature changeante des œuvres d'art médiatiques et qui permet de documenter la construction de l'identité de ces œuvres. Dans un second temps, nous illustrerons cette approche en reconstituant le cycle de vie de l'installation filmique *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)* de l'artiste canadien John Massey.

L'œuvre d'art et son script

Plusieurs œuvres d'art créées depuis les années 1960, incluant les installations filmiques et vidéographiques, sont accompagnées de notations qui nécessitent d'être interprétées : déclarations, prescriptions indiquant comment matérialiser et/ou installer l'œuvre, photographies, schémas et certificats. Elles peuvent être comparées aux partitions interprétées par les musiciens. Ces notations, dont le degré de spécificité varie, sont soit rédigées par l'artiste, soit établies au moment de l'acquisition de l'œuvre par le personnel d'une institution, généralement en collaboration avec l'artiste ou ses assistants. Dans la littérature, l'on fait référence à ces notations comme étant le script ou la partition de l'œuvre. Ici, il s'avère donc pertinent d'examiner ce que recouvre la notion de script. À cette fin, il nous faudra faire état de quelques définitions pour ensuite en avancer une qui permet de saisir en quoi consiste une œuvre, conceptuellement et matériellement.

Précisons que, dans un premier temps, pour parler des notations qui assurent la socialisation d'une œuvre et sa présence au monde, Jean-Marc Poinot a proposé le terme de « récits autorisés ». Ces derniers sont :

les commentaires, les déclarations, les notes qui flanquent les illustrations (reproductions) et éventuellement ces illustrations elles-mêmes dans les catalogues, les projets, certificats, notices de montage, recensions et descriptions a posteriori propres à l'art d'installation, mais aussi toutes les « informations », tracts et autres documents que l'artiste diffuse dans le temps de sa prestation⁴.

4. Poinot, [1999]2008, p. 40-41.

5. Poinso, [1999]2008, p. 217.

6. *Ibid.*, p. 216.

7. Voir à ce propos le livre de Vivian van Saaze (2013).

8. Goodman, 1990, p. 166.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*, p. 217 et 238.

11. *Ibid.*, p. 191.

Les récits autorisés contribuent aussi à rendre explicite le contrat iconographique d'une œuvre. Ce contrat « constitue un ensemble de réponses à la raison d'être de l'œuvre et de son propos et simultanément une histoire de sa production et de son apparition⁵ ». La tâche des récits autorisés est « de proposer des clés et des procédures d'accès au sens et au contenu des œuvres. En aucune manière, ils ne constituent ce sens ou ce contenu eux-mêmes⁶. »

Parmi les récits autorisés, Poinso n'établit pas une distinction claire entre les déclarations de l'artiste sur son œuvre et celles d'autres partis. Nous soutenons toutefois que les déclarations d'un artiste ne peuvent être considérées équivalentes aux déclarations formulées par d'autres. Toutes ces déclarations doivent être étudiées et intégrées au script d'une œuvre – ou elles font partie de ce que Poinso désigne comme les « récits autorisés » –, mais certaines déclarations ont plus de poids et d'autorité que d'autres. En effet, bien qu'elle soit le résultat d'un processus de collaboration⁷, dans la manière dont elle est traitée dans le monde de l'art et le système juridique actuel, une œuvre d'art est encore perçue comme le produit d'un auteur unique : l'artiste. Ce dernier demeure la figure de référence. Il s'avère donc essentiel de distinguer les propos de l'artiste de ceux d'autres personnes intervenant dans le cycle de vie de l'œuvre.

Ce que Poinso nomme les « récits autorisés » a été appelé la partition ou le script de l'œuvre par d'autres auteurs. Pour parler des notations accompagnant une œuvre d'art visuelle, il semblerait que le terme partition (*score*) a été adopté dans la littérature anglophone alors que le terme script a été privilégié dans la littérature francophone. Pour certains auteurs, ces mots sont utilisés de manière interchangeable alors que pour d'autres, une distinction existe. Le philosophe Nelson Goodman est l'un des auteurs qui établit une distinction très claire entre les deux termes. Il écrit ainsi : « Une partition, qu'on l'utilise ou qu'on s'en passe pour conduire une exécution, a pour fonction primordiale d'être l'autorité qui identifie une œuvre, d'exécution à exécution⁸. » Pour cet auteur, la fonction primordiale d'une partition est de définir une œuvre et de séparer « les exécutions qui appartiennent à l'œuvre de celles qui ne lui appartiennent pas⁹ ». Goodman établit une distinction entre script et *score* en affirmant que la partition est un caractère dans un système notationnel alors que le script est un caractère dans un schéma notationnel¹⁰. Les propriétés d'un système notationnel sont : « la non-ambiguïté, la disjointure et la différenciation syntaxiques et sémantiques¹¹ ». En d'autres mots, les inscriptions sur une partition appartiennent à la même classe de concordance et peuvent être interprétées sans ambiguïté. Chaque caractère a sa signification propre qui, en principe, ne peut mener à une interprétation erronée. Quant au script, il diffère d'une partition puisqu'il « est un caractère

dans un langage qui, ou bien est ambigu, ou bien manque de disjointure ou de différenciation sémantiques¹² ». En effet, chaque mot peut être interprété différemment, ce qui rend difficile l'identification de l'œuvre de performance en performance. Selon le philosophe, la partition serait alors un système de notations plus précis pour accompagner une œuvre d'art puisque les caractères qu'elle porte sont plus clairs que ceux trouvés dans un script. Toutefois, si l'on désire transposer ce système pour parler d'œuvres d'art visuel, il s'avère impossible de ne pas faire usage de mots. De plus, si une personne ignore la signification de certains symboles, son interprétation d'une partition peut être erronée. Pour ces raisons, la définition de partition proposée par Goodman peut difficilement être employée dans le monde des arts visuels.

Pour sa part, l'auteur français Gérard Genette, fortement influencé par Goodman, définit partition et script de manière différente. Genette soutient que l'usage de la partition s'avère problématique puisque le mot peut désigner « tantôt la notation d'une œuvre dans son idéalité, tantôt un exemplaire physique, et par définition singulier, de cette partition idéale¹³ ». Il définit le script comme « une dénotation verbale d'un objet non verbal¹⁴ ». Ces propos ont exercé une plus grande influence sur notre propre définition du terme, et son utilisation, présentée plus loin, puisque nous affirmons que l'une des caractéristiques du script d'une œuvre est une description verbale faisant appel à une série d'énonciations. Genette explique aussi qu'un script « est une idéalité, il ne constitue à vrai dire qu'une manifestation potentielle, qui ne s'actualise à son tour que dans des manifestations réelles, orales ou écrites¹⁵ ». Le script n'est pas l'œuvre, mais il contient des informations essentielles qui mènent à une meilleure compréhension de ce qu'est l'œuvre. Conséquemment, le script sert aussi de guide pour les itérations futures d'une œuvre qui appelle à être assemblée, matérialisée, installée.

Le philosophe Stephen Davies propose quant à lui une définition du terme partition qui est plus appropriée pour décrire les notations accompagnant une œuvre d'art. Telle que définie par Davies, une partition est : « a musical notation the main purpose of which is to serve as a work prescription. It records a set of instructions, addressed to performers, the faithful execution of which generates an instance of the piece it specified¹⁶ ». La définition de Davies est intéressante pour entrevoir les notations accompagnant une œuvre d'art visuel pour deux raisons : premièrement, en raison de la fonction prescriptive qu'il accorde à la partition et, deuxièmement, parce que tout comme les œuvres musicales existent par instanciations, les installations vidéographiques et filmiques n'existent que physiquement lorsque exposées. En effet, lorsqu'elles ne sont pas projetées ou diffusées sur des moniteurs, nous n'avons pas accès

12. Goodman, 1990, p. 240.

13. Genette, 1994, p. 27n.

14. *Ibid.*, p. 92.

15. *Ibid.*, p. 147-148.

16. Davies, 2001, p. 13.

à leurs images. Tout ce qu'il est possible de voir, ce sont les vidéocassettes ou les bobines de films rangées sur des tablettes dans les réserves d'un musée ou d'une galerie. Tout comme l'interprétation d'une partition génère une nouvelle instance de l'œuvre, l'exposition d'une installation vidéographique ou filmique génère également une nouvelle instance. Cette seconde caractéristique de la partition telle que définie par Davies concorde avec l'idée de Genette, soit celle qu'une œuvre d'art possède plusieurs manifestations et que ce sont toutes ces manifestations qui contribuent à définir ce qu'elle est.

Dans le champ des arts médiatiques, Richard Rinehart a opté pour l'usage du terme partition plutôt que pour celui du script. Il indique que la raison pour laquelle les partitions musicales offrent un modèle de notation utile pour les arts médiatiques est qu'elles « comprise the clearest type of description that compiles formalized (systematic) discrete elements into documents that aid in the re-performance or re-creation of works of art¹⁷ ». Le choix de fonder son système de notations pour les arts médiatiques sur l'idée de partition s'explique par le fait que la musique et les arts médiatiques prennent des formes variables. La partition, telle que décrite par Rinehart, est plus près de la définition de Davies que celle de Goodman. En effet, Rinehart écrit que les partitions musicales « also demonstrate how to navigate the border between prescription (maintaining the integrity of the work) and the variability that is inherent in media art¹⁸ ». La partition ainsi décrite laisse place à l'interprétation. De cette façon, si l'on compare la définition de Rinehart à celle de Goodman, le système que le premier tente de mettre en œuvre est davantage ce que le second nommerait un script.

Une autre définition du script, cette fois utilisée dans le domaine de la sociologie des sciences, suscite un grand intérêt pour nos recherches puisqu'elle considère la relation entre un objet et ses usagers. La sociologue et ingénieure Madeleine Akrich qualifie en ces termes le travail du concepteur :

Il propose un « script », un « scénario » qui se veut prédétermination des mises en scène que les utilisateurs sont appelés à imaginer à partir du dispositif technique et des pre-scriptions (notices, contrats, conseils...) qui l'accompagnent. Mais tant qu'il ne se présente pas d'acteurs pour incarner les rôles prévus par le concepteur (ou en inventer d'autres), son projet reste à l'état de chimère : seule la confrontation réalise ou ir-réalise l'objet technique¹⁹.

Quand un chercheur étudie un objet technique, il lui faut « sans arrêt effectuer l'aller-retour entre le concepteur et l'utilisateur, entre l'utilisateur-projet du concepteur et l'utilisateur réel, entre le monde inscrit dans l'objet et le monde décrit par son déplacement²⁰ ». La notion de script telle qu'employée par Akrich ne peut être transposée directement au monde de l'art puisque les

17. Rinehart, 2004, en ligne.

18. *Ibid.*

19. Akrich, 1987, p. 52.

20. *Ibid.*

œuvres d'art sont « utilisées » différemment des objets techniques et génèrent aussi des expériences différentes, dont certaines sont d'ordre esthétique. Le script tel que défini dans le domaine de la sociologie des techniques est un concept intéressant en raison de la nature dynamique qu'Akrich lui attribue. En effet, le chercheur est encouragé à constamment faire des allers-retours entre le point de vue du concepteur et celui de l'utilisateur et de tenir compte des variations qui surviennent. En adoptant une telle approche dynamique, lorsque nous étudions les changements qui occurred dans le cycle de vie d'une œuvre d'art, nous sommes alors incités à faire des allers-retours entre le concept de l'œuvre et les personnes l'interprétant (artistes, commissaires, conservateurs, restaurateurs, visiteurs, etc.). Cette étape est ce qu'Akrich nomme la « dé-description », soit « le recensement et l'analyse des mécanismes qui permettent cette mise en rapport entre une forme et un sens que (et qui) constitue l'objet technique²¹ ». En procédant à la « dé-description » d'une œuvre d'art, nous parvenons alors à mieux saisir en quoi elle consiste, conceptuellement et matériellement, mais également qui sont les médiateurs qui interviennent dans son cycle de vie et qui contribuent à la définir.

21. Akrich, 1987, p. 52.

En nous appuyant sur les définitions de script et de partition présentées précédemment, nous affirmons que le script d'une œuvre est composé des « récits autorisés » (déclarations de l'artiste, écrits d'artistes, entrevues, articles, etc.), tels que définis par Poinot, et de « pre-scriptions », telles que définies par Akrich (notices, contrats, conseils, etc.). Il y a alors un chevauchement entre ces deux concepts – « récits autorisés » et « pre-scriptions » – puisque Poinot affirmerait que les notices et contrats sont des « récits autorisés ». Toutefois, nous soutenons qu'il est nécessaire de distinguer ce qui a été dit sur une œuvre des « pre-scriptions » menant à sa matérialisation et/ou son exposition. De plus, nous proposons également de différencier entre deux types de « pre-scriptions » : celles de l'artiste – qu'Ivan Clouteau nomme « prescriptions auctoriales²² » – et celles qui peuvent être ajoutées au script d'une œuvre d'art par d'autres acteurs présents dans son cycle de vie. À titre d'exemple, lorsqu'une institution acquiert une œuvre, son personnel crée un dossier qui la documente et peut ajouter des remarques aux directives données par l'artiste pour sa mise en exposition.

22. Voir Clouteau, 2004.

Contrairement à la partition d'une œuvre musicale ou au scénario d'un film, le script d'une œuvre d'art doit être compris comme quelque chose d'abstrait qui ne se manifeste pas entièrement selon une forme matérielle ou dans un lieu précis. L'une des différences majeures entre le script d'une œuvre et le scénario d'un film, par exemple, est que le scénario d'un film est écrit avant le début du tournage, alors que le script d'une œuvre n'existe

que partiellement avant son exposition inaugurale. Tout comme l'identité d'une œuvre se définit avec le temps, le script est en constante évolution. À titre d'exemple, les prescriptions indiquant comment matérialiser l'œuvre ou la présenter dans l'espace d'exposition sont généralement écrites après son exposition inaugurale. Ces prescriptions s'ajoutent donc à ce que nous nommions le script d'une œuvre. De plus, contrairement à la partition d'une pièce musicale qui est généralement écrite par un ou plusieurs musiciens, et à une pièce de théâtre qui est écrite par un auteur, le script d'une œuvre d'arts médiatiques est le produit d'une communauté de médiateurs. En somme, le script est un outil conceptuel qui doit permettre d'élargir les interprétations d'une œuvre. Il permet aussi de mieux saisir en quoi cette dernière consiste, conceptuellement et matériellement. Même si le script inclut une série de déclarations décrivant ce qu'est l'œuvre et des prescriptions servant à guider ses futures itérations, le cas de figure discuté dans la dernière section de cet article, l'installation filmique *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)* de l'artiste canadien John Massey, mettra en lumière comment les expositions, la circulation et la préservation de l'œuvre ont contribué à la formation de l'identité de cette œuvre et, par le fait même, à l'évolution de son script.

Les différentes manifestations de *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)* de John Massey

En 1982, à la suite d'une invitation de Pierre Théberge, alors conservateur au Musée des beaux-arts du Canada, John Massey réalisa une installation filmique pour l'exposition *OKanada* qui allait être présentée à Berlin du 5 décembre 1982 au 30 janvier 1983. L'œuvre consistait en une triple projection de films 16 mm. *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)* peut être décrit comme un road movie mettant en scène la rencontre entre deux hommes sur la route, un conducteur et un autostoppeur, dont l'action est divisée entre les trois projections. La projection centrale, en couleurs, est une séquence continue tournée à l'aide d'une caméra placée à l'arrière de la camionnette de l'artiste, qui incarne le rôle du conducteur, et présente la conversation de 30 minutes tenue entre le conducteur et l'autostoppeur. Les projections latérales, filmées en noir et blanc, servent à illustrer les idées et images qui défilent dans la tête des deux protagonistes.

Confrontés à *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)*, les spectateurs sont non seulement témoins d'une conversation, mais ils ont aussi l'impression qu'ils savent exactement ce qui se passe dans la tête des deux hommes. La conversation tenue entre ces derniers est plutôt banale : les personnages parlent de l'endroit où ils vivent, de leur travail, des clubs de danseuses à

Toronto et d'émissions de télévision. L'autostoppeur a un défaut d'élocution, ce qui force le conducteur à lui demander de répéter ce qu'il vient de dire à plusieurs reprises. À un moment, l'autostoppeur tente de décrire une scène qu'il a vue dans l'émission *That's Incredible*. Il commence sa description en demandant au conducteur s'il a déjà vu une torpille. Au moment où il pose sa question, les images projetées à droite montrent la séquence vue par l'autostoppeur à la télévision alors que les images projetées à gauche montrent une torpille. Toutefois, ce que l'autostoppeur essaie de décrire est une scène présentant un homme, vêtu d'une combinaison blanche et portant un casque, qui est traîné par une voiture de course : un humain-torpille. À la suite de quelques échanges et d'une meilleure description de la scène, le conducteur saisit ce que son passager tente de décrire et les images montrées dans les deux projections latérales concordent ; les deux hommes arrivent donc finalement à se comprendre. Le public est alors témoin du moment où « the hammer strikes », pour faire référence au titre de l'œuvre.

Bien que définie clairement et conceptuellement en 1982, l'exposition inaugurale de *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)* à Berlin s'est avérée problématique²³. Trois mois avant l'ouverture, l'artiste avait fait parvenir un plan décrivant comment il comptait installer son œuvre. Ces notations font partie d'une des premières instanciations du script de *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)*. Les requêtes de l'artiste étaient les suivantes : une salle obscure et bien insonorisée afin d'éviter que le son ne se diffuse dans l'espace des œuvres environnantes, la construction d'une salle de projection pour les trois projecteurs, trois écrans de 2,5 m de largeur, des chaises pour que les visiteurs puissent s'asseoir et, finalement, l'établissement d'un horaire pour la projection de l'œuvre et l'embauche d'un projectionniste. Quelques jours avant le début de l'exposition, Massey arriva à Berlin pour installer son œuvre. Afin de synchroniser les trois projections, l'artiste avait conçu son propre système de synchronisation. Il avait installé une bande de caoutchouc autour du moteur de chacun des trois projecteurs. Chaque bande était attachée à un pivot et chaque pivot était attaché sous la table où étaient placés les projecteurs à deux autres bandes de caoutchouc (voir figure 1). Ce système plutôt artisanal n'était pas approprié et rendait impossible la parfaite synchronisation des trois projections, pourtant essentielle pour que l'installation filmique soit expérimentée telle que conçue et désirée par l'artiste. Ne pouvant être présentée adéquatement, la réception de l'exposition inaugurale de l'œuvre a été plutôt négative²⁴. En plus des problèmes techniques, il a été reproché à l'œuvre d'utiliser un langage difficile à saisir pour un public dont l'anglais n'était pas la langue maternelle²⁵.

23. Voir à ce propos les échanges entre le personnel de l'Akademie der Künste, Pierre Thériage et John Massey dans les archives de l'exposition *OKanada* conservées à l'Akademie der Künste.

24. Voir, entre autres, Ohff, 1982 ; Gale, 1994, p. 15.

25. Voir Godfrey, 1983.

FIGURE 1 John Massey, *Système de synchronisation de As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)*, 1982
(©Ariane Noël de Tilly).



26. Voir Bentley Mays, 1983 ; Daigneault, 1983.

Quelques mois après avoir été présentée à Berlin, la section de l'exposition *OKanada* organisée par Pierre Thérberge fut montrée au Musée des beaux-arts de Montréal. Le problème de synchronisation des projections de l'œuvre de Massey n'avait pas tout à fait été réglé, mais l'œuvre put être montrée de manière plus régulière. De plus, la réception critique s'est avérée beaucoup plus positive²⁶. Des meilleures conditions de présentation et une meilleure acoustique ont bénéficié à l'œuvre et sa réception.

L'exposition inaugurale de *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)* peut être qualifiée de « manifestation partielle » et plus précisément de « lacunaire ». Comme l'écrit Genette, une manifestation lacunaire survient lorsque « certaines parties, ou certains aspects [d'une œuvre], restent momentanément

ment ou définitivement hors d'atteinte²⁷ ». Au cours de ses deux premières expositions, *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)* était, surtout à Berlin, momentanément hors d'atteinte. L'œuvre ne pouvait être vue par le public en raison de défauts techniques, mais aussi parce que l'expérience sonore n'était pas adéquate.

Malgré les problèmes techniques non résolus, le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) acquit l'œuvre de Massey en 1985. Il s'agissait de la quatrième œuvre de l'artiste à entrer dans la collection du MBAC. La consultation du dossier d'acquisition ne permet pas de savoir dans quelle mesure le personnel de l'institution était conscient qu'il procédait à l'acquisition d'une œuvre qui n'était pas au point techniquement. L'acquisition de l'œuvre comprenait le système de synchronisation, 4 projecteurs, les internégatifs et des copies d'expositions 16 mm. Nonobstant la politique de l'institution d'exposer ses nouvelles acquisitions, une fois achetée, l'œuvre de Massey fut directement placée dans les réserves.

La reconstruction du début du cycle de vie de *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)* a permis de mettre en lumière les problèmes techniques éprouvés avec cette œuvre au cours des premières années de son existence. Le choix de la technologie employée pour projeter cette œuvre a contribué à empêcher l'œuvre d'être présentée comme l'artiste l'avait originellement imaginé. Pour continuer d'exposer l'œuvre, il fallait donc envisager de la présenter en faisant appel à un nouveau support. En vendant l'œuvre au MBAC, l'artiste lui transférait la responsabilité de la préservation de *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)*. Toutefois, six ans après avoir été acquise, l'œuvre n'avait toujours pas été exposée, ni au MBAC ni ailleurs. En 1991, motivé par la possibilité de voir son œuvre incluse dans une rétrospective organisée par Ihor Holubizky à la Art Gallery of Hamilton, John Massey écrivit une lettre à la conservatrice de l'art contemporain, Diana Nemiroff, pour suggérer de transformer son œuvre, une installation filmique, en une installation vidéo. Après de nombreux échanges entre l'artiste, et surtout entre Holubizky et le personnel du MBAC, tous se mirent d'accord pour « migrer » les trois films 16 mm sur des cassettes Betacam²⁸. Les cassettes Betacam devenaient les nouvelles bandes maîtresses de l'œuvre et des disques laser furent produits pour être utilisés comme copies d'exposition. De plus, pour synchroniser les trois films, on fit appel à un appareil de contrôle PC-2 conçu par la compagnie Technovision. Le résultat de cette migration fut la création d'une nouvelle version de l'œuvre : une installation vidéographique dont les trois séquences étaient désormais synchronisées de manière électronique plutôt que mécanique, comme cela avait été le cas en 1982.

27. Genette, 1994, p. 239.

28. Voir le dossier de *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)* aux Archives du Musée des beaux-arts du Canada.

FIGURE 2 John Massey, *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)*, 1982. Installation vidéo à trois canaux (3 films 16 mm transférés sur disques laser, un en couleur, deux en noir et blanc). Collection du Musée des beaux-arts du Canada. Vue d'installation de l'exposition *John Massey*, Art Gallery of Hamilton, 12 février-24 avril 1994. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et du Musée des beaux-arts du Canada.



Dans la plupart des cas, lorsqu'une institution ou un artiste migre une œuvre vers un support plus récent, l'action est justifiée par la dégradation du support. Dans le cas de Massey, ce n'était pas le support qui mettait en péril la pérennité de cette œuvre – quoiqu'à long terme, cela aurait été le cas –, mais l'équipement employé pour la présenter. Le nouveau support de l'œuvre a permis aussi de contribuer à améliorer l'expérience sonore de l'œuvre. La nouvelle version de *As The Hammer Strikes (A Partial Illustration)* impliquait des changements sur le plan matériel, mais également sur le plan esthétique. Au lieu de projeter les trois vidéos sur des écrans, comme cela avait été fait à Berlin, elles étaient désormais diffusées sur des moniteurs (voir figure 2). Des chaises furent aussi placées devant les moniteurs afin d'inciter les visiteurs à

s'asseoir. Cela contribua à leur donner l'impression qu'ils étaient assis dans la camionnette, tels des témoins de la discussion tenue par le conducteur et l'autostoppeur.

La nouvelle version de *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)* fut très appréciée par la critique et l'œuvre ne connut pas de difficultés techniques lorsque présentée à Hamilton en 1994 et au MBAC dans les mois qui suivirent²⁹. La réception positive de cette nouvelle version de l'œuvre ainsi que la performance sans faille du nouveau système de synchronisation auraient pu laisser croire que l'œuvre avait désormais atteint une version finale et que des changements d'ordre esthétique et technique n'auraient lieu que si la technologie redevenait un problème. Toutefois, en 2000, lorsque la commissaire Ydessa Hendeles emprunta l'œuvre au MBAC pour la présenter dans son exposition *Canadian Stories*, Massey décida de ne pas présenter l'œuvre sur les moniteurs, mais de la projeter de nouveau, non pas sur des écrans comme à l'origine, mais directement sur l'un des murs de la salle d'exposition (voir figure 3). Le support de l'œuvre était toujours des disques laser : *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)* demeurerait ainsi une installation vidéo, mais le fait que les trois films étaient projetés à nouveau renforçait les caractéristiques cinématographiques de l'œuvre. Avec cette troisième version, *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)* atteignit un stade où la technologie permettait la parfaite synchronisation des trois films, mais aussi une esthétique imaginée et désirée par l'artiste qui rappelle le support d'origine de l'œuvre : trois films 16 mm.

Étant donné ses trois versions, *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)* est une œuvre à immanences plurielles. Comme l'explique Genette, certaines œuvres peuvent « immaner en plusieurs objets non identiques³⁰ ». Toutes les versions décrites dans cet article ont représenté à un moment dans le temps la version matérialisée de *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)*. Elles ont toutes contribué à définir ce qu'est cette œuvre.

Les différentes versions que de nombreuses œuvres contemporaines, dont les installations vidéographiques ou filmiques, connaissent durant leur cycle de vie nécessitent de les aborder comme des continuums. En procédant à la « dé-scription » des différents événements survenant dans le cycle de vie de ces œuvres, on arrive à en extraire un script. Le script n'est pas l'œuvre, mais est un outil qui permet de mieux saisir en quoi consiste une œuvre, conceptuellement et matériellement. Il permet aussi de mettre en lumière comment les expositions, la distribution et la préservation d'une œuvre ont contribué à définir son identité. Plus particulièrement, l'étude des différentes expositions permet de rendre compte des différents contextes dans lesquels l'œuvre a été

29. Voir Gale, 1994, p. 16 ; Bentley Mays, 1994.

30. Genette, 1994, p. 187.

FIGURE 3 John Massey, *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)*, 1982. Installation vidéo à trois canaux (3 films 16 mm transférés sur trois DVD, un en couleur, deux en noir et blanc). Collection du Musée des beaux-arts du Canada. Vue d'installation de l'exposition *Canadian Stories*, Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto, 14 octobre 2000-30 juin 2003. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et du Musée des beaux-arts du Canada.



exposée et comment elle a été interprétée. L'étude de la distribution laisse voir comment une œuvre a circulé dans le monde de l'art et comment ses différentes éditions, si plusieurs éditions ont été vendues dans le marché de l'art, continuent (ou pas) d'être associées les unes aux autres. Finalement, l'étude de l'histoire de la préservation met de l'avant le fait que pour la plupart des œuvres contemporaines, celles-ci sont abordées de manière conceptuelle plutôt que matérielle. La pérennité de nombreuses œuvres contemporaines dépend désormais d'une approche conceptuelle qui permet de mieux saisir le déroulement de leur cycle de vie et la formation de leur identité.

BIBLIOGRAPHIE

- AKRICH, Madeleine (1987), « Comment décrire les objets techniques ? », *Techniques et Culture*, vol. 9, p. 49-64.
- Archives de *As the Hammer Strikes (A Partial Illustration)* de John Massey, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
- Archives de l'exposition *OKanada*, Akademie der Künste, Berlin.
- BENTLEY MAYS, John (1983), « The Berlin Project Serves as Vindication », *The Globe and Mail* (23 juillet), p. E11.
- BENTLEY MAYS, John (1994), « No Exit », *Canadian Art*, vol. 11, n° 2, p. 43-47.
- CLOUTEAU, Ivan (2004), « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions autoriales », *Culture et musées*, n° 3, p. 23-43.
- DAIGNEAULT, Gilles (1983), « Le "projet Berlin" au Musée des beaux-arts », *Le Devoir* (2 juillet), p. 16.
- DAVIES, Stephen (2001), *Musical Works and Performances*, Oxford, Oxford University Press.
- EKSTRACK, Richard (2004), « Pop Goes the Videotape: An Underground Interview with Andy Warhol » (1965), in Kenneth Goldsmith (dir.), *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*, New York, Carroll & Graf Publishers, p. 71-78.
- GALE, Peggy (1994), « To Put into Visible or Concrete Form », in *John Massey* (catalogue), Hamilton, Art Gallery of Hamilton.
- GENETTE, Gérard (1994), *L'œuvre de l'art : immanence et transcendance*, Paris, Seuil.
- GODFREY, Stephen (1983), « Why did OKanada Exhibit Fail so Miserably ? », *Globe and Mail* (19 février), p. E3.
- GOODMAN, Nelson (1990), *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon.
- NOËL DE TILLY, Ariane (2011), « Scripting Artworks: Studying the Socialization of Editioned Video and Film Installations », thèse de doctorat, Amsterdam, Universiteit van Amsterdam.
- OHFF, Heinz (1982), « Au Kanada ! », *Der Tagesspiegel* (5 décembre), n.p.
- POINSOT, Jean-Marc ([1999]2008), *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Les presses du réel.
- RINEHART, Richard (2004), « A System of Formal Notation for Scoring Works of Digital and Variable Media Art », *Electronic Media Group Annual Meeting of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (14 juin), Portland, Oregon, <<http://aic.stanford.edu/sg/emg/library/pdf/rinehart/Rinehart-EMG2004.pdf>> (consulté le 7 mai 2013).
- RUSH, Michael (2006), « Callie Angell, Andy Warhol Screen Tests », entrevue avec Callie Angell, WPS1 Art Radio (29 mai), <<http://artnair.org/show/callie-angell-andy-warhol-screen-tests>> (consulté le 7 mai 2013).
- VAN SAAZE, Vivian (2013), *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, *Andy Warhol Film Project*, <<http://whitney.org/Research/AndyWarholFilmProject>> (consulté le 7 mai 2013).