



Les titres-les sculptures-les lieux Une relation d'inter-différance

Nycole Paquin

Volume 36, numéro 3, hiver 2008

Le titre des œuvres : accessoire, complément ou supplément

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/019636ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/019636ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (imprimé)

1708-2307 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paquin, N. (2008). Les titres-les sculptures-les lieux : une relation d'inter-différance. *Protée*, 36(3), 79-87. <https://doi.org/10.7202/019636ar>

Résumé de l'article

Le titre, l'oeuvre sculpturale ou installative et le lieu d'exposition sont ici considérés comme composants d'une dynamique d'inter-différance tripartite. L'étude s'intéresse aux habitudes de titrage en arts actuels et se fonde sur un vaste corpus d'oeuvres recueilli entre 2002 et 2008 d'où ont été extraites neuf classes de référence et quatre grandes catégories d'appariement entre les trois composants : stabilisation provisoire, détournement hors champ, ambiguïté soutenue et inversion d'un composant à un autre alors que le troisième fracture l'état de tension. Il en ressort des paradigmes majeurs quant aux habitudes de titrage, dont une préférence pour les quiproquos et la métaphore, l'expression récurrente d'inquiétudes et d'incertitudes d'ordre socioculturel, mais aussi un goût partagé pour le jeu (salvateur ?) qui s'entrecroisent au sein d'un ensemble dont les conjonctures sont différées au-delà de (ou sous) quelque spécificité objectale, obligeant le récepteur à lui-même se référer, se différer « ailleurs » pour faire sens avec ce qu'il lit et ce qu'il voit. En cela, il doit lui-même « titrer » la situation.

LES TITRES-LES SCULPTURES-LES LIEUX: UNE RELATION D'INTER-DIFFÉRENCE

NYCOLE PAQUIN

Dans le domaine des arts visuels, les titres sont encore les grands oubliés de l'histoire et n'ont donné lieu qu'à de rares études sémiotiques majoritairement axées sur la peinture¹. Cette carence peut être imputée à divers facteurs, notamment au fait que les œuvres ne furent systématiquement titrées par les artistes que depuis le début de la modernité². Or, même les intitulés attribués aux créations contemporaines ne sont actuellement retenus que pour leur commodité archivistique et cela peut s'expliquer par la localisation du texte qui apparaît non pas en en-tête d'un co-texte, comme c'est le cas pour le titre d'un livre ou d'un film, mais sur un cartel tenu en marge³ et dont le rôle est de fournir des renseignements d'ordre factuel: nom de l'artiste, titre de l'œuvre, année de production, matériaux, dimensions et, parfois, nom du propriétaire ou du donateur⁴. Provisoire, le cartel est déjà voué à être «écarté» lors du démontage de l'exposition et il s'ensuit que les données de la légende subsistent en tant que vestiges d'un espace/temps singulier et ponctuel, qu'il soit à nouveau jumelé à l'œuvre ou non. Nonobstant la trace écrite de l'événement, le titre délocalisé et mis en aparté est essentiellement a-spatial et a-temporel – témoin d'un «avoir été» et indice d'une absence, d'autant que bon nombre d'installations sont définitivement démantelées une fois l'exposition terminée. Dans l'optique d'une analyse des interrelations du titre et de l'œuvre, il est donc important de retracer dans la mesure du possible les circonstances initiales de leur cohabitation dans un lieu spécifique en acceptant par avance les limites d'une telle reconstitution⁵.

CONSIDÉRATIONS SÉMIOTIQUES

Le point de vue qui sera ici défendu, et qui s'intéresse aux *habitudes* de titrage des œuvres récentes, particulièrement des sculptures et des installations, postule que le titre est le symptôme d'un parti pris critique étroitement relié à la pratique artistique⁶, peu importe que l'artiste l'ait spontanément choisi «après coup» ou qu'il l'ait préalablement pensé en vue du projet global de création dans un lieu prédéterminé⁷. Il est à la fois stratégie rhétorique et argument théorique, tactique de séduction et témoin de la manière dont le créateur se situe au sein des arts. Cet engagement a une histoire dont le cours pourrait être remonté jusqu'au

tout début du XIX^e siècle, mais elle ne s'est peut-être jamais manifestée de façon aussi saillante qu'au milieu du XX^e siècle, alors que les artistes prenaient une distance radicale par rapport à l'art figuratif et, par le fait même, vis-à-vis du langage verbal perçu comme «contaminateur» de l'image abstraite⁸. Ce fut l'époque de l'attribution des nombreux «Sans titre» et «Numéro X»⁹. Dans cette foulée formaliste, un nombre croissant de créateurs allait choisir des titres désignant directement un type de composition, souvent une couleur, de sorte que les mots servaient de pli sur la valeur autoréférentielle de l'image qui devait être *vue* et non *lue*.

Depuis, les attitudes esthétiques ont changé, la sculpture a envahi l'espace sous forme d'installations et de montages multimédias, les motifs schématisés et figuratifs ont côtoyé des pans abstraits au sein d'un même espace de représentation et les titres se sont complexifiés pour se montrer de plus en plus critiques des coutumes antérieures et en venir à systématiquement entrelacer des concepts éloignés des propriétés objectales des œuvres.

Longtemps, on a avancé que le titre agissait nécessairement comme «guide» de l'interprétation de l'œuvre¹⁰, qu'il comblait une «lacune»¹¹. Or, en art actuel, il participe d'une dynamique complexe d'inter-références souvent disloquées; il est relais plutôt qu'ancrage¹² et si, dans certains cas, il authentifie le «statut» de l'œuvre, comme on le verra plus loin, cette certification repose sur sa présence et non sur ce qu'il énonce. Par ailleurs, il arrive parfois que l'œuvre clarifie elle-même l'énigme posée par un titre de prime abord obscur.

Mais, en toute occasion, son emplacement en retrait de l'œuvre maintient un double décalage, physique et sémantique, entre les deux systèmes (visuel et verbal) qui ne peuvent aucunement se traduire l'un l'autre; il en résulte *un manque à l'autre* et *un manque à soi* de la part des deux véhicules d'expression qui demeurent pourtant liés par le fait même de leur juxtaposition plus ou moins distancée dans l'espace. Que le titre soit parfois tenu à une distance physique considérable, comme c'est

généralement le cas pour les sculptures installations aménagées dans des espaces publics ou dans la nature, accroît la complexité des interrelations, sans compter que le lieu même de l'exposition reconduit ses propres avenues d'interprétation. S'installe alors une systémique tripartite d'*inter-différence*¹³ titre-œuvre-lieu qui engendre forcément des tensions que le récepteur est invité à jauger selon ses propres expériences diverses. En raison de cette conjoncture, la triade fonctionne à la manière d'une *impressa*, ce terme devant être ici entendu dans l'acceptation qu'on lui accordait déjà au XVI^e siècle, à savoir «une manière complexe de figurer» et dont «le sens ne réside que dans le rapport» respectif (Klein, 1970: 131 et 138) des trois composants différemment hiérarchisés selon les cas. Dit autrement, il y a toujours suppléance, contamination et surplus d'énonciation, même quand l'inter-désignation semble à première vue concordante. Mais, dans le cas des sculptures et des installations actuelles, la portée métalinguistique de la systémique est d'autant plus percutante qu'elle opère selon un principe de disjonctions et de bifurcations apparentes.

DE LA MÉTHODE

Il ne saurait être ici question d'établir une typologie exhaustive des titres en arts actuels ou de mener une étude statistique et strictement quantitative. Cependant, le prélèvement de plusieurs centaines de titres assignés aux sculptures entre 2002 et 2007¹⁴, dont tous les cas ont été tirés de la revue *Espace*, s'est révélé fructueux et avantageux qualitativement.

Premièrement, cette revue est spécialisée en sculpture contemporaine et, bien qu'elle traite majoritairement d'œuvres produites au Québec et dans les autres provinces canadiennes, elle rend compte de productions européennes et américaines présentées lors d'expositions d'envergure, dont les grandes biennales internationales. Un tel corpus permet de dresser un éventail adéquat des modalités de titrage de la part des artistes qui, indépendamment de leur origine ou de leur lieu de travail, ne

témoignent d'aucune tendance nationale ou régionale quant à la forme et au contenu des titres ou des œuvres. Nous y reviendrons.

Deuxièmement, l'étude préliminaire du corpus autorise la mise en relief de certaines récurrences référentielles pouvant être distribuées dans neuf grandes classes d'intitulés quantitativement quasi équivalentes, sauf pour la première, moins fréquente :

- 1) les « nouveaux » Sans titre;
- 2) les références à la forme et au lieu de présentation de l'œuvre;
- 3) les références générales à des instances formelles, spatiales et temporelles;
- 4) les références à la nature;
- 5) les références à des objets familiers;
- 6) les références à la connaissance, aux sciences, à la philosophie, aux lettres;
- 7) les références à différents modes de communication autres que les arts (médiats de tous genres);
- 8) les références à l'identité et aux relations humaines;
- 9) les références au corps et à la perception sensorielle.

Une telle diversité est symptomatique du refus de la monosémie et a pour conséquence de multiplier les valeurs d'usage titre-œuvre. Il est toutefois capital de noter que plusieurs références se chevauchent dans un même intitulé et que ce sont précisément ces amalgames qui suscitent des combinaisons flottantes.

Troisièmement, à un niveau plus important pour le propos de cette étude, il appert que quatre catégories d'interrelation recouvrent le corpus : une catégorie d'appariement où titre, œuvre et lieu entretiennent une relation équivoque mais se stabilisent provisoirement; une deuxième catégorie où les composants détournent explicitement et abruptement leurs énoncés respectifs vers des avenues connotatives hors-champ; une troisième catégorie où une forte *ambiguïté* est maintenue entre eux selon des degrés variables de discordance; enfin, une quatrième catégorie où l'*inversion* (tension des contraires et des contradictions) entre deux composants est éclatée par le troisième. Or, ces classes et ces catégories s'entrecroisent au sein d'un seul et même cas et il

serait peu pertinent et peu éclairant de les traiter séparément. Le corpus, dont ne seront analysés que quelques cas typiques, est abordé par thèmes relatifs à la *différence* spatio-temporelle d'un composant à un autre, mais le lecteur y retrouvera certainement les grands paradigmes catégoriels. Bien que les lieux d'exposition soient pris en considération, pour des raisons d'éthique, les titres et les œuvres seront traités en concomitance, puisqu'il est impossible de reconstituer la distance physique exacte qui les sépareit lors de leur exposition¹⁵. Enfin, nous ne pouvons présupposer que le spectateur lit le cartel avant d'avoir vu l'œuvre, ni après. Mais, si le titre n'est ni premier ni second dans un ordre de perception prédéterminé, mises à part de rares exceptions, le site, lui, prédispose le visiteur dans la mesure où sa pré-conceptualisation de la nature et de la fonction de l'environnement participe de ses horizons d'attente et colore déjà l'idée que le spectateur se fait de ce qu'il y trouvera. Et c'est dans cette mesure que le lieu d'exposition n'est jamais neutre, ni en amont ni en aval de l'expérience; il laisse ses traces. Dans les analyses qui suivent, l'insistance sur les titres souvent pris comme point de départ n'est qu'une stratégie méthodologique qui vise à faire valoir leur pouvoir d'évocation.

L'EFFET BOOMERANG

Quelques artistes privilégient encore le *Sans titre*, certains d'entre eux l'utilisant d'ailleurs systématiquement, mais dans une optique fort éloignée des habitudes formalistes. C'est le cas de Lalie Douglas qui choisit d'intituler ainsi plusieurs de ses créations, dont un groupe de véritables petits bateaux de bois peint flottant parmi les joncs à proximité des berges à Saint-Jean-Port-Joli (*Espace 68*, 2004: 34). Le « sans titre » (qui n'est jamais équivalent à une absence de titre) invite le récepteur à centrer son attention sur l'œuvre qui, dans une logique parodique mais stabilisatrice, s'en remet à son titre (« sans titre ») pour attester son appartenance au domaine des arts. Dit autrement, sans la présence de ce « sans titre » qui ne dit rien de l'œuvre mais fait tout pour

elle, aucun autre indice ne permettrait au visiteur de détourner les objets de leur fonction première d'ailleurs soutenue par l'environnement immédiat. À travers le corpus, les doubles énoncés (sans titre-titre) sont tout aussi déroutants, surtout lorsqu'ils se contredisent de l'intérieur, disent l'inverse de ce que l'œuvre montre à voir, ou font les deux à la fois. Par exemple, dans sa totalité, *Untitled (Invisible Thread)* de Karelee Fuglem (*Espace* 71, 2005: 30) remplit une double fonction: d'emblée, la première partie du titre bloque toute évocation descriptive de l'objet ou de sa matière, laquelle est cependant appelée dans la seconde partie, qui n'est pas un sous-titre mais un co-titre, où elle est tenue entre parenthèses. Or, en plus d'aller à l'encontre de la première partie « muette » du titre, les mots (*fil invisible*) décrivent l'inverse de la réalité matérielle de l'œuvre où une multitude de fils de nylon blanc bien visibles, pendus au plafond de la salle d'exposition, profilent une coupole vaporeuse à l'intérieur de laquelle le visiteur peut pénétrer. Il s'établit alors une dynamique de pli et de repli du titre sur l'œuvre, et *vice versa*, à différents niveaux d'expression: une relation de contrariété entre ce qui est dit et la coquille diaphane; une seconde relation, contradictoire de la première, dans la mesure où se raccordent ce qui est montré à voir (le pourtour arrondi de l'alcôve qui borde le spectateur) et la forme même de ce qui est donné à entendre (mis en exergue). Bien que le lieu environnant semble de prime abord jouer un rôle secondaire, deux facteurs entrent en ligne de compte. Premièrement, le centre de la cellule est réservé à tout sujet innommé, « non titré », susceptible de s'y présenter; deuxièmement, pour le visiteur, l'expérience des chassés-croisés entre le titre et l'œuvre est l'aboutissement d'un passage progressif des limites élargies de l'édifice¹⁶ à la salle d'exposition et enfin à l'espace encore plus réduit de l'alcôve transparente dont il devient le centre, le sujet. Ce déplacement de proche en proche évoque l'image d'un fil imperceptible qui tracerait un parcours initiatique conduisant à la découverte d'un message crypté, ce qui n'annule aucunement l'effet boomerang titre-œuvre, mais le maintient

au contraire en tension maximale. Or, le va-et-vient ponctuel de chaque visiteur joue lui-même le rôle d'un « connecteur »¹⁷ ou d'un embrayeur qui fracture le cadre proprement dit de l'accouplement des mots et de la forme sculpturale. Ailleurs, les relations d'inversion et de redressement sont habituellement plus choquantes, plus immédiates; il en va ainsi pour une œuvre de Scott McLeod intitulée *Walking Angel* (*Espace* 63, 2003: 40) représentant un monumental ange de granit gisant sur le sol en pleine nature et qui exige le relèvement virtuel (mental) de l'objet, sans lequel l'inversion ne pourrait tout simplement pas être reconnue et évaluée comme évocation implicite de la déchéance de l'Ange et de toutes les connotations qui s'y rattachent, ou encore de la chute d'Icare en raison même de l'espace à ciel ouvert. Dans ces trois cas, y compris celui de l'interrelation elliptique entre le tout-puissant « sans titre » et les objets utilitaires, si le titre et l'œuvre se stabilisent provisoirement en raison même du chiasme des contraires, des contradictions et des raccordements factuels ou virtuels, la contingence spatiale autorise, voire encourage, des échappées polysémiques.

DE LA MATIÈRE À LA MÉTAPHORE

Plus fréquemment, titre-œuvre-lieu s'arriment pour détourner l'objectalité de l'œuvre et les apparences du lieu vers la métaphore, le terme étant ici entendu dans le sens d'un décalage et d'un décollage de la littéralité des choses qui implique nécessairement les notions d'espace et de temps (Paquin, 1998: 239-244). C'est le cas de l'intitulé *Feu vert*, référant à lui seul à l'autorisation d'un quelconque mouvement, qui accompagne l'installation de Martial Després amarrée en bordure d'une voie maritime (*Espace* 62, 2002-2003: 9)¹⁸. Tel un poste de signalisation, mais tourné vers les terres, un gros tuyau métallique vertical, retenu par des câbles métalliques, sert de support à des lanternes chauffées au propane et dont le clignotement *en vert* est activé au gré des marées. Déjà index du rivage qu'elle éclaire ponctuellement, la tour, dont la texture a été travaillée pour lui donner l'apparence de la

rouille, s'apparente à des objets utilitaires abîmés et abandonnés aux alentours et marque d'autant mieux la dégradation du site initialement idyllique devenu réceptacle des rebuts. Dès lors, la double indication d'un déplacement autorisé *dans l'espace* par le *feu vert* est déviée vers l'idée du passage même *du temps* qui altère toute chose: véritable *vanitas* de notre époque où la décrépitude des choses et la dégradation du site naturel sont cependant attribuées à l'insouciance de l'homme, le concept de l'irresponsabilité humaine idéalement réversible se substituant à celui de la fatalité irréversible du temps.

Dans d'autres cas, il est plutôt question d'écart plus discret par rapport à la matière (poids, forme géométrique, organisation spatiale, texture, etc.) au profit d'un concept englobant mais relié à la pratique sculpturale. À l'instar de Claude Millette qui intitule l'une de ses œuvres *Résistance des matériaux* (*Espace* 78, 2006-2007: 47), plusieurs artistes choisissent de retenir la structure comme objet de leurs titres, mais privilégient des termes génériques qui pourraient désigner un grand nombre de formes plutôt que de pointer la spécificité de l'objet, lequel, à son tour, n'actualise forcément l'évocation du titre que par extension. Ce mode de titrage déplace les attributs particuliers de l'œuvre vers les activités générales de la discipline: construire, ériger, édifier, assembler; il a-spatialise, a-temporalise et, par conséquent, dématérialise «l'objet singulier». Nous reviendrons sur cette notion de dématérialisation de l'objet et du site qui est l'une des caractéristiques majeures des arts actuels.

LE LIEU DE LA NATURE-LA NATURE DU LIEU -LE HORS-LIEU

Plus de la moitié des œuvres recensées ont été exposées à l'extérieur; on peut dès lors supposer que leurs titres renvoient à la nature, au climat, à la végétation ou au règne animal. Or, tous les créateurs n'optent pas pour de telles indications, explicites, de l'environnement immédiat; en outre, plusieurs d'entre eux choisissent de s'inspirer de la nature dans des œuvres conçues pour être exposées en galerie,

reportant alors la réflexion sur un tout autre palier. Ainsi, ce n'est pas tant la nature *du* lieu qui agit comme concept rassembleur, que la Nature *comme* lieu.

Le cas du titre et de l'œuvre de Lorentino, *L'Autoroute des oiseaux* (*Espace* 68, 2004: 32), est caractéristique d'un mélange courant d'évocations urbaines et pastorales différées *ex situ*. Cette installation exposée en galerie présente en miniature une longue bande de pavés qui débouche sur une minuscule cabane d'oiseaux; elle reconduit un discours humoristique mais grinçant au sujet de l'impact de l'aménagement urbain sur l'environnement naturel. Mais toutes les références à la nature ne sont pas dénonciatrices ou alarmistes. C'est d'ailleurs sur un ton beaucoup plus «romantique» que le monolithe de Andrew van Schie, *Dead Man Frozen in Ice*¹⁹ (*Espace* 73, 2005: 44), attire l'attention sur les forces irrésistibles de la Nature qui reprend invariablement son cours. Exposés sur un lac gelé dont la surface a aussi servi de matériau, de gros blocs de glace superposés à la verticale emprisonnent trois charpentes de bois, à hauteur d'homme, à peine visibles à travers la matière translucide, et ce, jusqu'à ce que la fonte printanière les expose et les laisse choir et flotter librement. Si la matière même du site, qui est celle de l'œuvre authentifiée par le titre, retient la chaîne connotative *in situ*, l'énoncé (*l'homme mort*), jumelé au sort réservé aux charpentes symboliques de l'homme soumis aux intempéries, reporte la mise en forme et la «mise en vue»²⁰ à un concept plus élargi, plus abstrait et universel: à l'idée de l'incontrôlable puissance de la Nature.

Un tel transfert hors-champ, dans tous les sens du terme, est courant mais plus catégorique, malgré des apparences ludiques, quand le titre désigne un site autre que celui de la présentation de l'œuvre. Les installations *Encore des châteaux en Espagne* – multitude d'objets disparates empilés dans un espace intérieur exigü: Catherine Bolduc (*Espace* 73, 2005: 41) –, *The Other Side of the Ocean* – montage de rubans élastiques et projection vidéo d'une surface ondulée sur le montage et le mur de la galerie: Vessna Perunovich

(*Espace* 69, 2004: 36) –, *The Dragon Museum of Contemporary Art* – construction en brique et four installés à l’extérieur: Cai Guo Qiang (*Espace* 66, 2003-2004: 30) – ou *Portal of Compassion* – portail stylisé érigé dans un centre urbain à Shanghai: Hans van de Bovenkamp (*Espace* 69, 2004: 34) – ont été exposées dans divers pays (Canada, Chine, Japon) entre 2003 et 2005, chacune invitant le récepteur au rêve, à un ailleurs prometteur que rien ne peut retenir ou rapatrier sur le site, qui s’en trouve lui-même « décontextualisé »²¹. Nous pouvons dire que si ces combinaisons poussent l’imaginaire vers la dérive utopique, l’utopie n’étant pas un non-lieu mais un monde autre, elles sont aussi le témoin d’une internationalisation de la pratique de création, tout comme celle du titrage, qui excède les frontières nationales et régionales.

TEMPS PRÉSENTS. INCERTITUDE ET IRONIE

Il fut un temps, au Québec du moins, dans les années 1970 et 1980, où les sculpteurs optaient pour des titres porteurs d’espoir, d’optimisme et de renouveau, indépendamment des matériaux et des formes sculpturales (Paquin, 2003). La conjoncture politique et sociale est maintenant tout autre, la conscience s’est mondialisée et les termes rappelant la mort, la violence, l’angoisse, le désarroi et une panoplie de sentiments négatifs traversent les titres. *Lamentation* – regroupement de formes gonflées ayant l’allure de volatiles entassés dans leur enclos (*Espace* 61, 2002: 46) –, *Innocents (as in Massacre of Innocents)* – gigantesques personnages tordus: Max Streicher (*Espace* 66, 2003-2004: 34) –, *Solitude n° 6-5-4* – montage de hauts reliefs fabriqués d’objets de loisir, de cahiers à colorier, de magazines, etc.: Jérôme Fortin (*Espace* 62, 2002-2003: 45) –, *A Collection of Guns* – multitude de fusils en papier mâché fixés au mur: Badanna Jack (*Espace* 68, 2004: 11) –, *Retreat from Reason* – assemblage aseptisé d’éprouvettes, bocal de verre, plantes marines, lampes incandescentes: Cindy Stelmackowich (*Espace* 70, 2004-2005: 35-36) – sont autant d’exemples de l’expression d’un malaise partagé face à un monde agité et troublant.

La prolifération de ce type de titres est d’autant plus marquante qu’elle s’apparente aux thèmes de représentation des œuvres évocatrices des déboires de la société actuelle.

Allant de pair avec ces sentiments d’inquiétude, de nombreux titres évoquent le thème de la mémoire sur un ton nostalgique. La forme et le contenu des œuvres intitulées *Mémoire de 1955 ou 2026 Roberval (revisité)* – Pierre Leblanc (*Espace* 61, 2002: 43) –, *Morceaux de mémoire-Repli des choses* – Paul-Émile Saulnier (*Espace* 63, 2003: 37) –, *Relic of Memory* – Anne O’Callaghan (*Espace* 68, 2004: 7) – placent le récepteur devant les vestiges familiers de sa propre histoire (installations intérieures de jouets ou de mobiliers du quotidien) et les mots qui les accompagnent renforcent l’idée d’une pensée rétrospective, critique du présent et inquiète de l’avenir – la galerie tenant lieu de « musée des civilisations ».

L’abondance des références à la spiritualité, à une croyance mystique particulière ou à une coutume religieuse souvent exprimées avec cynisme peut être tout aussi caractéristique d’une incertitude courante. Les réalisations de Gilles Mihalcean en sont un exemple frappant²². *La Nativité* – jumelage d’une statue de la Vierge partiellement déconstruite et d’un plâtre schématisé de l’Enfant dans un décor de mobilier religieux à l’intérieur d’un lieu de culte²³ (*Espace* 58, 2001-2002: 36) –, *Autoportrait de Dieu (pour mon père)* (*Espace* 80, 2007: 8), *Saint Joseph (ibid.)* et *L’Homme branché (ibid.: 9)* – énormes monolithes schématisés sur lesquels veille une minuscule représentation du Christ « clouée » au mur d’une salle de musée²⁴ – sont des mises en situation insolites qui ont pour effet de maintenir le titre, l’œuvre et le lieu en état de ballottage entre la laïcité et la spiritualité, entre la présence et l’absence des valeurs évoquées. Mais il faut noter que toutes les références à caractère spirituel ne sont pas aussi désarticulées. Elles désignent parfois respectueusement des rites, la fabrication d’objets de culte, comme *God Seekers* – groupe de totems schématisés: Walter Redinge (*Espace* 68, 2004: 20) –, ou un survêtement de culte, ou comme *Jingle Dress* – robe composée de morceaux

de papier sur lesquels sont inscrites des prières: Maria Hupfield²⁵ (*Espace* 62, 2002-2003: 41). Or, plus souvent, il s'agit non pas d'hommage mais de provocation, comme dans le cas de *Confessionnal* – gros haut-parleur dont la forme rappelle celle d'une oreille à l'écoute: Angus Bungay (*Espace* 64, 2003: 41). Même sous le couvert de l'humour, *L'Atlas de l'eau-delà, l'Enfer* – multitude d'objets disparates entassés dans un récipient spiralé: Richard Purdy et Tanya Saint-Pierre (*Espace* 66, 2003-2004: 19) –, *Autel domestique (pupitre d'ordination)* – bricolage d'un pupitre-autel et d'une chaise: Guy Laramée (*Espace* 69, 2004: 39) –, *Le Jardin de mon curé* – installation surabondante d'objets disparates récupérés: Serge Murphy (*Espace* 66, 2003-2004: 7) – incitent le spectateur, du moins le spectateur de tradition chrétienne, à se replier sur son patrimoine religieux. Ces titres ont ceci de particulier qu'ils détournent l'aspect franchement ludique des assemblages vers d'autres voies plus sérieuses. Il en résulte un fort degré d'ambivalence entre ce qui est dit et ce qui est montré. Cette polysémie se répercute forcément sur la galerie d'exposition qui se voit tacitement octroyer une autre fonction et devenir, pour un temps, un lieu d'introspection d'un tout autre ordre que celui des arts, en raison même de l'irrévérence des titres retraçant une histoire pas si éloignée qui hante encore l'imaginaire.

JEUX DE MOTS. RETOUR ET NOUVEAU DÉPART

En contrepartie à tous ces détournements et extensions, l'utilisation récurrente des articles définitifs qui entament les titres particularise et individualise à la fois les mots et les images²⁶. Les titres *La Robe écrite* – construction ludique d'une robe-structure: Carole Baillargeon (*Espace* 60, 2002: 42) –, *La Collection* – installation de jardinières empilées et éparpillées recouvertes de mosaïques à motifs fleuris: Paryse Martin (*Espace* 73, 2005: 6) –, *Le Courtisan* – intérieur d'une enclave exiguë aux murs et plafond décorés dans un style vaguement rococo: Yannick Pouliot (*Espace* 65, 2003: page couverture) –, *La Boîte* – buste schématisé d'un personnage aux

traits négroïdes: Philippe Coudari (*Espace* 67, 2004: 47) –, *The Man and The Child* – représentation bigarrée de deux personnages: Henk Visch (*Espace* 76, 2006: 35) – sont indicatifs de l'unicité de ce qui est ou devrait être représenté par l'œuvre. Si le titre agit comme index percutant en ce qu'il déclare une singularité de représentation, les œuvres pluriformes le désamorcent, mais appellent à leur tour un terme qui stabilisera leur propre incongruité. Or, bien que l'ambiguïté persiste à divers égards entre les titres et les œuvres, la galerie intervient comme catalyseur et offre sa propre fonction en garantie de l'autorisation des écarts. Contrairement au cas du « sans titre » où le site naturel joue un rôle d'arrière-plan en « tirant » l'installation dans son propre univers connotatif, le lieu va ici de l'avant et authentifie la valeur artistique des égarements à une quelconque logique régulatrice.

Dans le cas des longs titres, qu'ils aient été lus avant ou après la perception des œuvres, l'énoncé fonctionne pour un temps comme un « sans titre », tant il semble autosuffisant. *La Joute ou le joug du joujou de l'ajout, ou la joue, n'empêche (notez bien ça)* – Pierre Dion (*Espace* 66, 2003-2004: 12) – fait foi de la force des articles qui retiennent l'attention sur la sonorité même des consonnes successives, alors que la répétition des « ou » entérine le principe du babillage comme apprentissage du contrôle du langage²⁷. *N'empêche* que si la chute impérative de la fin (*notez bien ça*) renforce l'effet de batifolage, elle ne peut qu'appeler l'œuvre, une énorme machine fantasmagorique où toutes sortes d'objets récupérés, précairement assemblés, font figure de construction primitive, ludique et expérimentale, qui reconduit exactement les mêmes concepts que le titre. C'est donc grâce à l'adéquation de leur forme-informe que ces deux systèmes s'arriment à un palier commun originel et original, sous des apparences débridées, dans la galerie qui prend alors des allures de studio, là où « ça commence ». Le jeu est d'ailleurs une des caractéristiques des longs titres où l'utilisation du « je » accuse la présence de l'artiste qui s'entend parler à l'Autre ou de l'autre, sans que la réconciliation du titre et de l'œuvre ne soit toutefois assurée à un niveau

d'expression apparent. Dans le cas de *Je rose, je bleu, je fleur dans tes yeux* – cercle formé d'herbages naturels aménagés à l'extérieur: Fernande Forest (*Espace* 70, 2005: 41) – et *Habitacle protégé, observant. Je n'oublie pas le p'tit crisse qui a volé mes branches* – construction de branches et de fils de fer partiellement submergés installés à l'extérieur: Francis Mineau (*Espace* 67, 2004: 17) –, les créateurs badinent avec les mots et les formes, prennent littéralement le site comme terrain de jeu et encouragent par là le visiteur à se récréer à son tour et à soliloquer librement sur de possibles jointures.

AILLEURS...

Trois constats doivent être tirés de ces analyses. Premièrement, les interrelations plurivoques entre le titre, l'œuvre et le lieu correspondent aux préoccupations qui sous-tendent la pratique artistique actuelle où s'entrechoquent les médias, les formes et les thèmes de représentation. Deuxièmement, il n'y a pas de hiérarchie prédéterminée de l'importance d'un composant sur les autres au sein de la systémique et les rôles respectifs varient selon les cas. Troisièmement, de l'ensemble du corpus se profile une petite histoire des « mentalités du titrage », une mise en relief de valeurs identitaires consciemment ou inconsciemment instaurées par les artistes: beaucoup de quiproquos, une préférence pour la métaphore, l'expression récurrente d'un malaise d'ordre socioculturel, certainement un goût pour le jeu.

Pour conclure, il faut noter à travers le corpus l'émergence de deux constantes contradictoires: l'une d'extension et l'autre de contraction sémantique. En premier lieu, il est fréquent que l'ambiguïté entre les composants (titre-œuvre-lieu) demeure sans réconciliation apparente et il revient au spectateur de combler les non-dits du titre et de contenir le trop-plein imagé pour en arriver à y instaurer un concept rassembleur hors-champ. Même dans le cas de combinaisons de prime abord vraisemblables, il ne s'agit que d'un appariement temporaire, car, de manière générale, un des éléments se détache de la

chaîne isotopique et entraîne les deux autres « au-delà » des apparences. Ensuite, et à l'opposé, entre autres dans le cas des longs titres, les combinaisons qui semblent initialement les plus incongrues et les plus éclatées finissent par se rallier « sous » l'allure débridée des composants et se rencontrer dans un système d'interrelation logique et stable. Mais, dans tous les exemples de ce corpus, tout semble se passer ailleurs, à côté, au-dessus ou en dessous des apparences, à distance parfois extrême de quelque spécificité désignative.

NOTES

1. Il faut noter l'étude importante de G. Bauret (1977), l'ouvrage de B. Bosredon (1997), ainsi que le texte de M. B. Franklin *et alii* (1993). Plus récemment, quatre spécialistes de l'art actuel ont participé à un dossier spécial, dans la revue *Espace*, dirigé par N. Paquin, portant sur l'intitulé des œuvres de divers types dont celles dites « post-humaines » (n° 82, hiver 2007-2008).
2. B. Bosredon fait remonter cette habitude à l'aube de la modernité (XVIII^e-XIX^e siècles). C'est à cette époque que le titre donné (aux tableaux) par les artistes aurait cessé d'être une simple légende ou la reprise littérale de la désignation du sujet représenté dans l'image (Bosredon, 1997: 7). On lira également sur ce sujet S. van Keulen (1994).
3. Il faut bien entendu exclure de cette contingence les monuments érigés à la mémoire d'une personne, bien que le titre y apparaisse non pas en en-tête, mais en « note » sous le portraituré.
4. La coprésence de l'identification du propriétaire ou du donateur de l'œuvre, du nom de l'artiste et du titre sur le même cartel mériterait à elle seule une étude approfondie.
5. Bien que nous ayons vu un certain nombre d'œuvres dont il sera ici question en analyse, nous réalisons pleinement les limites d'une étude partiellement fondée sur des illustrations, ce qui est le lot incontournable de la pratique de l'histoire de l'art dans le cas de l'étude d'un vaste corpus. L'analyse « de mémoire » demanderait une réflexion consacrée à ses conséquences épistémologiques sur la « construction » de l'histoire de l'art.
6. Nous endossons sur ce point la position de S. Bann (1985) selon laquelle la fonction du titre repose sur l'époque de l'œuvre, la manière dont on la conçoit à ce moment-là.
7. Les artistes sont rarement interrogés sur leurs habitudes de titrage, mais, quand ils le sont, il devient évident que chacun choisit un mode qui peut fort bien changer d'une œuvre à l'autre. À cet égard, on lira l'article de P. Gardner (1992) où sont rapportés les propos de dix-sept artistes américains. Il faut également noter que, lors d'une entrevue télévisée en janvier 2008 (TV5), Ben (Benjamin Vautier), artiste français d'origine suisse, membre du groupe *Fluxus* et reconnu pour ses tableaux « d'écriture », a longuement expliqué l'importance qu'il

accordait aux titres d'œuvres de tous genres, au point d'en faire la seule représentation de ses tableaux.

8. Avec raison, E. H. Gombrich a dit de cette période que la question des titres était devenue problématique, car elle touchait les deux considérations suivantes : la « pureté » de l'art et le renouveau de cet idéal à travers le renversement des tabous. L'art devait être « purgé » des mots qui le contaminent (1985 : 213).

9. Selon H. Adams, l'utilisation des chiffres indiquerait une séquence et montrerait le processus de création de l'artiste dans le temps (1987 : 15). Or, plusieurs artistes ont aléatoirement chiffré leurs œuvres, précisément en vue de déjouer une telle interprétation.

10. Il existe bien peu d'études scientifiques à cet égard, mais l'équipe de recherche dirigée par M. B. Franklin a tenté de démontrer l'influence indiscutable du titre sur l'« interprétation » des images figuratives bidimensionnelles. Cependant, selon Franklin (1993), le titre n'aurait pas d'effet sur la manière dont le spectateur organise sa perception.

11. Tel que le proposait M. Butor (1969 : 29).

12. Les concepts de relais et d'ancrage sont issus des hypothèses de R. Barthes (1964).

13. On aura certainement reconnu l'hypothèse derridienne quant aux concepts de *différance* et de *supplément*. On lira à ce propos J. Derrida (1967 et 1971).

14. Les sept cent seize titres compilés ont tous été tirés de la revue *Espace* à partir du n° 58 (hiver 2001-2002) jusqu'au n° 80 (été 2007) inclusivement. Les références à cette revue seront dorénavant inscrites dans le corps du texte.

15. Même dans le cas des œuvres que nous avons vues, nos souvenirs ne nous permettent pas de retracer ces paramètres, mais la documentation livresque et imagée minutieuse de la revue nous a permis de reconstituer les circonstances de l'exposition des œuvres : lieux et dates.

16. Musée national des beaux-arts du Québec (*Espace* 71, 2005 : 30).

17. Le concept de « connecteur » est ici emprunté à la sémiotique greimassienne (Greimas et Courtés, 1979 : 62).

18. Celle de Lévis en face de la ville de Québec.

19. Lac Nipissing à North Bay au nord de l'Ontario.

20. L'expression est de J.-M. Poinot (1989).

21. À propos du lien entre l'internationalisation de la sculpture et le « site qui n'existe plus », l'*in situ* n'étant qu'un « non-site », il faut lire T. de Duve (1989).

22. À propos de son œuvre intitulée *Autoportrait de Dieu (pour mon père)*, Mihalcean disait « Ma statue est un portrait que Dieu aurait pu faire de lui-même. Sa forme n'échappe pas non plus à l'anthropomorphisme, mais elle est élaborée ici suivant le modèle ludique que nous offrent les enfants, l'hiver venu » (1998).

23. Basilique Saint-Patrick, Montréal.

24. Musée des beaux-arts de Montréal (*Espace* 80, 2007 : 8).

25. Dans la culture autochtone, une « *Jingle Dress* » est une robe de prière.

26. Avec beaucoup de finesse, B. Bosredon établit trois types de relation entre le titre et le tableau : l'identification stricte (sans article); l'identification d'un particulier (utilisation des articles « le », « la »); la localisation (dans le cas d'un lieu spécifiquement désigné) (1997 : 221-223).

27. On lira à ce propos F. Dolto (1984) et J.-P. Changeux (2002).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAMS, H. [1987]: « Titles, Titling, and Entitlement to », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, 7-21.
- BANN, S. [1985]: « The Mythical Conception is the Name: Titles and Names in Modern and Post-modern Painting », *Words and Images*, vol. 1, n° 1, 176-190.
- BARTHES, R. [1964]: « Éléments de sémiologie », *Communications*, n° 4, 91-135.
- BAURET, G. [1977]: « La peinture et son commentaire: le métalangage du tableau », *Littérature*, n° 27, 25-34.
- BOSREDON, B. [1997]: *Les Titres de tableaux: une pragmatique de l'identification*, Paris, PUF.
- BUTOR, M. [1969]: *Les Mots dans la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- CHANGEUX, J.-P. [2002]: *L'Homme de vérité*, Paris, Éd. Odile Jacob.
- DERRIDA, J. [1967]: *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique »; ——— [1971]: « Sémiologie et grammatologie », dans J. Kristeva et alii, *Essays in Semiotics/Essais de sémiotique*, Paris/La Haye, Mouton, 11-26.
- DOLTO, F. [1984]: *L'Image inconsciente du corps*, Paris, Seuil, coll. « Essais ».
- DUVE, T. de [1989]: « Ex situ », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 27, 39-55.
- FRANKLIN, M. B. et alii [1993]: « The Influence of Titles on How Paintings Are Seen », *Leonardo*, vol. 26, n° 2, 103-108.
- GARDNER, P. [1992]: « Do Titles Really Matter? », *Art News*, vol. 91, no 2, 92-97.
- GOMBRICH, E. H. [1985]: « Image and Word in Twentieth-Century Art », *Word and Image*, vol. 1, n° 3, 213-241.
- GREIMAS, A. J. et J. COURTÉS [1979]: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette.
- KEULEN, S. van [1994]: « The Origin of Title », *Kunst & Museumjournal*, vol. 5, n° 6, 1-8.
- KLEIN, R. [1970]: *La Forme et l'Intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines ».
- LAFORTUNE, N. [2004]: « Résidence d'artistes à Est-Nord-Est », *Espace*, n° 68, été, 32-35.
- MIHALCEAN, G. [1998]: *À propos de l'Autoportrait de Dieu (pour mon père)*. En ligne : www.ciac.ca/biennale/fr_mihalcean.html (page consultée le 17 septembre 2008).
- PAQUIN, N. [1998]: « Et si le jugement n'était qu'une métaphore? », *Le Corps juge. Sciences de la cognition et esthétique des arts visuels*, Montréal/Paris, XYZ/PUV, 239-244; ——— [2003]: « Le catalogue d'exposition de sculpture : fraction et fiction », dans F. Couture (dir.), *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 167-220.
- POINOT, J.-M. [1989]: « L'in situ et la circonstance de sa mise en vue », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 27, 67-75.
- THOM, R. [1983]: « Local et global de l'œuvre d'art », *Le Débat*, n° 24, 73-89.