

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA SIGNATURE DE ROBER RACINE. RÉÉCRITURES ET SYSTÈMES.

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDE DES ARTS

PAR

MÉLANIE RAINVILLE

DÉCEMBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Thérèse St-Gelais, ma directrice de recherche, pour sa disponibilité, ses suggestions stimulantes et ses encouragements. Je remercie également tous mes proches dont l'écoute active a été salutaire, sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Merci également à Rober Racine.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
CITATION ET TRADUCTION	
1.1 Citation. Langage et territoire.	8
1.1.1 La citation advient dans la lecture.	13
1.1.1.1 La lecture et l'écriture : une pratique du texte	14
1.1.2 La citation agit. Les effets de la citation.	15
1.1.2.1 L'autoreprésentation	15
1.1.2.2 La mise en signe	16
1.2 Traduction. Qu'est-ce que la traduction?	19
1.2.1 La traduction comme processus qui travaille la langue.	21
1.2.1.1 Le devenir	24
1.2.1.2 Le performatif	28
1.3 Art, traduction et fonction de représentation.	30
CHAPITRE II	
ROBER RACINE	33
2.1 Présentation de Rober Racine	33
2.2 Présentation d'œuvres choisies de Rober Racine	36
2.2.1 <i>Vexations pour piano d'Érik Satie</i>	37
2.2.2 <i>Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô</i>	41
2.2.3 Interventions sur <i>Le Petit Robert</i>	43
2.2.3.1 <i>Le Terrain du dictionnaire A/Z</i>	43
2.2.3.2 <i>Les Pages-Miroirs</i>	47
2.2.3.3 <i>La Musique des Pages-Miroirs</i>	49

2.3	Synthèse d'une pratique artistique.	51
2.3.1	Médiums privilégiés. Performance et installation.	51
2.3.2	Investissement dans la tâche. De l'importance de l'effort à fournir.	54
2.3.3	Usage des lettres.	56
2.3.4	Ouverture vers l'analyse.	60
CHAPITRE III		
LE TEXTE DANS L'ŒUVRE DE ROBER RACINE		62
3.1	Rober Racine et la théorie	62
3.1.1	Johanne Lamoureux. Les arts visuels et la langue au Québec.	62
3.1.2	Serge Bérard et la citation.	64
3.1.3	Michèle Thériault et la traduction.	69
3.1.4	Bertrand Gervais et la figuration par le devenir et le performatif.	75
3.2	Rober Racine, la littérature et les arts visuels.	79
3.2.1	Étude de cas. <i>Vexations pour piano d'Érik Satie.</i>	81
3.2.2	Étude de cas. <i>Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô.</i>	89
3.2.3	Étude de cas. Trois interventions sur <i>Le Petit Robert.</i>	100
3.2.3.1	<i>Le Terrain du dictionnaire A/Z</i>	102
3.2.3.2	<i>Les Pages-Miroirs</i>	106
3.2.3.3	<i>La Musique des Pages-Miroirs</i>	111
3.3	Rober Racine, un écrivain visuel.	114
CONCLUSION		116
APPENDICE A		121
BIBLIOGRAPHIE		132

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Édouard Manet, <i>Olympia</i> , 1863, huile sur toile, 130,5 x 190 cm. Collection du Musée d'Orsay (Paris)	117
1.2	Giorgione, <i>Vénus endormie</i> , vers 1507, huile sur toile, 108,5 x 175 cm. Collection de la Gemäldegalerie (Dresde)	117
1.3	Titien, <i>Vénus d'Urbino</i> , 1538, huile sur toile, 119 x 165 cm. Collection de la Galerie des Offices (Florence)	117
1.4	Diego Velasquez, <i>Las Meninas</i> , 1656, huile sur toile, 318 x 276 cm. Collection du Musée du Prado (Madrid)	118
1.5	Pablo Picasso, <i>Les Ménines</i> , 1958, huile sur toile, 161 x 129 cm. Collection du Musée Picasso (Barcelone)	118
1.6	Cindy Sherman, <i>Untitled Film Still #35</i> , 1979, photographie, 20 x 25,5 cm. Collection du Museum of Modern Art (New York)	118
1.7	Orlan, <i>La grande Odalisque</i> , 1968, photographie, 30 x 40 cm	119
1.8	Jean-Auguste Dominique Ingres, <i>La grande Odalisque</i> , 1814, huile sur toile, 0,91 m x 1,62 m. Collection du Louvre (Paris)	119
2.1	<i>Vexations # 498</i> , partition annotée, 1978	120
2.2	<i>Vexations pour piano d'Érik Satie</i> , vue de l'une des salles de performance	120
2.3	<i>Vexations pour piano d'Érik Satie, boîte à épingles</i> , 1979	121
2.4	<i>Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô</i> , 1980	121
2.5	<i>Salammbô</i> , performance, Musée des beaux-arts du Canada, 9 août 1980	121
2.6	<i>Escalier Salammbô</i> , dessin d'architecte, 1979	122
2.7	<i>Parc de la langue française</i> , détail « Kamala », 1980, Kassel	122
2.8	<i>Terrain du dictionnaire A/Z</i> , Musée d'art contemporain de Montréal, 1980-1981	123
2.9	<i>Terrain du dictionnaire A/Z</i> , détail de l'installation, 1980-1981	123
2.10	<i>Page-Miroir : Y-2126-Z</i> , 1987-1988	124
2.11	<i>Page-Miroir : Y-2126-Z</i> , détail, 1987-1988	124
2.12	<i>1600 Pages-Miroirs</i> , 1980-1994, CIAC, Montréal, 1995	125
2.13	Mots de la lettre « A » du dictionnaire <i>Le Petit Robert</i> dont les syllabes-notes de musique	126
2.14	Partition de la <i>Musique des Pages-Miroirs</i> , lettre « A »	126

LISTE DES ABRÉVIATIONS

MACM	Musée d'art contemporain de Montréal
MBAC	Musée des beaux-arts du Canada
MNBAQ	Musée national des beaux-arts du Québec

RÉSUMÉ

Ce mémoire constitue une étude exploratoire visant à comprendre les liens qui unissent la production visuelle de Rober Racine et la littérature. Il pose un regard sur trois projets de grande envergure qu'il a réalisés dans les quinze premières années de sa carrière de créateur (1979-1994) en fonction de la citation et des pratiques de la traduction qui y sont perceptibles.

L'étude porte précisément sur les installations-performances *Vexations pour piano d'Érik Satie*, *Gustave Flaubert 1880-1980*, *Escalier Salammô* et un cycle d'interventions autour du dictionnaire *Le Petit Robert*. Ce choix découle de l'importance que prennent ces œuvres dans l'ensemble de la création de Racine en raison de la durée de leur réalisation et de leurs nombreux lieux communs. En effet, elles font état d'une démarche soutenue où l'écriture et la lecture sont omniprésentes tant sur le plan de leur conception que sur celui de leur réception.

L'observation attentive de ces interventions à travers les documents écrits et photographiques a révélé l'intérêt de leur mise en relation avec la citation et la traduction. Pour comprendre en quoi ces œuvres visuelles pourraient représenter des citations ou des traductions, nous avons d'abord révisé quelques spécificités de ces pratiques du texte avant de tenter de les définir à travers les postulats de leur occurrence et les effets qu'elles rendent visibles. Pour cela, nous nous sommes surtout concentrée sur les textes de Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Walter Benjamin, René Payant et Jocelyne Lupien. Ensuite, nous avons décrit le contexte dans lequel Racine a réalisé ces œuvres, de même que chacune des étapes de leur création. Nous n'avons identifié aucun ouvrage qui collige ces informations à leurs sujets, mais de nombreux articles de revues et de textes écrits par Racine sur son propre travail nous ont permis d'arriver à faire un compte-rendu complet des trois projets.

De l'exploration de ces deux champs d'intérêt résultent des études de cas où la présence de la citation et de la traduction au sein des œuvres choisies est démontrée. Pour ce faire, nous avons détaillé les actions de Racine qui mènent à leur réalisation en les nommant précisément. Puis, nous avons démontré que la citation crée une mise en signe dont la figure principale est un *autoportrait indirect*. Par ailleurs, notre étude a révélé que la traduction se décline en de nombreuses pratiques dans le cadre des interventions qui nous intéressent. Les réécritures subjectives de Racine, par le recours à la transcription, à la translittération, à l'adaptation et au transcodage, nous ont menée à concevoir la traduction comme une catégorie englobant diverses pratiques du texte où il y a reprise et souvent transformation. Nous avons reconnu que

celles-ci chargent les œuvres de Racine des principales spécificités attribuées à la traduction, soit la notion du devenir et le caractère performatif.

L'attestation de la présence de citations et de pratiques de la traduction au sein de la production artistique de Rober Racine nous a finalement permis de constater que la réécriture subjective est la signature de l'artiste. Le travail visuel étudié pointe une conception précise de l'art qui doit se comprendre en tant que langage et, ce faisant, les caractéristiques de la démarche artistique de Racine, de même que son usage des pratiques du texte à travers les médiums visuels que sont l'installation et la performance, semblent converger vers un effet commun : l'autoreprésentation.

Mots-clés : Rober Racine, installation, performance, réécriture, subjectivité

« En faisant les *Pages-Miroirs*, j'ai été constamment amené à réfléchir au pourquoi d'une telle entreprise. Je me sentais à la fois libre et prisonnier d'une aventure folle qui agissait sur moi à la manière des marées. Un va-et-vient perpétuel. Une oscillation continuelle entre l' "à quoi bon" et le "c'est évident". »

« [...] il y a quelque part, cachés, secrets, des gens qui voient tout. C'est pour eux qu'il faut travailler, continuer. »

Rober Racine
Dictionnaire. Récits, suivi de La musique des mots

INTRODUCTION

Les installations et les performances de Rober Racine ont été largement reconnues par le champ des arts visuels du Québec. Inscrite dans la logique postmoderne de l'histoire de l'art, l'œuvre interdisciplinaire de Racine témoigne d'une association entre la littérature et les arts visuels; ses œuvres sont indissociables des mots, de la lecture et de l'écriture. Un désir de mieux saisir ce rapport singulier entre les deux disciplines observables dans la démarche de l'artiste est à l'origine du présent mémoire.

Trois projets de Rober Racine attribués aux arts visuels ont été étudiés dans notre travail de recherche. Ils ont été choisis en fonction de l'importance majeure qu'ils prennent dans sa production artistique puisqu'ils représentent les quinze premières années de sa carrière en art, soit de 1979 à 1994. Aussi, plusieurs lieux communs identifiés entre le processus de création, la structure et le résultat final de ces projets ont justifié leur sélection. Ils font état de la consistance de la démarche artistique de Racine et représentent un échantillon significatif qui est susceptible d'apporter des réponses à notre problématique. Les œuvres *Gustave Flaubert 1880-1980*, *Escalier Salammbô* et *Vexations pour piano d'Érik Satie* ont été retenues pour répondre à nos questions de recherche, de même qu'un projet à plusieurs volets dont chacun d'entre eux a le dictionnaire *Le Petit Robert* comme point de départ. *Le Terrain du dictionnaire A/Z*, *Les Pages-Miroirs* et *La Musique des Pages-Miroirs* ont l'ouvrage de référence pour matériau de base, tant en ce qui a trait au concept qui les sous-tend qu'à leur composition physique.

L'observation attentive de ces œuvres visuelles à travers les documents écrits et photographiques nous a permis de retracer les références à des pratiques littéraires qui sont présentes dans leur production. En effet, les actions suscitées par leur réalisation respective s'apparentent à la citation et à la traduction, dont elles pourraient être un équivalent conceptuel dans un cadre visuel. La présence de la citation au sein des œuvres de Racine relève de l'évidence parce qu'elles constituent une réénonciation de textes écrits par d'autres auteurs. *Vexations pour piano d'Érik Satie* est l'énonciation, de diverses façons, d'une composition musicale d'Érik Satie, *Gustave Flaubert 1880-1980*. *Escalier Salammbô* est l'énonciation du contenu d'un roman écrit par Gustave Flaubert et les œuvres en lien avec *Le Petit Robert* reprennent le contenu du dictionnaire. Bien que la citation soit généralement discutée dans un cadre littéraire, plusieurs théoriciens de l'art, tels que René Payant et Jocelyne Lupien, ont remarqué son importante présence au sein de démarches artistiques. Certains textes de ceux-ci prennent d'ailleurs une importance majeure dans le présent travail de recherche puisqu'ils nous permettent de relever des effets de la citation que nous pouvons reconnaître dans les œuvres de Racine.

Cette étude approfondie de la citation au sein des interventions choisies nous a menée à y percevoir la présence d'autres pratiques littéraires. Cette présence s'est peu à peu précisée jusqu'à ce qu'elle paraisse se définir par des pratiques de la traduction. Au-delà de la réénonciation attribuée à la citation, nous avons remarqué au sein des interventions concernées que la part d'interprétation impliquée par l'artiste dans ses reprises contribue à les éloigner largement des œuvres-sources. En effet, Racine reformule les œuvres qu'il utilise en modifiant leur mode d'expression jusqu'à parfois en détourner le sens. Pour les traduire selon son interprétation personnelle, il procède à leur (re)codage par diverses manœuvres qui en altère le contenu, la structure ou le langage, ce qui a souvent l'effet de transformer les œuvres-sources.

Réfléchir à la traduction en regard des œuvres de Rober Racine a eu pour conséquence d'ouvrir sa définition et de permettre que nous l'envisagions d'une manière conceptuelle. Considérant qu'il s'agit d'une pratique du texte et de la reprise, donc de réécriture, nous en sommes venue à considérer la traduction comme un terme générique qui englobe diverses pratiques telle la transcription, la transposition, la translittération, le transcodage et l'adaptation. La révision des actions de Racine qui sont à la base des œuvres étudiées nous a permis de les détailler et de les nommer de façon précise en fonction de ce qu'elles sont réellement, et de les regrouper sous l'appellation « pratiques de la traduction ». Nous avons observé que ces pratiques, par la sélection, la substitution et le (re)codage, témoignent de la subjectivité de l'artiste puisqu'il s'agit d'interprétation. Paradoxalement, nous devons souligner que celles-ci sont effectuées à partir de procédés caractérisés par l'application de systèmes. Bien que ces systèmes soient issus de l'imaginaire de Racine, ils demeurent néanmoins basés sur l'observation. En conséquence, quiconque ayant pris connaissance des manœuvres machinales à effectuer serait en mesure de remplacer Racine dans leur réalisation. En ce sens, ces systèmes attribuent aux œuvres de Racine un caractère aléatoire duquel découle une certaine objectivité. Les interventions de l'artiste se retrouvent ainsi en tension entre la traduction fidèle et la traduction libre (transformation) puisqu'elles sont l'assimilation de textes, leur interprétation et leur réénonciation, mais sans la conservation de leur sens littéraire. Quoi qu'il en soit, cet examen poussé de la littérature au sein des œuvres nommées précédemment a démontré la possibilité de leur articulation avec des *manœuvres* et des *effets* propres à la traduction et est à l'origine, par le fait même, du choix de l'approche théorique de notre travail de recherche. Il semblait dès lors pertinent d'étudier les principes qui génèrent la traduction. Quelques textes écrits par des historiens de l'art font état de la pratique au sein des œuvres de Rober Racine en justifiant leurs propos de diverses façons, soit en associant la traduction à la déconstruction ou à la figuration, ou en dégagant les *effets* de traduction perceptibles dans ses œuvres. Ces auteurs ont alimenté notre réflexion, mais leurs divers propos à ce sujet nous ont également

menée à réviser quelques-uns des fondements de la traduction à partir de théories littéraires puisque la pratique relève essentiellement de ce champ disciplinaire. Des théories de Walter Benjamin, de Jacques Derrida et de Maurice Blanchot, entre autres, nous ont donc permis de reconnaître au sein des œuvres de Racine les modalités et les effets de la traduction.

Cette recherche visant une meilleure compréhension du rapport à la littérature des œuvres de Rober Racine a été effectuée à partir d'une problématique précise. Nous avons cherché à savoir si la production de l'artiste, réduite à trois projets, représenterait une démarche davantage littéraire qu'artistique. Aussi, nous avons tenu à observer si celle-ci pouvait se confirmer en tant que pratique *citante* et *traduisante*, telle qu'elle a été interprétée par plusieurs théoriciens depuis le début des années 1990. Si cela se confirmait, les effets de la citation et de la traduction pourraient-ils expliquer un rapport singulier pressenti entre les œuvres de Racine et l'expression de sa subjectivité? Partant du principe que l'art est un langage et que, conséquemment, toute œuvre est la représentation d'une expression subjective, nous avons cherché à savoir si le recours à la citation et aux pratiques de la traduction par l'artiste, une fois démontré, était en mesure d'incarner, en tant qu'autoreprésentation, la signature de Racine. La compréhension de ses œuvres passe par la considération simultanée de données biographiques, de choix et d'interprétations de textes écrits, de la notion de performance (actions expérientielles – investissement physique et psychique) puis de périodes de création semblables à des modes de vie temporaires. Ces quatre caractéristiques, qui s'articulent en rapport avec les constitutions propres et les actes mêmes de la citation et des pratiques de la traduction, rendent l'étude du concept d'autoreprésentation pertinente en regard des œuvres de Racine. L'usage de pratiques du texte de l'artiste ayant l'effet de créer des autoportraits conceptuels, tantôt de manière visuelle, tantôt de manière écrite, pourrait représenter sa signature.

Dans le présent mémoire, nous dégagerons donc au premier chapitre quelques caractéristiques de la citation et de la traduction qui ont été soulevées par des historiens de l'art, des sémioticiens visuels et des théoriciens littéraires. Cela nous permettra de mieux saisir les modalités de ces pratiques. En ce qui a trait à la citation, nous verrons selon les propos d'Antoine Compagnon de quelle manière elle advient lors de la lecture; nous expliquerons comment la sollicitation d'une œuvre lue est susceptible d'inciter un individu à citer. Nous soulèverons également deux de ses effets, soit la création d'un *autoportrait indirect* suivant une théorie de Jocelyne Lupien et la mise en signe qu'elle effectue, expliquée selon Antoine Compagnon et René Payant. Aussi, nous réviserons les fondements de la traduction suivant les théories de Walter Benjamin, de Jacques Derrida et de Maurice Blanchot, notamment, puis nous mettrons en relief deux de ses propriétés que sont le devenir et le caractère performatif.

Au deuxième chapitre, nous présenterons Rober Racine en tant que créateur multidisciplinaire et nous ferons une description exhaustive de ses œuvres que nous avons sélectionnées. Ces descriptions tiendront compte du contexte dans lequel elles ont été réalisées puis elles détailleront chacune des étapes de leur création. Ce chapitre soulèvera des faits qui concernent l'artiste et sa production qui ont souvent été étudiés et relatés dans la littérature qui le concerne, mais il aura l'avantage de faire le point sur sa démarche artistique que nous pouvons seulement saisir à travers des fragments de compte-rendus et d'analyses dans l'histoire de l'art du Québec; nous tenterons de colliger un ensemble d'informations significatives en regard de notre problématique. Ces descriptions semblant parfois relever du b-a-ba sont un passage obligé pour nommer les lieux communs perceptibles au sein de ses œuvres. En effet, cela permettra de nommer trois de leurs spécificités, soit le recours constant aux mêmes médiums, l'installation et la performance, l'investissement dans la tâche à accomplir et un rapport indéniable aux lettres. La pratique de Rober Racine ainsi synthétisée offrira une bonne compréhension de sa démarche artistique.

Enfin, nous présenterons au troisième chapitre l'analyse que Johanne Lamoureux, Serge Bérard, Michèle Thériault et Bertrand Gervais ont fait des œuvres que Racine a effectuées à partir du *Petit Robert*. Ces quatre interprétations permettront le développement de notre perspective d'analyse. Nous tenterons de démontrer que le travail visuel de Rober Racine est effectivement citation et traduction, mais que la traduction s'y divise également en de multiples pratiques de la reprise où l'artiste interprète les œuvres-sources qu'il choisit. Nous verrons que Racine présente, par l'intermédiaire de ses productions visuelles, ses lectures personnelles de *Vexations*, de *Salammbô* et du *Petit Robert* qui ont parfois l'effet de les transformer. Des études de cas préciseront de quelle manière les actions de Racine sont attribuables à la traduction, alors que le terme « traduction » sera perçu comme une catégorie englobant diverses actions identifiées à travers les œuvres de Rober Racine. La distinction entre la translittération, la transposition, la transcription, le transcodage et l'adaptation vise essentiellement la démonstration des pratiques de la traduction et de leurs effets dans les œuvres de Racine. Cela permettra de reconnaître la principale portée de la citation et des pratiques de la traduction à travers le travail dit *visuel* de celui-ci : la création d'autoportraits.

Les œuvres visuelles impliquent une représentation visuellement perceptible, indépendamment du fait que leurs enjeux se situent sur le plan conceptuel ou sur le plan figuratif. Pour réaliser ses représentations, Racine assimile des textes, les interprète et les réécrit en utilisant la transcription, la transposition, la translittération, le transcodage et l'adaptation, nous l'avons déjà mentionné. Par ses copies, il reprend et réénonce les œuvres-sources, il les répète à sa façon. Nous verrons que les caractéristiques de ces pratiques du texte se retrouvant dans les interventions de Racine font écho à son investissement particulier dans les tâches qu'il décide d'effectuer de même qu'aux médiums qu'il utilise pour réaliser ses projets. Toutes ces spécificités participent à la création d'autoportraits à travers les interventions de Rober Racine, mais le recours aux pratiques du texte demeure néanmoins la plus

fondamentale d'entre elles. C'est par celui-ci que Racine, de sa main et de tout son corps, trace sa signature sur ses projets singuliers.

CHAPITRE I

CITATION ET TRADUCTION

1.1 Citation. Langage et territoire.

Depuis l'avènement de la postmodernité en arts visuels, l'histoire de l'art, devenue fractionnée, aborde les différents pans de son étude par thèmes. L'histoire n'est plus abordée d'une façon linéaire et chronologique, elle est plutôt appréhendée tel un système rhizomatique. Nous retrouvons désormais plusieurs histoires de l'art et non plus une histoire de l'art universelle qui présente un portrait d'ensemble du champ disciplinaire; l'histoire est morcelée, mais moins exclusive¹. Les études féministes, culturelles et postcolonialistes, dans le champ des arts visuels, sont, par exemple, des secteurs de recherche ayant l'histoire de l'art pour lieu commun. Cette conception de l'histoire a eu pour effet de faire entrer dans le monde de l'art, originellement traditionaliste et puriste, des disciplines qui sont étrangères au domaine de la visualité. Nous pouvons dorénavant utiliser diverses approches des arts ou de l'histoire de l'art au nom de l'interdisciplinarité, les œuvres n'étant plus analysées exclusivement d'un point de vue visuel. L'art peut, entre autres, être considéré par des approches esthétique, iconographique, sociologique ou sémiologique.

¹ Voir Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les éditions de minuit, 2002, 109 pages.

Par exemple, les historiens de l'art, les sémioticiens visuels et les théoriciens littéraires se sont intéressés à la concordance entre les signifiants et les signifiés des systèmes de représentation d'œuvres visuelles. Ils ont également observé la répétition de motifs iconographiques dans le champ pictural, puis ils ont affirmé que le déplacement d'extraits d'œuvres plastiques vers un nouveau contexte, à l'ère de l'interdisciplinarité, autorise à analyser ce phénomène comme de la citation en arts visuels. Ils ont examiné des cas où il y a reprise de signes verbaux ou de procédés littéraires dans le champ visuel; la répétition d'un énoncé en faisant un signe. Il s'agit d'une implantation de l'écriture verbale dans le champ visuel alors qu'un glissement s'effectue entre la littérature et les arts plastiques, confondant les deux modes d'expression distincts. De ce fait, nous devons souligner que ce type de glissement entre deux régimes sémiotiques est susceptible de traduire un certain malaise dans la classification des médiums artistiques, Rober Racine en témoigne en traitant d'un artiste, sans le nommer, qui inclut l'écriture dans ses installations: « Certaines personnes lui demanderont (cela m'est arrivé plus d'une fois) s'il est un "artiste littéraire ou un écrivain visuel"². »

Réfléchir à la citation dans le champ visuel renvoie d'abord à la répétition de motifs iconographiques. Jocelyne Lupien³ rappelle que, pour la considérer, il faut tenir compte de deux faits historiques. D'une part, elle souligne que dans la tradition picturale, avant le XX^e siècle, la copie de tableaux participait aux techniques d'apprentissage des peintres. La qualité des œuvres peintes se mesurait à leur degré de mimétisme en regard de la réalité ou de l'œuvre copiée. Les copies de représentations picturales datant de cette époque ne peuvent pas, par ailleurs, être

² Rober Racine, « Écrire une installation ou installer l'écriture », *Parachute*, n° 39, juillet-août, septembre 1985, p. 30.

³ Jocelyne Lupien, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », dans *Citer l'autre* (sous la direction de) Popelars, M.D., et Wall, Anthony, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 159-168.

considérées comme de véritables citations. D'autre part, Lupien affirme que les historiens de l'art ont reconnu l'apparition de la citation en arts visuels alors que les artistes prenaient une distance avec les représentations illusionnistes pour retrouver une liberté d'« expression » par l'interprétation de la réalité. La remise en question des manières de peindre et l'interrogation du sujet réel des œuvres par les artistes ont eu pour conséquence l'apparition du concept d'autoréférentialité. Le développement de l'autoréférentialité, s'effectuant parallèlement à celui de la photographie, a fait naître de nouvelles pratiques artistiques. Selon Lupien, ces reconnaissances historiques coïncident avec l'apparition de la citation en arts visuels. Dès lors, à partir du XX^e siècle, certains artistes ayant particulièrement stylisé les représentations imitées semblent s'être appropriés des œuvres antérieures pour les interpréter, les traduire selon leur perception.

Des exemples de citation en arts visuels sont à présent très connus.⁴ L'*Olympia* (Fig. 1.1) d'Édouard Manet, citant la *Vénus endormie* de Giorgione (Fig. 1.2) et la *Vénus d'Urbino* de Titien (Fig. 1.3), pourrait être un exemple de citation. Par contre, étant effectuée avant le début du XX^e siècle, cette œuvre qui cite pourrait être associée à d'autres motivations qu'à l'intention de citer. Il pourrait s'agir de la volonté de remettre en question le style de l'artiste cité ou de lui rendre hommage. Peut-être, aussi, s'agit-il d'une citation avant la lettre. La série d'œuvres *Las Meninas* (Fig. 1.4) de Diego Vélasquez, dont Pablo Picasso a peint des composantes à de multiples répétitions à la fin des années 1950 (Fig. 1.5), sont des œuvres du XX^e siècle qui montrent toutefois un bel exemple de remise en question stylistique, par l'entremise du cubisme, qui peut être associé à la citation. En art contemporain, réfléchir à la citation renvoie notamment au travail de Cindy Sherman et d'Orlan. Ces deux femmes, de manières différentes, empruntent littéralement l'apparence physique de

⁴ Quelques-uns des exemples de citations artistiques dont il est fait mention dans le présent paragraphe sont, entre autres, présentés par Jocelyne Lupien dans son texte « Citer l'autre pour mieux se représenter en arts visuels ». Nous les avons choisis parce qu'ils sont très connus.

personnages d'œuvres célèbres le temps d'une prise de photographie, portant du même coup des discours sur la tradition classique.

Cindy Sherman, artiste américaine née en 1954, construit une œuvre photographique en utilisant presque exclusivement son propre corps comme sujet. Elle recourt à des décors, des accessoires et des costumes pour construire des personnages qui rappellent des clichés, des stéréotypes ou des symboles sociaux qu'elle interroge tantôt d'une façon ludique, tantôt d'une façon brutale. Dans la série *Untitled Film Stills* (1977-1980), par exemple, elle se met en scène dans le rôle de femmes où nous pourrions reconnaître diverses actrices de films américains de série B ou de films noirs. La photographie intitulée *Untitled Film Stills #35* (Fig. 1.6), entre autres, la montre dans son propre appartement alors qu'elle adopte une posture et un habillement qui pourraient rappeler le personnage de Sophia Loren dans le film *Two Women*.

Orlan, artiste française née en 1947, travaillait dans le même esprit au début de sa carrière. Elle se positionnait elle-même dans des décors, des vêtements et des postures qui mimaient des œuvres picturales classiques puis se photographiait. Son travail évoquait ainsi la tradition des tableaux vivants qui référaient initialement à l'iconographie religieuse alors que des personnages étaient mis en scène selon la reproduction réelle d'œuvres peintes. Orlan a repris cette technique pour citer plusieurs œuvres importantes dans l'histoire de l'art, détournant les représentations réelles. Sa version du *Déjeuner sur l'herbe* (1967) de Manet, par exemple, montrait les hommes de la représentation nus alors qu'elle seule était habillée. Par la suite, elle a adopté le rôle de diverses femmes de représentations picturales. *La grande Odalisque* (Fig. 1.7) est une citation évidente de l'œuvre éponyme de Jean-Auguste Dominique Ingres (Fig. 1.8), peinte en 1814.

Diverses motivations mènent les artistes à s'appropriier des images qu'ils ont vues auparavant pour les transposer dans leurs propres œuvres. Lupien affirme, en ce sens, que l'on n'identifie pas la citation uniquement en fonction de sa reprise d'un motif iconographique, mais plutôt par la transaction identitaire qu'elle rend perceptible entre le cité et le citant : « On voudrait ici considérer la citation non pas comme un simple motif déplacé d'une œuvre vers une autre, mais comme un travail et un processus transactionnel dynamique entre soi et l'autre (voire les autres), comme une dialectique entre deux (ou plusieurs) discours et styles artistiques. »⁵

La citation étant une pratique qui entretient une plus longue tradition avec le texte littéraire qu'avec les arts visuels, il s'avère primordial d'observer la citation dans un contexte littéraire pour étudier sa définition, son mode de fonctionnement et les raisons qui la motivent. Il s'impose d'observer de quelle façon elle advient et agit en littérature avant de l'examiner dans un contexte visuel.

La citation désigne de prime abord un passage de texte rapporté exactement dans un nouveau contexte, soulevant du même coup la notion d'auteur et la propriété intellectuelle qui l'accompagne. C'est justement cette notion d'auteur qui mène à interroger les raisons qui motivent un individu à citer un fragment particulier à travers ses propres idées, sa propre production. La citation est alors susceptible d'avoir une fonction d'attestation ou d'infirmité d'un accord avec le premier auteur. La mort de l'auteur, concept formulé par Roland Barthes⁶ et signifiant, d'une part que l'auteur s'efface de son texte dès qu'il l'écrit pour laisser place à son récit, puis d'autre part que le texte est un tissu de citations issues de divers lieux de la culture, laisse toutefois perplexe sur la portée de la pratique. La citation aurait ainsi un sens

⁵ Jocelyne Lupien, *op. cit.*, p.163.

⁶ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 61-69.

contextuel alors que la mort de l'auteur fait naître le lecteur, lui attribuant la tâche d'interpréter le sens de la citation.

1.1.1 La citation advient dans la lecture.

Dans l'ouvrage *La seconde main ou le travail de la citation*, Antoine Compagnon explique que la lecture s'effectue selon une gradation en quatre étapes, soit la sollicitation, le soulignement, l'accommodation et l'ablation. Elles peuvent être liées entre elles ou intervenir individuellement, mais le vrai lecteur serait, selon le théoricien, celui qui arriverait à l'ablation.

Le lecteur en action, quel qu'il soit, au cours de l'exploration d'un texte, se trouve parfois sollicité par une phrase ou une idée qui retient particulièrement son attention. La quantité de passages ayant sollicité le lecteur au cours d'une lecture témoigne de l'accommodation possible entre celui-ci et le texte qu'il lit, puis démontre, par le fait même, s'il y a un partage d'idées ou de style d'écriture entre ce lecteur et l'auteur. Le fait de reconnaître un extrait de texte le sollicitant de la sorte l'isole dans la mémoire du lecteur et mène parfois celui-ci à le souligner physiquement dans le corps du texte, le faisant se superposer à l'auteur d'origine du passage concerné. Ce fragment qui sollicite le lecteur est dès lors appelé à devenir une formule, retenue pour une multitude de raisons possibles, contextuelles. Un texte où les passages ayant sollicité un lecteur sont soulignés traduit un état d'âme ou une pensée, laissant apparaître une intimité certaine, un rapport de complicité partagé avec ce texte lu. Lire un texte annoté par un lecteur peut ainsi s'avérer être un acte de voyeurisme tel que le soulève Compagnon : « [...] je résiste souvent à prêter mes livres dès lors qu'ils portent les traces incongrues de mes excursions [...] à travers eux, de mes aventures désirantes et amoureuses, datées et localisées, comme si se donner à lire dans ses apostilles

excitées relevait de l'exhibitionnisme en sus de l'aveuglement.»⁷ Ces passages soulignés sont dès lors sujets à l'ablation, à leur retrait de leur contexte d'origine, puisqu'ils sont réappropriés par un nouveau lecteur. Compagnon résume en ces termes les étapes de ce processus de gradation latente qui s'effectue lors de la lecture :

Elles vont de l'objet total qu'est pour moi le texte qui me ravit dans la sollicitation, passent par l'accommodation sur un lieu reconnu de la complaisance, par le soulignement qui enclôt ce lieu, et parviennent à l'objet partiel que je prélève sur le texte dans l'ablation.⁸

1.1.1.1 La lecture et l'écriture : une pratique du texte

Comme nous l'avons énoncé précédemment suivant les propos de Barthes, l'écriture serait un tissu de citations récupérées de ce qui a été lu, entendu, vu ou pensé par celui qui répète. L'écriture est un acte de mise en ordre d'idées qui ont été considérées dans le passé, proche ou lointain; il s'agit toujours de réécriture. Antoine Compagnon partage cet avis : « La substance de la lecture (sollicitation et excitation) est la citation; la substance de l'écriture (réécriture) est encore la citation. Toute pratique du texte est toujours citation [...] »⁹ Ainsi l'écriture se perçoit tel un collage d'idées, de phrases prélevées; toute écriture, ou dans un sens plus large toute énonciation, serait citation, soit le résultat de deux actions, le prélèvement et la greffe.

⁷ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 25.

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, p. 34.

1.1.2 La citation agit. Les effets de la citation.

1.1.2.1 L'autoreprésentation

Jocelyne Lupien traite de la citation d'une façon très sensible, rappelant qu'il s'agit de l'une des stratégies d'énonciation les plus importantes dans les arts visuels. Son texte « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », présenté lors d'un colloque sur la citation dont les actes sont regroupés sous l'intitulé *Citer l'autre*, est très explicite sur le sujet. Lupien associe des problématiques identitaires à la citation en arts visuels.

Elle distingue trois dimensions à la notion : l'intersubjectivité, l'intertextualité et l'autoréférentialité. Explorant des problématiques identitaires qui visent à différencier le soi de l'autre, l'auteure observe comment ils se complètent, s'influencent et s'identifient dans la citation.

Lupien emprunte deux notions développées par René Payant. Elle réitère la métaphore du bris/collage pour présenter l'acte citationnel et reprend le concept de « déplaçabilité » de l'œuvre-source. S'interrogeant sur le *pourquoi citer*, elle en vient à expliquer une origine de cette « déplaçabilité » de l'œuvre-source par le développement de l'*autoportrait indirect*. Selon elle, l'auteur citant se représente lui-même à travers les choix d'extraits de paroles et de gestes empruntés à l'autre qui sont transposés dans une création singulière et personnalisée : « [...] la citation est une figure de rhétorique qui transforme toujours l'œuvre citante en un *autoportrait indirect* car, plutôt que de mettre en évidence la figure de l'autre, la citation, tel un repoussoir, place celui qui cite à l'avant-plan de la représentation. »¹⁰ Citer l'autre est en quelque sorte affirmer l'envie d'être cet autre, ou d'avoir pensé ou fait cette chose

¹⁰ Jocelyne Lupien, *op. cit.*, p. 162.

que l'on a désiré s'approprier, répéter, réinterpréter. L'autre, avec ses gestes et ses paroles, offre parfois un effet miroir prégnant qui entraîne vers la citation. L'auteure rappelle d'ailleurs qu'il y a trois principales raisons qui la motivent. Elle peut répondre à un désir de rendre un hommage à quelqu'un ou quelque chose, de remettre en question le style de l'autre, ou simplement être utilisée par convention, pour confirmer ou infirmer des propos.

1.1.2.2 La mise en signe

La sémiologie visant l'étude de la signification et de ses modes de fonctionnement à travers la théorie du signe, il s'agit d'une approche tout indiquée pour observer la communication effective lors d'un processus citationnel. Plusieurs écoles de sémiologie ont défini le signe et son dispositif selon leurs points de vue respectifs, mais nous avons retenu les théories de Charles S. Peirce pour considérer la pratique discursive qui nous intéresse.

La citation, répétition d'un énoncé, est une énonciation qui, par sa répétition, devient signe. Un texte est constitué de plusieurs mots que les sémioticiens qualifient de signes, mais l'énoncé répété, bien qu'il soit également constitué d'un ensemble de mots, devient un seul et unique signe suite à sa répétition : « L'énonciation de répétition a le pouvoir de faire signe, elle fait de l'énoncé un signe en même temps qu'elle l'énonce. »¹¹

Antoine Compagnon, théoricien spécialiste de la citation, considère le signe selon la présentation qu'en fait Peirce dans son « algèbre universelle des relations », soit par la relation ternaire qui unit le signe, son référent et son sens (interprétation) de même

¹¹ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 59.

que par le fait que le signe se définit sur le plan du discours et non sur celui de la langue. Dans la théorie du sémioticien, le signe (*representamen*), son objet et ses interprétants fonctionnent dans une relation triadique. La citation, conséquemment, fonctionne également selon un processus triadique puisqu'au signe et à son objet elle joint un interprétant. Au sein de la pratique discursive visant l'énonciation d'un propos, le citant s'adresse inévitablement à un tiers qui est libre d'interpréter le signe et son objet selon sa propre perception. L'interprétant étant pluriel, une pluralité de sens seront associés à la citation en tant que signe.

Dans sa définition du signe, Charles S. Peirce s'intéresse aux processus cognitifs. Il présente le signe selon trois niveaux de classification qui concernent également la citation. Le signe en tant que tel, le rapport du signe à son objet puis à son interprétant sont trois paliers redivisés par Peirce. Le signe en son rapport à l'objet peut être icône, symbole ou indice, et en son rapport à ses interprétants, il peut être rhème, proposition ou argument. Le signe créé lors de la citation fonctionne de la même manière que le signe conventionnel décrit par Peirce. La citation-icône formée par le rapport du signe à son objet a toutefois la particularité de se sous-diviser à nouveau suivant deux tangentes, celle-ci peut être caractérisée d'image ou de diagramme. La citation-icône de la catégorie image évoque un fort lien entre deux auteurs, l'auteur original et celui qui le cite. Le signe et son objet y paraissent très similaires, la citation est en quelque sorte une imitation, une copie de son objet. Par ailleurs, la citation-icône de la catégorie diagramme expose la structure du sujet; le signe et l'objet qu'il cite sont liés par des éléments qui les concernent respectivement. Dans ce cas, la répétition illustre une *projection identificatoire*, il s'agit d'un citant et de l'objet qu'il cite. René Payant a donc procédé à une typologie de la citation selon les distinctions de Peirce, il en traite en termes d'icône, d'indice et de symbole. Proposant une grille analytique, Payant rappelle « [...] qu'un motif cité ne vaudrait pas pour son « contenu » mais comme représentation de toute l'image-source, ou

comme représentation de son auteur.»¹² La typologie de Payant vise ainsi l'identification des modalités de la citation, ce qu'elle signifie et tente de faire comprendre au destinataire. Cinq types de citations sont présentés : icône, image, diagramme, métaphore, indice.

Suivant les catégories de signes de Peirce, Payant définit trois types de citation-icône dont la principale figure citante fait référence à une image-source et à son auteur; l'auteur de la citation se faisant emprunteur. Variation de celle-ci, la citation-diagramme se réfère plutôt à l'image-source qu'à son auteur alors que « [...] le motif cité est [une] analogie structurale. Le citeur signale ainsi que son œuvre est une lecture de l'œuvre initiale, mais surtout une réécriture. C'est le cas [...] de toutes les œuvres qui s'intitulent *Hommage à...* »¹³ Aussi, Payant identifie la citation-métaphore comme étant un troisième type de citation-icône. Il s'agit d'une référence à l'image-source ou à son auteur par un élément tiers faisant souvent office de symbole.

La citation-image crée un lien entre les auteurs de l'œuvre-source et de l'œuvre-cible, leur faisant prendre une plus grande importance qu'à l'œuvre en tant que telle. Le citeur se fait ainsi connaître en se rapprochant d'un autre, qu'il fait connaître par le fait même : il s'agit d'une identification. Enfin, la citation-indice relie plus particulièrement les œuvres elles-mêmes, soit la citante et la cible, alors que leur relation est de « contiguïté de fait ».

En définitive, Payant et Compagnon partagent l'opinion selon laquelle une seule propriété du signe suffit à affirmer que la citation fait signe, même sans la considération des théories de Peirce. La notion de *renvoi*, le caractère relationnel du

¹² René Payant, « Bricolage pictural, l'art à propos de l'art », *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 66-67.

¹³ *Ibid.*, p. 69.

signe, reconnu par toutes les définitions énoncées par le sémioticien, est suffisante pour reconnaître la valeur du signe que prend la citation dans une relation où il y a substitution, énonciation ou représentation.

1.2 Traduction. Qu'est-ce que la traduction?

La traduction a été peu mise en relation avec les arts visuels par les philosophes esthéticiens et les théoriciens de l'art. Il pourrait d'ailleurs paraître étrange de faire un rapprochement entre ces deux champs de discipline distincts, mais nous verrons que certains artistes, dont Rober Racine, procèdent littéralement à des traductions visuelles de ce qu'ils ont pu lire, écrire ou imaginer. En un sens, il serait aisé d'énoncer que toute œuvre visuelle est la traduction visuelle d'une idée ou d'un propos verbal, mais nous tenterons de démontrer que le transfert d'un code sémiologique vers un autre, soit d'un langage verbal (écrit ou oral) vers un langage plastique, peut également être perçu comme de la traduction. Afin de développer cette approche interprétative d'œuvres visuelles, il s'avère d'abord inévitable de considérer quelques théories littéraires. Ces considérations de théories relevant de la philosophie esthétique et parfois de la sémiotique nous permettront de démontrer que Rober Racine est un traducteur à sa façon.

Réfléchir à la traduction en tant que pratique littéraire engendre des considérations philosophiques au sujet de la langue et du langage. La traduction s'apparente à la citation dans les processus de sollicitation et d'appropriation du lecteur, mais la part d'interprétation y est introduite de façon plus évidente. Le privilège de l'interprétation ne revient pas seulement au tiers interprétant, il relève d'abord de la tâche du traducteur.

Dans un texte-phare intitulé *La tâche du traducteur*¹⁴ traduit en français par Maurice de Gandillac, Walter Benjamin propose une définition morcelée de la traduction qui est composée de réflexions philosophiques traitant tantôt de la langue et du langage, tantôt de la traduction en tant que telle. Il met en relief plusieurs réflexions sur la traduction et c'est à travers plusieurs définitions partielles de la pratique discursive qu'il arrive à cerner la tâche du traducteur. Selon lui, la théorie traditionnelle de la traduction, soit la théorie du reflet qui vise à transmettre de la façon la plus exacte possible la forme et le sens de l'original¹⁵, est une théorie périmée. Si la finalité d'une traduction se limitait à ressembler à l'original, Benjamin considère qu'aucune traduction ne serait possible.

Maurice Blanchot se réfère à Walter Benjamin et à son texte *La tâche du traducteur*. Faisant l'éloge des traducteurs, il souligne qu'ils sont écrivains au même titre que tous les auteurs. D'une écriture imagée par diverses métaphores, Blanchot identifie la traduction comme une reconstruction. La tour de Babel, par exemple, reconstruction devant unifier les hommes séparés par les langues et leurs confusions, est présentée par l'auteur en lien avec la figure de rhétorique. Il appuie l'affirmation de Benjamin selon laquelle les langues sont isolément incomplètes, visant une réalité commune sous des modes différents.

Jacques Derrida réfléchit également à la notion de la traduction avec la figure de Babel qu'il définit notamment dans son texte « Les tours de Babel »¹⁶. Le terme « Babel » est polysémique, il est traité tantôt en nom propre, tantôt en nom commun. Récit à la base, « babel » nom commun signifie « confusion », terme issu d'une

¹⁴ *La tâche du traducteur* est un essai qui a fait office de préface à une traduction des *Tableaux parisiens* de Charles Baudelaire : Jacques Derrida, « Des tours de Babel », *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1998, p. 211.

¹⁵ Cette théorie vise la monstration d'une ressemblance superficielle entre deux œuvres.

¹⁶ Jacques Derrida, « Des tours de Babel », *Psyché. Invention de l'autre*, *op. cit.*, p. 203-235.

langue où Babel avait un sens figuré, « référent d'un signifiant pur à un existant singulier ». Par ailleurs, Babel nom propre serait le nom d'une tour, d'une ville ou d'un texte narratif qui raconte une histoire. Derrida joue sur le sens variable du terme pour montrer qu'un nom propre ne se traduit pas, mais s'interprète; « [...] Le nom propre, au sens propre, n'appartient pas proprement à la langue, [...] il ne peut s'inscrire proprement dans une langue qu'en s'y laissant traduire, autrement dit *interpréter* dans son équivalent sémantique [...] »¹⁷ La reformulation de termes ou de phrases pour énoncer leur équivalent sémantique relevant de l'interprétation est une action nommée « rewording » par Derrida.

Suivant l'essai *On Translation* de Jakobson publié en 1959, Derrida identifie trois formes de traduction : intralinguale, interlinguale, intersémiotique. La traduction intralinguale (*rewording*) est l'interprétation de signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue, l'interlinguale (traduction « proprement dite ») est l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'une autre langue alors que l'intersémiotique (*transmutation*) est l'interprétation des signes linguistiques au moyen de signes non linguistiques.

1.2.1 La traduction comme processus qui travaille la langue.

Walter Benjamin pose les jalons de l'action traductrice selon un clivage symbolisant/symbolisé; la « parenté des langues » est d'ailleurs le thème essentiel de son texte *La tâche du traducteur* dont la théorie du nom¹⁸ organise la structure. Cette approche de la pratique révèle l'importance de la sémiologie dans le processus de la

¹⁷ *Ibid.*, p. 209.

¹⁸ La théorie du nom, selon Benjamin, signifie que la langue est déterminée à partir du mot et du privilège de la nomination.

traduction, et signifie, par le fait même, qu'une attention particulière doit être portée aux choix de mots et à leur signification.

Le philosophe énonce la fonction de la traduction dans sa plus simple expression : permettre à un public de comprendre une œuvre dont la version originale lui est inaccessible ou difficile d'accès. Semblant aller de soi, cette fonction ne doit pas, cependant, être la seule fin de l'action traductrice sans quoi il ne s'agirait que d'une communication rejoignant une vulgaire nécessité formelle. Dans le même ordre d'idées, il importe de reconnaître que l'œuvre ne doit idéalement pas être conçue pour s'adresser à un public quelconque puisque, encore une fois, elle serait la simple transmission d'un contenu inessentiel, donc une mauvaise traduction.

La bonne traduction, selon Derrida, contribue à rendre perceptible des affinités prophétiques entre des mots, sans être explicites dans la présentation même d'une œuvre; elle réussit à mettre en relief les qualités parfois implicites d'une œuvre à traduire. Dans cet ordre d'idées, toutefois, ces qualités sont présentées sous le mode du sous-entendu, résidant dans la perception d'un lecteur. Il s'agit de nom, de symbole de la vérité et de lettres. Le langage en croissance étant ainsi symbolisé par une reconstitution sans représentation, Derrida interroge les liens possibles entre la conception variable de la vérité et la traduction.

L'auteur conçoit et explique la traduction selon deux métaphores. La métaphore de l'écorce et du noyau traite de ce qui oriente le travail du traducteur alors que l'écorce est perçue comme le traducteur et ses motivations et que le noyau représente ce qui demeure intact et intangible. La métaphore du manteau, par ailleurs, annonce l'implication de la généalogie ou de l'héritage dans la scène de la traduction, l'image d'un manteau porté par un roi serait comparable à la traduction et à son sens dans la mesure où le manteau royal est reporté de génération en génération, incarnant le statut royal. En effet, la traduction est toujours affectée par l'interprétation précédente du

texte qu'elle traduit; la traduction récupère des parcelles de sens et crée une généalogie. Cette figure de style qu'est la métaphore, choisie par Derrida pour illustrer ses théories, incarne par ailleurs un procédé de traduction fort usité : « Le mot joue aussi, comme la transmission, avec le déplacement transférentiel ou métaphorique. » La forme d'expression linguistique, soit le choix des mots dans la langue traduite, fait l'originalité du traducteur, lui octroyant conséquemment un droit d'auteur-traducteur.

Dans le texte « Traduit de... », Blanchot se réfère à Robert Jourdan pour démontrer que certains langages peuvent être plus expressifs que d'autres. « La langue à traduire nous paraît plus *imagée* à la fois et plus *concrète* que la langue où nous traduisons. »¹⁹ Le rapport aux langues est relatif selon chaque individu. Selon l'auteur, une bonne traduction est bénéfique pour l'original lorsqu'on y remarque un goût pour le symbolisme et les termes rares. Le traducteur serait à la recherche de l'exotisme dans le langage qui sera nouveau pour l'œuvre à traduire. Une œuvre de qualité incertaine peut ainsi être mise à profit par une traduction en règles, alors que la vulgaire imitation de cette œuvre contribuerait à l'abîmer de façon irrévocable, répétant ses imperfections.

Ces trois philosophes esthéticiens s'expriment différemment, mais ils s'entendent néanmoins sur le fait que l'interprétation d'un discours, quel qu'il soit, constitue tout à la fois l'élément déclencheur (prémices) et le résultat (fin) de la traduction. La volonté de réenoncer une œuvre *sollicitante* dans un langage autre que celui d'origine, désir d'appropriation et d'interprétation, motive la réalisation d'une traduction où l'œuvre-source est inévitablement affectée par la perception d'un tiers, le traducteur interprétant.

¹⁹ Maurice Blanchot, « Traduit de... », *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 173.

1.2.1.1 Le devenir

Le devenir²⁰ imprègne la traduction du point de vue de la constante transformation de la langue et de celui de la transformation conséquente des traductions. La langue est perçue dans sa mouvance, témoin de son état de vie, faisant écho à des éléments sociaux du contexte où elle est considérée. Les traductions, par leur usage de la langue qui est contextuelle, sont affectées par leurs contextes. De ce fait, elles sont difficilement achevables, toujours à refaire; les langues et les traductions sont en *devenir*.

Walter Benjamin aborde la pérennité des œuvres et, par extension, des traductions. De toute évidence, on reconnaît une bonne traduction (œuvre glorieuse) par sa survivance aux décennies. L'auteur semble, selon cette optique, évaluer la notion d'auteur qui n'est plus glorieux pour sa part, décédé et parfois même oublié, au profit de l'œuvre en tant que telle qui recouvre son autonomie. Il expose l'impact de l'histoire et du temps passant sur les traductions : les langues maternelles des auteurs/traducteurs se modifient au cours des siècles, tout comme la signification des œuvres littéraires. Une distance est susceptible de s'instaurer entre les symbolisants et les symbolisés (les mots et leurs significations). Les grandes œuvres, celles qui survivent, requièrent parfois un retour au contexte de l'époque de leur création. Non seulement le langage est daté, mais la perception des individus d'une société l'est également en fonction des conventions sociales, des *us et coutumes* des différentes collectivités.

En ce qui a trait au langage, le philosophe ne considère pas la langue comme une entité finie; les langues seraient isolément incomplètes étant donnée la constante

²⁰ Nous entendons ici le devenir au sens où Gilles Deleuze l'a défini, soit comme le mouvement qui caractérise toute répétition étant donné qu'il est impossible de répéter un énoncé (ou un acte) de façon identique à sa première occurrence. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 409 pages.

évolution qui les affecte, les transformant sans cesse. Traitant d'un langage vrai et pur où toutes les langues seraient intégrées, ce qui représente évidemment une langue idéale (conceptuelle), Benjamin affirme, dès le début du XX^e siècle, que la traduction renvoie à ce type de langage supérieur à lui-même, mais qui reste tout de même, par sa teneur, étranger et forcé.

En regard de la figure de rhétorique, Walter Benjamin soutient que le rapport symbolisant/symbolisé devient très important alors que la ressemblance et la parenté des langues doit permettre de distinguer ce qui est visé de la manière dont on le vise : « La traduction doit adopter le mode de visée de l'original, afin de rendre l'un et l'autre reconnaissables comme fragments d'un même langage, plus grand. »²¹ Il ne faut pas traduire les mots sans prendre soin de redonner, au nouveau texte, le sens global et le ton du texte traduit. Benjamin affirme que la signification littéraire d'un mot pour l'original existe puisque le but visé (la traduction de ce mot) est lié au mode de visée, la traduction d'un mot doit nécessairement rejoindre deux impératifs : traduire la signification du mot et exprimer cette signification sur un ton similaire à celui de l'original. L'ultime essence d'une traduction serait ainsi le pur langage recherché, langage de la vérité s'il existe, élément qui chercherait à se représenter dans le *devenir* des langues.

Intraduisible, le texte traduit requiert un retour à l'original pour être saisi dans son essence puisqu'il est en étroite corrélation avec celui-ci. L'œuvre se modifie dans sa survie puisque les mots, même bien définis, continuent de mûrir. Benjamin identifie de ce fait un bénéfice encouru par la traduction : des tendances immanentes peuvent surgir à neuf de la forme créée. La traduction met ainsi à l'épreuve la croissance des langues en plus de l'habileté du traducteur pour la construction verbale. Elle « [...] touche l'original de façon fugitive et seulement dans le point infiniment petit du sens,

²¹ Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 257.

pour suivre ensuite sa trajectoire la plus propre, selon la loi de la fidélité dans la liberté du mouvement langagier. »²²

Maurice Blanchot, pour sa part, traite également d'un langage supérieur qui émergerait de tous les modes de visée et par extension, de toutes les langues. Il ne réfute pas la possibilité d'un tel langage bien qu'il aborde le sujet en termes de « jeu utopique d'idées ». Ce type de langage, supérieur par ses caractéristiques englobantes, serait un idéal à atteindre dans la traduction, mais l'auteur n'est pas contre la différence entre les langues. Il rappelle que tous les traducteurs vivent de ces différences malgré leur attitude paradoxale de tenter leur suppression afin d'unifier les langues. Il affirme, suivant Benjamin, que toute traduction fait inévitablement perdre quelque chose d'essentiel à l'œuvre. L'œuvre que l'on sent traduite a une origine effacée sur le plan de la langue et celle qui paraît identique à l'original voit l'originalité de deux langues effacée au profit de cette ressemblance. Ces deux effets de la traduction sur la langue contribuent à la difficulté du rôle du traducteur et Blanchot considère que l'objectif de la traduction n'est pas de faire disparaître les différences entre les langues. L'action de traduire se présente selon lui comme un jeu, un jeu dont cette différence interlinguale serait justement le principal matériau. Elle peut, et doit être dissimulée, accentuée ou mise en évidence, mais quoi qu'il en soit, la traduction doit se jouer de cette différence qui est le cœur même de sa puissance d'unification. D'ailleurs, l'auteur accorde d'autant plus de crédit à cette différence lorsqu'il affirme : « L'œuvre peut être traduite seulement si elle recèle cette différence, soit parce qu'elle fait signe originellement à une autre langue, soit parce qu'elle rassemble, d'une manière privilégiée, les possibilités d'être différente d'elle-même et étrangère à elle-même que détient toute langue vivante. »²³ La traduction engendre un *devenir* primordial de la langue et de l'œuvre que Blanchot traite en

²² *Idem.*

²³ Maurice Blanchot, « Traduire », *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 71.

termes de mouvement et de vie; elle détient ainsi une identité construite à partir d'une altérité, d'une part parce que la traduction littérale est impossible, d'autre part parce que les langues évoluent.

La préface du dictionnaire francophone *Le Nouveau Petit Robert* de l'édition 2002 témoigne également de la constante évolution de la langue française : « *Le Nouveau Petit Robert* répertorie près de 60 000 mots, dont 4 000 ont été ajoutés dans la présente édition, et environ cinq cents depuis la seconde édition de 1977, puisque le *Petit Robert* est constamment enrichi des mots nouveaux les plus marquants²⁴ ». Les auteurs y expliquent que les nouvelles entrées contiennent de nombreux néologismes et mots étrangers dorénavant acceptés dans la langue française. Ce phénomène serait attribuable à « l'internationalisation de l'information » et aux « grands mouvements du tourisme », des circonstances propres à la présente époque. Il s'agirait d'un « [...] rapprochement entre les peuples et entre les langues car ces mots, généralement non assimilés, deviennent des mots universels [...] »²⁵. Josette Rey-Debove et Alain Rey soulignent également que la mise à jour du dictionnaire ne concerne pas exclusivement l'ajout de mots, mais qu'elle consiste surtout en une actualisation globale : « [...] la modernité pénètre la langue dans toute son épaisseur : les mots, certes, mais aussi les significations, les contextes d'emploi, les locutions, et les allusions qui sont les témoins et les signaux de notre époque. »²⁶ La préface du dictionnaire appuie le dynamisme des langues, qui attribue le performatif à la traduction, en expliquant que les langues sont bien vivantes, donc très contextuelles à leur époque.

²⁴ Paul Robert, [texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey], *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Éditions Dictionnaires Le Robert, 2002 [1967], p. XI.

²⁵ *Ibid.*, p. XV.

²⁶ *Ibid.*, p. XI.

1.2.1.2 Le performatif

John Langshaw Austin, une figure importante de la philosophie analytique, a développé le concept de performativité au sein de son ouvrage *Quand dire, c'est faire*²⁷, publié en 1962. Le contenu de celui-ci résume ce qu'est la performativité qui, tout compte fait, désigne les affirmations qui ne sont ni descriptives, ni *constatives*. Une énonciation performative serait donc une phrase dont l'énonciation même indique la réalisation de l'action qu'elle concerne, et ce, au même moment : « [...] énoncer la phrase (dans les circonstances appropriées, évidemment), ce n'est ni *décrire* ce qu'il faut bien reconnaître que je suis en train de faire en parlant ainsi, ni affirmer que je le fais : c'est le faire. »²⁸ La phrase « Je vous marie » est un exemple d'énoncé performatif très cité pour figurer le concept d'Austin. Cette phrase, prononcée par un notaire ou un prêtre devant des fiancés, fait passer le couple du statut de fiancés au statut de mariés. Il y a plus qu'une affirmation dans la phrase en question, aussi simple soit-elle, il y a une action.

Cette théorie de John Langshaw Austin a été reprise par de nombreux philosophes, puis elle a été développée dans le milieu de l'analyse littéraire. En ce sens, il est justifié que nous la reconnaissons également dans le milieu des arts visuels, nous le verrons ultérieurement.

Du point de vue de Serge Tisseron, l'image aurait les fonctions de représenter, de transformer et de contenir, la fonction de représentation étant la plus englobante. Deux de ces trois fonctions que l'auteur attribue à l'image dans l'ouvrage *Psychanalyse de l'image*²⁹ annoncent les propriétés performatives de la traduction. Se

²⁷ John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris. Éditions du Seuil, 2002, 203 pages.

²⁸ *Ibid.*, p. 41.

²⁹ Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image. De l'imaginaire aux images virtuelles*, Paris, Doin, 1995, 222 pages.

référant à l'image mentale qui se crée lorsqu'un élément perçu éveille la mémoire, il affirme que la représentation, de façon individuelle, évoque davantage l'objet perçu qu'elle le représente justement, elle fonctionne comme une métaphore. La fonction de transformation, par ailleurs, est expliquée en lien avec des images qui mènent à porter un geste. Les pictogrammes, dessins universels et indicatifs d'une direction, sont des exemples soulevés par Tisseron. Il s'agit, entre autres, de dessins qui indiquent la présence de toilettes, de buvettes, d'interdiction de fumer, etc. Ces images sont identifiées comme *transformantes* parce qu'elles influent sur les mouvements et gestes des individus : « Ainsi, de telles images ne sont pas porteuses de la représentation de l'objet qu'elles évoquent, mais de la représentation des actions qui y correspondent.³⁰ » Les caractéristiques performatives que nous attribuons à ces fonctions de l'image reconnues par Serge Tisseron sont effectives puisque la perception d'un élément, peu importe par quelle sensorialité, engendre la constitution psychique d'une image. Il apparaît alors évident que la lecture d'une œuvre est en mesure de solliciter un lecteur jusqu'à requérir sa traduction puisqu'elle évoque inévitablement, dans la perception du lecteur, quelque chose de différent de l'œuvre initiale, malgré la communauté d'esprit partagée (sollicitation) entre l'auteur initial et le lecteur qui aspire à se faire auteur à travers la traduction de cette œuvre. Une œuvre peut être performative lorsqu'elle sollicite le lecteur au point de lui faire traduire cette œuvre à partir des images qu'elle évoque dans sa propre perception.

Suite à ces considérations, nous pouvons identifier deux formes de performativité qui concernent la traduction. La perception d'une œuvre, tendant à évoquer quelque chose de singulier dans l'esprit de chaque sujet percevant, éveille diverses références issues de la mémoire en fonction des expériences et souvenirs personnels. Les images mentales créées dans le processus de perception sont des représentations susceptibles de mener à la traduction. Aussi, certaines œuvres – littéraires notamment – appellent

³⁰ *Ibid.*, p. 162.

elles-mêmes leur traduction par leurs fortes qualités *sollicitantes* d'un lecteur. La traduction est un désir d'assimilation et de réénonciation né suite à la lecture d'une œuvre.

Les quelques théories issues du champ littéraire que nous avons présentées nous ont permis de pressentir que la facette performative se transfère du champ littéraire vers le champ artistique dans la mesure où il s'agit, dans les deux cas, de langage. La littérature et les arts visuels sont des modes d'expression différents, mais si un énoncé peut être transféré de l'un vers l'autre, la performativité est susceptible d'imprégner cet énoncé au-delà du glissement sémiotique.

1.3 Art, traduction et fonction de représentation.

Moyen d'expression et d'énonciation, l'art est un langage au même titre que le langage verbal puisqu'il s'agit de représenter, soit de rendre une perception intelligible par d'autres individus indépendamment de son degré de mimétisme en regard du monde réel. Aussi, la traduction en tant que réénonciation d'une œuvre-source a une fonction de représentation importante. Nous avons vu, entre autres, que la traduction est l'équivalent d'une longue citation qui témoigne de l'affinité effective entre un lecteur et l'objet qui a retenu son attention. Elle est la présentation explicite d'une perception inévitablement différente de celle de l'auteur de l'extrait traduit. Il n'existe que des mondes perçus, et non un monde universellement reconnu, créant quelques décalages lorsqu'il s'agit d'identifier le sens d'un objet perçu ou la signification des signes. La traduction a le pouvoir de créer des signes, nous le verrons ultérieurement lors de la présentation de la figure par Bertrand Gervais.

Utilisé depuis longtemps dans le champ littéraire, ce procédé peut également être observé dans le champ artistique si l'on traite de traduction intersémiotique suivant la

classification de Jacques Derrida; le passage de signes linguistiques en signes non linguistiques (plastiques) serait traduction. S'il est possible d'observer des manœuvres propres à la traduction dans le travail de Rober Racine, par ailleurs, il s'agit d'une traduction nettement différente de celle qui est perçue dans le champ de la littérature parce que la correspondance du sens entre l'œuvre-source et l'œuvre-cible y est absente. En effet, le sens n'est généralement pas transmis dans les processus de traduction perçus dans les interventions de Racine, car ses traductions font plutôt naître un nouveau sens. La traduction sera discutée au troisième chapitre suivant la théorie de la figuration formulée par Bertrand Gervais, alors que l'auteur s'intéressera particulièrement aux défigurations et reconfigurations de Rober Racine dans *Les Pages-Miroirs*. D'ailleurs, l'auteur nous permettra de remarquer que la traduction, étant la réénonciation d'un objet déjà existant suite à un processus d'assimilation, entretient une relation contiguë avec la figuration parce qu'elle fait apparaître quelque chose qui n'existait pas auparavant : la figure ou l'interprétant. Cette particularité révèle une spécificité de la traduction qui se retrouve dans le travail de Rober Racine : la capacité d'énonciation d'un propos personnel à partir d'un objet existant. Cela nous permettra d'observer de quelle façon la traduction peut faire naître un nouveau sens.

La pratique de Rober Racine est essentiellement une pratique du détournement d'objets dont les processus de défamiliarisation sont opérés par des manipulations de textes déjà existants. L'usage constant d'œuvres écrites (écriture verbale ou musicale) qui caractérise sa démarche artistique mène le spectateur de ses productions visuelles à les mettre en relation avec la traduction, ce que plusieurs théoriciens ont fait avec justesse. L'examen de ses productions en fonction de la traduction mène néanmoins à un constat qui tend à préciser l'approche d'analyse choisie puisque la traduction se divise en diverses formes de pratiques littéraires où il y a reprise. Les manœuvres de l'artiste sont attribuables à la transcription, la transposition, la translittération, au transcodage et à l'adaptation, et la distinction de ces pratiques souligne le caractère

englobant du terme « traduction » en tant que pratique. En travaillant à partir du *Petit Robert*, de *Salammbô* et de *Vexations*, l'artiste crée des *variations* des sujets choisis en conservant leur contenu, mais en les transformant suivant sa perception de ceux-ci. Reconnaissables ou non suite à leur traitement, les œuvres-sources sont entièrement réinterprétées, soit de leur contenu à leur mode d'expression. Le degré d'interprétation des textes choisis par l'artiste est variable, mais il demeure suffisamment élevé pour que ses œuvres s'affirment comme des traductions.

CHAPITRE II

ROBER RACINE

L'année 2007 marque le trentième anniversaire de la carrière de créateur de Rober Racine alors qu'il n'existe toujours pas de monographie de son travail artistique. Un seul ouvrage regroupe des textes traitant de ses œuvres visuelles, il s'agit du catalogue de l'exposition rétrospective *Rober Racine* organisée par la conservatrice de l'art moderne et commissaire Diana Nemiroff du Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) en 2001. Plusieurs articles portant sur sa production ont néanmoins été publiés, mais aucun ouvrage en fait une synthèse. Afin de dresser un portrait de la démarche de l'artiste, il s'avère pertinent de faire une brève présentation de Racine avant d'aborder, par leurs mises en contexte et leurs descriptions, ses œuvres visuelles que nous avons jugées majeures dans les quinze premières années de sa carrière.

2.1 Présentation de Rober Racine

Né à Montréal le 6 août 1956, Rober Racine a fait des études en littérature au Collège Lionel-Groulx puis en histoire de l'art et en cinéma à l'Université de Montréal. Ses activités ont été plutôt éclectiques dans les trente années qui le séparent à présent de ses études; sa production s'étend dans divers champs disciplinaires, notamment les arts visuels, la musique et la littérature.

Adolescent, Racine jouait de la batterie dans un groupe de musique rock. Il a découvert l'univers du piano en 1971 et a appris à en jouer de façon autodidacte.³¹ Passionné par cet instrument de musique, il a composé de nombreuses partitions. Selon Michèle Thériault, tel qu'elle l'affirme dans un texte du catalogue d'exposition *Le regard acoustique*³², la musique a eu une grande influence sur la vie de l'artiste. Et elle le cite : « "Elle m'a donné le goût de la lecture et de l'écriture. Elle a été un déclencheur, une porte ouverte sur la création." »³³ Racine a participé à des projets musicaux dès 1977, il a composé plusieurs partitions de musique et chorégraphies de danse, notamment la musique de la chorégraphie *Le grand jeu* de Marie Chouinard, cocomposée avec André Lussier, et les musique et chorégraphie de *La jouissive pour Elle d'Elgée* pour Ginette Laurin. En 1986, il publiait deux fictions dans la revue *La nouvelle Barre du jour* avant de publier son premier roman, *Le mal de Vienne*, en 1992. Depuis, Racine a publié cinq ouvrages, dont trois romans, et plusieurs critiques d'art et textes d'artistes. *Tetras I* (1977-1978), *Vexations pour piano d'Érik Satie* (1978) et *Échelle R.V. William* sont ses premières créations associées aux arts visuels, mais son œuvre vidéo *J'aurais dit Glenn Gould*, un essai visuel sur l'écoute, a toutefois rendu déterminante la dissociation entre les créations de Racine et le statut d'œuvre musicale en 1984. Ses interventions devenaient dès lors davantage associées au monde des arts visuels qu'au monde de la musique, leurs caractéristiques interpellant le sens de la vue étaient devenues indéniables. Racine a également créé des œuvres et des documentaires radiophoniques diffusés sur les ondes de Radio-Canada à partir de 1985. Enfin, la même année, Racine joignait sa double passion pour les mots et la musique en débutant la création de *La Musique des Pages-Miroirs*, un projet qui sera présenté ultérieurement dans le présent mémoire.

³¹ Raymond Gervais, « Les musiques de Rober Racine », *Parachute*, n° 75, juillet-août-septembre 1994, p. 19.

³² Michèle Thériault, *Le regard acoustique. Raymond Gervais, Rober Racine*, Oakville, Oakville Galleries, 1999, 48 pages.

³³ *Ibid.*, p. 17.

L'artiste avait initialement l'ambition et le rêve de devenir écrivain pour exprimer sa créativité. Ses projets ayant souvent comporté plusieurs volets où le texte et l'écriture étaient présents, ils ont néanmoins été associés, par leur caractère conceptuel, au monde des arts visuels. Sa production artistique a été représentée par la Galerie René Blouin de 1986 à 2006, et récemment il recevait le prix Paul-Émile-Borduas 2007 pour sa carrière de création multidisciplinaire.

Cela dit, il a débuté sa carrière en arts visuels en 1978 avec une intervention à l'image de ses œuvres subséquentes dans son processus de création; la structure de *Vexations pour piano d'Érik Satie* ressemble sensiblement à celle de *Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô* et des œuvres portant sur le dictionnaire *Le Petit Robert*.

Ces trois projets ont occupé l'artiste durant près de vingt ans et par ce fait, s'imposent comme étant ses principales œuvres des quinze premières années de sa carrière. Nous retrouvons entre elles des caractéristiques similaires permettant de relever des analogies formelles. L'évidence la plus prégnante qu'elles mettent en relief est sans doute leur rapport à l'écriture et à la littérature. Ce rapport pourrait être observé selon divers angles, mais nous avons choisi d'interroger les processus de citation et de traduction qu'il génère. Nous verrons que plusieurs auteurs ont étudié le travail de Racine selon cette approche et nous en dégagerons quelques spécificités avant d'y apporter quelques précisions. Avant de présenter quelques théories en rapport avec ces figures de rhétorique et d'analyser quelques œuvres à la lumière de cette approche, il est impératif d'observer en quoi consistent ces œuvres.

2.2 Présentation d'œuvres choisies de Rober Racine

Nous retrouvons, dans le catalogue de l'exposition rétrospective *Rober Racine*, un texte de Jean-Paul Dubois intitulé « Tous les hommes n'habitent pas le monde de la même façon »³⁴. Judicieux, ce titre paraît très approprié à l'artiste et à sa démarche artistique suivant la considération des trois principales étapes de création énoncées. Dubois écrit : « [...] il y avait sur cette terre des gens d'un autre monde [...] des individus têtus, à l'esprit encombré par la complexité, fascinés par la multiplicité des hypothèses et des combinaisons possibles, sans cesse soumis à la tentation de tourmenter les évidences, habités par la nécessité de voir et de montrer "les choses derrière les choses" »³⁵. Par les nombreux glissements qu'il effectue, notamment entre les codes de langage, Racine semble effectivement traduire la réalité par son expression cachée, révélant enfin une autre façon de l'aborder, de la comprendre.

L'art visuel est un langage au même titre que le langage verbal, il s'agit d'un mode d'expression de soi. Dans un texte intitulé « L'intelligibilité du monde par l'art », Jocelyne Lupien affirme que :

Les œuvres d'art nous apprennent beaucoup du monde extérieur où nous évoluons, ainsi que du monde intérieur qui nous habite. Par voie sensorielle, cognitive et affective, les tableaux, les sculptures et les installations nous décrivent l'univers *autrement* que ne le font la pensée logique et les sciences exactes et, souvent, l'art nous fait mieux comprendre le chaos et la complexité de nos vies.³⁶

À l'instar de cette affirmation, nous pouvons soutenir que Rober Racine est un artiste qui, par sa pratique, témoigne d'une façon différente d'appréhender le monde et d'être dans la réalité, offrant au spectateur l'expérience de sa propre réalité, de quelque chose qui est étranger aux lieux communs. Ses installations et ses

³⁴ Diana Nemiroff, *Rober Racine*, Montréal, Éditions des 400 coups, 2001, p. 76.

³⁵ *Ibid.*, p. 76.

³⁶ Jocelyne Lupien, « L'intelligibilité du monde par l'art », dans *Espaces perçus, territoires imagés* (ouvrage collectif), Paris, Éditions L'Harmattan, 2004, p. 15.

performances, réalisées entre 1978 et 1994, mais principalement au début des années 1980, nous présentent des façons singulières de percevoir des éléments simples de la vie, un roman de Flaubert, les mots du dictionnaire et une composition d'Érik Satie. Elles présentent des décalages entre leurs signifiants et leurs signifiés, dus entre autres à leurs systèmes de codage uniques, puis donnent à percevoir au spectateur une réalité tout autre.

Nous avons eu l'occasion de voir les œuvres de Racine sur le dictionnaire dans le cadre de plusieurs expositions collectives ou individuelles, mais les installations-performances *Gustave Flaubert 1880-1980*, *Escalier Salammbô* et *Vexations pour piano d'Érik Satie* n'ont pas bénéficié de plusieurs présentations au cours des années. Elles ont été montrées une première fois au tournant des années 1970, puis une deuxième fois en 2001, soit dans la rétrospective *Rober Racine* présentée au MBAC.

Nous présenterons les trois étapes de création de la carrière artistique de Racine selon deux volets. Nous les situerons d'abord dans leurs contextes de création respectifs suivant une nomenclature restreinte des expositions où elles ont été montrées, puis nous en ferons ensuite une description formelle qui alimentera ultérieurement nos études de cas (Chapitre III). En effet, la décomposition de ces trois projets en leurs parties servira à rendre explicites leurs rapports avec la citation et la traduction que nous avons commentées au premier chapitre.

2.2.1 *Vexations pour piano d'Érik Satie*

Vexations est, à l'origine, le deuxième mouvement d'un triptyque intitulé *Pages mystiques*, composé entre 1893 et 1895 par Érik Satie. Selon son interprétation complète par Rober Racine, la première partie intitulée *Prière* dure une minute, *Vexations* dure dix-neuf heures, et la troisième partie, *Harmonie*, dure une minute.

L'équilibre temporel entre la durée d'interprétation des mouvements est inhabituel, voire étrange. Qui plus est, la partition de *Vexations* est marquée d'une notice par Satie: « Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses.³⁷ » Selon Racine, *Vexations* est peut-être la toute première œuvre conceptuelle puisque Satie « [...] fait une proposition d'ordre musical suite à la diffusion d'un concept, d'une idée.³⁸ » L'annotation ordonnant 840 répétitions de ces quelque 152 notes de musique fait de cette composition à la fois le morceau de musique le plus court (par le nombre restreint de mesures) et le plus long (par l'*ordonnance* de répétitions).

Satie n'a jamais entendu sa composition *Vexations* puisqu'il est décédé avant sa première interprétation³⁹ par John Cage, à New York en 1963. Cette entreprise par Cage a eu lieu au Project Theater et a impliqué dix pianistes (neuf pianistes et lui-même), invités à se relayer, pour rendre à terme l'interprétation de la pièce musicale.

Rober Racine a pris connaissance de cette composition de Satie et de l'interprétation de John Cage en 1977 par la lecture d'une monographie traitant d'Érik Satie. S'avouant « [...] très intransigent et ferme dans ses positions [...]»⁴⁰ en se remémorant cette époque, l'artiste affirme avoir été choqué par le principe de relais de John Cage et conséquemment, il a désiré s'aventurer seul dans l'interprétation de l'extrait musical *Vexations*.

³⁷ <http://s95149927.onlinehome.us/rober/site/francais/fiches/vexations3.html> (page consultée le 17 août 2007)

³⁸ Rober Racine a énoncé cette idée lors de sa conférence dans le cadre du colloque *Le visuel en psychanalyse*, à l'Espace GO, le 6 décembre 1997.

³⁹ Plusieurs musiciens ont tenté l'interprétation de *Vexations* à la suite de John Cage, dont Thomas Bloch (France, 1984, 1985, 1988), Armin Fuchs (Allemagne, 1990, 1996, 2000, 2004) et Michael Nyman (Angleterre, 2007). Ils n'ont cependant pas tous interprété la composition en solo.

⁴⁰ *Idem*.

Vexations pour piano d'Érik Satie est un concert-performance que Rober Racine a effectué à quatre reprises en 1980. D'abord présenté à Véhicule Art, soit à Montréal, et à la Maison Moisan, à Arthabaska, la performance a été reprise l'année suivante à The Western Front de Vancouver ainsi qu'à la Music Gallery de Toronto. Les durées d'interprétation varient entre quatorze heures huit minutes et dix-neuf heures. Cette dernière durée étant la plus longue est advenue à Toronto et elle représente, pour l'artiste, sa meilleure interprétation du morceau par l'application des indications de Satie qu'il y a fait.

Racine ne s'est pas limité à une interprétation musicale de *Vexations*. Cette intervention de l'artiste sur la deuxième partie du triptyque *Pages Mystiques* se divise en trois phases, s'inscrivant dans un schéma-type qui caractérise plusieurs de ses œuvres.

Au départ, il fait une retranscription manuscrite, une première étape qui se divise elle-même en deux temps. D'une part, 840 versions manuscrites se voulant identiques à la partition de *Vexations* ont été reproduites et distribuées gratuitement à l'assistance (Fig. 2.1). Nous pouvons y voir les portées musicales et l'annotation-ordonnance de Satie qui se retrouvaient sur la partition initiale, à laquelle a été ajouté un petit historique sur la composition de la pièce puis la signature de Racine, Montréal, une date et un numéro correspondant à la transcription. D'autre part, 840 autres feuilles ont, chacune, été marquées par une série de numéros formant une suite croissante du nombre un au chiffre 152. La composition de Satie contenant 152 notes, les 840 composantes de cette deuxième étape de copie représentaient, individuellement, la partition de *Vexations*.

Une mise en espace de ces représentations de la partition par des séries numériques indiquant le rang de chacune des notes a été réalisée par l'accrochage des 840 feuilles sur les murs des différents espaces où les performances ont été effectuées. Les notes

de *Vexations*, conceptuellement dispersées dans l'espace-théâtre de la performance, attendent la résonance des notes réelles, jouées par l'artiste. Soulignons également que les membres de l'assistance, ayant en main une partition de *Vexations*, représentent une double spatialisation de l'extrait musical. Chaque spectateur est susceptible de suivre la musique sur la partition, les menant à tenter de lire la musique. Enfin, le son du piano, activé sous les doigts de Racine et projeté dans l'espace, contribue, une troisième fois, à rendre l'écriture spatiale, s'agissant cette fois-ci de l'écriture musicale que le pianiste lit sur sa partition. L'environnement de la performance (Fig. 2.2) offre une immersion totale aux spectateurs; la musique est disposée à prendre toute la place, tant dans l'espace physique que dans la perception des spectateurs.

Racine aborde *Vexations pour piano d'Érik Satie* en termes de traversée et d'aventure, qualifiant son expérience de physique, psychique, nerveuse et émotionnelle. Il ne cache pas que l'action de jouer du piano autant d'heures consécutives, sans arrêt pour quoi que ce soit, représente un défi de taille qu'il serait effrayé de risquer à nouveau, maintenant que plusieurs années le séparent de cette intervention artistique. Pour lui, cette performance qu'il a réalisée est comparable à un jeûne, à une méditation.

Lors de la première présentation de la performance, l'artiste avait demandé à un ami de compter ses répétitions de l'extrait musical afin d'observer une rigueur infaillible dans l'interprétation de *Vexations*. Il lui avait fabriqué une grille où il suffisait de cocher un carré suite à une répétition. Doutant toutefois que la requête soit trop difficile pour le compteur qui se devait d'être un auditeur intégral, Racine a réfléchi au manque d'indépendance qu'engendrait cet intermédiaire puis a désiré compter lui-même ses répétitions. Il s'est construit une petite boîte (Fig. 2.3) où il a piqué autant d'épingles à tête que le nombre de répétitions qu'il devait effectuer, constituant ainsi

vingt-et-une rangées de quarante épingles. Posé sur le dessus du piano, ce deuxième clavier était touché suite à chaque répétition alors qu'une épingle était enfoncée.

2.2.2 *Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô*

À l'époque où Rober Racine élaborait ce qui devait être un hommage à Gustave Flaubert pour le présenter au MBAC dans le cadre de l'exposition *Pluralités 1980*, il n'avait que vingt-quatre ans. Cette intervention contient deux volets, une installation exposée au MBAC (Fig. 2.4) et une performance (Fig. 2.5) qui a eu lieu une seule fois, soit le 9 août 1980.

Installation-performance qui relève de l'art conceptuel, *Gustave Flaubert 1880-1980, Escalier Salammbô* tire son concept d'origine dans un intérêt marqué pour les œuvres littéraires de Gustave Flaubert.

L'artiste ayant voulu rendre hommage à l'écrivain français pour l'occasion du centenaire de sa mort⁴¹ a retranscrit à la main six romans écrits par Flaubert parce qu'il appréciait particulièrement les liens qu'il faisait entre la littérature et la vie.⁴² Suite à ce long travail de réécriture, acte d'assimilation le forçant à lire tous les romans de l'auteur, Racine a sélectionné *Salammbô*⁴³ (284 pages, 15 chapitres) pour le traiter plus en profondeur.

⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

⁴² Diana Nemiroff, *op. cit.*, p. 38.

⁴³ Des raisons techniques sont notamment à la base de ce choix puisque Racine a hésité entre *Mme Bovary* et *Salammbô*, considérant l'ampleur de la structure qui devait éventuellement prendre place dans le musée.

Il a compté le nombre de phrases, de paragraphes et de mots de l'ouvrage, se donnant ainsi les proportions justes pour construire un escalier représentant la mise en espace de la structure physique du roman où chaque marche représente un chapitre; cet escalier permet une spatialisation tridimensionnelle de la structure du roman revu par l'artiste (Fig. 2.6). Cette mise en espace du roman commandait un espace suffisamment grand pour le contenir, l'artiste a d'ailleurs dû réduire les dimensions de son plan initial parce que l'architecte Pierre Charbonneau l'avait jugé impossible à construire.

L'artiste a ensuite couvert les murs du lieu de diffusion des pages annotées du roman, portant l'indice de l'étape de comptage du projet. Cet accrochage montre la structure bidimensionnelle du roman dont les pages sont retirées et dont la graphie est mise en valeur par d'autres signes graphiques ne se rattachant pas à un langage verbal; Racine a laissé sur les pages du roman différentes annotations et références qui résultent de son comptage. Ces signes graphiques transforment les signes verbaux en signes iconiques et le langage verbal devient langage visuel. Les traces de l'étape de comptage se trouvaient ainsi valorisées, superposées au texte originel, assumant presque leur primauté.

Le dispositif créé par cette originale mise en espace de l'escalier et des pages de roman a été le théâtre d'une performance de l'artiste réalisée le 9 août 1980. Dans la salle du MBAC ainsi organisée, Racine a offert une lecture publique de sa retranscription manuelle de *Salammbô*⁴⁴, à haute voix et en continu durant seize heures. Chaque chapitre lu correspondant à l'ascension d'une marche, l'artiste s'est

⁴⁴ Gustave Flaubert, *Salammbô*, Paris, Bookking International, 1993, [1862], 348 pages.

retrouvé au sommet de l'escalier à la fin de sa lecture. Il a mis un terme à l'événement en sautant dans le vide sous le regard d'un assureur⁴⁵.

2.2.3 Interventions sur *Le Petit Robert*

2.2.3.1 *Le Terrain du dictionnaire A/Z*

Présenté au Musée d'art contemporain de Montréal en 1980, *Le Terrain du dictionnaire A/Z* est la présentation, ou la maquette d'une installation, d'un projet précis : le Parc de la langue française.

La première fois que Rober Racine a présenté verbalement son projet de Parc de la langue française devant un public est marquée d'une brève performance intitulée *Dictionnaire introduction*, effectuée en 1980 à Montréal et à Bordeaux.⁴⁶ Il décrivait alors une intuition qu'il avait eue à l'automne 1979, celle de créer un parc public dans un espace naturel où seraient intégrés des panneaux signalétiques présentant des mots du dictionnaire *Le Petit Robert* et leurs définitions respectives. Ces mots devant être organisés selon l'ordre alphabétique, devaient créer des quartiers de mots dispersés dans un parc public de façon à ce qu'il soit possible de lire diverses définitions tout en marchant dans la nature. Ultimement, l'idée est d'apprendre au hasard d'une promenade, presque de façon involontaire.

Racine a produit et installé une version expérimentale de ce concept artistique dans le cadre de l'événement « Québec 1534-1984 » qui s'est déroulé en 1984 dans le Vieux-

⁴⁵ Il pourrait être intéressant, dans un autre travail de recherche, de mettre cette action de Racine en lien avec le *Saut dans le vide*, une œuvre qu'Yves Klein a réalisée le 27 novembre 1960 en publiant un photomontage dans une fausse édition du *Journal du dimanche*.

⁴⁶ Raymond Gervais, *op. cit.*, p. 27.

Port de Québec. L'artiste y a présenté une centaine de mots sous le thème « Vent et eau » qu'il a répartis au sol, ce projet n'accomplissant pas le dessein initial de l'artiste selon lequel les mots devaient être imprimés sur des panneaux installés dans une position verticale.

La Documenta IX de Kassel en Allemagne (Fig. 2.7) a accueilli en 1992 un extrait plus similaire au projet initial de Racine. On retrouvait alors les mots de la section « k » du dictionnaire incorporés au site extérieur de l'événement, plus précisément le long de l'allée centrale du parc de l'Orangerie. Ce choix de lettre/section du *Petit Robert* s'est avéré judicieux pour diverses raisons. Le parc de l'Orangerie de Kassel étant constitué de 204 arbres plantés de façon symétrique à égale distance l'un de l'autre le long de l'allée centrale, ce choix de la lettre « k » par Racine a été confirmé par la correspondance entre ce nombre d'arbres (204) présents dans le parc et le nombre de mots regroupés dans cette section du *Petit Robert* (202)⁴⁷. Par la suite, la pertinence de ce choix a été confirmée par le budget et le temps disponibles pour la production et l'installation de l'œuvre, de même que par le contenu terminologique de cette section de l'ouvrage de référence. En effet, bien que Racine n'ait aucunement choisi cette lettre en rapport avec le nom de la ville d'accueil de l'œuvre (Kassel), il a reconnu qu'il s'agissait d'une « heureuse rencontre ». À cet effet, Michèle Thériault affirme que « [...] cette lettre l'aura retenu par son “cosmopolitisme”. Les 201 mots qu'elle contient proviennent d'une trentaine de pays d'Orient et d'Occident. » En ce sens, l'auteure réfère essentiellement à l'étymologie des mots et aux textes littéraires qui sont cités à la suite de leurs définitions. Nous pouvons ainsi affirmer que cette lettre/section du *Petit Robert* représente le caractère international qui imprègne le contexte de présentation de ce projet de Racine. Cette installation a aussi été montrée en 1996 dans les jardins du Musée d'art contemporain de Lyon, en France, pour

⁴⁷ Cette donnée réfère à l'édition 1979 du *Petit Robert*.

souligner le sommet du G7. Pour une seconde fois, elle a été présentée dans le cadre d'un événement international.

En 1998, Racine présentait un autre extrait de son concept de parc par la présentation d'une cinquantaine de mots dans les jardins de l'Hôtel Sully de Paris, en France, dans le cadre de la semaine de la francophonie; l'événement était alors intitulé « Le français comme on l'aime ».

Encore jamais réalisé à ce jour dans sa totalité, ce projet, devant être *in situ* et intégré à la nature, annonce une première intervention sur le dictionnaire *Le Petit Robert* dont *Les Pages-Miroirs* et *La Musique des Pages-Miroirs* sont parties intégrantes.

Appartenant dorénavant au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), *Le Terrain du dictionnaire A/Z* (Fig. 2.8) est ainsi la maquette de cet ambitieux projet de Parc de la langue française puisqu'il en concrétise l'idée, à moindre échelle. L'artiste n'y a pas respecté son intention de base qui visait l'implantation de ce parc au sein d'un site naturel⁴⁸ et un déploiement dans l'espace beaucoup plus imposant. Il s'agit d'un modèle réduit devant plutôt figurer son projet. Cette première installation ayant *Le Petit Robert* comme matériau de base a d'abord été présentée pour une première fois au MACM en 1981, puis une deuxième fois, la même année, au PS1 à New York, aux États-Unis. En 1983, l'œuvre était reconstituée pour une troisième exposition au centre de diffusion Langage Plus à Alma, au Québec, et montrée à nouveau au Musée d'art de Saint-Laurent, à Montréal, en 1987-1988. En 1988, les éditions de la revue *Parachute* publiaient un important texte de Racine où il traite de

⁴⁸ L'artiste souligne que *Le Terrain du dictionnaire A/Z* ne représente pas son projet de Parc de la langue française : « En 1980, je voyais le parc construit de façon très symétrique, à l'image du dictionnaire [...] En 1981, lorsque l'œuvre fut présentée pour la première fois, j'ai délaissé cette configuration statique et linéaire pour une composition ludique et organique, à l'image des jardins botaniques avec leurs fleurs [...] J'imaginai alors *paysager les mots de la langue française* par cristallisation, arborescence en harmonie avec la nature du site accueillant le projet. » [Racine, *Dictionnaire*, p. 23]

ses œuvres sur le dictionnaire, soit *Le Dictionnaire. Récits*, qui a été augmenté quelques années plus tard pour s'intituler *Le Dictionnaire. Récits, suivi de La musique des mots*.

Le travail impliqué par l'œuvre conceptuelle *Le Terrain du dictionnaire A/Z* est de grande ampleur et nécessite une rigueur formelle ainsi qu'une discipline incontournables. La première partie du projet sur le dictionnaire est le rassemblement de tous les mots du *Petit Robert* en un espace (terrain-parc) de 0,16 x 8,53 x 7,31 mètres. Cette œuvre consiste au découpage à l'*exacto*⁴⁹ des cinquante-cinq mille mots de deux volumes⁵⁰ de l'édition de 1979 du *Petit Robert* et à leur collage individuel sur de petits cartons bleus, montés sur des bâtonnets noirs, eux-mêmes piqués à la verticale dans une base de styromousse et disposés dans un ordre suivant l'alphabet (Fig. 2.9). Cette installation représente, à petite échelle et de façon réductrice, le Parc de la langue française, le concept originel de Racine.

L'étape de découpage/collage a nécessité une année dans la vie de l'artiste à raison de huit à dix heures de travail quotidien. Racine a touché toutes les entrées du dictionnaire, traitées individuellement et sans exception, sans toutefois écrire la moindre lettre : « Une écriture où pas une seule fois je n'ai, calligraphiquement, tracé la moindre lettre, le moindre mot. [...] ce sont les mots eux-mêmes que j'ai pris dans mes mains pour aller les déposer sur une autre surface [...] »⁵¹ Il a découpé tous les mots avant de les coller sur les cartons, mais il n'a pas retranscrit leurs définitions textuellement conformément au Parc de la langue française; les définitions étaient suggérées par trois ou quatre traits horizontaux spontanés, non droits.

⁴⁹ « Exacto » est une marque de commerce de découpoir, de couteau à découper.

⁵⁰ Il était nécessaire d'utiliser deux volumes de l'ouvrage de référence puisque, évidemment, les pages sont imprimées au recto et au verso.

⁵¹ Rober Racine, *Le Dictionnaire. Récits, suivi de La musique des mots*, Montréal, Hexagone, 1998, p. 24.

2.3.3.2 *Les Pages-Miroirs*

Les Pages-Miroirs constituent la deuxième partie du projet sur le dictionnaire *Le Petit Robert* et il s'agit de l'œuvre de Racine qui a été la plus exposée, probablement pour des raisons pratiques. Le choix de ses composantes reflète en quelque sorte une conséquence logique de la production du *Terrain du dictionnaire A/Z* puisqu'il s'agit des restes matériels de ce premier projet de la trilogie. En 1980, Racine venait de terminer *Le Terrain du dictionnaire A/Z* et considérant les dictionnaires sans mots, il a eu l'idée d'en mettre les pages en valeur en les enluminant, au sens littéral du terme, par plusieurs annotations ainsi que par leur collage sur des miroirs. Traitées l'une après l'autre, les pages déjà découpées ont été colorées et dessinées selon des codes identifiés au préalable, uniformes à travers toutes les pages, avant d'être collées sur des miroirs (Fig. 2.10, 2.11). Racine a coloré l'intérieur des lettres et chiffres fermés par du doré et il a fait des perforations sous les noms des auteurs cités. On y retrouve également une pléiade de signes : des renvois, des petits carrés de couleurs, des lettres au bout des lignes de texte, des lettres au bas de chaque colonne, des traits verts qui soulignent les auteurs québécois cités dans *Le Petit Robert*, des clefs de *sol* qui indiquent une référence à la musique, des triangles tracés à la mine de plomb qui signifient la présence des zones musicales et des syllabes constituant des notes de musique (do, ré, mi, fa, sol, la, si, ut) soulignées en rouge. L'artiste a élaboré *Les Pages-Miroirs* par groupes de trois, soit ABC, DEF, GHI, JKL, MNO, PQR, STU, VWX et YZ, le seul groupe de deux lettres.

Rober Racine a œuvré durant quatorze ans de sa vie à la création des *Pages-Miroirs*, soit entre 1980 et 1994. La réalisation de ce projet artistique a nécessité beaucoup de temps, de concentration, de patience et de solitude. Par ailleurs, il faut souligner que cette entreprise représente également un travail physique dans la mesure où il requerrait une position statique et un regard attentionné, tout le corps de Racine a été investi dans celle-ci. Cette œuvre, comme plusieurs de ses créations, représente un

important effort dans la vie de Racine : « C'est le dépassement des limites par le refus du raisonnable. [...] Il faut alors une rigueur, une discipline, une patience, une abnégation, une folie quasi obsessionnelle qui fasse fi de tous les détours, de tous les raccourcis, de toutes les distractions qui peuplent nos sociétés et qui bien souvent nous encouragent à « laisser tomber » parce que... cela ne sert à rien. »⁵²

D'abord présentées individuellement, ces pages retouchées par Racine ont finalement été encadrées par groupes de quatre-vingt, suivant l'ordre de leur pagination et conséquemment, l'ordre alphabétique⁵³. Les 2 130 *Pages-Miroirs* ont été exposées au Centre d'art contemporain de Montréal (CIAC) en 1995 (Fig. 2.12).

L'artiste a souligné à maintes reprises que *Les Pages-Miroirs* ont été effectuées la nuit, il insiste sur ce fait en le mentionnant à chaque fois qu'il en traite, par écrit ou oralement. Par cette affirmation, il amène souvent l'idée que cette réalisation implique son intimité en conséquence du temps qu'il a passé seul devant ces pages, ainsi que par le fait qu'il ait rendu visible, publiquement, sa lecture personnelle du dictionnaire. Pour le spectateur, la notion d'intimité peut également être perçue par la proximité que *Les Pages-Miroirs* lui imposent, car il faut être suffisamment près de l'œuvre pour pouvoir lire et considérer son contenu.

⁵² *Ibid.*, p. 31.

⁵³ Plusieurs œuvres produites par Rober Racine ont été submergées lors d'une importante inondation qui a eu lieu à Montréal, le 14 juillet 1987. Rangés dans un garage où l'eau s'est infiltrée, tous les dessins de jeunesse de l'artiste, les manuscrits des retranscriptions des romans de Flaubert et les rouleaux des 840 feuilles accrochées aux murs de la Galerie Véhicule Art (*Vexations pour piano d'Érik Satie*, 1978) ont été totalement détruits. Par ailleurs, quinze bandes vidéos originales de la performance présentée à la Galerie Véhicule Art ont résisté à l'inondation. Un porte-folio contenant toutes les pages de la section « p » du *Petit Robert*, déjà découpées pour la réalisation du *Terrain du dictionnaire A/Z*, se trouvaient entreposées à cet endroit avant leur transformation en *Pages-Miroirs*. Racine a pu en récupérer quelques-unes, mais la plupart ont été détruites. L'artiste n'a pas reproduit ces pages perdues pour la présentation des *Pages-Miroirs* puisque cela, selon lui, n'aurait pas eu de sens étant donné que ces pages n'auraient pas été les originales qui lui avaient servi à extraire les mots du *Petit Robert* pour créer le *Terrain du dictionnaire A/Z*. Ainsi, il n'est pas exact d'affirmer que toutes les pages du dictionnaire ont été travaillées et présentées par Racine. Nous considérons cependant qu'il est possible de traiter des *Pages-Miroirs* selon le projet réel de l'artiste.

Rober Racine s'approprié les pages du *Petit Robert* par l'inscription de sa lecture personnelle, et plus littéralement, par l'attribution d'un caractère anthropomorphique aux mots⁵⁴. La vivacité de la langue française, et conséquemment de toutes les langues, est ainsi fortement affirmée : « Dans ses carnets de notes, Racine décrivait les mots comme des êtres vivants : “Étude de l'histoire qu'est le dictionnaire de la langue française. Mots étant peuple habitant via l'écriture.” Et plus loin : “Chaque mot est un personnage ayant sa vie propre.” »⁵⁵ Il faut reconnaître qu'une si grande attention portée au dictionnaire laisse croire à un important souci du langage verbal; Racine souligne l'importance du mot et de son usage en pointant les qualités graphiques des lettres, par leur remplissage de couleur ou leur mise en évidence par divers signes.

2.2.3.3 *La Musique des Pages-Miroirs*

La Musique des Pages-Miroirs constitue la troisième intervention sur le dictionnaire *Le Petit Robert* que Racine a effectuée. En 1994, il a enregistré une musique qu'il a trouvée dans le dictionnaire à partir d'une lecture de l'ouvrage de référence où il transposait sur une partition musicale toutes les mentions des syllabes correspondant aux notes de la gamme musicale (*do, ré, mi, fa, sol, la, si, ut*) (Fig. 2.13, 2.14). Il a mis en musique le dictionnaire en entier par cette partition écrite et fondée sur le hasard, mais créée d'une façon systématique. « Dès le début, la musique m'a guidé. Je voyais le dictionnaire comme une immense partition à interpréter, tel un musicien. »⁵⁶; également pianiste, Racine a lui-même interprété ces partitions au piano pour leur enregistrement sur disque compact.

⁵⁴ Ce caractère anthropomorphique est largement mis de l'avant dans les écrits de Racine qui traitent de ces œuvres sur le dictionnaire.

⁵⁵ Diana Nemiroff, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁶ Rober Racine, *op. cit.*, p. 33.

Nous avons vu que, lors de la réalisation des *Pages-Miroirs*, Racine tenait un journal où il inscrivait chaque syllabe correspondant à une note de musique qu'il avait initialement soulignée en rouge sur les pages des dictionnaires. À partir de cette intervention, l'artiste, affirmant avoir identifié environ 11 000 mots où l'on retrouve des syllabes-notes, a transposé ces notes sur une portée musicale.

Les partitions ont été écrites d'une façon très simple, un système de correspondances inventé, basé sur des observations de l'artiste, est à leur origine. Il est parti du principe que chaque mot vaut un temps. Un mot contenant une seule syllabe-note identifiait une noire (un temps), un mot en contenant deux une croche (deux demi-temps) et un autre en contenant trois un triolet (trois croches). Dans son écriture musicale, il a tenu compte de la tonalité, déterminée selon la première note apparaissant dans chaque colonne, puis du mode (majeur-mineur), les syllabes-notes de la colonne de gauche étant considérées majeures et celles de la colonne de droite mineures.

Dans son interprétation, l'artiste n'a toutefois pas porté attention au mode et à la tonalité; il a tout interprété dans la tonalité de *la* puisqu'il s'agirait de la syllabe-note dominante en termes de quantité dans l'ensemble des mots du dictionnaire. Il a joué la partition très simplement et lentement, suivant les notes selon leur ordre originel. Jouant ainsi les notes correspondant aux mots avec la main droite, il a ajouté un très léger accompagnement avec la main gauche en puisant dans la gamme de *la*, la *tonalité de la langue française* selon Racine, pour créer des accords; pour ce faire, il a utilisé les conventions classiques du piano.

Le résultat final de l'interprétation donne une mélodie très méditative, notamment par sa lenteur, et plutôt harmonique malgré l'écriture musicale inusitée. La durée de l'interprétation musicale de chaque section de lettre varie entre onze secondes et quinze minutes et l'enregistrement total sur disque compact, où l'on ne retrouve

cependant pas l'interprétation de toutes les sections des lettres de l'alphabet, dure une heure.

2.3 Synthèse d'une pratique artistique.

Dans les œuvres de Rober Racine, trois caractéristiques se présentent comme des lieux communs, soit les choix de médiums, l'importance de la notion de travail et l'usage des lettres. Nous proposons une brève présentation de ces spécificités afin de mieux saisir sa production artistique et de la synthétiser.

2.3.1 Médiums privilégiés. Performance et installation.

Les œuvres que nous avons décrites précédemment marquent le début de la carrière professionnelle de Rober Racine en arts visuels. Il s'agit d'œuvres conceptuelles qui ne requièrent pas la maîtrise d'une technique particulière, Racine l'affirme lui-même : « Il ne faut pas oublier que, dans mon cas, la création d'une œuvre implique 95% de travail pratique (réflexions, lectures...) et 5% de matière réalisée. Les coulisses d'une création sont souvent plus passionnantes que l'œuvre elle-même.⁵⁷ » Cette affirmation de Racine explique peut-être pourquoi la littérature traitant de ses divers projets est souvent plus descriptive qu'analytique.

Ces descriptions nous ont permis de constater que les œuvres de Racine sont essentiellement des installations ou des performances, voire les deux, des installations-performances.

⁵⁷ Jean-Pierre Gilbert, « L'art inquiété par le document? Nicole Jolicoeur, Alain Paiement, Laurent Pilon, Rober Racine », *ETC. Montréal*, n° 9, automne 1989, p. 48.

Nous verrons, au cours du texte qui suit, que les préoccupations générales de Racine justifient en quelque sorte les médiums qu'il privilégie. Il n'est pas insignifiant qu'il ait choisi l'installation et la performance pour réaliser ses projets. Dans sa définition sommaire, la performance est un acte qui commande une action physique effectuée devant un public. Le corps est ainsi impliqué lors de la performance, soit lors de la réalisation de l'œuvre et conséquemment dans l'œuvre, aussi éphémère soit-elle. Dans le cas de Racine, la performance semble d'ailleurs être souvent utilisée pour évaluer les limites des capacités physiques de tous, celles des spectateurs par la mesure de leur patience et de leur assiduité, et les siennes, par les mises à l'épreuve qu'il s'impose; le temps/la durée et la répétition étant souvent les facteurs de difficulté. Plusieurs auteurs traitant de son travail l'ont, en effet, analysé dans cette perspective.

D'autre part, si l'on s'en tient à une définition sommaire, l'installation est le rassemblement et la mise en espace éphémère d'objets divers, préexistants ou non. Ce médium, puisqu'il engendre des choix subjectifs d'objets, pointe l'individualité de l'artiste à travers sa démarche créatrice. Les installations de Rober Racine ont la particularité de regrouper des objets fabriqués ou transformés par lui-même, mais toujours selon une accumulation impressionnante. *Les Pages-Miroirs*, par exemple, sont une installation constituée des pages du dictionnaire *Le Petit Robert*, mais annotées du début à la fin. Dans le cas de Racine, la durée de réalisation des « objets⁵⁸ » rassemblés par ses installations signifie de nombreuses heures de travail et une patience implacable. En ce sens, ses interventions sont des performances réalisées en solitaire. Racine a d'ailleurs commenté ce genre : « La plupart des artistes qui touchent ce genre y expérimentent une notion exigeante : l'investissement. »⁵⁹

⁵⁸ Il est important de souligner que le terme « objet » est utilisé de façon générique, mais qu'il renvoie surtout aux annotations et aux transcriptions manuelles de l'artiste.

⁵⁹ Rober Racine, « Écrire une installation ou installer l'écriture », *Parachute*, n° 39, juillet-août-septembre 1985, p. 28.

Jessica Bradley a souligné le niveau de difficulté auquel se confronte Racine dans ses actions en traitant de sa retranscription de *Salammbô* : « Racine dit que cette activité est extrêmement astreignante, non seulement dans sa lenteur, mais aussi dans la concentration absolue qu'elle exige; il faut continuellement former de belles lettres et ne pas se fier à sa mémoire, mais sans cesse vérifier le texte afin d'obtenir une copie parfaitement lisible et exacte.⁶⁰ » Considérant les performances solitaires de l'artiste réalisées tels des préalables aux installations, les critiques du caractère éphémère de l'installation par Racine nous apparaissent légitimes. Racine, combinant ainsi deux médiums, nous empêche d'apposer une étiquette à ses œuvres selon leurs médiums et maintient ses interventions dans une zone d'inclassables. L'artiste confond lui-même les deux médiums selon leurs définitions : « L'installation a un trac fou parce que la performance qu'elle réalise publiquement est celle de sa propre disparition.⁶¹ »

Dans ses œuvres visuelles, Rober Racine se donne en spectacle par l'entremise de la performance alors qu'il se montre affairé à un accomplissement qui influence systématiquement sa perception de soi par les autres. Il se montre en train de travailler, en divers états influencés par les facteurs de difficulté qu'il s'impose dont la durée de ses interventions, le nombre imposant de répétitions d'un même geste ou l'aspect fluide d'une communication orale qui se déroule en continu sont les trois principaux exemples.

⁶⁰ Jessica Bradley (dir.), *Pluralities/1980/Pluralités*, Ottawa, Musée des Beaux-arts du Canada, 1980, p. 104.

⁶¹ Rober Racine, « Créer à rebours vers le récit », *Parachute*, n° 48, octobre-novembre, décembre 1987, p. 34.

2.3.2 Investissement dans la tâche. De l'importance de l'effort à fournir.

Les œuvres de Rober Racine requièrent un effort où le temps et l'investissement de soi sont des facteurs primordiaux. L'artiste se positionne généralement dans des mises en scène où son corps est impliqué dans un effort manifeste. Racine se pousse à réaliser des objets, des installations ou des performances évaluant ses propres limites par leur exigence. Les arts visuels prennent avec lui une dimension singulière puisqu'ils impliquent un niveau singulier de difficulté. Racine considère toutefois sa pratique artistique comme un travail au même titre que les autres gagne-pain. L'artiste se [re]présente comme quelqu'un qui travaille à des horaires fixes à effectuer des tâches prédéterminées, presque machinales, ce qui est paradoxal en rapport avec les modalités de la création dans un ordre plus général où l'inspiration est inconstante. Racine l'a d'ailleurs souligné dans ses phrases harmoniques : « L'inspiration est infidèle.⁶² » Pour lui qui entend s'engager corps et âme dans sa production, les notions de « travail » et de « dépassement » sont très importantes.

Josée Vinette a consacré une partie de chapitre de son mémoire de maîtrise intitulé *L'œuvre de Gustave Flaubert comme paradigme dans le travail artistique de Rober Racine* à l'importance que Racine accorde au labeur. Dans son texte « Le travail, l'effort et la performance », Vinette aborde la notion en comparaison avec des personnages d'un roman de Flaubert. Elle démontre que le travail est très important dans l'œuvre de Racine, l'effort s'inscrivant par des gestes répétitifs dans les processus de réalisation des œuvres. L'auteure écrit que le terme « épreuve » désigne le mieux les œuvres de Racine alors qu'il éprouve sa détermination, qu'il se met lui-même au défi. Elle souligne que son travail tend à confondre le travail et la performance, mais malgré la différenciation terminologique des deux termes, elle réitère leur mixtion dans le travail de l'artiste.

⁶² Rober Racine, *Le dictionnaire. Récits, suivi de La musique des mots*, op. cit., p. 58.

Racine, pour sa part, oscille entre deux tendances. Tantôt il souligne l'effort engendré par ses divers gestes, tantôt il le justifie et en abaisse le niveau aux yeux des spectateurs. Il écrit, en traitant du *Terrain du dictionnaire A/Z* : « N'est-ce pas démesuré d'élever un enfant? Je le vois comme un projet de vie que l'on assume. Coller les entrées du dictionnaire sur des étiquettes m'a demandé huit heures par jour pendant un an. Cela peut sembler énorme, mais bien des gens de notre société accomplissent ainsi un travail routinier huit heures par jour. Le sentiment de démesure ici vient de l'illusion créée par le dictionnaire [...]»⁶³. » Selon lui, la production de cette œuvre qu'est *Le Terrain du dictionnaire A/Z* paraît interminable à cause de l'usage du dictionnaire comme matériau de base, mais il omet de mentionner que toutes les tâches qui sont à la base de la réalisation de ses projets sont effectuées sur de longues périodes et que, conséquemment, elles semblent toutes aussi interminables les unes que les autres. Par ailleurs, l'artiste a bien souligné le niveau de difficulté observé lors de la réalisation de certaines œuvres, plusieurs citations en témoignent, au point même qu'il semble parfois vouloir démontrer qu'il travaille, justement. À cet effet, il est intéressant de noter que l'artiste a manifesté une rancœur face à l'installation en tant que médium dans un article publié dans la revue *Parachute* : « Des mois et des mois de travail quotidien à raison de huit à dix heures par jour et tout cela pour six misérables semaines d'exposition après quoi, hop! le tout sera défait, démoli, détruit et sans doute plus jamais remonté.⁶⁴ » Non seulement Racine tient à s'affirmer comme un travailleur/travaillant, mais en plus il tient à son travail, il déplore son impossible pérennité. Et pourtant, ses interventions relèvent souvent de médiums au caractère éphémère, qu'il choisit délibérément, néanmoins.

⁶³ Jean-Pierre Gilbert, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁴ Rober Racine, « Créer à rebours vers le récit », *op. cit.*, p. 34.

Racine souligne un fait intéressant qui crée un pont entre l'importance de l'effort à fournir dans son travail et son statut d'écrivain :

Je dis souvent que j'aurais pu écrire *Les Pages-Miroirs*. C'est-à-dire raconter en écrivain, tel Calvino ou Jorge Luis Borges, l'histoire d'un être bizarre qui découpe tous les mots du dictionnaire pour ensuite en enluminer les retailles, les pages restantes. Écrire cette histoire m'aurait pris trois ou quatre jours et aurait tenu en huit ou neuf pages. Mais non. Au lieu d'écrire, je les ai faites. Et c'est toute la différence. La différence d'une vie; née de mon acceptation à faire *Les Pages-Miroirs*.⁶⁵

En effet, Racine, ayant éprouvé le désir de devenir écrivain et ayant d'ailleurs publié plusieurs ouvrages au cours de sa carrière, aurait pu s'en tenir à faire le récit des actes qu'il a préféré effectuer. Un court récit n'aurait pas eu, cependant, la même teneur que ses longues interventions.

2.3.3 Usage des lettres.

Les œuvres visuelles de Rober Racine sont multidisciplinaires parce qu'elles relèvent à la fois de l'installation et de la performance, alors que sa pratique artistique est interdisciplinaire parce qu'elle implique, au sein d'une même œuvre, divers champs disciplinaires. En effet, un glissement s'y effectue en va-et-vient entre deux disciplines, soit entre la littérature et les arts visuels. Son travail le conduit souvent « [...] à reformuler le texte pour enfin le faire basculer dans un nouvel ordre de langage, le langage plastique.⁶⁶ »

L'origine du lien qu'entretient Racine avec la littérature réfère à des éléments biographiques. Passionné de classiques littéraires et de la vie de leurs auteurs, l'artiste a démontré très tôt un grand intérêt pour l'œuvre de Marcel Proust et de Gustave

⁶⁵ Rober Racine, *Le Dictionnaire. Récits, suivi de La musique des mots*, op. cit., p. 30.

⁶⁶ Jean-Pierre Gilbert, « Le récit des œuvres. Rober Racine, Susan Scott, René Payant », *ETC Montréal*, n° 2, hiver 1987-1988, p. 25.

Flaubert. Il a toutefois été influencé par d'autres grands écrivains dont Vladimir Jankelevitch, puis par d'autres artistes, tel Gerhard Richter et Hanne Darboven. Il s'est beaucoup documenté et a beaucoup lu en parallèle avec sa production artistique, « Et puis un jour, Racine parvient, au bout de ce long périple, à découvrir son identité d'écrivain [...] son rêve était de publier chez un éditeur littéraire, mais il vivait dans la crainte d'un refus. »⁶⁷ Il a néanmoins réalisé son aspiration, il a par la suite publié⁶⁸ cinq ouvrages, dont trois romans, en alternance avec ses productions visuelles. Dans ces dernières, d'ailleurs, nous pourrions pratiquement affirmer que les tâches de l'écrivain sont omniprésentes; l'écriture, verbale, graphique ou musicale, fait inévitablement partie de ses créations. *Vexations pour piano d'Érik Satie, Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô* et ses œuvres sur *Le Petit Robert*, dans leurs processus de création, l'ont mené à écrire. Certains écrits qui en résultent ont toutefois la particularité de ne pas avoir de contenu original, ils se présentent plutôt comme divers types de retranscriptions manuelles. Par ailleurs, ces projets artistiques l'ont également fait écrire sur leurs formes et leurs contenus (*Le Dictionnaire. Récits, suivi de La musique des mots*), puis dans un ordre plus général, sur des considérations au sujet de l'art (« Créer à rebours vers le récit »), au sein de divers articles publiés dans des revues. Aussi, par les diverses mises en espace qu'il effectue, Racine intègre des particules écrites du langage verbal, ou musical, dans l'espace et, tel qu'il l'affirme lui-même : « [...] le fait de placer dans un espace dit *visuel* certains éléments "écrits" témoigne d'une approche, d'une sensibilité, d'un imaginaire qui diffère quelque peu du monde intérieur de l'artiste-type »⁶⁹.

⁶⁷ Rober Racine, (Préface de Danielle Legentil), *Le Dictionnaire. Récits, suivi de La musique des mots*, *op. cit.*, p.15.

⁶⁸ Racine a notamment publié *L'ombre de la Terre* (2002), *Le cœur de Mattingly* (1999), *Le dictionnaire. Récits, suivi de La musique des mots* (1998), *Là-bas tout près* (1997) et *Le Mal de Vienne* (1992).

⁶⁹ Rober Racine, « Écrire une installation ou installer l'écriture », *op. cit.*, p. 28.

Les œuvres de Racine présentent une autre particularité en lien avec la littérature puisqu'elles reprennent, de façon directe, les créations d'autres auteurs dans leurs contenus, parfois selon une forme tout autre. Dans les cas présents, Érik Satie, Gustave Flaubert et Paul Robert sont ouvertement cités puisque l'artiste réinterprète l'une de leurs créations; Racine s'est approprié *Vexations*, *Salammbô* et *Le Petit Robert* pour les énoncer à nouveau et pour vivre à travers la performance la difficulté inhérente à leur création. Les passages de textes rapportés exactement, voire l'intégralité de ces textes, sont des citations, des actes d'assimilation, d'interprétation et de réénonciation. L'usage répété et direct de cette manœuvre spécifique au monde littéraire réaffirme l'importance de l'écriture dans l'œuvre de Racine. Danielle Legentil, dans la préface de *Dictionnaire. Récits, suivi de La musique des mots*, a analysé le travail de Racine en ce sens en affirmant que, même dans sa production en arts visuels, tout est littérature. Elle explique cela par une division en trois temps qui caractérise la plupart de ses œuvres, soit par une retranscription de texte (musical ou littéraire), une spatialisation (en deux ou trois dimensions) et une transposition sonore (concert ou performance) de ce texte. Cette grille correspond en effet à la structure des œuvres de l'artiste et Legentil confirme ainsi qu'elles engendrent conséquemment la citation et la traduction.

En plus de rendre le mot omniprésent dans ses œuvres, Racine semble lui attribuer des caractéristiques anthropomorphiques. Comme s'il désirait personnifier les mots, Racine affirme leur accorder autant de respect qu'à l'homme, tel que nous l'avons vu avec la présentation des *Pages-Miroirs*. Racine leur accorde visiblement une importance primordiale par l'investissement dont il fait preuve dans ses œuvres, glorifiant presque le langage; l'écriture est le fil d'Ariane de ses créations où l'œuvre et le texte se confondent.

Les modes d'expression singuliers qui caractérisent la démarche artistique de Racine témoignent de sa façon singulière d'appréhender des œuvres qu'il a lues. Il présente

ses interprétations personnelles de divers textes à travers des réécritures dont les résultantes sont la répétition du *même*, mais réencodé. En effet, l'artiste procède à des codages (transformations, traductions) qui créent des jeux de discours et détournent les codes de compréhension acquis; ses œuvres défient les lieux communs de l'interprétation parce que les changements de modes d'expression des œuvres-sources les rendent parfois difficilement perceptibles. Son travail est marqué de glissements intersémiotiques ayant divers effets, telle la création de transferts esthétiques où les sens du perceuteur sont confondus. Ses interventions nous font entendre le visible ou voir l'audible, par exemple. L'artiste crée des associations entre signifiant et signifié où il n'y a pas systématiquement une réciprocité entre le graphique et le verbal, de même qu'entre le visuel et le sonore. Au même titre que René Magritte qui inscrivait « Ceci n'est pas une pipe » sous la représentation iconographique d'une pipe, Racine crée des décalages entre signifiants et signifiés; dans les deux cas, les signifiés recouvrent des sens inattendus. Le spectateur-auditeur de *La Musique des Pages-Miroirs*, par exemple, ne pourrait pas se douter qu'il s'agit d'une mise en musique du dictionnaire *Le Petit Robert* seulement à l'écoute de la pièce musicale. Celui de *Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô* ne peut pas deviner que les pages de roman annotées et collées sur les murs représentent une étape de comptage préalable qui a indiqué les proportions à donner à l'escalier de bois qui se trouve devant lui. Et celui des *Vexations pour piano d'Érik Satie* ne peut pas savoir que les 152 numéros qu'il voit inscrits sur les feuilles de papier collées aux murs renvoient à la partition de ce qu'il est en train d'écouter, qui contient 152 notes.

À la base, le mot et la lettre sont des parties du langage verbal, des signes arbitraires. Ils ne sont pas des signes iconiques en tant que tels, mais ils ont une puissance d'évocation iconique. Les œuvres de Racine procèdent souvent à la mise en signe des mots, et par extension, du langage verbal; ses œuvres sont riches au plan sémiotique puisque le mot y devient souvent iconographie suite aux réécritures et aux mises en espace.

2.3.4 Ouverture vers l'analyse.

Nous avons soulevé trois spécificités du travail artistique de Rober Racine. Les médiums qu'il privilégie, la performance et l'installation, la notion de travail et l'usage des lettres résument l'univers de l'artiste et sont les balises qui permettent une meilleure compréhension de sa démarche artistique. En relation avec la théorie concernant la citation et la traduction révisée au premier chapitre, ces trois spécificités mènent à une perspective d'analyse des œuvres de Racine où chacune de ses actions est attribuable à une pratique de la reprise.

Quelques auteurs se sont attardés à l'analyse du travail de Racine en regard de la citation et de la traduction. Ceux-ci se sont toutefois souvent arrêtés à la considération de ses interventions sur *Le Petit Robert*. Au cours du troisième chapitre, nous aurons l'occasion de confirmer la pertinence de cette approche des œuvres de l'artiste et d'en étendre l'analyse au sein de *Gustave Flaubert 1880-1980*, *Escalier Salammbô* et de *Vexations pour piano d'Érik Satie*.

Par ailleurs, le présent mémoire vise l'apport de quelques précisions au sujet de la traduction effectuée par Rober Racine. En effet, cette pratique littéraire sera décortiquée selon les différentes pratiques de la reprise qui sont susceptibles d'être perçues comme étant de la traduction. Le terme « traduction » sera dès lors perçu comme étant un terme générique qui regroupe divers types de réécriture dont nous avons tendance à oublier la singularité. Révisées en fonction des gestes de Rober Racine dont nous avons esquissé la description au présent chapitre, les manœuvres de la traduction contribueront à finement observer et à nommer ces actions qui oscillent entre la littérature et les arts visuels. En effet, ces œuvres interdisciplinaires ont un résultat visuel alors qu'elles ont été créées à partir d'actions définitivement littéraires. Au premier abord, nous reconnaissons que la lecture et l'écriture sont des préalables à la réalisation des œuvres qui nous intéressent. Sur un plan plus analytique, nous

pouvons interpréter la démarche artistique de Racine comme étant profondément ancrée dans l'écriture de la langue en conséquence de l'usage complexe qu'il fait des pratiques de la reprise. Une fois ses traductions détaillées selon leurs composantes, son œuvre nous permet de mieux saisir le caractère hybride de son statut de créateur puisqu'il est tout autant un littéraire qu'un artiste. Qui plus est, il paraît même parfois avoir utilisé les médiums de l'installation et de la performance au profit du rayonnement de son identité d'écrivain.

CHAPITRE III

LE TEXTE DANS L'ŒUVRE DE ROBER RACINE

3.1 Rober Racine et la théorie

Réfléchir au travail visuel de Rober Racine en fonction de son rapport à la langue française est pratiquement devenu un cliché. La lecture et l'écriture se présentent d'une telle constance à travers sa démarche artistique que plusieurs auteurs ont étudié cette caractéristique interdisciplinaire des projets de l'artiste. Parmi ceux-ci, quatre auteurs ont particulièrement retenu notre attention en fonction de l'originalité de leurs propos.

3.1.1 Johanne Lamoureux. Les arts visuels et la langue au Québec

En organisant l'exposition collective *Le bout de la langue. Les arts visuels et la langue au Québec*, présentée en 1995, Johanne Lamoureux a ouvert la voie à une perspective d'analyse peu explorée des œuvres visuelles. Cette exposition, montrée à la Morris and Helen Belkin Gallery de l'Université de Colombie-Britannique à Vancouver, présentait le travail de dix artistes québécois : Gilbert Boyer, Geneviève Cadieux, Martha Fleming et Lyne Lapointe, Raymond Gervais, André Martin, Rober Racine, Louise Robert, Barbara Steinman et Louise Viger. Par ce commissariat, Lamoureux interrogeait les liens entre le champ des arts visuels et la question

linguistique. Plus précisément, elle tentait de déterminer si les arts visuels étaient affectés par la surconscience linguistique qu'elle identifie comme étant une caractéristique socio-politique du Québec. En s'intéressant aux « axes de résonance entre les œuvres » choisies, l'auteure a découvert que la traductibilité se retrouve au sein de la démarche des artistes. Ses recherches l'ont menée, cependant, à dissocier les œuvres visuelles des enjeux socio-politiques qui auraient pu les imprégner. Lamoureux n'associe pas la problématique de la traduction à des enjeux contextuels, ni à une quête identitaire ou nationaliste partagée par les artistes. Il semble au contraire que la question de la traduction soit dans l'air du temps et qu'elle témoigne du caractère postmoderne des arts visuels. Dans le même ordre d'idées, elle affirme que l'interdisciplinarité est latente dans l'exposition qu'elle a organisée et qu'elle est également perceptible à travers « [...] une inter-esthésie, à savoir des connections ponctuelles en deux appareils sensoriels différents.⁷⁰ »

Lamoureux analyse donc les œuvres de l'exposition en fonction de leur rapport à la langue où la traduction, sous toutes ses formes, est discutée. Il n'est pas insignifiant, en ce sens, qu'elle ait choisi de présenter *La Musique des Pages-Miroirs* de Racine dans son corpus. On retrouve effectivement, au sein de cette œuvre, un grand souci de traductibilité où les glissements de systèmes de représentation, ou de systèmes sémiotiques, sont fréquents. L'auteure crée un rapprochement entre *La Musique des Pages-Miroirs* et la glossolalie; elle explique que l'intervention de Racine sur le dictionnaire s'apparente à l'énonciation d'une langue inventée et non partagée en fonction du caractère personnel de son code interprétatif. Racine travestit *Le Petit Robert* en le transformant en musique, il en réduit le contenu en appliquant un code singulier qui retire les mots de la langue française du langage verbal. Suite à son intervention sur le dictionnaire, les mots sont transférés dans un langage où il n'y a

⁷⁰ Johanne Lamoureux, *Le bout de la langue. Les arts visuels et la langue au Québec*, Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, 1995, p. 26.

plus d'équivalence entre le mot d'origine et sa traduction. Lamoureux a été la première spécialiste du milieu de l'art à analyser le travail de Racine en ce sens, elle a fait naître un axe de considérations originales et judicieuses à son endroit.

3.1.2 Serge Bérard et la citation.

L'article de Serge Bérard intitulé « Rober Racine ou le travail de déconstruction du dictionnaire » aborde la notion d'identité dans l'œuvre de Rober Racine par des théories derridiennes, notamment celle de la déconstruction. Il introduit le sujet en traitant de l'orthographe du nom de l'artiste et de l'une de ses interventions sur la signature⁷¹. L'auteur nous apprend qu'à l'origine Rober Racine écrivait son prénom avec un « t » final, mais qu'un exercice où il répétait sa signature ayant eu pour effet l'emboîtement de ce « t » final dans le « R » de Racine aurait donné l'idée à l'artiste de souligner l'unicité de son prénom par le retrait de la lettre muette de son orthographe. Il renchérit ensuite sur le nom propre de l'artiste en faisant un lien entre celui-ci et le choix d'avoir réalisé ses projets artistiques à partir du dictionnaire *Le Petit Robert* dont le nom rappelle le prénom de l'artiste; il s'interroge à savoir s'il y a un lien ou une coïncidence entre son nom propre et celui du dictionnaire choisi pour réaliser son projet artistique. L'auteur utilise ces faits pour exprimer un souci identitaire qu'il pressent dans l'œuvre de Racine, il affirme percevoir « [...] une coïncidence entre une certaine inquiétude vis-à-vis la question d'identité telle qu'elle s'exprime émotivement et de façon souterraine dans le cas de la signature de Rober Racine, et l'œuvre de Racine [...] »⁷².

⁷¹ Il est pertinent de souligner à ce propos que Racine a fait une intervention intitulée « Signatures sonores » en 1994 où il invitait des individus choisis au hasard à signer leurs noms, l'un après l'autre, pour un enregistrement sonore devant durer 8 minutes et 32 secondes.

⁷² Serge Bérard, « Rober Racine ou le travail de déconstruction du dictionnaire », [« Le Petit Robert »], *Parachute*, n° 62, avril-mai-juin 1991, p. 18.

Bérard souligne d'abord le détachement de l'artiste par rapport aux idées originelles de ses projets artistiques. Il fait un parallèle entre le thème de la « Visitation » et la façon dont l'artiste affirme avoir ses idées de projets artistiques, soulignant qu'il donne pratiquement l'impression de ne pas être à l'origine de ses idées tellement il en semble détaché. Il lui paraît être l'exécutant d'actions qui « s'imposent à lui », suivant une expression souvent utilisée par l'artiste.

L'auteur voit un travail de déconstruction dans l'œuvre de Racine et il tente de le définir en recourant aux théories de Jacques Derrida. Bérard tente d'abord de définir la notion, il affirme que l'objet visé par la déconstruction est problématique puisqu'il est non identifiable, il s'agirait d'objets mentaux parfois difficilement perceptibles. Une citation de Marjorie Greene, interprétant la théorie derridienne à ce sujet par une présentation du signifiant et du signifié affirme que cet objet est essentiellement mental et non physique, bien qu'on l'appelle « objet ». Bérard explique : « L'objet mental intervient parce qu'il est appelé, parce qu'il est l'objet d'un acte de volonté de la part de la conscience. La conscience *perçoit* l'objet mental parce qu'elle l'a appelé, elle a voulu le dire. La métaphysique est donc toujours une métaphysique volontariste.⁷³ ». L'auteur affirme que Derrida critique cette conception métaphysique par la notion d'écriture. Selon Bérard, Derrida affirme qu'il est impossible de percevoir les objets mentaux puisqu'ils sont des illusions, il s'agirait alors de métaphysique de la présence. L'écriture, devant être considérée comme l'expression physique d'une voix ou représentation, intérieure ou mentale, devient ainsi plus importante que l'*illusion*. Selon Bérard, la langue est un bon exemple d'écriture, un bon indice des objets mentaux.

⁷³ Serge Bérard, *Paysage*, Montréal, Dazibao, 1987, p. 20.

John Cage et Rober Racine utilisent des procédés où le hasard et l'indétermination sont privilégiés, mais ils fixent néanmoins quelques paramètres pour orienter minimalement les résultats. John Cage, par exemple, tenterait de ne pas travailler de façon consciente en composant sa musique. Bérard voit un parallèle entre cette technique de composition musicale et la pratique artistique de Racine, il nomme *La Musique des Pages-Miroirs* en guise d'exemple. Il affirme donc que l'on retrouve une grande préoccupation de l'intentionnalité dans les œuvres de Rober Racine et de John Cage, et qu'elles s'inscrivent en conséquence dans la définition derridienne de la déconstruction.

Il rappelle que « [...] Racine pratique l'effacement de sa volonté (consciente) devant son « matériau »⁷⁴ » en traitant du thème de la « Visitation » et de l'exemple de la signature qu'il a présentés au début de son essai. De ce point de vue, nous pourrions croire que le travail de Racine relève de la spontanéité. Par ailleurs, l'artiste a beau nier sa part de responsabilité dans la détermination de ses projets, le résultat de son travail demeure tout de même très calculé en raison de son caractère systémique; Bérard rappelle que l'effort « mécanique » et répétitif dont résultent ses œuvres est évident. Les interventions artistiques de Racine nécessitent un temps de réalisation imposant, ce qui permet d'affirmer qu'il s'« efface » devant son matériau et devant le travail à effectuer, bien qu'il contribue à rendre l'effort de production de ses œuvres bien visible, notamment en le soulignant dans le cadre de textes écrits et publiés.

Il développe, un peu plus loin, sa perception de la déconstruction au sein d'autres œuvres qui portent sur le dictionnaire. Serge Bérard présente quelques exemples de déconstruction qu'il perçoit dans les œuvres de Racine. En rapport avec *Le Terrain du dictionnaire A/Z*, Bérard présente deux types d'écriture : une écriture graphique, physique, et une autre en relation avec la métaphysique de la présence. Bérard

⁷⁴ Serge Bérard, « Rober Racine ou le travail de déconstruction du dictionnaire », [« Le Petit Robert »] », *op. cit.*, p. 20.

s'appuie sur une définition du *Petit Robert* pour expliquer que l'écriture graphique vise l'expression d'une idée par la langue écrite. L'écriture de Racine, en l'occurrence, ne lui semble pas manifester la volonté d'exprimer quelque chose en tant que tel. *Les Pages-Miroirs*, notamment par la durée de leur production, lui permettent de confirmer l'attrance de Racine pour le travail qui, soi-disant, s'impose à lui, faisant de l'artiste un exécutant de tâches. Racine n'apparaît pas être celui qui a eu l'idée de réaliser cet ambitieux projet, mais plutôt comme le préposé de service; aussi l'artiste se présenterait comme celui qui n'entend pas exprimer quelque chose, tel un être passif qui est disponible pour réaliser des projets de façon objective, indépendamment du nombre d'heures de travail qu'ils nécessitent. Bérard traite également des perforations effectuées sous les noms d'auteurs au sein des *Pages-Miroirs*, les décrivant comme des « invisibilités », et fait un parallèle entre ce geste de Racine et la mort de l'auteur. Les perforations des pages laissant voir les miroirs sur lesquels celles-ci sont collées, le lecteur des *Pages-Miroirs* voit son reflet sous chaque nom d'auteur, entre autres, dont le dessous est perforé. Chaque lecteur de cette œuvre se superpose ainsi à son auteur par la présence de ces miroirs qui lui montrent son reflet. Ultimement, grâce à toutes ces interventions effectuées sur les pages par l'artiste, l'auteur de l'ouvrage de référence est remplacé par la présence d'un lecteur, Rober Racine. Ce dernier devient en quelque sorte, suite à toutes ses interventions dans le texte du *Petit Robert*, le nouvel auteur de celui-ci. L'auteur initial du dictionnaire et le sujet de l'ouvrage de référence deviennent ainsi des entités de signification moins importantes pour laisser la place à Racine, lecteur omniprésent qui « montre » littéralement sa lecture à travers la variation du *Petit Robert* qu'il a créée.

Bérard entame sa conclusion en affirmant que le travail d'« écriture » de Racine détruit le sujet du dictionnaire par des tâches dont la réalisation implique son corps, et non son esprit; où il n'y a pas de métaphysique de la présence. Par ailleurs, traitant des phrases harmoniques identifiées par Racine, Bérard affirme qu'il y a, là encore,

quelque chose de métaphysique, soit dans le processus de formation des phrases. Une citation de Racine est sélectionnée pour démontrer de quelle façon il est plus détaché lorsqu'il traite des œuvres que lorsqu'il aborde son désir d'accomplir l'infini. Bérard souligne que Racine a écrit qu'il désirait « faire parler la page » en réalisant les phrases harmoniques et il ajoute qu'il s'agit d'une volonté de soustraire cette page à l'« écriture », qu'en ce sens, il veut créer du *sens*, traduire. Les phrases harmoniques révèlent néanmoins le désir de s'exprimer de l'artiste par leur biais étant donnée la teneur subjective des choix que cette démarche implique. Des réflexions sur la traduction mènent Bérard à conclure par une affirmation sur ces phrases trouvées : Racine a cherché *le sens*, l'unique sens. Néanmoins, ce qui est singulièrement mis en relief par ce texte de Bérard, bien que ce soit de façon latente, est le fait que Racine ait été interpellé par l'œuvre ou les gestes d'autres créateurs au point de les répéter, de les citer.

La déconstruction perçue par Bérard dans l'œuvre de Racine soulève un paradoxe par l'association de deux auteurs⁷⁵, Rober Racine et Paul Robert⁷⁶. Reconnaisant que Racine est davantage un auteur qui emprunte à Paul Robert qu'un auteur qui crée du nouveau, il constate une imbrication de leurs identités d'auteurs-lecteurs; la déconstruction accuse la superposition de deux identités. Nous percevons, à travers l'œuvre de Racine, la théorie de la mort de l'auteur formulée par Roland Barthes et qui signifie notamment que « [...] la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.⁷⁷ » En effet, Racine n'est pas réellement auteur, il est surtout un lecteur de l'œuvre de l'autre qui l'interprète à sa façon. Il s'agit ainsi du deuxième degré de la

⁷⁵ Nous pourrions faire un rapprochement entre le nom de famille de Paul Robert, d'où est originellement issu le nom du dictionnaire, et le prénom de l'artiste. Bérard met seulement en relation le prénom de l'artiste et le nom du dictionnaire dans cet article.

⁷⁶ Paul Robert est nommé à titre de représentant du collectif d'auteurs qui travaille à l'édition du dictionnaire *Le Petit Robert*.

⁷⁷ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 69.

mort de l'auteur puisque, dès son origine, la publication (l'écriture) du dictionnaire contribuait à l'effacement de celui-ci; le dictionnaire doit être un ouvrage objectif et utilisable, de façon universelle, par tous les individus qui partagent sa langue d'usage. Par ailleurs, la déconstruction est également formelle puisque Racine morcelle le dictionnaire à travers des gestes d'appropriation où il traduit, à sa façon, l'ouvrage en question. L'artiste procède au fractionnement du *Petit Robert* à travers maintes manœuvres, le citant du même coup; la traduction apparaissant presque comme une sous-catégorie de la citation. Il est intéressant de souligner, par ailleurs, que *Le Petit Robert*, en tant qu'ouvrage de référence, est probablement l'ouvrage le plus cité de tous dans la mesure où tout le monde s'y réfère. Par son passage d'une forme immuable et d'un contexte fixe (sans quoi *Le Petit Robert* ne remplirait pas sa fonction d'ouvrage de référence) au contexte où Racine le situe par la citation et quelques gestes de recodage, un déplacement est produit et a l'effet, selon Bérard, d'altérer la structure du dictionnaire. La déconstruction de Racine procède, en quelque sorte, à un trucage/codage de l'œuvre de l'autre, elle lui retire sa fonction initiale. En résumé, la double déconstruction perçue par Bérard au sein de la citation du *Petit Robert* par Racine se situe dans le déplacement d'un objet (le dictionnaire) qui contribue à la mort de son auteur; Racine est un lecteur qui interprète à sa façon l'objet de ses lectures.

3.1.3 Michèle Thériault et la traduction.

Michèle Thériault présente les projets de Racine qui concernent le dictionnaire *Le Petit Robert*, soit le Parc de la langue française, *Le Terrain du dictionnaire A/Z* et *Les Pages-Miroirs*. Elle en présente son interprétation personnelle : « L'œuvre de Rober Racine peut se lire comme une pratique traduisante, comme occupant l'espace de la

traduction et comme lieu où l'on y retrouve effectivement les mouvements qui animent l'acte de traduction.⁷⁸ »

Elle réfléchit à la traduction littéraire contemporaine et affirme que cette pratique s'intéresse particulièrement aux écarts de signification présents entre les textes originaux et leurs traductions; le sens en traduction est interrogé, on interroge son altération et son déplacement. Elle affirme, d'autre part, que les dix dernières années ont vu naître plusieurs études mettant en lien la traduction et la réécriture. Elle nomme divers types de réécriture dont l'adaptation cinématographique d'un roman et l'analyse critique d'une œuvre particulière en précisant qu'il s'agit de traductions *intra-culturelles* et qu'évidemment, elles ne sont pas sans impact sur l'image de l'œuvre originale.

Thériault relève ensuite l'aspect « interminable » de la traduction : « Une traduction ne s'avère jamais *terminée* car l'original n'est jamais *immobile*.⁷⁹ » La langue est en changement continu et la superposition des lecteurs d'une même œuvre lui attribue divers sens. Elle cite Maurice Blanchot qui lui-même commente *La tâche du traducteur* de Walter Benjamin alors qu'il affirme que « [...] la traduction est une mise en œuvre de la différence ». Un texte original étant réinterprété par un nouvel auteur au moment de la traduction indique forcément un déplacement, sinon un changement de sens, aussi léger soit-il. La traduction est une répétition du même, mais inévitablement différent, elle se caractérise, comme la langue, par un *devenir* sans fin, affirme Thériault.

Selon l'auteure, les réécritures auxquelles a procédé Racine confirment sa perception de la traduction au cœur du travail de l'artiste. Cette attestation l'incite à aborder les

⁷⁸ Michèle Thériault, « Rober Racine. Le mot découpé et les espaces de la traduction », *Parachute*, n° 82, avril-mai-juin 1996, p. 18.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 22.

œuvres de Racine, et par extension la notion de traduction, selon les divers déplacements qui y sont effectués. Les gestes de Racine, dans ses interventions sur le dictionnaire, déplacent le sens et révèle les *effets* de la traduction. Les mots sont déplacés et ils entretiennent dès lors un rapport différent à leur lieu d'origine, mais ils n'en sont pas complètement détachés. Thériault perçoit, à travers les œuvres de l'artiste, un changement de l'*image* du dictionnaire.

Le dictionnaire apparaît à Thériault comme un lieu de métissage où l'intertextualité et l'interculturalité sont très fortes. L'étymologie des mots et les nombreuses citations qu'on y retrouve sont nommées en guise d'exemples et elle rappelle que Racine l'a souligné, en quelque sorte, lors de la présentation de la lettre « k » à la Documenta IX de Kassel, en Allemagne : « Cette lettre l'aura retenu par son "cosmopolitisme". Les 201⁸⁰ mots qu'elle contient proviennent d'une trentaine de pays d'Orient et d'Occident.⁸¹ »

Elle s'interroge sur ce que devient l'image du dictionnaire suite aux interventions de l'artiste. Thériault relève quelques caractéristiques paradoxales de l'ouvrage de référence, telle sa dualité fini/non fini, puis s'intéresse à la notion d'*original* en tant que telle. Elle souligne qu'il est difficile de retrouver l'original dans la mesure où une œuvre est toujours rattachée à un ensemble de rencontres, à un contexte. Nous l'avons déjà mentionné, celui qui traduit ajoute son bagage personnel à une œuvre déjà chargée, composite, comme le lecteur le fait en lisant. À la fois ouvrage fini et non fini/infini, le dictionnaire est une entreprise de longue haleine qui, en raison de la notion de devenir qui caractérise la langue, se déroule en continu, sans pouvoir être réellement achevé. Et la superposition de lecteurs qui s'y ajoutent renchérit cet aspect. Racine est, à travers ses œuvres, celui qui lit et traduit, donc celui qui

⁸⁰ Dans son texte *Le Dictionnaire. Récits, suivi de La musique des mots*, l'artiste a écrit qu'il y a 202 mots regroupés par la lettre K.

⁸¹ *Ibid.*, p. 18. (Cité à l'origine dans le catalogue d'exposition de la Documenta IX.)

superpose sa perception personnelle au sens du dictionnaire : « Les interventions de Racine (acte de dépassement des limites et acte de confrontation à d'autres possibilités) sur les pages du dictionnaire sont liées à ce devenir qui est sans fin et qui nous mène à notre tour vers une lecture qui est dépassement. »⁸² En outre, la traduction recouvre les spécificités de la langue. D'une part, elle est sujette à des révisions au fil des années, et d'autre part, elle se confronte à une quantité multiple d'interprétations possibles en conséquence du nombre de lecteurs de cet objet qui n'est pas limité. L'image du dictionnaire dont est soustraite la fonction de référence universelle qui relevait de l'original devient ainsi personnalisée suite à la traduction de Rober Racine.

Les gestes sans fin de Racine, réelle traduction du dictionnaire, s'inscrivent ainsi dans le *devenir* inévitable de la traduction, faisant du texte traduit une interminable lecture tout comme le projet a pu lui sembler infini dans sa réalisation. Citant Blanchot une fois de plus, Thériault énonce le va-et-vient de Racine entre la contrainte et le dépassement, caractéristiques propres également à la traduction.

Dans un premier temps, Thériault décrit le Parc de la langue française imaginé par Racine en soulignant que le changement de positionnement des mots qu'il effectue « déterritorialise » la langue, le langage. Conséquence de la spatialisation des mots du dictionnaire, leur changement de position et de support rend nécessaire le déplacement du spectateur, autour ou devant l'œuvre, pour la recherche ou la consultation de mots. Par ailleurs, elle souligne que le dictionnaire est, suite aux interventions de l'artiste, le même dictionnaire puisqu'il a le même contenu, mais différent dans sa forme. Thériault mentionne quelques *effets* de la traduction de l'artiste. Le déplacement du mot-clé et de sa définition vers un autre espace ainsi que la modification du contexte de réception de ces mots imposent une nouvelle lecture

⁸² *Ibid.*, p. 22.

du dictionnaire. L'auteure traite dès lors du vide physique entre les mots puisqu'ils sont disposés dans l'espace, un vide que les spectateurs sont appelés à remplir par leurs déplacements. En cette mise en espace des mots du dictionnaire, l'auteure remarque que la lecture est « moins focalisée » et qu'elle libère le lecteur de ses impératifs, lui soustrayant conséquemment sa liberté de fermer le dictionnaire puisqu'il est immergé dans *son* espace. La lecture lui paraît alors révéler un caractère urbain dans le cadre d'une cité de quartiers de mots où l'appartenance territoriale devient primordiale. « La rencontre du mot est aussi fortuite qu'elle est déterminée.⁸³ » *Le Terrain du dictionnaire A/Z*, maquette de ce Parc de la langue française demeuré à l'état de projet, soulève évidemment les mêmes problématiques en ce qui a trait à la traduction.

Dans un deuxième temps, Thériault affirme que *Les Pages-Miroirs* sont en quelque sorte les entrailles du dictionnaire. Les transferts et les déplacements s'y font à même chaque page par les diverses annotations de l'artiste, elle les décrit par des métaphores où le vide, l'intime et l'unicité sont discutés. Selon elle, *Les Pages-Miroirs* représentent le « [...] visage secret et privé de l'acte de traduction. Elles sont un microcosme de l'activité traduisante⁸⁴ ». Thériault affirme que le sens de ces pages est une représentation pure et formelle du processus de traduction. Les miroirs sur lesquels Racine a collé les pages du dictionnaire annotées et perforées sont évidemment perceptibles pour celui qui se trouve devant l'œuvre. Ces miroirs reflètent le visage de Racine qui s'imprègne du texte à traduire et qui, par le fait même, y impose sa traduction; par ce reflet, le traducteur se superpose littéralement à l'objet de sa traduction. Le spectateur-lecteur, par extension, s'incorpore également au dictionnaire par son reflet, de même que par son interprétation personnelle de la nouvelle version de l'ouvrage, elle-même conceptuellement superposée à celle de

⁸³ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁴ *Idem.*

tous les lecteurs précédents. L'auteure souligne, par ailleurs, l'effort effectué et avoué par Racine dans la réalisation de ce projet, notamment à cause de son caractère « interminable ». En ce sens, une ambiguïté marque *Les Pages-Miroirs* et crée un décalage étrange au sein même de l'œuvre. La réalisation des *Pages-Miroirs* relève à la fois d'une activité spectaculaire et insensée par sa durée, puis d'un acte élémentaire à cause de sa simplicité. Cette intervention de Racine sur *Le Petit Robert* est ainsi un exemple par excellence des déplacements effectués dans la traduction.

Enfin, Thériault présente les phrases harmoniques, que Racine a prélevées lors de la réalisation des *Pages-Miroirs*, comme des métaphores enfouies dans chaque colonne des pages du dictionnaire. Elle explique de quelle façon Racine les a créées : un choix de mots parmi ceux qui se trouvaient sur chacune des pages est à l'origine de ces aphorismes. Chaque petite phrase « trouvée » équivaut ainsi à une page précise du dictionnaire, et par extension, à un moment précis dans le travail de l'artiste. Elle affirme que, par ce geste, il a voulu fixer le sens et arrêter les déplacements, les errances, et que conséquemment, ces aphorismes « représentent l'aboutissement d'un mouvement ».

Michèle Thériault synthétise son argumentation en affirmant que tous ces gestes effectués sur le dictionnaire constituent une mise en abyme du processus de traduction. Racine a réécrit le dictionnaire en y superposant un système de signes autre, sa propre traduction, sa propre interprétation du dictionnaire, tel qu'il voulait le voir. Selon Thériault, la traduction n'est pas exclusivement le changement de langue d'un texte, elle signifie également ce que Racine a effectué dans *Le Terrain du dictionnaire A/Z* et *Les Pages-Miroirs*, soit un passage d'un système de signification à un autre.

3.1.4 Bertrand Gervais et la figuration par le devenir et le performatif.

Dans son essai *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, Bertrand Gervais révèle le rapport au texte de l'être humain dans une relation sémiotique en traitant de l'imaginaire et de la figure. Il aborde l'imaginaire en termes d'*interface*, soit comme la jonction entre les expériences et connaissances personnelles de celui qui perçoit et le monde environnant. La figuration est un processus qui évoque ici l'aspect imagé et individuel de l'objet perçu qui se forme dans la perception du percevant au même moment où celui-ci le perçoit. La figure, mise en œuvre par l'imaginaire, est présentée comme le relais entre le sujet percevant et l'objet perçu. L'auteur affirme qu'elle nécessite, pour obtenir son statut de figure, de faire partie prenante d'un processus d'appropriation; elle doit être une expérience investie par un tiers pour être définie comme telle, elle doit être *lue*. La figure est ainsi un signe complexe qui dénote systématiquement trois dimensions : elle est simultanément un signe (marque, trace), son objet (ce à quoi il renvoie) et un interprétant (savoirs impliqués dans la relation signifié-signifiant).

L'auteur recourt à des personnages conceptuels pour concrétiser les « [...] trois fonctions fondamentales de la relation sémiotique définie par C. S. Peirce, que sont respectivement le representamen, l'objet immédiat et l'interprétant⁸⁵ », il crée « [...] une fiction théorique qui permet de présenter sous forme de fable notre rapport aux textes⁸⁶ ». Les composantes de la relation ternaire indissociables du signe sont incarnées, dans l'essai de Gervais, par les figures du scribe, du museur et de l'interprète. Le scribe évoque une *figure-trace*, il est le point de départ du processus de figuration. Nous l'identifions lorsque son attention est retenue par un élément perçu qui s'inscrit, dès lors, dans son imaginaire. Le scribe concrétise la perception de

⁸⁵ Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, Tome 1, Montréal, Éditions Le Quartanier. Collection Erres Essais, 2007, p. 46.

⁸⁶ *Idem.*

cet élément qui est généralement incorporel. La figure du museur, *figure-pensée*, *figure-obsession*, signifie un premier degré de dissolution de l'objet perçu initialement parce que le museur est celui qui manipule les figures : « Le musement induit par la figure est rêverie, flânerie, un esprit libéré de ses amarres, et qui s'abandonne aux associations libres et au rêve éveillé. »⁸⁷ Le museur est celui qui laisse aller son imagination dont résultent les figures. Enfin, l'interprète est une *figure-savoirs* qui crée une association survenue lors du musement entre cet objet perçu et des référents issus de l'imaginaire du scribe; l'objet capte inévitablement l'attention parce qu'il trouve écho dans l'imaginaire d'un perceuteur. L'interprétation, dans le processus de création d'une figure, constitue un deuxième degré d'effacement de l'objet perçu parce que l'interprète s'intéresse davantage à ce qu'il évoque dans son imaginaire qu'à cet objet en soi. Au sein de la figuration, ces trois acteurs singuliers opèrent alternativement dans une relation sans hiérarchie et signifient la formation d'une figure; elles apparaissent donc lorsqu'il y a création d'un signe. Confrontés à une figure, nous serions successivement le scribe, le museur et l'interprète pour alimenter cette construction de l'imaginaire qui peut être figurée, défigurée et reconfigurée. Inexistantes en soi, les figures engagent la perception d'un sujet percevant qui interagit inévitablement avec les référents de celui-ci, composés de ses expériences, connaissances et souvenirs personnels. Les figures sont conséquemment spécifiques à chaque sujet percevant parce que leur interprétation varie en fonction de la perception, elles sont subjectives. Elles sont rarement des lieux communs, mais elles peuvent être partagées.

Bertrand Gervais formule son concept de la figure en s'appuyant sur quelques exemples qu'il a extraits de romans ou de démarches artistiques. Il s'intéresse, entre autres, au processus de figuration qu'il perçoit dans les créations de Rober Racine : « [...] Le travail intermédiaire de Racine s'est déployé en fait sur l'arc entier des

⁸⁷ *Ibid.*, p. 89.

possibilités figurales : il a défiguré *Le Petit Robert*, s'en est servi pour figurer *Les Pages-Miroirs*, qu'il a reconfigurées par la suite en *Mal de Vienne*. Son œuvre nous fait comprendre que l'important avec les figures, ce ne sont pas tant les résultats que la quête elle-même, la relation figurale, qui tend à se perpétuer.⁸⁸ »

Bertrand Gervais soutient que la création d'une figure est initiée par la transformation d'un objet. Rober Racine, dans la production des *Pages-Miroirs*, désémiotise les mots du dictionnaire parce qu'il les considère exclusivement d'un point de vue visuel en ne tenant pas compte de leurs sens, mais de la trace matérielle qu'ils présentent. En effet, bien qu'ils relèvent d'un code linguistique, ces mots sont traités par Racine selon des codes iconiques et acoustiques. Selon Gervais, l'artiste a projeté ses modalités personnelles sur les mots après les avoir désémiotisés, il s'est approprié *Le Petit Robert* pour y projeter une figure qui, elle, comme toutes les figures, a fait apparaître des éléments physiquement absents.

Au sein des *Pages-Miroirs*, Racine agit alternativement à titre de scribe, de museur et d'interprète. Rober Racine est scribe lorsqu'il est saisi par le dictionnaire et tous ses mots qui lui fournissent la motivation de poursuivre son projet durant quatorze ans. Les associations qu'il effectue entre les mots de la langue française et les diverses annotations ou signes graphiques qu'il greffe autour d'eux en font un interprète singulier qui agit selon un code personnel et qui, par conséquent, relève de l'action du museur.

Les phrases harmoniques, formées de mots choisis dans l'ensemble de chacune des pages du dictionnaire selon un hasard calculé, représentent, selon Bertrand Gervais, le double personnage incarné par l'artiste, simultanément scribe et museur : « Racine ne fait pas que muser, il transcrit, comme un scribe, au gré des vibrations, le résultat de

⁸⁸ *Ibid.*, p. 137.

son musement [...]»⁸⁹. Nous observons la même double intervention dans l'analyse des *Pages-Miroirs* : l'artiste-scribe, scalpel et crayon à la main, y transcrit systématiquement les traces de son musement (code personnel) qu'il concrétise en les rendant visibles.

La Musique des Pages-Miroirs est également interprétée en ce sens par Gervais. Les mots du dictionnaire, toujours désémiotisés par l'abstraction faite de leurs sens au profit de leur forme strictement visuelle, sont transformés par leur réduction aux syllabes qui désignent des notes de musique qu'ils contiennent conceptuellement, dans leur forme iconique ou sonore. L'interprétation de Racine est ainsi l'application de son idée singulière de souligner, dans le corps visuel des mots du dictionnaire, les syllabes do, re, mi, fa, sol, la, si, ut, un résultat du musement. La diminution des entrées du *Petit Robert* à ces quelques syllabes a pour effet de créer une étrange traduction où le sens de l'objet traduit est totalement évacué, seule une part visuelle des mots est préservée en tant que représentation de ceux-ci. Transférés sur une portée musicale, les mots réinvestis dans un nouveau code perdent leur visualité, ils sont à peine un indice de leur statut initial. Le son des notes auxquels ils sont réduits ne réfère évidemment en rien à l'aspect sonore qu'ils suggéraient initialement, soit leur prononciation en tant que mot francophone. La réalisation de *La Musique des Pages-Miroirs* se présente ainsi comme un processus de détournement du sens, une traduction ayant la défamiliarisation pour but, et non plus la compréhension et l'apprentissage des mots de la langue française.

La figure, au-delà du travail de Racine, est une transformation en devenir qui a nécessairement été initiée par une appropriation. Cette théorie de la figuration présente de nombreux lieux communs avec le procédé de la traduction en tant que tel. Nous avons vu que la traduction est l'appropriation d'un objet, son interprétation et sa

⁸⁹ *Ibid.*, p. 145.

réénonciation, donc un processus très similaire à celui de la figuration. Nous pourrions affirmer, même, que la traduction est susceptible, dans certains cas, d'être une forme de figuration. Bertrand Gervais interprète le travail de Racine en l'identifiant à celui d'un traducteur :

Sous la plume d'un scribe qui multiplie les traductions, les feuilles du *Petit Robert* sont devenues des pages-miroirs, elles-mêmes porteuses d'une musique jouée au piano. L'art de Racine est un travail en continuel devenir, qui ne cesse d'être réinterprété. L'artiste ne fait pas que prendre note de son musement, il travaille sur ce matériau glané au fil des nuits et des découpures. Il fait acte d'interprète, cherchant non seulement à faire perdurer son œuvre, lui trouvant des débouchés inédits, mais à l'expliquer et à la comprendre, ce dont témoignent ses multiples interventions dans les deux éditions du *Dictionnaire*.⁹⁰

Il demeure, en définitive, que la traduction est un procédé d'énonciation d'un propos tout comme la figure, qui peut en quelque sorte révéler un fait : « *Les Pages-Miroirs* sont des figures de notre rapport complexe à la langue et à ses signes. S'ils y sont neutralisés, transformés en images et en notes de musique, les mots demeurent malgré tout des signes. Ils nous disent que nous ne sommes que langage.⁹¹ »

3.2 Rober Racine, la littérature et les arts visuels.

Johanne Lamoureux a ouvert la voie à une approche interdisciplinaire des arts visuels en les mettant en relation avec la traductibilité. Serge Bérard a démontré de quelle façon l'*identité* de Racine prend place dans ses propres œuvres en traitant de la notion de la déconstruction. Il a souligné le recours à la citation de l'artiste, d'où découle la déconstruction; il a rappelé qu'en citant d'autres auteurs il se cite conséquemment lui-même puisqu'il traduit, par la même occasion, l'œuvre d'un autre selon sa perception de celle-ci. Michèle Thériault, pour sa part, inscrit directement les œuvres de Racine dans un processus de traduction et démontre ainsi, de façon convaincante, les *effets* de

⁹⁰ *Ibid.*, p. 147.

⁹¹ *Ibid.*, p. 148.

traduction qui, à son avis, s'en dégagent. Ces deux actions, la traduction et la réalisation des œuvres de Racine, requièrent beaucoup de temps, de déplacements, un grand engagement et de la précision. La subjectivité y est indéniable, et elle renvoie le propos traduit à l'expression de son *auteur* puisqu'il s'agit d'une interprétation qui lui est personnelle. Thériault nous a permis d'observer que les changements de système de représentation perçus dans les citations de Rober Racine contribuent à les catégoriser davantage du côté de la traduction que de celui de la citation. Bertrand Gervais renchérit sur la traduction perceptible dans la production visuelle de l'artiste en démontrant que Racine crée des figures. En effet, l'action de traduire consistant à interpréter un élément perçu, il s'agit de rendre visible et compréhensible une perception qui se crée dans l'imagination du percevant. Les termes « traduire » et « figurer » signifient qu'il y a représentation, d'où le rapprochement de la traduction et de la figuration par Bertrand Gervais dans le développement de ce qu'il nomme les figures de l'imaginaire. La traduction lui paraît être une forme de figuration, de mise en signe, et il en réitère la perception dans la démarche artistique de Racine.

Ces quatre textes novateurs nous ont permis de réfléchir au travail de Rober Racine en regard de deux pratiques du texte, la citation et la traduction. Ces interprétations des interventions de Racine sur *Le Petit Robert* résument les spécificités de son travail, soit son caractère formel, systématique, et la façon singulière dont Racine exprime sa subjectivité à travers son travail par un investissement majeur de sa personne au sein d'une démarche particulière.

À la suite de ces interprétations du travail visuel de Rober Racine, nous démontrerons de quelle façon deux tendances, semblant de prime abord antinomiques, se dégagent simultanément de sa pratique artistique. Aussi, nous verrons que la détermination de chacune des actions de Racine met en évidence l'importance du texte dans ses diverses interventions et qu'elle a pour conséquence de rendre intelligible le caractère hybride de ses œuvres, partagées entre la littérature et les arts visuels. Certaines

citations qui se retrouvent dans le travail de Racine sont concernées par les caractéristiques de la traduction en conséquence de la part d'interprétation qu'ils engendrent lors de leur énonciation. Lorsque l'énoncé même est modifié lors de sa reprise, c'est que l'interprétation ne se trouve plus exclusivement dans le contexte d'énonciation, et qu'en conséquence, il ne s'agit plus de simple citation. Ces reprises peuvent alors être nommées plus justement si nous les considérons d'abord en tant que réécritures. Cela permet de reconnaître que la citation, la traduction, et divers types de réécriture sont des pratiques du texte qui partagent le même processus de fonctionnement qui se développe en trois étapes. Elles sont la répétition d'un énoncé qui mène à l'assimilation (appropriation) de celui-ci, à son interprétation puis à sa réénonciation. La citation étant une classe à part étant donné que l'énoncé ne peut y être (entièrement) modifié, nous pourrions rattacher toutes les autres actions de la réécriture à la traduction. En ce sens, nous pourrions affirmer que la pratique de la traduction se décline en diverses approches de la réécriture, subtilement différentes, qui permettent de mesurer la complexité de leur dénominateur commun. La catégorisation des types de réécriture est toutefois ardue étant donné que la frontière entre ceux-ci est ténue, voire mobile; la transcription, la transposition, la translittération et le transcodage, par exemple, se distinguent néanmoins de la citation par leur effet de transformation qui affecte inévitablement les œuvres-sources à travers les œuvres-cibles où nous les observons. Les nuances apportées entre les divers types de réécriture auxquels recourt Racine témoignent, entre autres, de la complexité des façons dont Rober Racine exprime sa subjectivité au sein de ses interventions artistiques.

3.2.1 Étude de cas. *Vexations pour piano d'Érik Satie.*

Nous retrouvons dans la littérature qui traite du travail de Rober Racine de nombreux textes et extraits d'entrevues qui rapportent son récit personnel de ses premières

années en création. Dans ces textes, Racine racontent, de façon directe ou indirecte, d'où a émergé l'idée initiale de ses projets artistiques de même que les actions qu'il a effectuées pour les réaliser et quelques impressions sur leurs résultats finaux ou sur le milieu de l'art. Ainsi nous avons généralement accès aux fondements de la sollicitation qu'a déclenché dans son monde imaginaire les œuvres qu'il cite au fil de ses interventions. Nous pouvons lire, notamment, que ses œuvres sont généralement connectées à des faits biographiques : « Fruit d'une avidité profonde pour l'acte de création lui-même, son parcours artistique s'ancre à des désirs d'enfance qui ont marqué son imaginaire. »⁹²

Nous connaissons l'intérêt de Rober Racine pour la musique. Tel que nous l'avons déjà énoncé au deuxième chapitre, Racine a joué de la batterie dans un groupe de musique rock lorsqu'il était adolescent avant de découvrir l'univers du piano en 1971 et d'apprendre à en jouer de façon autodidacte. Cela l'a mené à donner des concerts dans plusieurs écoles et collèges des villes de Laval et Montréal de 1973 à 1977. Jean-Paul Dubois rapporte, dans l'un de ses textes, les propos de l'artiste à cet effet : « “En 1977, j'étais musicien le jour et pompiste la nuit. À la station, je lisais Flaubert en alternance avec des biographies de musiciens. Un soir, je tombe sur une annotation que Satie avait portée sur une de ses partitions : Pour se jouer 840 fois de suite, ce motif, il sera bon de se préparer au préalable dans le plus grand silence et par des immobilités sérieuses” »⁹³ Cette lecture a été déterminante dans sa carrière de créateur parce qu'elle lui a inspiré *Vexations pour piano d'Érik Satie*, une intervention qui a été associée au champ des arts visuels.

⁹² Marilou St-Pierre, « Récits d'artistes », *Esse*, printemps/été 2004, p. 44-53.

⁹³ Jean-Paul Dubois, « Rober Racine. Le fou des notes et des mots », *Le Nouvel observateur*, 18-24 juillet 1996, p. 61.

Lors de cette lecture au sujet de Satie, Racine a pris connaissance d'un triptyque intitulé *Pages Mystiques* qu'il a composé entre 1893 et 1895. *Vexations*, une composition de 152 notes, en est la deuxième partie. Il s'agit ainsi d'une très courte partition sur laquelle le compositeur avait écrit que la réelle interprétation de *Vexations* nécessitait sa répétition 840 fois. Cette particularité conceptuelle a retenu l'attention de Rober Racine. Qui plus est, l'artiste a également appris que Satie n'a jamais eu l'occasion d'entendre cette composition dans sa totalité puisqu'il ne l'a jamais interprétée, ni aucun de ses contemporains. John Cage, en l'occurrence, a organisé une interprétation des *Pages Mystiques* où *Vexations* était jouée par des pianistes qui se relayaient les uns les autres. Ce principe de relais a déplu à Racine et lui a donné l'idée d'interpréter *Vexations* en respectant son concept intégral; *Vexations*, extrait musical jamais joué et entendu, a sollicité l'artiste jusqu'à ce qu'il s'aventure dans son interprétation. Par ailleurs, Racine ne s'est pas limité à jouer *Vexations* au piano, ce qui en soi, ne représentait pourtant pas une mince tâche en conséquence de la durée de l'interprétation en continu. *Vexations pour piano d'Érik Satie* est une intervention nettement plus complexe qu'un *simple* concert étant données les diverses actions auxquelles l'artiste a procédé avant d'interpréter le morceau de musique au piano.

La réalisation de l'installation-performance *Vexations pour piano d'Érik Satie* a débuté par 840 transcriptions manuscrites de la partition de *Vexations*, une pièce musicale faisant partie d'un triptyque composé par Érik Satie. La quantité de copies produites par Racine ne relève pas du hasard, elle correspond au nombre de fois que l'ensemble des 152 notes de la partition doit être répété pour représenter *Vexations*. Cette indication écrite sur la partition par Satie fait de *Vexations* une œuvre musicale conceptuelle : la composition contient très peu de notes, mais, par la prescription de Satie, représente une très longue partition. Les copies de *Vexations* par Racine contenaient ainsi la partition telle qu'écrite et publiée par Érik Satie, c'est-à-dire les portées musicales accompagnées de l'indication du compositeur. Elles présentaient également un petit historique de la pièce, un chiffre représentant sa numérotation et la

signature de Racine. Ainsi, il a copié 840 fois une œuvre de Satie qu'il a choisie en y ajoutant des inscriptions qui sont les indices de sa reprise. La présentation de la partition a été adaptée par Racine, mais l'œuvre de Satie, mis à part le fait qu'elle ait été copiée d'une calligraphie différente de celle de son compositeur, et ce sur un papier forcément d'un autre type, est demeurée intacte; l'œuvre en tant que telle n'a subi aucune altération, aucun transcodage ou remaniement, seulement des ajouts.

Racine a produit 840 autres copies qui, cette fois-ci, sont sans rapport avec Érik Satie. Elles réfèrent à *Vexations* puisque chacune d'entre elles contient les nombres et chiffres de 1 à 152, référant aux 152 notes de la partition de *Vexations*, mais elles se dissocient du projet musical de Satie. Cette étape de transcription de chiffres visait la création d'une mise en espace conceptuelle de la partition de Satie, « [...] une véritable « tapisserie *Vexations* » apposée aux murs de la galerie et servant de décor complémentaire à l'exécution en direct de l'œuvre de Satie [...]»⁹⁴ souligne Raymond Gervais. Dans le cas des présentes copies, les notes ont été remplacées par les numéros qui leur correspondent, la cinquième note de la partition étant représentée par le nombre cinq, par exemple. Bref, 840 feuilles à peu près identiques, où nous pouvons voir sur chacune d'entre elles 152 numéros disposés en ordre croissant, résultent de cette étape de réécriture. Il ne reste rien d'autre qu'un équivalent conceptuel de l'extrait musical au sein de ces transcriptions mais, parce qu'elles lui sont intimement reliées, nous pouvons en traiter en termes de réécriture. Chacune des copies présentant les rangs des 152 notes incarne, individuellement, la totalité de la partition, et non *Vexations* en tant que telle. *Vexations* ne peut être représentée que par l'ensemble des 840 copies de Racine qui ont été collées aux murs. Cette transcription de chiffres, où chaque note du système musical a été remplacée par un nombre ou un chiffre, constitue une translittération dans la mesure où Racine fait

⁹⁴ Raymond Gervais, « Les musiques de Rober Racine », *Parachute*, n° 75, juillet-août-septembre 1994, p. 22.

correspondre à chaque signe (note) musical un signe du système numérique. L'équivalence entre chaque note de la partition et le nombre ou chiffre qui la représente est conceptuelle, il faut connaître le code élaboré par Racine pour percevoir leur correspondance.

Les 1 680 reproductions manuscrites et conceptuelles de la partition de Satie par Racine incarnent deux représentations différentes de *Vexations* qui ne contribuent pas à rendre l'extrait musical plus compréhensible. Par ailleurs, ces deux grandes étapes de transcription par l'artiste se présentent comme une réponse à la recommandation de Satie selon laquelle « [...] il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses.⁹⁵ » avant de jouer *Vexations*. Dans cet ordre d'idées, les copies manuscrites révéleraient l'étape de préparation de Racine à interpréter au piano la courte composition 840 fois de suite, en continu, tel que commandé par le compositeur.

L'artiste a ainsi répété le contenu de *Vexations*, à sa façon, à trois reprises. Il est délicat de traiter de citation en rapport avec l'interprétation intégrale d'un extrait musical, mais l'ensemble du projet de Racine nous permet cette mise en relation entre la citation et les copies. Qui plus est, certaines des étapes du projet en question se rapprochent également des pratiques de la reprise. La citation et les pratiques de la traduction adviennent d'une manière similaire à travers la sollicitation, tel que nous l'avons vu au premier chapitre, et nous connaissons désormais les points d'ancrage de celles-ci dans l'imaginaire de Racine, en réaction à l'absence d'une réelle interprétation du *concept* d'Érik Satie. Nous retrouvons dans *Vexations pour piano d'Érik Satie* les modalités propres aux pratiques du texte qui y sont perceptibles, elles

⁹⁵ <http://s95149927.onlinehome.us/rober/site/francais/fiches/vexations3.html> (page consultée le 17 août 2007)

agissent par la création d'une mise en signe et d'une autoreprésentation. Notons, par ailleurs, que ces effets créés par les réécritures échappent dès lors à l'artiste.

Nous avons vu que la répétition d'un énoncé à travers la citation contribue à transformer cet énoncé en signe. En ce sens, *Vexations* devient un signe suite à sa réénonciation par Racine, d'autant plus qu'il le répète à de multiples reprises, selon diverses variantes. Antoine Compagnon affirme que la citation fonctionne dans une relation triadique alors qu'il faut y considérer le signe, son objet et ses interprétants, puisqu'elle s'adresse inévitablement à un tiers. En effet, Racine a réalisé son projet afin de le partager avec le public et de lui offrir la liberté de l'interpréter à sa guise.

Vexations a été cité à trois reprises mais nous pouvons affirmer, pour être plus précise, que deux de ces reprises se rapprochent davantage des pratiques de la traduction que de la citation. Au sein des copies de la composition en tant que telle, nous pouvons identifier une citation-image, telle que l'a définie René Payant à travers sa typologie de la citation. En effet, la reprise renvoie davantage aux deux auteurs, Satie et Racine, qu'à l'œuvre musicale. La présence de la composition de Satie et l'historique qui y est juxtaposé, aux côtés desquels nous retrouvons la signature de Racine, une date et une numérotation, sont des éléments qui contribuent à mettre l'individualité des créateurs de l'avant. Par l'acte de la copie effectué à travers une quantité phénoménale de répétitions, dont témoigne la numérotation des feuilles, Racine se montre dans une forme de performance privée qui contribue, entre autres, à le représenter lui-même; il y a formation d'un *autoportrait indirect*. Les copies de la série de chiffres identifiés à titre de représentants de la composition de Satie par Racine montrent également une forme de pratique de la reprise où nous pouvons identifier une citation-métaphore. Les chiffres sont des éléments tiers sans rapport direct avec les notes de musique de la composition, ni avec leur compositeur. Métamorphoser ainsi la composition musicale constitue un travestissement qui, une fois de plus, contribue à la superposition de Racine, en tant qu'auteur, à l'auteur de

Vexations. Le traducteur adopte par procuration la place de l'auteur de l'œuvre-source en y superposant son interprétation singulière et en pointant sa propre subjectivité. Cela ressort particulièrement lorsque toutes les copies sont installées aux murs de la salle de récital. L'interprétation de *Vexations* au piano, par ailleurs, relève simplement du système musical qui, par ailleurs, n'échappe pas à la notion d'interprétation personnelle. Si nous ne pouvons pas la rattacher à une pratique de la reprise quelconque, nous pouvons néanmoins considérer la boîte à compter les répétitions dans un processus de représentation qui s'ajoute à celle de Racine qui est mise en œuvre de toutes parts, surtout lors de la performance. Ce dispositif, dont la structure est reprise trois fois dans la production de Rober Racine, est le seul objet concret qui relève strictement de la visualité et qui n'est pas écriture. Indice de la performance musicale, il incarne, tout comme l'installation, des composantes de la deuxième étape de copie aux murs des espaces de concert, le caractère visuel de l'intervention. Ces deux entités forment les images de l'assimilation de *Vexations* par Racine.

Normalement, *exprimer* un extrait musical requiert exclusivement l'interprétation des notes d'une portée musicale sur un instrument pouvant reproduire justement les notes qui le composent. Racine est allé au-delà de ce rudiment de l'interprétation musicale et il a créé deux variations supplémentaires de *Vexations* pour réaliser *Vexations pour piano d'Érik Satie* dont l'ensemble s'apparente à une sorte d'œuvre d'art totale. En effet, les trois réénonciations de *Vexations* effectuées par Racine ont été utilisées pour créer un environnement; l'action répétée lors de l'écriture de la partition, tout comme l'interprétation au piano et l'abaissement d'une épingle après chacune des répétitions musicales, ont servi à créer une mise en espace de l'extrait musical. *Vexations* a été diffusé dans l'espace de façon physique (représentation visible) et immatérielle (représentation audible). Ces deux voies d'interprétation contribuent à part égale à montrer l'artiste en *devenir* à travers sa création, marquée par la performance. Au sein de *Vexations pour piano d'Érik Satie* le *devenir* est perceptible par la calligraphie de

Racine qui se modifie au cours des phases de copie. Effectuer des tâches aussi répétitives que celles qui ont été nécessaires pour rendre le projet de Racine à terme, sur d'aussi longues périodes, peut s'avérer monotone et exténuant. Cela requiert une attention active au contenu copié afin d'éviter des erreurs à cause de l'automatisme, de même qu'un effort soutenu dans la constance de la calligraphie que la fatigue ou l'écœurement peuvent facilement altérer. Le *devenir* y est également senti lors de l'interprétation au piano de *Vexations*. La performance ayant une durée de plus de dix heures implique un niveau de difficulté élevé en conséquence de la position statique, de la concentration absolue et des gestes répétitifs qu'elle implique : « “[...] je me rappelle également la panique qui s'est emparée de moi durant mon premier concert, à Montréal, lorsque j'ai fait quelques fausses notes lors de la septième heure. J'étais alors hanté par cette seule question : après ces erreurs, l'interprétation sera-t-elle valable?” »⁹⁶ Alors que le public l'observait, Racine s'est montré en divers états à travers cette interprétation musicale durant laquelle il était affecté par des critères de difficulté, par des effets physiques. Jean-Paul Dubois le cite à cet effet : « “Jouer pendant quatorze heures le même morceau n'a pas vraiment de sens mais procure parfois des moments de bonheur intense. [...] je me souviens d'avoir éprouvé une anamorphose du goût. J'avais en bouche des saveurs inconnues.” »⁹⁷ Si ce public pouvait seulement constater la facette visible de l'état de Racine à travers le temps de sa performance, Racine lui-même éprouvait ses propres sensations causées par les conditions physiques difficiles qu'il s'était imposées pour réaliser son projet. *Vexations pour piano d'Érik Satie* est une intervention dont la résolution passe par plus de 2 500 répétitions des mêmes gestes. Au même titre que la traduction qui est affectée d'un caractère performatif, l'installation-performance de Racine, pratique de la reprise, est performative. La fin de chaque énonciation de la composition de Satie, qu'il s'agisse d'une reproduction manuscrite ou musicale, pointe la nécessité

⁹⁶ Jean-Paul Dubois, « Rober Racine. Le fou des notes et des mots », *op. cit.*, p. 61.

⁹⁷ *Idem.*

d'entamer la prochaine pour réaliser l'ensemble du projet; accomplir une répétition de *Vexations* demande de performer la suivante et, par extension, démontre la transformation de Racine en tant que performeur au fil de leur enchaînement. L'ensemble des répétitions représentant le projet de l'artiste dans sa totalité est ainsi à l'image de Racine lui-même, il le représente en tant que créateur.

3.2.2 Étude de cas. *Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô.*

L'intervention *Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô* a été largement documentée, tant sur le plan visuel que sur le plan de sa conception, intellectuelle et physique. Racine lui-même a affirmé que ce projet répondait à un désir de rendre un hommage à Gustave Flaubert (1821-1880) pour le centième anniversaire de son décès, d'où le titre du projet artistique (1880-1980). Ce projet a donc été réfléchi et réalisé en guise de reconnaissance envers l'auteur pour avoir été son mentor à travers sa *Correspondance*. En ce sens, il aurait été significatif que l'artiste travaille autour de la *Correspondance*, mais selon lui, « [...] la *Correspondance* se rapporte au côté privé et personnel de Flaubert, les romans et les contes, au côté public. Un hommage public commandait donc le recours aux contes et aux romans. »⁹⁸ Nous avons vu que Racine a hésité entre plusieurs ouvrages de Flaubert pour effectuer cette intervention, mais que des raisons techniques étaient à la base de son choix final alors qu'il devait choisir entre *Mme Bovary* et *Salammbô*. Nous pourrions croire, tel que l'a affirmé Racine, que *Salammbô* a semblé plus approprié pour servir son dessein étant donné l'espace disponible dans la salle d'exposition du Musée des beaux-arts du Canada. Il ne faudrait pas manquer d'observer, par ailleurs, que l'artiste a tout de même été contraint de réduire les dimensions de l'escalier de bois qu'il avait prévu de construire parce que l'architecte avec qui il travaillait avait jugé son projet

⁹⁸ Rober Racine, *Le dictionnaire. Récits, suivi de La musique des mots, op. cit.*, p. 13.

irréalisable. Dans cette mesure, il aurait pu modifier le système de correspondance (comptes des composantes versus système métrique) d'un autre roman dont il aurait étudié la structure, soit *Mme Bovary*, par exemple. Mais Racine a choisi *Salammbô* et ce choix demeure très significatif en ce qui concerne notre recherche.

Au même titre que Josée Vinette qui compare Rober Racine à certains personnages du roman *Bouvard et Pécuchet*⁹⁹ dans son mémoire de maîtrise intitulé *L'œuvre de Gustave Flaubert comme paradigme dans le travail artistique de Rober Racine*, nous pourrions créer quelques parallèles entre l'artiste et certains personnages de *Salammbô*. Flaubert décrit dans ce roman un épisode historique au cours duquel divers groupes sociaux se battent entre eux pour conquérir Carthage. Mathô, le chef des mercenaires lybiens, et Narr'Havas, le chef des mercenaires numides, tombent tous deux amoureux de Salammbô au courant des conflits. Hamilcar Barca, le père de Salammbô, promet la main de sa fille à Narr'Havas s'il leur octroie la victoire sur les autres groupes. Mathô, pour qui l'amour de Salammbô est réciproque, entreprend la même conquête de Carthage dans l'espoir que le père de Salammbô l'autorise à la marier. Narr'Havas a obtenu sa main suite à sa victoire, mais le décès de Mathô, ayant succombé à ses souffrances après avoir été offert en sacrifice à la foule lors de la célébration du mariage, provoque le même jour le décès de Salammbô, choquée par la torture de Mathô.

Le sujet du roman de Flaubert n'a évidemment rien en commun avec la vie ou l'œuvre de Racine, mais la quête de Mathô, qui se bat pour atteindre Carthage et la main de Salammbô, n'est pas étrangère à l'obstination de Racine à réaliser ses projets malgré les conditions difficiles qu'ils impliquent. Les longues retranscriptions et transcodages du contenu du roman à travers l'intervention du créateur, de même que la performance qui en clôt le cycle, s'apparentent en quelque sorte à une quête qui

⁹⁹ *Bouvard et Pécuchet* est un roman inachevé de Gustave Flaubert, publié en 1881, à titre posthume.

pourrait être la quête d'une ressemblance avec Gustave Flaubert, la quête de son identité d'écrivain, ou simplement la volonté d'accomplir le fruit de son imagination. Pour Gustave Flaubert lui-même, *Salammbô* représente également la quête d'un *ailleurs*. Déçu par ses contemporains et la société dans laquelle il était contraint de vivre, Flaubert a cherché à s'évader par l'écriture de ce roman. Il désirait faire, avec ce roman, une rupture avec les mondes modernes et bourgeois qu'il avait explorés auparavant, notamment par l'écriture de *Mme Bovary*. Sa volonté était d'écrire un roman dont la lecture ferait oublier son auteur par un récit se déroulant dans l'Antiquité de l'Orient, trois siècles avant Jésus-Christ. Il était conscient, dès lors, du degré de difficulté de l'entreprise d'un roman traitant de la fin de Carthage, un événement si peu documenté et si éloigné de sa réalité, autant géographique que temporelle et culturelle. Flaubert a dû lire abondamment pour créer ce récit. Le peu de documentation existant au sujet de Carthage et de son époque a confronté l'auteur à de nombreuses lacunes au fil de ses recherches. Ses quelques voyages en Tunisie et en Algérie lui ont permis de voir les paysages et citoyens de l'Afrique *de visu*, mais il demeure que ces voyages et les documents écrits n'offraient pas à Flaubert toutes les informations qu'il avait souhaitées. Gustave Flaubert en a souvent été découragé. *Salammbô* ne peut pas être qualifié d'ouvrage historique puisque certains événements y sont remplacés par diverses légendes et faits relatifs à l'époque qu'il a choisi d'étudier. Il s'agit plutôt d'un récit hybride qui mêle la fiction et la réalité. Gisèle Séginger, dans sa présentation de *Salammbô*, affirme qu'avec ce roman Flaubert a inventé l'*archéo-fiction* : « Le roman transgresse la frontière admise entre fiction et savoir en détournant la connaissance au profit d'une chimère qui se fait passer pour vraie! »¹⁰⁰

Le contenu de ce roman, de même que la vie et l'ensemble de l'œuvre de son auteur, ont retenu l'attention de Rober Racine au point de le mener jusqu'à sa reprise, de

¹⁰⁰ Gustave Flaubert, *Salammbô*, (présentation par Gisèle Séginger), Éditions GF Flammarion, Paris, 2001, p. 41.

diverses manières. En reprenant les techniques d'écriture de Flaubert et en imitant véritablement son geste d'écrire et sa technique du gueuloir, Racine révèle la sollicitation qu'a exercée sur lui *Salammbô*. Il importe peu que la cause de cette sollicitation soit l'univers étranger si éloigné du contexte et des référents personnels de l'artiste, un sentiment de ressemblance à Mathô, un intérêt pour l'œuvre de Gustave Flaubert ou la découverte de son propre statut d'écrivain perçu par l'entremise de celui de Flaubert. Seule la reconnaissance de la sollicitation à travers quelques avenues susceptibles de la démontrer suffit à y saisir l'ancrage des pratiques de la reprise et à esquisser l'*autoportrait indirect* qui en découle. Le traitement que Racine fait du contenu de cet ouvrage, bien qu'il réponde au désir de rendre un hommage à son auteur, contribue à mettre en relief l'interprétation singulière que Racine fait de *Salammbô*. En citant ce roman et la technique d'écriture de son auteur, l'artiste se superpose à Flaubert en tant qu'auteur et met de l'avant une représentation de lui-même qui est étrangère à l'œuvre-source et à Flaubert. Réinterprété à la fin du XX^e siècle, dans un contexte visuel de surcroît, *Salammbô* recouvre un caractère tout à fait différent qui relève de l'imaginaire de Racine et non plus de celui de Flaubert. Il s'agit d'un hommage à Flaubert où Racine expose du même coup son identité de créateur. En effet, Flaubert n'aurait sans doute jamais pensé à représenter son roman par un escalier à la manière de Racine. Cette métamorphose, résultat d'une interprétation singulière de *Salammbô*, laisse présager une assimilation majeure de l'œuvre littéraire qu'il est intéressant de décortiquer. La répétition de *Salammbô* transforme le contenu du roman en signe qui devient un indice de la sollicitation. Selon la typologie de René Payant, nous retrouvons différents types de citation au sein de *Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô*. Nous pourrions analyser chacune des étapes de ce projet en fonction de la citation qu'elles comportent, mais cela contribuerait à évacuer la dimension visuelle de notre analyse alors que la présence de l'escalier et l'installation aux murs nous en empêchent. Nous devons plutôt envisager le projet dans son ensemble et considérer que Racine, d'une manière qui lui est strictement personnelle, cite la technique d'écriture de Gustave Flaubert à

travers l'installation-performance. La citation relèverait ainsi de la citation-métaphore parce que Racine semble s'y référer à Flaubert et à son roman par un élément tiers, soit son interprétation de ceux-ci à travers une singulière traduction. Cette intervention fait image et crée une figure au sens où l'entend Bertrand Gervais.

Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô est un projet artistique de Rober Racine dont la production se divise en trois phases que nous avons déjà révisées, la première d'entre elles se divisant à nouveau en deux temps. Au sein de cette intervention, la première phase opérée par l'artiste est constituée de deux actions qui impliquent la lecture du roman *Salammbô* de Gustave Flaubert, il s'agit de divers comptages et d'une copie. Cette opération minutieuse, préalable aux phases subséquentes, constitue une décortication du roman par l'artiste. D'abord, il compte le nombre de phrases, de paragraphes et de mots de chacun des chapitres de *Salammbô*. Ensuite, il copie intégralement le roman sous la forme manuscrite, sur des feuilles ayant le même format que celles utilisées par Flaubert au XIX^e siècle. Ces deux interventions sur l'œuvre littéraire impliquent, nous l'avons mentionné, une lecture très attentive du roman. D'une part, le comptage constitue une analyse du texte, un découpage précis de celui-ci dans ses composantes structurales. Les comptes détaillés représentent une version schématique du roman étudié par l'artiste et exposent, par le fait même, sa composition de façon explicite et primaire. Cette schématisation réduit le contenu de l'ouvrage et le vide ainsi de son sens littéraire pour souligner ses spécificités *techniques*; *Salammbô* devient une accumulation d'informations cartésiennes, de chiffres. Le comptage des diverses composantes par Racine est une analyse littéraire ne semblant pas avoir d'autre fonction que de faire un compte-rendu quantitatif des termes du texte; cette opération est inutile à la compréhension du roman. Par l'attribution d'équivalences chiffrées aux diverses composantes d'un objet littéraire, Racine procède en quelque sorte à un transcodage de son contenu. La copie, d'autre part, implique une transcription manuscrite de *Salammbô*. Racine, ayant utilisé du papier similaire à celui utilisé par Flaubert à

dessein, a procédé à la réécriture entière du roman sans la moindre altération de son contenu. Racine a littéralement imité le geste d'écrire de Flaubert, suivant toutefois ses propres calligraphie et contexte : « On cite, paraphrase, traduit toujours à partir d'une certaine position dans l'espace socio-culturel, temporel, géographique. On ne saurait ré-énoncer sans y "mettre du sien"¹⁰¹. » L'artiste a transcrit *Salammô* avec la seule adaptation d'un support et d'une écriture dans le report du récit, le contenu est demeuré intact; Racine a copié le roman comme s'il en était l'auteur. Cette première phase de *Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammô* est donc formée de deux types d'approche des données du roman *Salammô*, d'abord d'une façon quantitative qui permet une vue d'ensemble sur la taille et la structure du texte, puis d'une façon répétitive qui tend vers l'assimilation¹⁰², voire l'appropriation de ce même texte.

La deuxième phase du projet consiste en la mise en espace de la structure du roman par la construction d'un escalier en bois. Pour ce faire, les données structurales du texte écrit, recueillies lors du comptage, ont été transposées dans le système métrique, donc transformées en dimensions, au sein de la forme construite. Suite à leur conversion, elles signifient la taille des marches et des contre-marches de l'escalier, et par extension, de l'escalier entier. Ce transfert des données, appliquées dans un tout autre système, crée une correspondance entre le texte et l'escalier dans la mesure où leurs proportions sont référentielles en terme de volume. Le transcodage du contenu de *Salammô* rend la structure de ses chapitres visible en une observation; les marches les plus importantes représentent les chapitres les plus volumineux, par exemple. Pour créer un escalier dont chaque marche représente un chapitre de *Salammô*, l'artiste s'est d'abord attardé à la taille des contre-marches. Il a déterminé leur superficie par le nombre, au carré, de mots par chapitre, leur largeur par le

¹⁰¹ Sherry Simon, *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, p. 71.

¹⁰² Le terme « assimilation » doit être compris comme désignant les actions d'apprendre et de comprendre.

nombre de phrases par chapitre, puis leur hauteur par la moyenne de mots par phrases dans les chapitres – division de la superficie (mots) par la largeur (phrases). Ensuite, il s'est intéressé à la taille des marches en rapportant à nouveau le nombre de phrases par chapitre pour déterminer leur largeur, puis il a utilisé le nombre de paragraphes par chapitre pour désigner leur profondeur. Toutes les dimensions des parties de l'escalier sont ainsi déterminées par l'étape de comptage de la première phase du projet. Le texte du romancier, devenu un escalier tridimensionnel, a fait l'objet d'une transposition et est devenu une représentation conceptuelle, une figuration de la structure de l'ouvrage. En effet, ses composantes littéraires, transcodées puisque réduites à leur chiffrage, représentent à travers l'escalier un double transcodage; l'information littéraire a été traduite en chiffres lors du comptage, puis ces chiffres, représentant les totaux de mots, de phrases et de chapitres du roman, ont été transformés en unités de mesure, elles-mêmes appliquées aux dimensions d'une construction tridimensionnelle. Il y a donc une correspondance conceptuelle entre la structure de *Salammô* et celle de l'escalier.

Enfin, la troisième phase du projet de Racine consiste en une lecture publique de *Salammô*. En tant que résolution du projet, cette troisième opération met à profit les deux premières phases; Racine a effectué une lecture publique de sa version manuscrite du roman où chaque chapitre était lu sur la marche de l'escalier qui lui correspondait, le premier chapitre amorçant l'ascension de l'escalier. La lecture entière de *Salammô*, sans arrêt s'il ne s'agit pas de reprendre son souffle ou de boire un peu d'eau, a duré seize heures. L'artiste se retrouvant logiquement au sommet de l'escalier à la fin de sa performance, devait, selon la fin qu'il avait prédéterminée, sauter dans le vide afin de ne pas descendre cet escalier. Cette troisième phase, une performance, impliquait à nouveau la répétition du contenu de *Salammô*. La reprise lue du texte représente une citation où le lecteur, à cause de sa fatigue, a enfreint à l'intégralité du texte par quelques écarts, Racine a affirmé avoir parfois involontairement modifié le texte lu à cause de sa fatigue qui le faisait divaguer. Il

n'en demeure pas moins, cependant, que *Salammbô* a été considéré dans sa totalité. Par cet acte, Racine répétait le texte inventé et écrit par Flaubert, mais il reprenait également sa méthode de travail. Pour évaluer la qualité de ses textes, Flaubert les lisait à haute voix suivant sa technique du « gueuloir » : « Flaubert, tapant du pied, gueulait ses textes, afin d'en connaître la musicalité, la rythmique et la sonorité. Cela faisait partie intrinsèque de l'écriture du roman, une activité qui se continuait au fur et à mesure que le travail avançait. »¹⁰³ Racine a ainsi imité la technique de travail de Flaubert après avoir imité son geste d'écrire, il a repris une approche de l'écriture pour en faire une démonstration publique. Par la transcription manuscrite de *Salammbô*, le transcodage de ses composantes littéraires (mots, phrases et paragraphes) en chiffres correspondant à leur quantité, puis la transposition de ces comptes dans une échelle d'équivalence désignant les dimensions d'un escalier construit en trois dimensions, l'artiste a transformé le contenu du texte de Flaubert à trois reprises, dont deux d'entre elles lui retirent son sens littéraire. Le comptage, réduisant le texte au compte de ses composantes, ainsi que la construction de l'escalier, faisant office de représentation du roman, sont des formes de transposition du texte qui ne contribuent pas à le rendre intelligible, mais à l'encoder. La copie et la lecture, par ailleurs, sont des énonciations répétées du même texte, mais suivant des différences inévitables, propres à la reprise. En effet, Racine a fait son intervention dans son contexte personnel, il a usé de sa calligraphie et de sa façon de lire oralement, puis il a choisi de le faire à travers la performance en tant que médium artistique, durant laquelle, de surcroît, il s'impose des conditions d'action difficiles.

La notion du *devenir* est inhérente au sein de *Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô*. Les retranscriptions que Racine y effectue témoignent, comme celles de *Vexations pour piano d'Érik Satie*, de l'état de Racine qui se trouve affecté, entre

¹⁰³ Jessica Bradley (dir.), *Pluralities/1980/Pluralités*, Ottawa, Musée des Beaux-arts du Canada, 1980, p. 105.

autres, par la fatigue et le statisme de sa position physique. Sa calligraphie, où les lettres sont plus ou moins bien formées selon les passages, peut être l'indice des moments d'inconfort. Ces retranscriptions ne servent toutefois que la lecture de l'artiste et ne sont pas dédiées à une monstration au public. Lors de la performance, par ailleurs, le public est invité à saisir le *devenir* qui imprègne le projet. Au fil de la lecture de Racine qui gravite l'escalier simultanément au déroulement du récit, le public écoute la lecture de ce texte dont la langue d'expression francophone a vieilli. Non seulement il s'agit d'un langage bien typé du XIX^e siècle, mais en plus le sujet du récit nous repousse dans un espace-temps encore plus lointain que celui du contexte de la performance de Rober Racine. Le récit *Salammbô* était déjà éloigné de la réalité de son auteur qui l'a publié en 1862 puisque celui-ci se déroule au III^e siècle avant J.-C., à Carthage. De toute évidence, Rober Racine et les spectateurs de sa performance, effectuée XX^e siècle, n'y étaient pas plus familiers. Mis à part le sujet qui relève davantage de l'histoire que de l'actualité, *Salammbô* présentait aux spectateurs de la performance de Rober Racine un vocabulaire spécifique qui permet de reconnaître l'évolution de la langue. Nous avons souligné au premier chapitre que la langue évolue et que les mots qui la composent, de même que leurs définitions, se modifient à travers le temps. Flaubert ayant dû faire des recherches pour rendre le vocabulaire spécifique de l'époque qu'il aborde dans *Salammbô* a acquis tout un lot de connaissances en composant ce récit; il a développé une certaine érudition en ce sens. Flaubert apportait une grande attention aux termes qu'il employait : « Pour intégrer l'érudition à la fiction il faut qu'on l'oublie : "Je n'ai jamais employé un mot spécial sans le faire suivre de son explication, immédiatement" (à Sainte-Beuve). [...] Il est parfois obligé d'employer un mot rare, mais il ne veut pas égarer le lecteur. »¹⁰⁴ Le spectateur de Racine, en l'occurrence, n'avait que l'explication datée de Flaubert à l'écoute de la lecture. De plus, l'état de fatigue de Racine, lisant en continu durant seize heures, n'avait rien pour aider à la compréhension de ses spectateurs. Tantôt

¹⁰⁴ Gustave Flaubert, *Salammbô*, *op. cit.*, p. 43.

découragé, tantôt assoiffé, Racine raconte avoir involontairement modifié des passages de *Salammbô* lors de la lecture. Ainsi nous pouvons affirmer que le *devenir* est perceptible dans le récit du roman en conséquence de l'expérience vécue par l'artiste alors qu'il le déclame; le contenu du roman devient légèrement différent lorsqu'il est expérimenté dans le contexte où l'a fait Racine, qui l'a fait *être* à travers son propre corps. Par ailleurs, l'escalier de bois, théâtre de la performance, est l'emblème du *devenir* dans la mesure où il représente, à lui seul, le symbole du projet de Racine. Nous pourrions rappeler, enfin, que Racine n'a pas descendu cet escalier à la fin de sa performance, mais qu'il a plutôt sauté dans le vide pour retourner au niveau du sol. Cette action illustre bien, à sa façon, de quelle manière le *devenir* est un processus où les retours en arrière sont peu privilégiés (évolution), mais où il y a modification constante.

En réalisant *Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô*, Rober Racine utilise ses capacités créatrices et son corps pour représenter la technique d'écriture de Gustave Flaubert. Cette intervention fonctionne comme une métaphore, elle fait image. Ce projet dont le contenu est essentiellement celui de *Salammbô*, détourne finalement le monde littéraire pour s'inscrire dans un code visuel. Sa représentation s'effectue aux suites de transcodages où les composantes étudiées par Racine transitent par divers systèmes de correspondance qui sont étrangers à la littérature. Les pratiques de la reprise perçues dans les actions de Racine s'effectuent par l'application de systèmes qui, par ailleurs, requièrent souvent une expérience vécue, physiquement ou psychiquement. Ces pratiques littéraires, perceptibles dans les effets qu'elles laissent visibles, soulèvent un paradoxe puisqu'elles évoquent tout à la fois le *vécu* (présent bientôt passé) – de Racine – et le *devenir* (futur) – du récit –, qui sont néanmoins tous deux créés par la performance : « Non seulement ne s'agit-il plus de littérature, du roman de Flaubert, mais d'une œuvre qui plus que transcrite, comptée,

construite et lue, est aussi *vécue*. »¹⁰⁵ Racine expérimente l'œuvre littéraire et la transfère, du même coup, dans le champ des arts visuels. Aussi, il effectue des glissements singuliers en déplaçant l'usage de la citation et des pratiques de la traduction depuis la littérature vers les arts visuels. L'ensemble des relations obtenues à partir de systèmes d'équivalence témoigne d'une démarche littéraire où les pratiques de la traduction sont effectives.

Le caractère performatif de *Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô* vient essentiellement de l'idée saugrenue de Rober Racine de traduire le contenu du roman de Flaubert de la sorte pour finalement représenter sa technique d'écriture. Nous reconnaissons au sein de cette intervention la sollicitation de Racine par *Salammbô* pour cette représentation mentale que ce roman a évoquée dans la mémoire de l'artiste et que celui-ci a présentée au public en 1980. Dans le même ordre d'idées, cette intervention évoque inévitablement, dans l'imaginaire de quiconque en prend connaissance, une représentation mentale différente en fonction de son bagage personnel. Au sein de cette intervention, la performativité est également perceptible entre toutes les actions de Racine. Tout comme les actions ayant menées à la réalisation de *Vexations pour piano d'Érik Satie*, le projet sur Flaubert est créé de gestes répétitifs qui devaient absolument tous être effectués pour répondre au dessein original de l'artiste. Au même titre que l'énonciation d'une phrase performative qui a l'effet systématique de produire une *action*, la fin de chaque page transcrite manuellement ou lue demandait la transcription ou la lecture de la prochaine au sein du projet de Racine. Aucune page ne pouvait être omise puisque l'artiste entendait considérer le récit entier de *Salammbô* et, en ce sens, nous pourrions qualifier ces actions répétitives de *performatives*. L'achèvement d'une répétition de Racine lui faisait ainsi anticiper la prochaine et, au même moment, lui indiquait qu'il était nécessaire de répéter à nouveau le geste qu'il venait d'effectuer.

¹⁰⁵ Jessica Bradley (dir.), *Pluralities/1980/Pluralités*, op. cit., p. 106.

Ces trois répétitions entières de *Salammbô* sont effectuées d'une façon qui n'attribue à leur réalisation aucune fonction autre que l'expression de soi de l'artiste. Le sens, devant minimalement être conservé lors du passage de l'œuvre-source à l'œuvre-cible au sein de la traduction, au sens traditionnel du terme, est plutôt détourné au profit d'une interprétation personnelle de Racine; l'intervention *Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô* ne représente pas le récit, mais le processus d'écriture et la structure de l'œuvre-source. En effet, cette installation-performance originale de l'artiste fait état de la technique d'écriture de Flaubert par la transcription manuscrite de *Salammbô* et l'application de la technique du gueuloir qu'y effectue Racine. La reprise de la structure de l'œuvre-source à travers les actions de l'artiste représente, par ailleurs, un apport personnel de l'artiste par rapport au travail de Flaubert. Il demeure néanmoins que le statut de créateur respectif des deux hommes est mis à l'avant-plan par *Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô*, notamment à travers l'expérience faite du texte, tantôt similaire tantôt différente.

3.2.3 Étude de cas. Trois interventions sur *Le Petit Robert*.

Les interventions que Racine a effectuées à partir du dictionnaire *Le Petit Robert* sont liées par une anecdote biographique qu'il a senti le besoin d'exprimer, comme plusieurs autres. Racine relate que lors de ses études primaires une institutrice faisait faire aux étudiants des courses de recherche de mots dans le dictionnaire. Ces exercices ont marqué l'enfance de Racine parce qu'il affirme ne jamais avoir gagné ces courses qui semblaient le bousculer et le rendre maladroit. Ce récit d'un épisode de la vie de l'artiste révèle ainsi une piste qui expose la sollicitation de Racine par *Le Petit Robert*. Par ailleurs, l'artiste affirme avoir eu envie de travailler autour d'un texte plus neutre qu'un roman après avoir réalisé l'intervention *Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô*. Dans les textes écrits par l'artiste, nous retrouvons à

cet effet de nombreuses réflexions traitant du dictionnaire en tant qu'ouvrage de référence de la langue française, donc d'objet culturel. Racine le qualifie d'entrepôt de mots et réfléchit au paradoxe fini/non fini qu'il représente dans le sens où il contient, selon sa fonction, tous les mots d'une langue, alors que, du même coup, plusieurs autres en sont absents : « Le dictionnaire fait comme s'il était infini. Or, il n'en est rien. C'est un leurre. Rien n'est plus fini (non pas achevé) que le dictionnaire en tant qu'objet, livre physique. Il a 2 130 pages. En même temps, il est constamment inachevé puisque l'on crée à chaque jour des mots nouveaux [...] »¹⁰⁶ Ces projets, touchant d'encore plus près le monde littéraire que les deux interventions précédentes, annoncent d'ailleurs le désir de Racine de dissocier sa création des objets : « "J'ai de moins en moins besoin d'un espace physique pour présenter mon travail, mais plutôt d'un espace imaginaire. En fait, la seule salle d'exposition qui m'intéresse, c'est le livre." »¹⁰⁷ Il demeure toutefois qu'il a créé de nombreux objets physiques (dispositif pour présenter individuellement chaque mot du dictionnaire, pages du dictionnaire collées sur des miroirs, etc.) qui s'exposent au public au cours de la réalisation des projets qu'il a réalisés autour du dictionnaire. Au sein de ceux-ci, il *répète* le contenu du *Petit Robert* à de multiples reprises et de diverses manières; il s'agit encore une fois de pratiques de la reprise où il y a citation et pratiques de la traduction. Racine n'arrive donc pas à se dissocier totalement des objets à travers les quinze années où il travaille autour du dictionnaire, mais ses actions contribuent certainement, au fil des années, à révéler peu à peu la primauté de l'identité d'écrivain de Rober Racine.

¹⁰⁶ Rober Racine, *Dictionnaire. Récits, suivi de La musique des mots*, *op. cit.*, p. 30-31.

¹⁰⁷ Rober Racine, « Démontez ou démontez le dictionnaire », dans *Montréal Art contemporain*, Lyon, 1985, p. 46, cité dans Rober Racine, *Dictionnaire. Récits, suivi de La musique des mots*, *op. cit.*, p. 15.

3.2.3.1 *Le Terrain du dictionnaire A/Z*

Nous pouvons lire, au tout début du texte *Dictionnaire. Récits, suivi de La musique des mots*, de Rober Racine, que *Le Terrain du dictionnaire A/Z* est né du désir que nous puissions développer notre vocabulaire en marchant dans un parc public où tous les mots du dictionnaire seraient reproduits, avec leurs définitions, sur des enseignes dispersées dans l'espace. Ce parc public se serait nommé le Parc de la langue française s'il avait été réalisé, mais comme nous l'avons vu au deuxième chapitre, mis à part les échantillons du Parc qu'il a pu réaliser à quelques occasions ponctuelles, Racine s'en est tenu à réaliser *Le Terrain du dictionnaire A/Z* qui est plutôt une maquette réductrice de son idée initiale. Cela dit, l'artiste s'est approprié le dictionnaire et l'a transformé à sa guise, selon un dessein qu'il a imaginé de toutes pièces. La particularité de ses manœuvres est d'avoir conservé son contenu intact tout en le déplaçant vers un autre support que le livre. La révision du *Terrain du dictionnaire A/Z* suivant ses cinq phases permet de constater de quelle façon ce déplacement a été effectué et de nommer les actions qui ont mené à sa réalisation.

L'étape de découpage initie une assimilation de l'*objet* dictionnaire par Racine durant laquelle celui-ci s'imprègne du texte. Après avoir découpé tous les mots de l'ouvrage, l'artiste les a collés sur de petits cartons rectangulaires bleus, transposant ainsi le contenu du dictionnaire vers un autre médium que celui du livre, soit l'installation. Il a considéré tous les mots de l'ouvrage sans en ajouter ou en retirer de l'ensemble, mais il n'est pas intervenu dans leurs définitions, les laissant intactes sur les pages de l'ouvrage. Au sein du *Terrain du dictionnaire A/Z*, les définitions devant accompagner les mots ont été signifiées par quelques traits horizontaux tracés sous les mots adaptés à leur nouveau support, tels des soulignements. Les définitions traduites par le tracé impulsif de l'artiste les rendent inutiles en regard de l'usage régulier que nous faisons normalement de l'ouvrage de référence; Racine a retiré la fonction utilitaire du répertoire de définitions en les évoquant par une représentation

minimale. D'ailleurs, aucune autre fonction utilitaire caractérise les interventions de Racine si ce n'est le rôle de média que joue sa production artistique, nous permettant de connaître un homme qui pose un regard et des gestes singuliers sur certains textes. Les cartons affichant les entrées du *Petit Robert* ont ensuite été collés à des bâtonnets puis disposés dans l'espace que l'artiste leur a construit et attribué, les faisant passer d'une position couchée et figée dans un ouvrage publié à une position verticale et dynamique installés sur leur nouveau dispositif. Étant donné que les bâtonnets chapeautés des cartons/mots étaient simplement plantés dans une base de styromousse, la possibilité de leur déplacement est envisageable parce que les mots ne sont dorénavant plus fixes, ils sont mobiles. Leur transposition, ayant pour conséquence leur séparation de la signification qu'ils évoquent dans la langue française, contribue à en faire des signes iconiques. Ce ne sont plus seulement des signes au pouvoir iconique puisque leur déplacement les a rendus autonomes en tant que représentation graphique. L'ordre pragmatique des mots dans leur mise en espace rappelle toutefois la rigueur propre au dictionnaire et il devient conséquemment difficile de dissocier tous ces mots du concept du dictionnaire ou de la langue française, ou encore du dessein initial de Racine : créer un Parc de la langue française qui permettrait à un spectateur-lecteur de découvrir de nouveaux mots tout en se promenant. Cette première intervention de Racine sur les mots du *Petit Robert* les charge ainsi d'un statut ambigu alors qu'ils se retrouvent en tension entre l'appartenance au monde littéraire qui leur est inhérente et l'appartenance au monde des arts visuels (installation).

Rober Racine a remanié le contenu et la forme du *Petit Robert* en réalisant *Le Terrain du dictionnaire A/Z*. Maquette du Parc de la langue française, cette intervention a conservé le concept de base de l'ouvrage de référence, celui de permettre la recherche de mots de la langue française. Par contre, l'apprentissage y est impossible à cause de l'absence des définitions. Les actions littéraires effectuées par Racine sont toujours perceptibles suite à la transposition du texte dans l'espace, mais ce déplacement a

également l'effet de soulever de nouvelles préoccupations qui relèvent de la visualité, atténuant du même coup les spécificités de l'ouvrage de référence, réduites à une mise en espace de mots. De toute évidence, il y a citation puisque *Le Petit Robert* est repris en grande partie à travers ce projet. Cette citation est toutefois marquée par la transformation que l'œuvre-source subit à travers les déplacements, ce qui permet d'y reconnaître des pratiques de la traduction. Le déplacement des mots depuis le livre, leur adaptation à un nouveau support, le transcodage effectué lors de la transcription de leurs *définitions* (passage du littéraire au graphique), de même que la mise en espace effectuée lors de leur dispersion dans l'espace, sont des actions dont l'ensemble contribue à créer un nouvel objet dictionnaire. En ce sens, nous pouvons affirmer que les pratiques de la traduction caractérisent *Le Terrain du dictionnaire A/Z*. Comme nous l'avons vu auparavant, la citation et la traduction créent divers effets au sein des œuvres-cibles. Nous pouvons observer, entre autres, l'autoportrait du créateur qu'est Racine qui se forme au sein de cette intervention sur le dictionnaire. *Le Petit Robert*, depuis le temps où il est publié, et à cause de son statut d'ouvrage de référence, n'est pas l'œuvre d'un seul auteur, mais plutôt d'une collaboration de plusieurs auteurs. L'interprétation qu'en fait Racine est toutefois si singulière que ses actions soulignent sa présence en tant que créateur qui, par le fait même, devient plus affirmée que celle des réels auteurs du dictionnaire. En citant et *traduisant* *Le Petit Robert* selon sa perception personnelle, Racine se joint à ses auteurs et, par son statut d'auteur/traducteur, devient plus important que ses prédécesseurs. Aussi, la reprise du contenu du dictionnaire crée une mise en signe de celui-ci, nous retrouvons au sein du *Terrain du dictionnaire A/Z* une citation-diagramme, soit une citation que René Payant a identifiée comme une réécriture, cette réécriture que nous avons identifiée à travers les actions de la traduction précédemment nommées. Racine se réfère davantage à l'œuvre-source qu'à ses auteurs dans le cadre de cette *citation/traduction*, et il se représente par le fait même en tant qu'emprunteur. La seule analogie structurale que nous pouvons percevoir ici

est l'ordre alphabétique puisque les mots ont été dispersés dans l'espace selon des regroupements conçus en fonction de leur orthographe.

Les mots ainsi déplacés au sein de cette intervention demeurent des signes, mais dans un système différent. Désémiotisés en tant que signes appartenant à la langue française, les mots y sont transformés en signes iconiques suite au traitement de Racine. Ce changement sur le plan sémiotique annonce déjà le *devenir* qui caractérise cette première intervention sur le dictionnaire. Nous mentionnions, au premier chapitre, que les langues sont marquées par le *devenir* puisqu'elles sont en constante évolution. En conséquence, le dictionnaire a un caractère paradoxal puisqu'il est une publication ponctuelle de l'ensemble des mots, forcément incomplet, de la langue française. En travaillant sur deux dictionnaires *Le Petit Robert* publiés en 1979, Racine participe à ce paradoxe et stoppe, pour une deuxième fois, l'évolution de la langue française à l'année 1979¹⁰⁸. Ainsi, ses projets se retrouvent eux-mêmes datés puisqu'ils fixent le contenu du dictionnaire et datent en ce sens la langue. *Le Terrain du dictionnaire A/Z* se caractérise également par la performativité qui est une autre caractéristique des pratiques de la traduction. Pour réaliser la transposition du dictionnaire suivant son dessein, Racine ne pouvait faire autrement que de traiter tous les mots présents dans celui-ci selon les mêmes modalités. Le découpage et le collage des mots devait être intégral pour qu'une réelle représentation du dictionnaire soit effectuée à travers le projet de Racine. Ces deux étapes forment ainsi une performance solitaire où l'artiste a dû considérer tous les mots du *Petit Robert*, au même titre qu'un traducteur qui doit tenir compte de l'ensemble de l'œuvre-source pour en traduire correctement le sens. Chaque action de Racine annonçait forcément la suivante, soit le traitement du mot suivant, et ce, jusqu'au dernier d'entre eux. Racine n'a aucunement écrit pour réaliser *Le Terrain du dictionnaire A/Z*, mais

¹⁰⁸ Il serait intéressant de réfléchir au contexte au sein duquel Racine présente ses *variations* du *Petit Robert* de l'édition de 1979. Il a réalisé *Le Terrain du dictionnaire A/Z* l'année suivant la publication de l'ouvrage de référence, mais il a achevé *Les Pages-Miroirs* et *La Musique des Pages-Miroirs* plusieurs années plus tard.

l'action d'encoller, bien qu'elle n'implique pas de tracé graphique, s'y présente comme une écriture. La répétition des actions de découpage et de collage a permis à Racine de s'imprégner du contenu du *Petit Robert*, et cela a ouvert la voie à d'autres idées de projets à réaliser autour de l'ouvrage de référence. L'assimilation du contenu, du concept et de la fonction du dictionnaire par Racine a eu l'effet de créer une certaine appropriation de celui-ci dont nous pouvons voir les effets singuliers à travers sa production artistique.

3.2.3.2 *Les Pages-Miroirs*

Les Pages-Miroirs ont été réalisées à partir des restes matériels du *Terrain du dictionnaire A/Z* puisque Racine est intervenu sur les pages perforées des deux dictionnaires *Le Petit Robert* de l'édition 1979 qu'il a utilisés lors cette intervention. Il a fait des ajouts sur les lettres et autour des définitions des mots qu'il en a extraits; Racine a relu les dictionnaires pour colorer l'intérieur des lettres fermées, dessiner des carrés à des endroits spécifiques, inscrire des chiffres obtenus par diverses additions des composantes, souligner les noms des auteurs québécois en vert, et souligner les syllabes correspondant à des notes de musique avant de les inscrire dans ses carnets. Ces marques ajoutées au texte de l'ouvrage de référence représentent en quelque sorte une lecture commentée de celui-ci où les commentaires sont des signes graphiques et colorés. Cette adaptation singulière du dictionnaire par Racine est une superposition d'éléments visuels aux définitions dont le caractère strictement littéraire laissait peut-être l'artiste insatisfait. Doublement transformé par le retrait des mots et les ajouts de Racine, *Le Petit Robert* a été divisé de toutes parts dans *Les Pages-Miroirs* puisque, dans un dernier temps, ses pages ont été détachées puis collées sur des miroirs. Racine a transposé les composantes du dictionnaire sur un nouveau support qui a le mérite de créer une représentation constamment renouvelable et renouvelée aux endroits perforés qui pointent l'absence des mots. Le reflet des

regardants est appelé à se modifier constamment étant donné que *Les Pages-Miroirs* ont été conçues pour être exposées en public et donc regardées de près par les visiteurs du lieu de diffusion où elles sont présentées. Qui plus est, le caractère textuel invite le spectateur/lecteur à s'approcher des œuvres pour les consulter, créant ainsi un espace intimiste où le reflet du lecteur se mélange au texte annoté de l'œuvre.

Le Petit Robert, un ouvrage de référence par excellence dans le monde de la francophonie, a été conçu pour l'usage général de quiconque en ressent le besoin. *Les Pages-Miroirs*, par contre, s'adresse à un public un peu plus spécifique, notamment à celui du milieu de l'art, puisqu'à l'instar de l'intervention précédente, toute fonction éducative en est définitivement évacuée. Les diverses actions effectuées par l'artiste sur les pages du dictionnaire où seules résident les définitions de mots, de même que leur changement de support et leur inclusion dans un dispositif artistique (encadrement, galerie d'art), lui ont retiré sa fonction utilitaire de façon plus évidente encore que dans *Le Terrain du dictionnaire A/Z*. La consultation du dictionnaire ne doit plus avoir la même fin suite à cette intervention de Racine parce que celui qui en examinerait les pages ne trouverait pas ce qu'il cherche, mais plutôt une version *interprétée et commentée* du *Petit Robert*, la version adaptée par Rober Racine.

L'adaptation du dictionnaire par l'artiste comporte de nombreuses modifications qui créent un effet miroir entre *Le Petit Robert* et Rober Racine dans la mesure où ce dernier applique à l'image de l'ouvrage sa propre perception de celui-ci; il s'agit d'une traduction très libre qui est produite à partir de retraits et d'ajouts qui relèvent initialement – essentiellement – de l'imaginaire de Racine. En ce sens, nous pourrions affirmer que Racine adapte le *Petit Robert* en le traduisant par un langage verbal qui s'apparente à la glossolalie. Johanne Lamoureux a été la première à rapprocher le travail de Racine de ce langage particulier, constitué d'inventions spontanées et souvent incompréhensibles, dans le cadre de l'exposition *Le bout de la langue. Les arts visuels et la langue au Québec*. En effet, le code adopté par Racine ne tient pas

compte du sens des définitions du *Petit Robert*, ses interventions découlent plutôt de choix arbitraires qui reposent sur sa propre volonté. En inscrivant son code subjectif et non universel sur les pages du dictionnaire, Rober Racine ne participe pas à la compréhension du lecteur, la trace de sa propre lecture laissée sur les textes contribue plutôt, dans ce cas-ci, à l'encoder. Suite à cette deuxième intervention de Racine sur l'ouvrage de référence où nous avons observé le retrait des mots et l'encodage des définitions, celui-ci perd tout à fait son sens original : son contenu altéré, adapté par Racine, exprime désormais une intention artistique et visuelle. Le propos initial de l'ouvrage est détourné au profit des caractéristiques formelles de l'écriture ainsi qu'à celui de la reconnaissance du caractère arbitraire des mots de la langue française, dont il est difficile de ne pas prendre les définitions pour acquises lorsque nous connaissons cette langue. Par ailleurs, il n'en demeure pas moins que Racine ajoute les effets de sa lecture du dictionnaire à même son contenu. En exposant les apostilles de sa lecture d'une manière si visuelle et conceptuelle, son statut de lecteur devient un statut de créateur qui, du même coup, crée un parallèle entre lui et les auteurs du *Petit Robert*. *Les Pages-Miroirs* présentent un langage inventé par l'artiste qui expose sa lecture d'un symbole de la langue française dans le corps même d'un ouvrage qui fait valoir les fondements de cette langue. Aussi, cette intervention nous rappelle que le langage est une convention sociale. En l'occurrence, l'œuvre de Rober Racine démontre que les arts visuels peuvent être perçus comme un langage, bien qu'il s'agisse d'une manière plus imagée et individualisée de s'exprimer comparativement à un langage verbal. La production artistique de Racine que nous avons déjà commentée illustre clairement que les arts visuels s'apparentent à des langues *glossolales* en faisant office de véhicule d'expression de quelques artistes¹⁰⁹. L'autoreprésentation de Racine perceptible au sein des *Pages-Miroirs* dépasse d'un

¹⁰⁹ L'exposition « Glossolalia : Languages of Drawing », qui a eu lieu au Museum of Modern Art du 26 mars au 7 juillet 2008, abordait ce propos en présentant des œuvres sur papier produites par des artistes qui avaient des démarches singulières par rapport aux pratiques et aux courants artistiques de leurs époques. Nous pouvions notamment y voir des dessins de Joseph Beuys et de Louise Bourgeois. <http://www.moma.org/exhibitions/exhibitions.php?id=7823> (page consultée le 19 août 2008)

degré celle du *Terrain du dictionnaire A/Z* qui relevait pourtant de l'évidence. L'ajout des notes de Racine sur les pages étudiées sont une réécriture où il y a représentation, celle de Racine, faisant des *Pages-Miroirs* un *autoportrait indirect*. Citation-diagramme, cette intervention recourt à une œuvre-source en omettant la considération de ses auteurs pour mieux mettre de l'avant le créateur mi-auteur mi-artiste qu'incarne Racine. *Les Pages-Miroirs* sont l'indice d'une lecture qui, une fois exécutée, concerne davantage l'interprétation personnelle de l'artiste et des lecteurs qui voudront bien s'y arrêter que l'œuvre-source en tant que telle, ou ses auteurs.

Les miroirs annonçant la lecture d'un individu par son reflet participent à la représentation physique changeante du projet exposé. L'aspect visuel des *Pages-Miroirs* est ainsi en *devenir*, tout comme leur récit qui est susceptible d'être différent selon l'interprétation des spectateurs. En effet, les spectateurs/lecteurs qui défilent devant ces pages affectent doublement leur image, soit, d'une part, de manière visuelle, et d'autre part, de manière conceptuelle, parce que ceux-ci en font forcément des lectures (ou représentations mentales) différentes. Lorsque Racine réalise *Les Pages-Miroirs*, il recouvre à nouveau une dimension spatio-temporelle distinctive : « Quand je fais *Les Pages-Miroirs*, je suis dans un autre espace. Dans un temps étiré. Une heure semble un jour. L'heure a un poids, lourd, dense. Ce sont des heures seules. Elles m'amènent dans la miniaturisation exemplaire du secret à l'état pur. Je suis en elles. Je travaille. »¹¹⁰ Cette intervention représente un travail de longue haleine et suggère du même coup l'altération des motifs inscrits sur les pages du dictionnaire par Racine au fil des années; sa perception du projet, sa lecture du dictionnaire et sa mémoire peuvent s'être modifiés en quatorze ans. Durant ce temps, des changements ont également pu survenir dans les conditions physiques de celui-ci ou encore dans l'espace physique même de l'endroit où *Les Pages-Miroirs* ont été réalisées. En effet, l'artiste a inévitablement été affecté par le passage du temps

¹¹⁰ Rober Racine, *Dictionnaire. Récits, suivi de La musique des mots*, op. cit., p. 42.

durant les quatorze années où il a réalisé *Les Pages-Miroirs*. La conception de leur accrochage et leur représentation dans l'imaginaire de Racine se sont également transformées avec le temps : « L'image des *Pages-Miroirs* s'est modifiée au fil des années. Au début, page solo, chacune a les dimensions d'un visage humain. Dans la présentation finale de 1994, elles s'offrent, par groupe de quatre-vingt pages, à la grandeur du corps humain. Elles l'épousent et le renvoient tout à la fois. L'aller-retour est constant ici. »¹¹¹ Si ces quatorze années ont été difficiles pour Racine, elles étaient néanmoins toutes nécessaires puisque Racine se devait de poursuivre son intervention jusqu'à la toute dernière page du dictionnaire, sans quoi les années précédentes n'auraient pas eu de raison d'être. Consacrer sa vie durant quatorze ans à cette tâche d'*enluminure* était le prix à payer pour la réalisation du projet; *Les Pages-Miroirs* sont une réécriture intégrale du *Petit Robert*. Le spectateur/lecteur, pour sa part, est également impliqué dans un processus performatif lorsqu'il est face à ces pages. Tentant de décoder les annotations et de reconnaître leurs constantes au sein des *Pages-Miroirs*, celui-ci se doit de passer un certain temps devant l'œuvre qui demande à être non seulement lue, mais surtout décodée. Son action de scruter les pages devient ainsi performative en soi puisqu'il est nécessaire d'observer les constantes des symboles et des associations pour identifier la logique et la continuité des ajouts dans le texte. Notons toutefois qu'il n'y a rien de précis à comprendre des annotations, et qu'en ce sens, les regardants pourraient, par exemple, s'arrêter à l'observation des qualités visuelles du projet.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 46.

3.2.3.3 *La Musique des Pages-Miroirs*

Nous avons vu que Rober Racine a *traversé*, conceptuellement, le contenu du *Petit Robert* par sa lecture, et que la sollicitation l'a mené à le transformer (interprétation) en un véritable espace à traverser, physiquement, suivant trois variations. *Le Terrain du dictionnaire A/Z* est un changement de support du dictionnaire par Racine qui a eu l'effet de métamorphoser l'ouvrage de référence en un espace à traverser en marchant entre les mots. *Les Pages-Miroirs* sont une adaptation où celui-ci est décortiqué physiquement, tant sur le plan de son contenu par des annotations et des perforations, que sur celui de sa forme par le détachement de toutes ses pages, collées sur des miroirs puis encadrées. Dispersé dans l'espace de la sorte au sein de cette deuxième *variation*, le contenu de l'ouvrage est un espace à traverser en marchant devant les mots. À partir de deux exemplaires de l'ouvrage publiés en 1979, Rober Racine a construit deux formes d'espace réel, physique.

Par ailleurs, l'artiste perçoit des connexions possibles entre *Le Petit Robert* et la musique : « Dès le début la musique m'a guidé. Je voyais le dictionnaire comme une immense partition à interpréter, tel un musicien. Plus que le simple besoin d'exécuter, de lire un texte et d'y fixer directement ma lecture, c'est l'envie de jouer avec les mots sans en altérer le sens qui m'a attiré. [...] Faire en sorte que chaque page soit une mesure de cette partition qu'est le dictionnaire. Une partition pour l'œil. »¹¹² Et pourtant, *La Musique des Pages-Miroirs* altère définitivement le contenu du *Petit Robert* puisque cette œuvre est une troisième variation du dictionnaire, mais suivant la construction d'un espace sonore. Il s'agit de la transposition de chacune des syllabes-notes (*do, re, mi, fa, sol, la, si, ut*) issues des mots définis par le dictionnaire, d'abord soulignées en rouge et notées dans un carnet lors de la réalisation des *Pages-Miroirs*, sur des portées musicales. Les syllabes, des particules de mots de la langue

¹¹² *Ibid.*, p. 33-34.

française, sont devenues des notes de musique suivant leur réinterprétation dans un autre code; les syllabes-notes des mots du dictionnaire sont transcodées puisqu'elles passent d'un régime littéraire à un régime musical. Aussi, Racine procède à une forme de translittération en faisant correspondre des composantes du système musical à chacune de ces syllabes-notes et en faisant abstraction du reste du texte. Les mots du dictionnaire se trouvent alors réduits à quelques syllabes choisies à dessein et transposées dans le système musical, ce qui retire totalement le sens littéraire de l'œuvre-source. Les syllabes-notes et les diverses notes de musique sont bien des homonymes, voire des homographes, mais leur sens est totalement différent. Les syllabes choisies, d'abord inscrites dans un langage verbal, ont été extraites du code de la langue française et réinsérées dans un code musical.

L'interprétation de la partition musicale créée par Racine à partir de son transcodage des mots du dictionnaire n'évoque en rien le contenu, le sens ou la fonction de l'ouvrage. *Le Petit Robert* devient, à travers l'interprétation musicale des diverses syllabes-notes dont les mots qui le constituent sont formés, une œuvre tout autre dont on ne peut reconnaître le processus de composition. Affecté par un changement de régime sémiotique, le contenu du *Petit Robert* produit un transfert esthétique au sein de cette troisième variation produite par Racine. En effet, cette intervention n'est plus visuelle, mais sonore; le spectateur/lecteur ne doit plus faire appel au sens de la vue pour en prendre connaissance, mais au sens de l'ouïe.

Cette œuvre, où l'on perçoit la citation et des pratiques de la traduction, pointe encore une fois Rober Racine en tant que créateur. La façon dont celui-ci présente son interprétation du *Petit Robert*, par ses interventions effectuées à même les pages du dictionnaire et leur mise en exposition dans un lieu de diffusion public, rend compte de la lecture de l'artiste, littéralement superposée au travail d'édition des auteurs de l'œuvre-source. En répétant diverses annotations et perforations au sein de l'ouvrage de référence, Racine le réécrit. Cette lecture de l'artiste, figurée par la répétition du

contenu textuel (réécriture), a l'effet de le transformer en signe et, en l'occurrence, de manifester la présence de l'artiste, laquelle nous fait le reconnaître et par conséquent, y voir un *autoportrait indirect* à travers la figuration de sa lecture.

La Musique des Pages-Miroirs, en tant que troisième variation du contenu du *Petit Robert*, est une répétition à laquelle n'échappe pas la notion du devenir. Reprise du dictionnaire à travers une interprétation singulière, cette œuvre-cible répète l'œuvre-source d'une manière différente qui montre ce qu'elle est *devenue* suite à son traitement par Racine. De plus, celle-ci porte la mouvance qui caractérise *Les Pages-Miroirs* dans la mesure où elle constitue, en quelque sorte, leur aboutissement. Par ailleurs, cette intervention étant une interprétation musicale effectuée au piano, nous pourrions la caractériser de performance privée et relever la valeur expérientielle qu'elle comporte. En interprétant *Le Petit Robert* par la création d'une partition musicale et son exécution au piano, Racine s'est montré en action à travers une double transformation du *récit* du dictionnaire; l'artiste a investi tout son être pour *traduire* le dictionnaire, tantôt physiquement tantôt psychiquement. Que ce soit par la transformation du contenu littéraire en contenu musical ou par le mouvement du corps de l'artiste dans l'espace, notamment par la nécessaire souplesse des mains sur les touches du piano, le mouvement caractérise cette intervention de toutes parts.

Ces interventions qui ont *Le Petit Robert* comme œuvre-source soulèvent toutes trois un paradoxe étonnant lorsque nous les articulons avec l'évolution constante des langues. Alors que les langues sont marquées de manière inéluctable par le *devenir*, Racine, à la suite des auteurs et des éditeurs du *Petit Robert*, cesse pour une deuxième fois la mouvance de la langue francophone à l'année 1979 puisqu'il a choisi deux exemplaires du dictionnaire de cette année-là pour réaliser ses œuvres-cibles.

De 1979 à 1994, Racine a notamment occupé son temps à réaliser les projets que nous venons d'analyser. Ces trois interventions, où nous avons identifié des actions

littéraires ayant des effets visuels, révèlent la force du lien que Racine entretient avec la littérature. Si nous pouvons encore à ce jour le qualifier d'artiste, nous pouvons néanmoins affirmer que ses œuvres visuelles rendent son goût pour l'écriture évident. Par la citation et des pratiques de la traduction, Racine crée des œuvres qui, bien que ce soit involontaire, ont l'effet de créer des *autoportraits indirects* et d'affirmer son penchant pour la littérature. Ses œuvres au statut ambigu, oscillant entre le littéraire et le visuel, pourraient se comprendre comme un usage de l'installation et de la performance qui atteste d'une passion pour l'écrit.

3.3 Rober Racine, un écrivain visuel.

Racine crée des œuvres qui sont des *variations* d'œuvres existantes. Il affirme : « Après une œuvre purement littéraire comme celle de Flaubert, je sentis le besoin et le désir de toucher un texte plus... neutre : le dictionnaire de la langue française *Le Petit Robert*. »¹¹³ Cette caractéristique est une constante dans son travail. Le fait de travailler autour d'œuvres déjà existantes témoigne d'une approche singulière des arts visuels. D'ailleurs, l'attribution au milieu des arts visuels des œuvres que nous avons étudiées semble parfois étrange étant donné le rapport contigu qu'elles entretiennent avec le langage verbal et quelques pratiques littéraires que nous avons déjà révisées en rapport avec sa démarche artistique. Il a d'ailleurs lui-même remis cette association en cause en traitant de *Vexations pour piano d'Érik Satie* :

Ce que j'ai fait et qui a été reçu comme de la performance était pour moi autre chose, une image vivante. Rien d'autre. Certains ont appelé cela de la performance essentiellement, je crois, parce que cela a été présenté dans le milieu des arts visuels (musées, galeries). Si j'avais présenté *Tetras I* ou *Les vexations pour piano d'Érik Satie* à la salle Pollack de l'Université McGill où étaient présentés les concerts de la SMCQ (Société de musique contemporaine du Québec) plutôt qu'au Musée d'art contemporain de Montréal ou à la Galerie Véhicule art, sans doute aurait-on parlé de « théâtre musical » dans le premier cas

¹¹³ Rober Racine, *Dictionnaire. Récits, suivi de La musique des mots*, op. cit., p. 22.

et de concert dans le second. C'est pour cela que j'ai dit que mon passage en arts visuels tient de l'accident de parcours.¹¹⁴

Nous avons vu déjà que plusieurs théoriciens ont mis les œuvres de Rober Racine en lien avec la lecture, l'écriture et d'autres pratiques du texte telle la citation et la traduction. Certains ont démontré l'implication du texte dans ses œuvres en regard de diverses théories, d'autres ont décrit ses actions. Nous avons tenu à allier ces deux tendances au sein de diverses études de cas; nous avons désiré, en complément à toutes ces approches du travail de Racine, documenter chacune des actions de l'artiste en rapport avec la lecture et l'écriture et réitérer, du même coup, l'omniprésence des pratiques du texte au sein de sa démarche artistique. Décrire les diverses manœuvres de Rober Racine permet d'identifier les procédés qu'il emprunte au monde littéraire, nous laissant du même coup pressentir l'ambiguïté du statut de ses interventions. Oscillant entre la littérature et les arts visuels, ses œuvres sont marquées d'une interdisciplinarité qui découle des codes hybrides créés par ses actions. « Il faut apprendre à préserver le presque. Là réside le secret, la poétique des choses et des êtres. Juste au bord des mots, il y a l'image. Juste au bord d'une image, il y a le son. »¹¹⁵, dit Racine. Les systèmes de correspondance entre les entités qu'il traite et ses manœuvres d'écrivain (son point de vue d'écrivain) constituent la singularité de ses réécritures.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁵ *Idem.*

CONCLUSION

L'étude de *Vexations pour piano d'Érik Satie*, de *Gustave Flaubert 1880-1980*, *Escalier Salammbô* et de quelques interventions autour du *Petit Robert* développée dans le présent mémoire de maîtrise nous a permis de mieux saisir la présence de l'écriture et de la lecture dans la démarche artistique de Rober Racine. À la suite de quelques auteurs qui ont publié des articles où ils mettaient ce travail visuel en relation avec la citation et la traduction, nous pouvons désormais attester de la présence des pratiques du texte au sein des œuvres étudiées.

Les interventions que nous avons examinées sont l'assimilation, l'interprétation et la réénonciation d'œuvres existantes choisies par Racine pour être traitées dans le cadre d'installations-performances; *Vexations*, *Salammbô* et *Le Petit Robert* sont des textes cités à travers les productions visuelles de l'artiste. Cette particularité relevant de l'évidence, il était pertinent d'examiner de quelle manière les théories de certains auteurs ayant traité du sujet pouvaient être exemplifiées par les œuvres de Racine. Ainsi nous avons pu définir de quelle manière advient la citation selon les théories d'Antoine Compagnon et définir deux de ses effets, soit la mise en signe (René Payant) et la création d'un *autoportrait indirect* (Jocelyne Lupien).

En raison de la dimension personnelle de l'interprétation perçue à travers les réénonciations de Racine, nous avons poussé plus avant la mise en relation entre ses œuvres et la littérature. Il est apparu que l'interprétation des œuvres-sources était si singulière qu'il devenait incontournable de considérer leur transformation suite à leur réénonciation par l'artiste. Détailler les actions de Racine en les nommant par rapport

aux pratiques qu'elles incarnent nous a permis de remarquer que de multiples interventions littéraires relèvent du processus triadique assimilation-interprétation-réénonciation. En effet, ce triple procédé dont relève la citation caractérise également la traduction, mais également tous les types de réécriture que nous avons observés dans les œuvres de Racine; la transcription, la transposition, la translittération, le transcodage et l'adaptation se produisent à partir du même processus. Dès que l'interprétation déborde du contexte d'énonciation et qu'elle caractérise l'énoncé même, nous pouvons traiter de réécriture. Nous avons observé que, dans ce cas, les répétitions présentent les mêmes caractéristiques que la traduction, d'où leur regroupement sous l'appellation « pratiques de la traduction ». En outre, cette attribution des actions de Rober Racine à cette catégorie de manœuvres littéraires a été confirmée par la présence des effets qu'elles rendent perceptibles au sein de ses interventions. Ses reprises d'œuvres-sources créent des mises en signe et des *autoportraits indirects* en plus d'être fortement connotées par la notion du devenir et d'un caractère performatif, comme nous l'avons mentionné.

S'il peut sembler étrange de mettre des œuvres visuelles en relation avec des actions d'écrivain, le rapprochement est néanmoins apparu très approprié dans le cadre de la présente recherche. À l'instar de cette analyse du travail de Racine en regard de la littérature, nous avons découvert que ses interventions sont dotées d'un langage singulier qui s'adapte selon les projets. L'expression de Rober Racine, par la langue de la glossolalie s'il en est, a un caractère très personnel. En ce sens, il apparaît que l'artiste, par la figuration de sa perception des *choses*, représente sa propre subjectivité. Par ailleurs, la considération de la part d'objectivité qui caractérise ses projets devient incontournable puisque celui-ci interprète les œuvres-sources choisies par l'application de systèmes basés sur l'observation, mais qu'il a créé à dessein. Ses projets sont ainsi en tension entre la subjectivité et l'objectivité, ils sont l'expression de Racine, mais ils demeurent compréhensibles pour tous.

Racine, dont les interventions sont dominées par des préoccupations littéraires, crée des œuvres interdisciplinaires où de simples actions s'inscrivent à l'intérieur de processus fastidieux. En effet, ses œuvres sont créées à partir d'actions répétées de façon systématique, mais suivant une quantité de répétitions qui les rendent, malgré leur simplicité, plutôt difficiles à accomplir. Leur création, par exemple, s'apparente pour Racine à des modes de vie temporaires tellement elle est prenante, et tellement il s'investit dans les tâches qu'il effectue. Les médiums qu'il utilise, conjointement l'installation et la performance, participent également au degré de difficulté de ses interventions. Encore une fois, celles-ci ont beau être le déroulement d'actions simples comme jouer une partition musicale au piano, la lecture à haute voix d'un texte écrit dans sa langue maternelle ou encore des transcriptions manuscrites ou du découpage et du collage, l'aspect fluide de ses interventions, qui se déroulent en continu sur de longues durées, les rend ardues. Les installations présentent les actions littéraires auxquelles Racine a procédé pour les créer et les performances le montrent en action alors que le nom du médium recouvre tout son sens. Dans les deux cas, le facteur temporel contribue à exposer l'ampleur des projets qui doivent forcément se dérouler dans le temps, ce même temps où les capacités physiques et psychiques de Racine sont fortement éprouvées. Cela dit, ses interventions sont en tension entre l'action élémentaire et le défi.

Pour résumer notre recherche, il importe de rappeler que nous avons vu au premier chapitre que la citation suscite la création d'*autoportraits indirects* (Jocelyne Lupien) et la création d'une mise en signe (René Payant). Aussi, que la traduction développe au sein des œuvres-cibles un caractère performatif, puisqu'elle les imprègne de la notion du devenir en conséquence de la valeur expérientielle dont elle les charge, et de la transformation du contenu des œuvre-sources choisies par Racine. Au deuxième chapitre, la présentation de Rober Racine et la description de ses œuvres que nous avons choisies d'examiner nous ont permis de synthétiser la démarche de l'artiste en trois points, soit le recours soutenu aux médiums que sont l'installation et la

performance, l'investissement entier dans les tâches à effectuer et le rapport aux lettres. Le troisième chapitre du présent mémoire rassemble le contenu des deux premiers à travers le développement des études de cas de *Vexations pour piano d'Érik Satie*, de *Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô* et de trois interventions autour du *Petit Robert*. Au sein de celui-ci, toutes les spécificités du travail de Racine (Chapitre II), recoupant celles des pratiques du texte (Chapitre I), sont commentées à travers les œuvres étudiées. Cette troisième partie se veut un essai où nous cherchons à présenter l'importance de la place occupée par la littérature dans le travail visuel de Racine. Nous avons démontré, en ce sens, que la démarche de celui-ci se confirme en tant que pratique citante et traduisante telle qu'elle a été interprétée par plusieurs théoriciens depuis le début des années 1990. Nous avons vu, également, que les réécritures de Racine se déclinent essentiellement en cinq pratiques : la transcription, la transposition, la translittération, l'adaptation et le transcodage. Les actions de l'artiste, détaillées de la sorte à travers les pratiques de la traduction, auxquelles s'ajoutent des spécificités de sa démarche que nous avons nommées précédemment, sont révélatrices de la subjectivité de Racine; regroupées au sein des productions que nous avons étudiées, ces composantes esquissent même une forme d'autoreprésentation. En ce sens, nous considérons à présent que l'usage singulier des pratiques du texte par l'artiste, où l'écriture passe par l'expérience, constitue sa signature. Racine a « [...] ce besoin de chosifier les abstractions, de leur donner corps, forme, vie, de les faire apparaître, de les sentir jusque dans la peau et l'os, de les avoir en soi, de les habiter. »¹¹⁶

Notre étude de la relation marquée entre le travail visuel de Rober Racine et la littérature a eu l'effet de démontrer de quelle manière il exprime sa subjectivité au sein de ses interventions; nous avons dégagé la notion d'autoportrait qui se cache derrière ses œuvres, constituées de réécritures. Il serait pertinent, dans le cadre d'un

¹¹⁶ Diana Nemiroff, *Rober Racine, op. cit.*, p. 79.

autre travail de recherche, d'évaluer l'ampleur de l'autoreprésentation dans la production de celui-ci. À cet effet, il est intéressant de considérer la mise en relation par Louise Déry des récents dessins de vautours de l'artiste et de la notion d'autobiographie. « Les dessins de vautours eux-mêmes ont représenté pour Rober Racine un difficile relais entre vivre et survivre et ont constitué une forme d'écriture aux bords extrêmes de l'autobiographie. »¹¹⁷ affirme la muséologue dans le texte de présentation de l'ouvrage *Fantasmés fragiles* dans lequel est reproduite la série éponyme de dessins de vautours. Une grande vulnérabilité est d'ailleurs perceptible à travers les représentations animalières. L'autoportrait et l'autobiographie sont des termes synonymes qui désignent respectivement une autoreprésentation plastique (élaboration de formes) et une autoreprésentation littéraire (écriture verbale). Nous pourrions croire, en ce sens, que l'autoportrait réfère aux arts visuels alors que l'autobiographie réfère à la littérature. Suivant cette considération, le *glissement* effectué par Déry résume le caractère hybride des œuvres de Racine où l'écriture relève simultanément de la littérature et de la visualité.

L'œuvre de Rober Racine est riche d'entre-deux dont la compréhension permet de mieux saisir l'attrait qu'elle génère : ses productions suscitent la fascination du dépaysement tant du côté du concepteur que de celui du récepteur. Le caractère inusité de ses composantes intrigue, et il appose sur la figure de l'artiste l'étiquette du langage singulier. Découvrir les créations de Rober Racine constitue la découverte d'une personnalité originale qui gagne à être comprise dans ses subtilités les plus discrètes; s'il semble être un livre ouvert lorsqu'il traite de sa vie, Racine ne révèle pas, par ailleurs, le réel sens de ses œuvres, il en laisse plutôt le privilège à ses lecteurs.

¹¹⁷ Louise Déry, *Fantasmés fragiles*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2006, p. 8.

APPENDICE A

LES FIGURES



Figure 1.1 Édouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130,5 x 190 cm. Collection du Musée d'Orsay (Paris). (tirée de fr.wikipedia.org/wiki/Édouard_Manet, consulté le 5 novembre 2007)



Figure 1.2 Giorgione, *Vénus endormie*, vers 1507, huile sur toile, 108,5 x 175 cm. Collection de la Gemäldegalerie (Dresde). (tirée de en.wikipedia.org/wiki/Sleeping_Venus_(Giorgione), consulté le 5 novembre 2007)



Figure 1.3 Titien, *Vénus d'Urbino*, 1538, huile sur toile, 119 x 165 cm. Collection de la Galerie des Offices (Florence). (tirée de fr.wikipedia.org/wiki/Titian, consulté le 5 novembre 2007)



Figure 1.4 Diego Velasquez, *Las Meninas*, 1656, huile sur toile, 318 x 276 cm. Collection du Musée du Prado (Madrid). (tirée de http://www.yatrides.com/autres/Velasquez_Picasso.htm, consulté le 5 novembre 2007)

Figure 1.5 Pablo Picasso, *Les Ménines*, 1958, huile sur toile, 161 x 129 cm. Collection du Musée Picasso (Barcelone). (tirée de http://www.yatrides.com/autres/Velasquez_Picasso.htm, consulté le 5 novembre 2007)



Figure 1.6 Cindy Sherman, *Untitled Film Still #35*, 1979, photographie, 20 x 25,5 cm. Collection du Museum of Modern Art (New York). (tirée de <http://www.terrace.qld.edu.au/library/grade11/art/cinsherfilmstills.htm>, consulté le 5 novembre 2007)



Figure 1.7 Orlan, *La grande Odalisque*, 1968, photographie, 30 x 40 cm. (tirée de <http://www.orlan.net/fr/php/pageparcours.php?id=24>, consulté le 5 novembre 2007)



Figure 1.8 Jean-Auguste Dominique Ingres, *La grande Odalisque*, 1814, huile sur toile, 91 x 162 cm. Collection du Louvre (Paris). (tirée de http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22520, consulté le 5 novembre 2007)

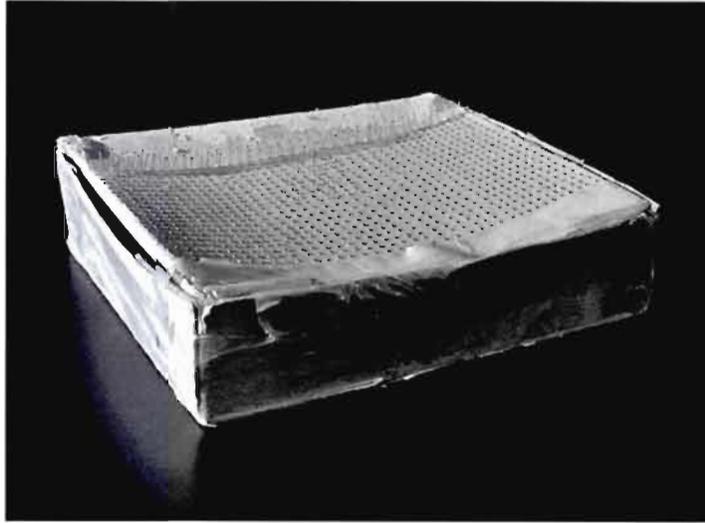


Figure 2.3 Rober Racine, *Vexations pour piano d'Érik Satie, boîte à épingles*, 1979. (Courtoisie de l'artiste)

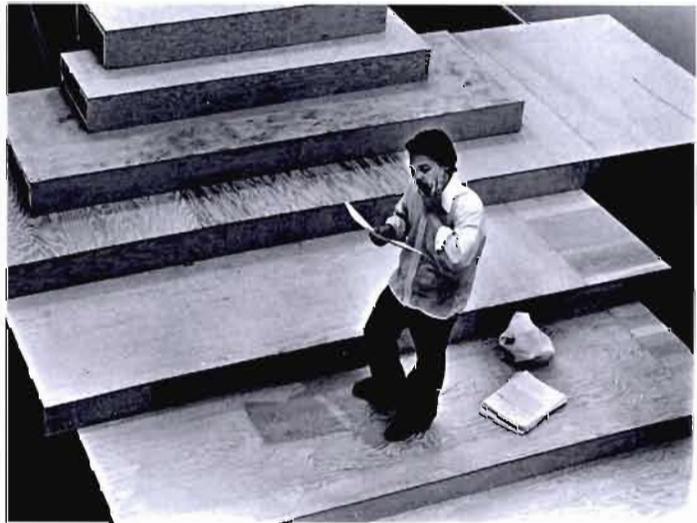
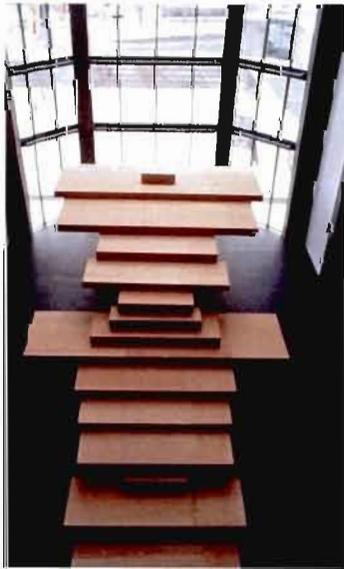


Figure 2.4 Rober Racine, *Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô*, vue de l'installation au Musée national des Beaux-arts du Canada, 1989. (Courtoisie de l'artiste)

Figure 2.5 Rober Racine, *Gustave Flaubert 1880-1980. Escalier Salammbô*, photographie de la performance au Musée des Beaux-arts du Canada, 9 août 1980. (Courtoisie de l'artiste)

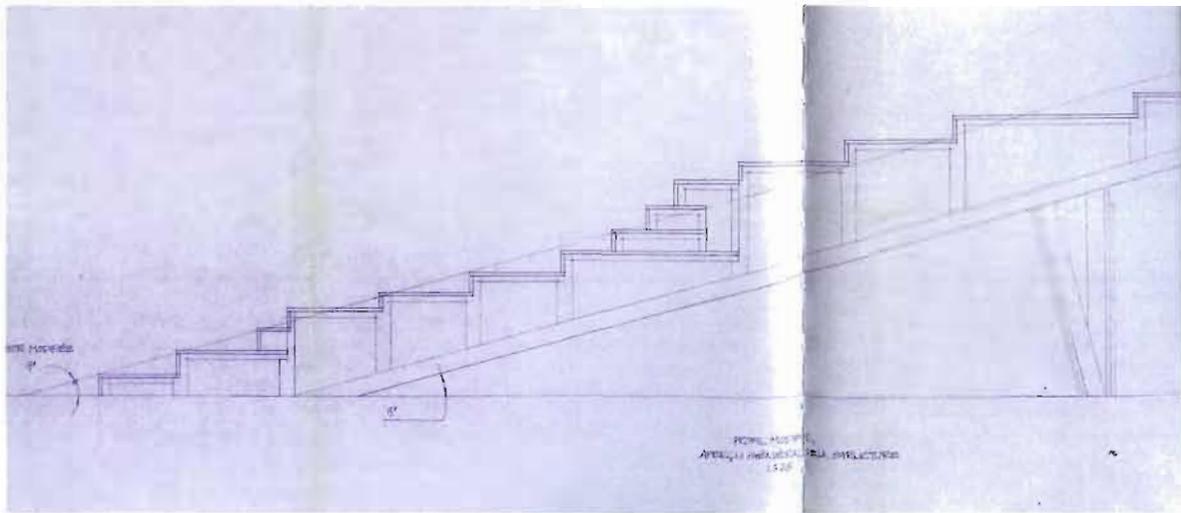


Figure 2.6 Escalier Salammbô, dessin d'architecte, 1979. (tirée de Nemiroff, 1995)



Figure 2.7 Rober Racine, *Parc de la langue française*, détail « Kamala », 1980, installation présentée à Kassel. (Courtoisie de l'artiste)



Figure 2.8 Rober Racine, *Terrain du dictionnaire A/Z*, vue d'exposition au Musée d'art contemporain de Montréal, 1980-1981. (Courtoisie de l'artiste)

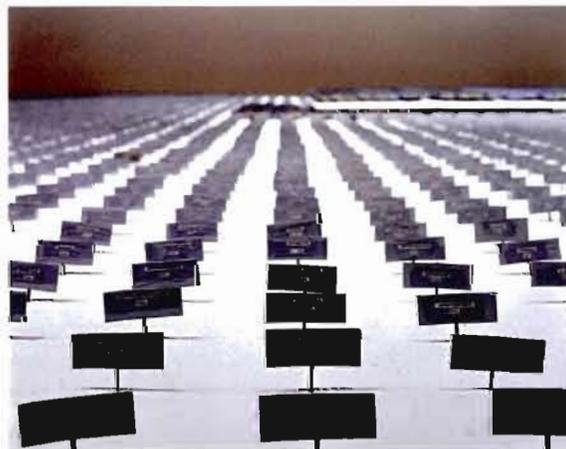


Figure 2.9 Rober Racine, *Terrain du dictionnaire A/Z*, détail d'une vue d'exposition au Musée d'art contemporain de Montréal, 1980-81. (Courtoisie de l'artiste)

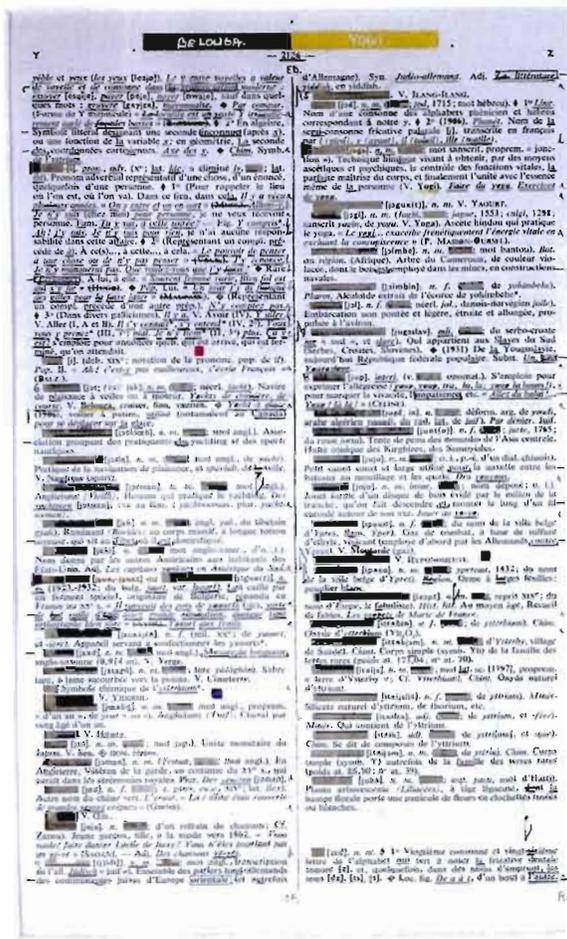


Figure 2.10 Rober Racine, *Page-Miroir* : Y-2126-Z, 1987-1988. (tirée de Nemiroff, 1995)

d'Allemagne). Syn. *Judéo-allemand*, *yiddish*, en yiddish.

5. [jɔd]. n. m. (1906; *jod*, 1715; r Nom d'une consonne des alphabets correspondant à notre y. ♦ 2° (1906) semi-consonne fricative palatale [j], par i (*pie*), y (*av*ant), il (*so*leil), ille (1906).

[jɔgɔ]. n. m. (1906; mot sanscrit *yogi*). Technique hindoue visant à ot ascétiques et psychiques, le contrôle du parfaite maîtrise du corps, et finalement de la personne (V. *Yogi*). *Fair de yoga*.

[jɔgur(t)]. n. m. V [jɔgi]. n. m. (*joghi*, mot sanscrit *yogin*, de *yoga*. V. *Yoga*). Ascète le *yoga*. « *Le yogi*... exacerbe frénétique excluant la concupiscence » (P. *Masson*).

[jɔimbe]. n. m. (1906; mot de la région (Afrique). Arbre du Cameroun, dont le bois est employé dans les navales.

Figure 2.11 Rober Racine, détail de la *Page-Miroir* : Y-2126-Z, 1987-1988. (tirée de Nemiroff, 1995)



Figure 2.12 Rober Racine, 1600 *Pages-Miroirs*, 1980-1994, CIAC, Montréal, 1995. (Courtoisie de l'artiste)

A

Abandon abandonnaire abandonné, ée abandonner
 abandonnique abasie abdomen abdominal, ale, aux ablastine
 ablater ablatif ablation ablution abominable
 abominablement abomination abominer about aboutier
 aboutir aboutissant aboutissement abrasif, ive abrasion
 abréaction abrégé abrégement abréger abrégiateur
 abréviation abruti, ie abrutir abrutissant, ante abrutissement
 abside absidial, iale, iaux absidiole absinthe absinthisme
 absolu, ue absoluité absolument absolution absolutisme
 absolutiste absolutoire absoute abusif, ive abusivement
 abyssin, ine abyssinien, ienne, académicien, ienne académie
 académique académisable académisme a cappella accablant
 accalmie accastillage accelerando accéléré, ée accessibilité
 accessible accession accessit acclamation acclamer accolade
 accorder accouder accoutrement accoutrer accoutumance
 accoutumé, e accoutumer accréditation accréditer accréditeuse
 accréditif, ive accréation accroche-plat accueillant, ante
 accumulateur accumulation acellulaire acéré, ée acétamide
 acétonémie achalandage achanlander acheminement
 acheminer achondroplasie achromatopsie achromie aciculaire
 acidophile acidose acinésie acotylédone acquisitif, ive
 acquisition acquit-à-caution acromial, iale, iaux acromion
 acuminé, ée acutangle adamique adamisme adénosine adhésif,
 ive adhésion ad hominem adiposité adipsie adminicule
 administrateur, trice administratif, ive administration

Figure 2.13 Rober Racine, mots de la lettre « A » du dictionnaire *Le Petit Robert* dont les syllabes-notes de musique sont mises en gras. (tirée de Racine, 1998)

A

Figure 2.14 Rober Racine, Partition de la *Musique des Pages-Miroirs*, lettre « A ». (tirée de Racine, 1998)

BIBLIOGRAPHIE

Actes de colloque

Coubertergues, Philippe, et Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, *L'art peut-il se passer de commentaire(s)*, (Val-de-Marne, 24-25 mars 2006), Val-de-Marne (Paris), Éditions du MAC/VAL, 134 pages.

Articles de revues

Bérard, Serge, « Rober Racine ou le travail de déconstruction du dictionnaire [« Le Petit Robert »] », *Parachute*, n° 62, avril-mai-juin 1991, p. 18-23.

Daigneault, Gilles, « Les dernières pages de Rober Racine et de Denis Juneau », *ETC Montréal*, n° 7, printemps 1989, p. 54-55.

Dubois, Christine, « L'œuvre-collection de la taxinomie du visible », *Parachute*, n° 54, avril-mai-juin 1989, p. 47-51.

Dubois, Jean-Paul, « Rober Racine. Le fou des notes et des mots », *Le Nouvel observateur*, 18-24 juillet 1996, p. 60-62.

Fisette, Serge, « Rober Racine. Portrait de l'artiste en allé », *Espace*, VI, automne 1989, p. 42-43.

Gervais, Raymond, « Big Bang et postmodernité », *Parachute*, n° 39, juillet-août-septembre 1985, p. 20-24.

_____, « Les musiques de Rober Racine », *Parachute*, n° 75, juillet-août-septembre 1994, p. 18-27.

Gilbert, Jean-Pierre, « L'art inquiété par le document? Nicole Jolicoeur, Alain Paiement, Laurent Pilon, Rober Racine », *ETC Montréal*, n° 9, automne 1989, p. 42-49.

_____, « Le récit des œuvres. Rober Racine, Susan Scott, René Payant », *ETC Montréal*, n° 2, hiver 1987-1988, p. 24-27.

Larouche, Christian, « Retour, traces colossales de Rober Racine », *Spirale*, n° 189, mars-avril 2003, p. 5-6.

Racine, Rober, « Créer à rebours vers le récit », *Parachute*, n° 48, octobre-novembre-décembre 1987, p. 33-35.

_____, « Écrire une installation ou installer l'écriture », *Parachute*, n° 39, juillet-août-septembre 1985, p. 28-30.

St-Pierre, Marilou, « Récits d'artistes », *Esse*, printemps/été, 2004, p. 44-53.

Thériault, Michèle, « Rober Racine. Le mot découpé et les espaces de la traduction », *Parachute*, n° 82, avril-mai-juin 1996, p. 16-23.

Catalogues d'expositions

Bérard, Serge, *Paysage*, Montréal, Dazibao, 1987, 43 pages.

Bradley, Jessica (dir.), *Pluralities/1980/Pluralités*, Ottawa, Musée des Beaux-arts du Canada, 1980, 131 pages.

Côté, Mario, *Le mensonge de la couleur*, Montréal, P. Kosiy, 2000, 46 pages.

Déry, Louise, *Are you talking to me?*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2003, 271 pages.

_____ et Nicole Gingras, *Espaces intérieurs. Le corps, la langue, les mots, la peau*, Québec, Musée du Québec, 1999, 199 pages.

_____ (collectif), *L'image manquante*, Montréal, Éditions les Petits carnets, Galerie de l'UQAM, 2005, 3 v.

Dubreuil-Blondin, Nicole (dir.), *L'art pense*, Montréal, Société d'esthétique du Québec, 1984, 126 pages.

Gingras, Nicole, *Traces*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery, 2006, 95 pages.

Jenkner, Ingrid, et Gaëtane Verna, *Au-delà des mots*, Halifax, Galerie d'art de l'Université Mount Saint Vincent, (Lennoxville, Galerie d'art de l'Université

Bishops), 2004, 64 pages.

Lamoureux, Johanne, *Le bout de la langue. Les arts visuels et la langue au Québec*, Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, 1995, 75 pages.

Nemiroff, Diana, *Rober Racine*, Montréal, Éditions des 400 coups, 2001, 123 pages.

Ninacs, Anne-Marie, *L'emploi du temps. Acquisitions récentes en art actuel*, Québec, Musée national des beaux-arts du Canada, 2003, 78 pages.

Pontbriand, Chantal, *La ruse historique. L'art à Montréal*, Toronto, Power Plant, 1988, 128 pages.

Thériault, Michèle, *Le regard acoustique. Raymond Gervais, Rober Racine*, Oakville, Oakville Galleries, 1999, 48 pages.

Wylie, Liz, et Joyce Millar, *Alphabets*, Pointe-Claire, Stewart Hall, 2003, 20 pages.

Enregistrement audio d'une communication

Racine, Rober, Sans titre, dans le cadre du colloque « Le visuel en psychanalyse », Espace GO, 6 décembre 1997.

Enregistrements vidéos

Perreault, R., 2001, *Art performances au Québec : Rober Racine*, AM Productions Inc., Vancouver, 60 minutes.

Postras, Diane, 1997, *L'alchimiste et l'enlumineur*, Productions de l'Impatiente, Musée des beaux-arts de Montréal, Cinéma libre, 52 minutes.

Livres et textes d'artistes

Déry, Louise, *Fantasmes fragiles*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2006, 293 pages.

Racine, Rober, (Préface de Danielle Legentil), *Le Dictionnaire. Récits, suivi de La musique des mots*, Montréal, Hexagone, 1998, 209 pages.

_____, « Le verso des cristaux », *De la minceur de l'image*, Montréal, Dazibao, 1997, p. 47-53.

Mémoire de maîtrise

Vinette, Josée, *L'œuvre de Gustave Flaubert comme paradigme dans le travail artistique de Rober Racine*, Montréal, Université de Montréal, 1995, 125 pages.

Ouvrage de référence

Robert, Paul, [texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey], *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Éditions Dictionnaires Le Robert, 2002 [1967], 2949 pages. – Préface du Nouveau petit Robert par Josette Rey-Debove et Alain Rey]

Textes théoriques

Austin, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris. Éditions du Seuil, 2002, 203 pages.

Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 439 pages.

_____, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 89 pages.

Benjamin, Walter, « La tâche du traducteur », trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000, p. 244-262.

Blanchard, Francis, « Mettre en histoire l'éphémère », *L'installation au Québec 1975-1995. Vingt ans de pratique et de discours*, Montréal, Éditions du Centre des arts actuels Skol, 1997, p. 74-80.

Blanchot, Maurice, « Traduire », *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 69-73.

_____, « Traduit de... », *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 173-187.

- Borges, Jorge Luis, « La musique des mots : la traduction », *L'art de poésie*, Paris, Gallimard, 2002, p. 56-73.
- Chambat-Houillon, Marie-France et Anthony Wall, « Citer des images », *Droit de citer*, Paris, Collection Langages & Co., Éditions Boréal, 2004, p. 75-100.
- Compagnon, Antoine, *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979, 408 pages.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 409 pages.
- Derrida, Jacques, *L'oreille de l'autre, otobiographies, transferts, traductions, Textes et débats*, sous la direction de Claude Lévesque et Christie V. McDonald, Montréal, VLB éditeur, 1982, 202 pages.
- _____, *Ulysse gramophone; Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987, 142 pages.
- _____, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1998, 417 pages.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990, 400 pages.
- _____, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Dits et écrits 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, p. 815-840.
- Genette, Gérard, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 pages.
- Gervais, Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, Tome I, Montréal, Éditions Le Quartanier. Collection Erres Essais, 2007, 243 pages.
- Godfrey, Tony, *L'art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2003, 447 pages.
- Kristeva, Julia, « Toccata et fugue pour l'étranger », *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, 1988, 60 pages.
- Lupien, Jocelyne, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », dans *Citer l'autre* (sous la direction de) Popelars, M.D., et Wall, Anthony, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 159-168.
- _____, « L'intelligibilité du monde par l'art », dans *Espaces perçus, territoires imagés* (ouvrage collectif), Paris, Éditions L'Harmattan, 2004, p. 15-35.

- Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les éditions de minuit, 2002, 109 pages.
- Manguel, Alberto, *Une histoire de la lecture*, Paris, Actes Sud, 1998, 475 pages.
- Marin, Louis, « Théorie : syncope, reprise, citation », *La voix excommuniée*, Paris, Galilée, 1981, p. 21-28.
- Payant, René, *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, 682 pages.
- Séguin, Jean-Claude, *Citation et détournement*, Lyon, Édition du Grmh/Grimia (Université Lumière-Lyon 2), 2001, 219 pages.
- Simon, Sherry, « Espaces incertains de la culture », *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, Éditions XYZ, 1991, p. 15-52. [préface de Sherry Simon, p. 9-11]
- _____, *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, 224 pages.
- Stoianova, Ivanka, « De quelques aspects multidisciplinaires des performances artistiques dans les conditions postmodernes », dans les Actes du colloque *Performance et Multidisciplinarité : Postmodernisme, Performance Textes et documents*, Montréal, Parachute, 1981, p. 121.
- Tisseron, Serge, *Psychanalyse de l'image. De l'imgo aux images virtuelles*, Paris, Dounod, 1995, 222 pages.
- Tourangeau, Sylvie, « De la performance, de l'installation... en interstice : du performatif », *L'installation au Québec 1975-1995. Vingt ans de pratique et de discours*, Montréal, Éditions du Centre des arts actuels Skol, 1997, 255 pages.