

De la nature du titre
On the Nature of the Title

Manon Regimbald

Number 82, Winter 2007–2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9184ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Regimbald, M. (2007). De la nature du titre / On the Nature of the Title. *Espace Sculpture*, (82), 16–21.

De la nature du titre On the Nature of the Title

Manon REGIMBALD

Par où commencer tandis que les flux des mots parcourent les flots d'images et que se meut la représentation *in situ*? D'un côté, la nature. De l'autre, le titre : la « couleur invisible » pour Marcel Duchamp – la « méthode de détournement » préférée de Guy Debord et Gil J. Wolman. Autrement dit, des sculptures dans le paysage et des appellations plus ou moins contrôlées, ou inversement. Des intitulés et leurs inscriptions dans la nature, néanmoins comprenons bien que la nature est partout, loin d'être confinée à l'extérieur de la ville, car la nature ne se limite pas à cette chose verte dont nous ne jouirions qu'à distance, son omniprésence (climat, topographie, végétation, atmosphère) fait qu'au contraire, nous coexistons ensemble, elle et nous, dans la ville pas moins que dans la campagne¹. Toutefois, ne perdons pas de vue l'histoire récente du titre et les différents usages qui en découlent². Nous ne le soulignerons pas assez ; il a fallu attendre longtemps pour que le titre fasse son chemin, passant de la dénotation à la provocation connotative, osant même l'absence.

Donc, pendant que les titres défilent, une sorte de cartographie se profile, bien entendu la carte n'étant pas le territoire, on nous l'a assez répété et nous l'avons bien saisi. En ce sens, le titre n'est pas l'œuvre, non plus. Il y a écart, délai, décalage, transfert et transport qui traversent aussi les champs fabuleux et mythiques du Paradis au jardin d'Éden, de l'Arcadie à l'Utopie. Ce n'est pas une imitation, ni de la ressemblance, même s'il y en a, mais plutôt une extrême contiguïté où s'étreignent la partie et le tout, le centre et la marge qui s'attisent, s'affrontent et se dévisagent. Ce n'est pas que le titre reflète l'œuvre, cependant il y a là, sur cette scène narrative, comme un passage de l'un à l'autre.

Non seulement le titre ne précède-t-il pas nécessairement l'œuvre,

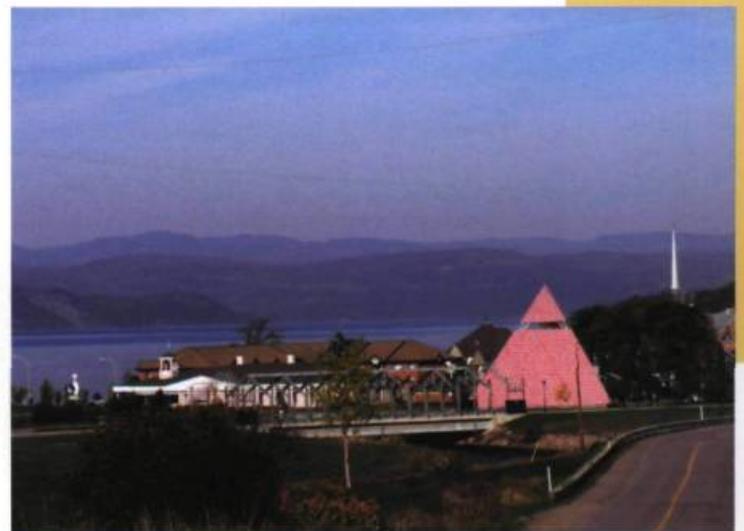
Where to start while the streams of words traverse the flows of images and the representation moves *in situ*? On the one hand there is nature. On the other there is the title: "the invisible colour" for Marcel Duchamp – the "method of *détournement*" favoured by Guy Debord and Gil J. Wolman. In other words, sculptures in the landscape and more or less controlled appellations, or vice versa. Things titled and their inscriptions in nature, nevertheless it must be made clear that nature is everywhere, it is far from being confined to the exterior of the city, for nature is not limited to things green that we enjoy only from afar, on the contrary its ubiquity (climate, topography, vegetation, atmosphere) is the condition whereby we exist together, it and we, as much in the city as in the countryside.¹ Yet, let us not lose sight of the title's recent history and the different uses that it has led to.² It cannot be stressed enough; it took a long time for the title to make its way, moving from denotation to connotative provocation, or even daring to not show up at all.

Hence, as the titles scroll past, a sort of cartography emerges, even though as we know, for we have learned the oft-taught lesson, the map is not the territory. In this sense the title is not the work, either. There are gaps, delays, lags, a transfer and transport that also run through the fabulous and mythic fields from Paradise to the Garden of Eden, from Arcadia to Utopia. It is not an imitation, nor resemblance, even if there is one, but rather an extreme contiguity, where the part and the whole are locked in an embrace, where the centre and the margin provoke, confront and stare each other down. It is not that the title reflects the work, however, on this narrative stage there is something like a passage from one to the other.

Not only does the title not necessarily precede the work, neither does it close it off. Perhaps it is a beacon, a marker, or an orientation mark in the middle of this general clutter and rubble? Or is it a mark of honour, an exclamation or question mark? Or is it a perspective, as in a telescope? Is it an overview, regardless of whether it be

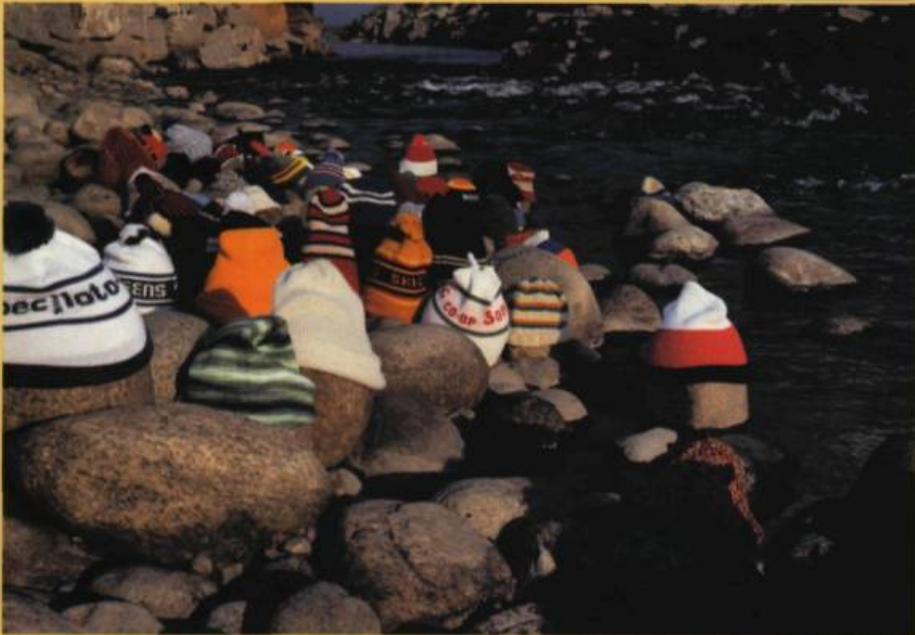
←
Jean-Jules SOUCY, *Le tour du Canada en vélo stationnaire*, 2005. La Centrale, Montréal. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy of the artist.

Jean-Jules SOUCY, *Monument de la Baie des Ha! Ha!* Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy of the artist.

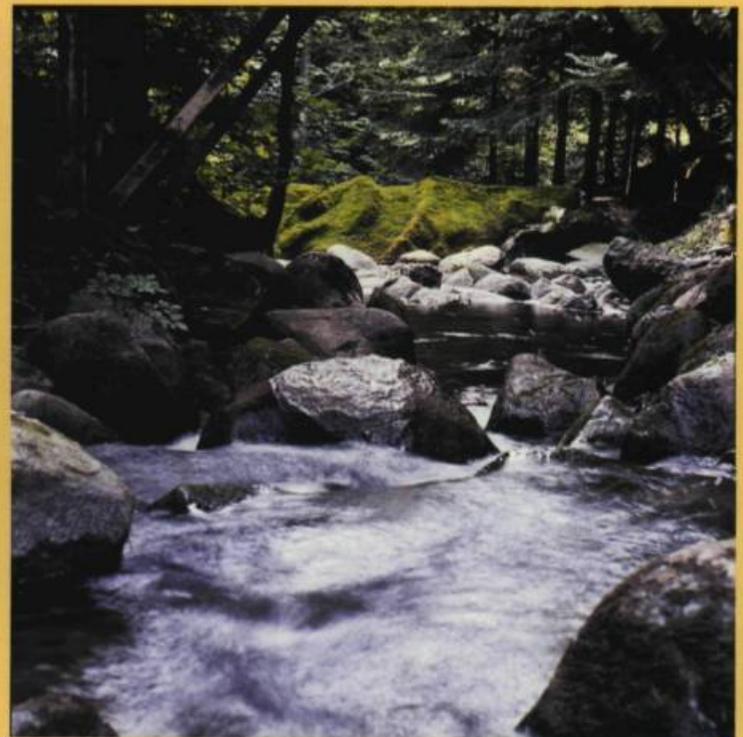


ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable), *Attention : Zone Épineuse*, 2002. Parc du mont Royal, Montréal.
Photo : Martin Savoie.

ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable), *Attentats #15*. Devant la Vancouver Art Gallery.
Photo : ATSA



Jean-Jules SOUCY, *Les tuques. Quoi offrir en cas d'eau*, 1985. Ville de La Baie. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste / Courtesy of the artist.

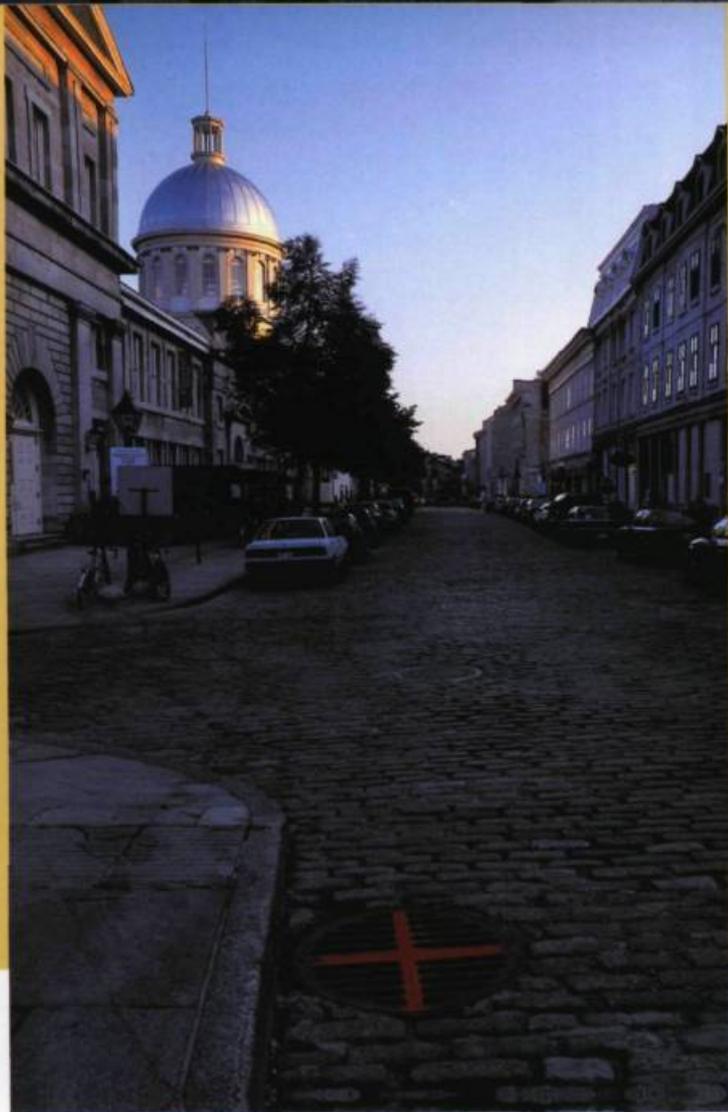
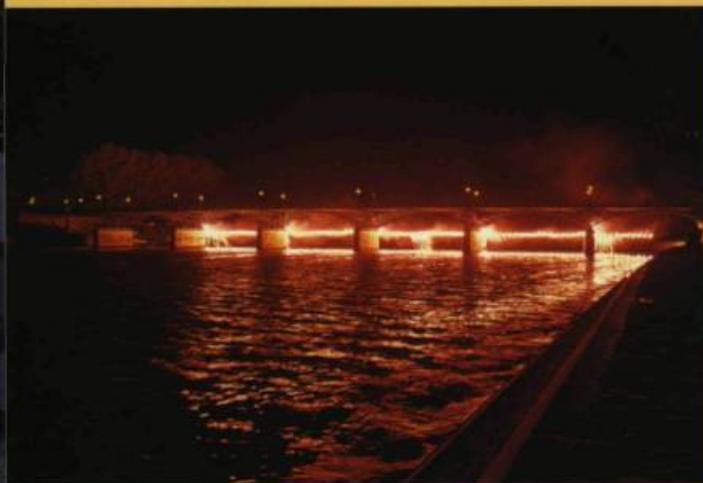


Francine LARIVÉE, *Un paysage dans le paysage. Le paysage comme tableau vivant*, 1993-1996.
Photo : F. Larivée.

André FOURNELLE, *Les incendiaires*, 15 mars 2005. Intervention artistique et réflexion sur l'errance. Piazza du Centre Pompidou, Paris. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste/Courtesy of the artist.



André FOURNELLE, *Lumière et silence*, 20 juin 1999. Ligne de feu le long de la passerelle des Arts, Paris. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste /Courtesy of the artist.



Bill VAZAN, *Vortexit*, 1988. Collection du Musée de Lachine. Photo : Michel Dubreuil.

André FOURNELLE, *Propagande*, 1998. Une croix rouge marque une grille de puisard d'où sourdent les paroles de Joseph Beuys. Photo : Michel Dubreuil.

mais il ne la clôture pas plus. Peut-être s'agit-il d'une balise ? d'un repère ? ou encore d'un point d'orientation au milieu de l'encombrement général, y compris des décombres ? Un point d'honneur, d'exclamation, d'interrogation ? Ou encore une perspective, au sens de lunette d'approche ? Un aperçu, une vue télescopique ou microscopique, peu importe. Au terme de ses correspondances, un point de vue alors, voire un autre horizon, nous regarde, nous interpelle. Faut-il le répéter : *ce que nous voyons, nous regarde*, n'est-ce pas, d'autant plus que titrer, venu du latin *appellare*, signifie aussi interpellier, s'adresser à quelqu'un en vue de quelque chose. L'étymologie nous enseigne également que la liaison du titre à *appellatio* nous engage dans l'action d'adresser la parole, de s'adresser à, d'avoir recours à. Pendant que la situation sur la planète se dégrade d'une contrée à l'autre, d'une saison à l'autre, des pratiques artistiques issues de l'art du paysage et des jardins nous font signe, refusant d'assujettir l'art à une manifestation dégagée du réel. Au milieu de titres qui manifestent et qui militent ouvertement, des œuvres osent révéler l'urgence d'agir, l'impérieuse nécessité d'intervenir : *Vous êtes pas écœurés de mourir bande de caves!*

L'ÉCHO DES TITRES

Les tuques. Quoi offrir en cas d'eau, 1985, Ville de La Baie
Monument de La restauration de la Baie des HA! HA!
Le tour du Canada en vélo stationnaire, 2005
 Jean-Jules SOUCY

Dans la mouvance dadaïste et surréaliste surgit l'admirable pratique de Jean-Jules Soucy, au royaume de l'humour. Chacun de ses projets savamment mûris, brillamment conçus et exécutés, témoigne magistralement de son ingéniosité dont les titres espiègles ne sont que les oriflammes ironiques, les porte-parole éloquentes de son regard pénétrant sur la nature et la société.

Vortexit, 1988, Parc René-Lévesque
 Bill VAZAN

Vortexit se dresse au milieu des nombreuses réalisations de Bill Vazan, parfois permanentes, parfois éminemment éphémères. Attiré par les alignements de pierres préhistoriques qui ont marqué sa démarche, Vazan crée à Lachine un passage qu'il borde de roches sur lesquelles il grave, à sa manière, des signes intrigants aux caractères primitifs. Sur les rives du Saint-Laurent, ce portail est nommé *Vortexit*. Remous sonores et trombe d'images, le mot n'était pas encore inventé ; Vazan l'inaugure dans un monde où l'imagination ricoche sur les rivages de la mémoire.

Attention : zone épineuse, 2002-Attentats #!
 L'Action Terroriste Socialement Acceptable

Au sens propre du terme, l'Action Terroriste Socialement Acceptable part du titre pour s'adresser au public. L'ATSA met en état d'alerte le spectateur qu'elle interpelle vertement, en quelques mots. Souvenons-nous, *quand dire, c'est faire...* Ainsi, sur le mont Royal à l'automne 2002, on pouvait lire : *Attention : zone épineuse*. Cette inscription lapidaire ne fait pas que répéter le nom de l'action, mais elle redouble l'urgence à dire les crimes causés à l'environnement, à les dénoncer, à s'activer en vue du bien commun. Quant à la série *Attentats*, accompagnée de la remise des constats d'infraction citoyennes, sa numérotation simple laisse place à une longue suite.

Resecare, 1990-La ligne de feu-Propagande, 1999-Fires in the Cities
 André FOURNELLE

Chez André Fournelle, les mots porteurs du titre coupent, tranchent, découpent la matière comme ils la ciblent, comme ils l'embrasent, à l'enseigne du feu, de la terre et de l'eau avec lesquels se marient ses installations. D'un côté, baptiser en anglais *Fires in the Cities* implique une mise à distance alors que transparaît visiblement le fond primitif du lexique français avec *Resecare*. Sur le bûcher de la mémoire crucifiée et dans la flambée de sens qu'il attise, ses titres brillent entre les croix rouges – vibrant manifeste suprématisse ! – qu'il essaime à qui mieux mieux, des deux côtés de l'Atlantique, en bois, en verre et en lumière, et/ou tous ces X qui disent et redisent non, qui refusent le pouvoir, s'opposent et dénoncent comme dans l'imposante série *Fires in the Cities*. Là, cérémonie et performance s'allient de même que dans *Propa-*

a telescopic or microscopic view. In terms of these correspondences what we have is a point of view, or even another horizon that looks upon us, calls out to us. Need it be said again, *what we see, calls out to us*, doesn't it? All the more so because the *title*, from the Latin *appellare*, also means to call out to, to address someone in view of something. Etymology also teaches us that the link of the title to *appellatio* engages one in the action of speaking to, to address oneself to, to have recourse to. While the planetary situation is deteriorating from one country to another, from one season to another, artistic practices rooted in land and garden art are signaling that they refuse the subjection of art to a manifestation cleared of the real. In the midst of titles that are openly demonstrating and combating, there are works which dare to reveal the urgent need for action, the imperious necessity to intervene: *Vous êtes pas écœurés de mourir bande de caves!* (Aren't you sick and tired of dying, bunch of fools!)

THE ECHO OF TITLES

Les tuques. Quoi offrir en cas d'eau,
 (Tuques. What to offer as a gift in case of water),³ 1985, City of La Baie
Monument for the Restoration of the Baie des HA! HA!
Le tour du Canada en vélo stationnaire (The Tour of Canada on a Stationary Bike), 2005
 Jean-Jules SOUCY

In the spirit of Dada and Surrealism, Jean Soucy's admirable practice comes to us from the realm of humour. Each of his eruditely crafted and brilliantly conceived and executed projects, beautifully bear witness to his ingenuity of which the impish titles are but the ironic banners, the eloquent mouthpieces for his incisive observations about nature and society.

Vortexit, 1988, René-Lévesque Park
 Bill VAZAN

Vortexit stands out among Bill Vazan's many sometimes permanent, sometimes eminently ephemeral projects. Attracted by the alignment of prehistoric rocks which have left their stamp on his process Vazan created a pathway in Lachine that was flanked by rocks on which he engraved, in his way, intriguing signs made up of primitive characters. Situated on the banks of the Saint-Lawrence, this portrait is called *Vortexit*. Sonic swirls and a whirlpool of images, the word had not yet been invented; Vazan inaugurates it in a world where the imagination rebounds on the shores of memory.

Attention: zone épineuse, 2002 - Attentats #! (Warning: thorny zone, 2002-Attacks #!)
 L'Action Terroriste Socialement Acceptable (Socially Acceptable Terrorist Action)

In the true sense of the term, L'Action Terroriste Socialement Acceptable, uses the title to address the public. L'ATSA puts the viewer, who they sharply address in a few words, in a state of alert. Let us remember, *how to do things with words...* On Mount-Royal in the fall of 2002, one could read: *Attention: zone épineuse*. This lapidary inscription does not only repeat the name of the action it also redoubles the urgency of speaking out about the crimes committed against the environment, of denouncing them, of mobilizing for the common good. As for the series *Attentats*, in which citizen's statements of offence were issued, its straightforward numbering leaves room for a lengthy follow-up.

Resecare, 1990-La ligne de feu-Propaganda, 1999-Fires in the Cities
 André FOURNELLE

With André Fournelle the title-bearing words cut, and cut through the matter as they target it, as they inflame it, in the sign of fire, earth and water that are an integral part of his installations. On the one hand, to baptize *Fires in the Cities* in English implies a distance while the ordinary French lexical ground of *Resecare* is visibly disclosed. On the stake of crucified memory and in the blazing fire of meaning which it fans, his titles shine between the red crosses – a vibrant Suprematist manifesto! – that he scatters each one more so than the other, on both sides of the Atlantic, in wood, glass and light, and/or all these Xs that say no over and over, that refuse power, that oppose and denounce it as in the impressive series *Fire in the Cities*. There, ceremony and performance are allied just as in *Propaganda*, and it is as though all the innumerable crosses resonated; these crosses that Fournelle draws, sculpts, evokes, reiterates, burns, inflames and intersects among all these "red shadows" that endlessly carry us back us from one story to the next, one territory to the next.

Daniel HOGUE,
Regardez-vous aller! Vous êtes pas écoeürés de mourir bande de caves,
 2007. Centre régional d'art
 contemporain de Mont-
 pellier. Photo: D. Hogue.



gande, comme si résonnaient toutes les innombrables croix que Fournelle dessine, sculpte, évoque, réitère, allume, enflamme, entrecroise parmi toutes ces « ombres rouges » qui n'achèvent pas de nous reporter, d'une histoire à l'autre, d'un territoire à l'autre.

Un paysage dans le paysage. Le paysage comme tableau vivant, 1993-1996
 Francine LARIVÉE

Un paysage dans le paysage. Le paysage comme tableau vivant marque une étape significative dans la série de mousses de Francine Larivée, résultat de recherches originales soutenues avec vigueur et rigueur autour d'une matière organique hautement complexe. Ici, la mise en abyme du paysage dans la construction même du titre nous indique un rapport de rapport, une relation de rétroaction qui touche au cadre du paysage autant qu'à la nature et qui pénètre au cœur même du règne végétal. Le procédé spéculaire évoque vertigineusement l'idée de mondes emboîtés les uns dans les autres : sculpture de mousses vivantes formant un jardin de bryophytes conservé au Jardin de Métis. Cependant, au terme de ce glissement d'embranchements qui revêt tantôt une forme de réflexion simple, tantôt développée à l'infini et plus encore de façon paradoxale, le tableau vivant nous revient, suite narrative d'un théâtre du monde où se dévisagent la mémoire du paradis et le paradis de la mémoire³.

Regardez-vous aller! Vous êtes pas écoeürés de mourir bande de caves! 2007
 Daniel HOGUE

Daniel Hogue nous a habitués à outrepasser le visible et l'invisible par son audace et son talent à transformer des mots en images, puisqu'il façonne ses sculptures en braille, dévoilant finement une part de texte dans le visuel et vice versa, mais surtout en en renversant les limites spécifiques, ou plutôt, en les ouvrant. Quand Hogue intervient dans la matière, il fait pousser miraculeusement du braille. Souvent, il s'agit de mots empruntés, mais pas n'importe lesquels. Ainsi, grâce aux paroles de Mallarmé, Goethe, Neruda, Miron, Péloquin, « un espace de la jouissance » surgit, faisant advenir la « possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance. Disons-le comme Barthes : « que les jeux ne soient pas faits, qu'il y

Un paysage dans le paysage. Le paysage comme tableau vivant, 1993-96 (A Landscape in the Landscape. Landscape as a Tableau Vivant)
 Francine LARIVÉE

Un paysage dans le paysage. Le paysage comme tableau vivant is a significant milestone in Francine Larivée's moss series, which is the result of rigorously and vigorously sustained original research on a highly complex organic matter. Here, the mise en abyme of the landscape even within the construction of the title, indicates a relation of relation, a feedback relation that touches upon the landscape frame as much as on nature and which reaches into the very heart of the vegetable kingdom. The mirror procedure dizzily evokes the idea of world's fitting into each other: a sculpture of living moss that forms a bryophyte garden conserved at the Jardins de Métis. However, in this glissement of branchings that at times takes on the form of a simple reflection, and at others that of an infinite development and this in paradoxical manner, for the tableau vivant returns to us, the narrative sequel of a *theatrum mundi* where the memory of paradise and the paradise of memory stare at each other.⁴

Regardez-vous aller! Vous êtes pas écoeürés de mourir bande de caves! 2007
 (Look at you go! Aren't you sick and tired of dying, bunch of fools!)
 Daniel HOGUE

Daniel Hogue has accustomed us to going beyond the visible and the invisible through his audacity and talent for transforming words into images; because he crafts his sculptures in Braille by delicately revealing a portion of text in the visual and vice-versa, and even more importantly by reversing their specific limits, or rather, by opening them. When Hogue intervenes in matter he miraculously makes Braille grow. Often, thanks to words borrowed from Mallarmé, Goethe, Neruda, Miron, and Péloquin, a «space of bliss (*jouissance*) arises and brings about «the possibility of a dialectics of desire, of an *unpredictability* of bliss.» To continue with Barthes' words: «the bets are not placed, there can still be a game.»⁵ This is how Hogue polishes the «*brio* of the text»⁶ into a poetic wave that condenses and concentrates his work before reverberating it. His advances into the words of others add to his extraordinary work on matter. For example, *Champ de lumière en mémoire de*

ait un jeu⁴. C'est ainsi que Hogue lustre « le brio du texte⁵ » en une vague poétique qui condense, concentre son travail avant de le révéler. Ses avancées dans les mots des autres s'ajoutent à son travail exceptionnel de la matière. Par exemple, *Champ de lumière en mémoire de Gaston Miron et Pablo Neruda*. Ailleurs, *Un coup de Dés n'abolira jamais le hasard*, 1998. Ailleurs encore, *Lapin de Noël ou Sapin de Noël*, rebaptisé plus tard *La mémoire lumineuse 2*, 2003. Et puis, survient *Regardez-vous aller! Vous êtes pas écœurés de mourir bande de caves!* installé au bord d'un cimetière. Citation et appropriation côtoient mémoire et histoire. Avec ce titre, la phrase de Péloquin gravée par Jordi Bonet sur sa murale du Grand Théâtre de Québec rebondit; la révolte du poète retentit dans l'épaisseur du temps pendant que rôde l'ombre de l'alouette en colère; sans conteste, Hogue redouble l'indignation face à l'état de notre société et, du même élan, poursuit la protestation et la contestation amorcées à l'aube des années 1970, alors que chaque jour la survie même de l'espèce humaine est menacée de plus en plus.

AU TOURNANT DU TITRE

Au cœur de la sculpture ou en marge, le titre et ses sens se déplacent alors qu'évolue la notion de centre. Au cours des fluctuations qui s'ensuivent entre les mots et les images, la signification tangue et tergiverse, culbutant par-delà la frange où elle perd ses frontières précises dans la mouvance minimaliste et conceptuelle des années 1960. Un processus de décentrement se produit dans ce mouvement de va-et-vient constant, qui redouble celui entre l'art et la nature que pratique l'art du paysage qui nous rapproche au plus près de « cette montagne de mots », cette réserve invisible, au dire de Robert Smithson⁶, en rupture avec le credo moderniste.

Sous le choc de l'impulsion allégorique⁷, les mots du titre s'approprient des images et misent sur le fragmentaire, l'incomplet, l'imparfait, la ruine prenant la voie de Smithson et celle de Krauss qui nous ont montré « l'interchangeabilité entre l'écriture et la sculpture » grâce au pouvoir de transformation de l'allégorie enseigné par Benjamin. L'esprit de l'allégorie déployée dans les titres projette alors la nature de l'œuvre dans l'histoire, une histoire morcelée, mouvementée où les liaisons participent d'une activité profondément critique.

Sur la voie du dehors, le visuel s'entoure d'un murmure extérieur où transparait l'Autre. Des titres s'affichent, gouvernent et désignent l'œuvre, entretenant plusieurs points de vue, parfois contradictoires dans un espace mixte d'investigation et d'expansion qui a aussi ses failles et ses béances, ses imprévus et ses silences subits. Tout n'est pas montré. Tout n'est pas dit. →

Manon REGIMBALD est professeure associée au département d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Collaboratrice à diverses revues et codirectrice de la revue électronique *Æ Revue canadienne d'esthétique* depuis 2005, elle a publié *En chemin avec René Derouin* (L'Hexagone, 2005).

NOTES

1. John B. Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Paris, Actes Sud, École supérieure du paysage, 2003.
2. John C. Welchman, *Invisible Colors. A Visual History of Titles*, New Haven and London, Yale University Press, 1997.
3. Sur la mémoire et l'art du paysage et du jardin: Philippe Nys et Monique Mosser, (sous dir.) *Jardin. Art et lieu de mémoire*, Besançon, Les éditions de l'imprimeur, 1995; Simon Schama, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Seuil, 1999.
4. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 11.
5. *Ibid.*
6. À cet égard, voir l'œuvre de Robert Smithson, notamment ses écrits traduits en français et regroupés dans *Robert Smithson. Le paysage entropique 1960 - 1973*, Marseille, Musée de Marseille - Réunion des Musées nationaux, 1994. Aussi, Craig Owens, « Earthword », *C'est pas la fin du monde. Un point de vue sur l'art des années 80*, Rennes, Centre d'histoire de l'Art contemporain, 1992, un terme inventé par Smithson.
7. Craig Owens, « L'impulsion allégorique: vers une théorie du post-modernisme », *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

Gaston Miron et Pablo Neruda (Field of Light in Memory of Gaston Miron and Pablo Neruda) *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*, 1998 (Casting the Dice Once Never Will Abolish Chance). Also *Lapin de Noël ou Sapin de Noël*⁷, which was subsequently renamed *La mémoire lumineuse 2*, 2003 (Luminous Memory 2). Then came *Vous êtes pas écœurés de mourir bande de caves!* which was installed on the edge of a cemetery. Here, citation and appropriation sit side by side with memory and history. With this title, Péloquin's phrase, inscribed by Jordi Bonet on the mural of the Grand Théâtre de Québec, rebounds; the poet's revolt resounds in the thick of time while the shadow of the *alouette en colère*⁸ roams; unquestionably Hogue redoubles the indignation with the state of our society, and with the same vigor he pursues the protest and revolt that began at the dawn of the 70s, while with each day the very survival of the human race is increasingly under threat.

THE TITLE'S TURNING POINT

At the heart of sculpture or on its margins, the title and its meanings move as the notion of the centre evolves. In the course of the fluctuations that follow between words and images, the signification tosses and turns, tripping beyond the fringe where it loses its precise boundaries in the minimalist and conceptualist 60s. A process of decentering occurs in this constant back-and-forth movement that redoubles the movement between art and nature practiced in land art in which one is brought close up to this "mountain of words," in Robert Smithson's saying⁹, this invisible reserve, at odds with the modernist credo.

Under the shock of the allegorical impulse,¹⁰ the words of the title appropriate images and risk the fragmentary, the incomplete, the imperfect, the ruin by taking the road opened by Smithson and Rosalind Krauss who had shown us "the interchangeability between writing and sculpture" thanks to allegory's transformative power that Benjamin taught about. The spirit of allegory, unleashed in the titles, projects the nature of the work into history, a divided, turbulent history where making links is to partake in a profoundly critical activity.

On the path of the outside, the visual surrounds itself with an exterior whisper where the Other is revealed. Titles are displayed, they govern and designate the work, uphold various, sometimes contradictory points of view in a mixed space of investigation and expansion that also has its faults and gaping holes, its unpredictability and sudden silences. All is not shown. All is not said. ←

Translated by Bernard Schütze

Manon REGIMBALD is an associate professor in the art history department of Université du Québec à Montréal. She has written for various magazines and since 2005, she has been co-director of *Æ Canadian Aesthetics Journal*, an electronic magazine. In 2005, she published *En chemin avec René Derouin* at L'Hexagone.

NOTES

1. John Brinckerhoff Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven and London, Yale University Press, 1984.
2. John C. Welchman, *Invisible Colors. A Visual History of Titles*, New Haven and London, Yale University Press, 1997.
3. Translator's note. A play on words in which the *Les tuques* also refers to *Des trucs* or "practical advice," and the *en cas d'eau* can be read both as "in case of water" or as "en cadeau," meaning "as a gift."
4. On memory and land and garden art see: Philippe Nys et Monique Mosser, (eds.) *Jardin. Art et lieu de mémoire*, Besançon, Les éditions de l'imprimeur, 1995; Simon Schama, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Seuil, 1999.
5. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller, Farrar, Straus and Giroux, London, 1975, p.4.
6. *Ibid.*
7. Translator's note. The untranslatable title *Lapin de Noël ou Sapin de Noël* is a phonetic pun based on the substitution of the 'L' in *Lapin* (rabbit) for the 'S' in *Sapin* (fir tree), and in this context Christmas tree) and the dropping of the 'l' from *Nôel* (Christmas) for *Noë* (Noah).
8. Translator's note. A reference to Félix Leclerc's song of the same name that expresses anger and disillusionment with the treatment of Quebec, and particularly Quebecois youth, in the wake of the October crisis.
9. An expression coined by Robert Smithson. For more on this, consult Robert Smithson's work and in particular his writings in Robert Smithson: *The Collected Writings*, edited by Jack Flam, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1996. And Craig Owen "Earthword," in *Beyond Recognition*, Ed. Scott Bryson et al., Berkeley: University of California Press, 1992.
10. Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism," in Wallis, B., Ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York: Godine, 1984.