

Les titres des sculptures
Ces laissés-pour-compte
Sculpture Titles
These Leftovers

Nycole Paquin

Numéro 82, hiver 2007–2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9182ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paquin, N. (2007). Les titres des sculptures : ces laissés-pour-compte / Sculpture Titles: These Leftovers. *Espace Sculpture*, (82), 6–8.

Les TITRES des sculptures: ces laissés-pour-compte...

Sculpture TITLES: These Leftovers...

Nycole PAQUIN

TOUT CE QUI RESTE À FAIRE

Il y a vingt ans et des poussières, parallèlement à l'exposition *Regard sur la matière qui regroupait douze artistes*¹, le tout premier numéro de la revue *Espace* invitait le lecteur à titrer les œuvres de l'exposition (reproduites en noir et blanc) à partir de brèves citations des sculpteurs à propos de leur création. Les « bonnes » réponses étaient données à la fin du texte. Si, à l'époque, on a jugé la devinette audacieuse, on s'est gardé de s'en plaindre aux responsables de la revue... C'est peut-être que le jeu encourageait à la réflexion sur la portée du titre, son influence sur la perception de l'œuvre² et marquait par le fait même la pertinence de l'exercice. Leçon à retenir : ce qui est vu (l'image) et ce qui est lu (le titre) sont deux espaces de sens qui, étrangement, ne se complètent qu'en raison de l'écart qui les sépare.

Il n'existe cependant que quelques études approfondies sur le rapport entre le titre³ et l'image en peinture⁴ mais, à ma connaissance, aucune en sculpture. Bien entendu, d'un point de vue historique, la question du titre est complexe et doit être abordée dans une optique qui tient compte de l'apparition relativement récente de l'intitulation des œuvres par les artistes⁵. Néanmoins, que le titre ait été attribué par des collectionneurs, des archivistes, des muséologues ou des créateurs, il reconduit des partis pris fondés sur des enjeux à la fois épistémologiques, esthétiques et socioculturels. Pour être convaincante, l'histoire des titres, qu'il reste encore à faire, aura davantage à se soucier de la forme syntaxique du texte accompagnateur (nombre de mots avec ou sans articles, phrases, chiffres, etc.) et il faudra surtout qu'elle se rappelle que tant la forme que le contenu des titres ont varié selon l'apparition de nouveaux paradigmes dans la transformation même des arts⁶, notamment de la sculpture. À ce moment-là, le titre sera compris comme témoin d'engagements théoriques de la part des créateurs allant souvent à contre-courant des habitudes en place ; il sera réhabilité en lien avec l'œuvre qu'il escorte sans la « traduire ».

On se souviendra, entre autres, de la vogue des « sans titre » et des « numéro X » instituée dans la seconde moitié du XX^e siècle en accompagnement des œuvres majoritairement abstraites. Ces titres, alors, renvoyaient le spectateur à l'œuvre elle-même⁷ et en disaient long sur l'investissement des artistes désireux d'affranchir la pratique artistique du logocentrisme exacerbé qui avait dominé tout le champ des arts visuels depuis le très célèbre *Ut Pictura Poesis*⁸. Non, disaient alors les artistes et les historiens d'art de l'époque, la peinture (ou la sculpture) n'est pas « comme » la poésie. La purge un peu draconienne a porté ses fruits, les choses ont changé, on a pris l'habitude de mieux « regarder » les œuvres, (du moins on ose le croire) et, maintenant, le risque d'une certaine mixtion poétique et souvent ludique du titre et de l'œuvre, voire même de l'insertion fréquente de l'écriture dans la sculpture installation⁹, n'effraie plus personne, tant ils sont partie prenante du mélange des genres.

OÙ EN SOMMES-NOUS ?

D'un point de vue historique aussi bien que sémiologique, l'étude d'un corpus précis de titres octroyés aux œuvres fait ressortir ce qu'il est d'usage de qualifier de « tendances » dont les assises ne sont pas

ALL THAT REMAINS TO BE DONE

Just over twenty years ago, at the same time as the exhibition *Regard sur la matière* presenting the work of twelve artists,¹ the very first issue of *Espace* magazine invited readers to title the works in the exhibition—reproduced in black and white—from the sculptors' brief quotes about their work. The “right” answers were given at the end of the text. If, at the time, the guessing game was thought daring, people were careful not to complain to those in charge at the magazine... Perhaps the game encouraged thought about the title, its influence on the work's perception,² showing the pertinence of the exercise through the act itself. The lesson learned: what is seen—the image—and what is read—the title—are two areas of meaning that, strangely, only complement each other because of the space that separates them.

Although there are a few in-depth studies on the relationship of the title³ and the image in painting,⁴ to my knowledge there are none in sculpture. Of course, from an historical point of view, the matter of the title is complex and must be broached from a perspective that takes into account the relatively recent custom of artists giving titles to their works.⁵ Yet, whether collectors, archivists, museum people or artists assign the title, the bias based on epistemological, aesthetical and sociocultural implications continues. To be convincing, the history of titles, which is still to be written, should be concerned with the syntactic form of the accompanying text—number of words with or without articles, phrases, numbers and so on—and of course it must be remembered that both the form and content of titles have varied as new paradigms appear, the result of transformations occurring in the arts,⁶ especially in sculpture. At that time, the title will be understood as evidence of the artist's theoretical commitment which is often that of going against current customs; it will be restored to favour in relation to the work it accompanies without “translating” it.

There was, among other things, the vogue for the “untitled” and the “number X” introduced in the second half of the 20th century, accompanying mostly abstract works. These titles, then, referred the viewer to the work itself⁷ and spoke volumes about the input of artists wanting to free the art practice of the heightened logocentrism that had dominated the entire field of visual arts since the very famous *Ut Pictura Poesis*.⁸ No, said the artists and art historians of the time, painting—or sculpture—is not “like” poetry. The purge, slightly draconian, changed things, one got into the habit of really “looking” at the works—at least one hopes so—and, now, the fear of a certain poetic and often playful blending of the title and the work, indeed even the frequent insertion of writing in the sculpture installation,⁹ no longer frightens anyone since it is part of the mixing of genres.

WHERE ARE WE AT?

From an historical as well as a semiotic point of view, studying a precise corpus of titles given to artworks brings out what is customarily described as “tendencies,” the basis of which are not always consciously shared by the artists. Take the example of titles given to several dozen sculptures produced in Quebec between 1970 and 1990.¹⁰ Most of the titles refer to the colour blue and to birds, the terms being paired or

toujours consciemment partagées par les créateurs. Prenons l'exemple des titres accordés à plusieurs dizaines de sculptures réalisées au Québec entre 1970 et 1990¹⁰. Majoritairement, les titres réfèrent à la couleur bleue et aux oiseaux, les termes étant jumelés ou utilisés séparément, même quand il s'agissait de sculptures dont le matériau avait été laissé à l'état brut et que la forme parfois massive, parfois filiforme, était schématisée ou tout à fait abstraite¹¹. Dit autrement, le terme « bleu » accompagnait souvent une forme d'une toute autre couleur, alors que le mot « oiseau » était accolé à une sculpture qui ne rappelait d'aucune manière l'objet évoqué. L'échantillonnage est peut-être trop restreint quant au nombre de cas étudiés pour conclure présomptueusement à quelque aspiration « nationale », mais il est certain que, dans l'ensemble, ces titres manifestaient une préférence commune, mais non dite pour le rêve, la liberté et l'envolée (dans tous les sens du terme), au delà des styles sculpturaux extrêmement variés. Pour preuve que le titre en apparence innocent diffère de l'interprétation de l'œuvre sur un autre palier de sens, cela même quand il semble de prime abord logiquement s'apparier à la sculpture qu'il désigne. Il n'y a pas de degré zéro du titre.

Une seconde étude en cours, qui s'attarde à la relation entre les titres et les œuvres sculpturales réalisées depuis l'an 2000, montre déjà une toute autre orientation¹². Les titres ont rallongé, prenant parfois la forme de véritables phrases de six ou huit mots, et les chiffres (no...X), quand ils sont utilisés, sont habituellement accompagnés de deux ou trois mots. Si la forme du titre s'est régénérée et qu'il s'agit dans bien des cas de véritables « textes », il en va de même pour le contenu déroutant. Plus de la moitié des quelque trois cents titres prélevés jusqu'à ce jour réfèrent à la guerre, à la douleur, à la mort, à la souffrance, au désarroi, à la tristesse et à l'inquiétude, peu importe la forme des sculptures-installations ou leur lieu de présentation à l'intérieur des musées et des galeries, ou à l'extérieur sur les places urbaines, dans les jardins et les parcs publics. Signe des temps, récurrence d'un malaise qui correspond fréquemment à la forme brutale des œuvres et à des images « extrêmement » hachurées et démantelées.

Voilà donc deux exemples d'échantillonnages tout de même assez considérables qui devraient attirer notre attention sur la relation de plus en plus insolite qui s'installe entre l'œuvre et le petit texte qu'il ne faut plus entendre comme aparté sans grande importance. De toute évidence, les « nouveaux » titres en témoignent, les artistes, eux, ne prennent pas la chose à la légère...

SANS FIN

Vu le peu d'importance jusqu'à maintenant accordé au titre des sculptures, ce dossier est en somme une première... Il regroupe les textes de trois auteurs qui ont respectivement abordé des corpus différents, chacun se souciant cependant de faire ressortir les enjeux de la coprésence des deux systèmes titre-œuvre en insistant sur la zone d'entre-deux qui unit et sépare à la fois le texte et l'image. Maxime Coulombe a certainement raison de nous rappeler que le sujet ici traité par tous les collaborateurs soulève la question délicate de la traditionnelle détermination de l'antériorité, donc de l'autorité, d'un système sur l'autre (traditionnellement le langage verbal). Mais il faut bien le reconnaître, « l'homme est né au langage verbal comme être social et expressif... » et c'est bien là que se situe tout le dilemme théorique pour qui s'intéresse à la cohabitation du visuel et du verbal. Coulombe est ferme: l'acte même d'intituler une œuvre visuelle n'est surtout pas innocent et participe d'un champ symbolique plus vaste. Dans son texte, dont l'argumentation repose principalement sur les hypothèses de Jacques Derrida et de Philippe Breton, il est question de l'art posthumain, du corps comme matière sculpturale, du corps sculpté. *Titre ce type d'œuvres, fait remarquer Coulombe, est pour l'artiste une manière de donner extension à la perspective même de l'œuvre « qui est une zone d'entre-deux », un espace-temps entre « une condition actuelle qu'il faudrait dépasser et une condition future à laquelle l'homme pourrait tendre ».* Le titre, dans ce cas, est l'indication d'une expérience de vie. Par exemple, les titres choisis par Orlan et Stelarc font bien la preuve que pour ces deux artistes le titre

used separately, even when the material of the sculpture has been left in a raw state and the sometimes massive, other times threadlike form is schematically rendered or completely abstract.¹¹ In other words, the term "blue" often accompanies a form of a completely different colour, while the word "bird" is coupled with a sculpture that in no way recalls the evoked object. The sampling is perhaps too limited in the number of cases studied to presumptuously decide on some "national" aspiration, but certainly overall, these titles show a common but unspoken preference for dreaming, freedom and flight—in every sense of the word—beyond the extremely varied sculptural styles. Proof that the seemingly innocent title defers the interpretation of the work to another level of meaning, even when, at first glance, it seems logically matched to the sculpture it refers to. There is no set form for a title.

A second study under way concerns the relationship of titles and sculptural works produced since the year 2000 and already shows quite another tendency.¹² Titles have lengthened, at times taking the form of sentences with six or eight words and when numbers—no...x—are used they usually include two or three words. Although the form of the title has been revived and in many cases is really a "text," the same applies for the disconcerting content. More than half of about three hundred titles collected up to now refer to war, distress, death, suffering, helplessness, sorrow and anxiety, no matter what the form of the sculpture/installation or their place of presentation, whether inside museums and galleries or outside in urban settings, gardens and public parks. They are a sign of the times, the recurrence of a malaise that frequently corresponds to the rough form of the works and to "extremely" hatched and fragmented images.

Here are two examples from a considerable sampling that should draw our attention to the increasingly unusual relationship that is set up between the work and the short text, which can no longer be understood as an insignificant aside. Quite obviously, the "new" titles show that artists give them considerable thought...

WITHOUT END

Considering the little importance given to sculpture titles until now, this collection of essays is a first, bringing together the texts of three writers who have broached various corpuses of works. Each one is careful, nevertheless, to present the implications of the co-presence of two title/work systems, insisting on the in-between zone that both links and separates the text and the image. Maxime Coulombe certainly has reason to remind us that the subject all the writers treat here raises the delicate matter of the traditional determining of precedence and then of authority of one system over another—traditionally verbal language. But it must be recognized that "man is born with verbal language as an expressive, social being..." and all the theoretical dilemma is located right here for anyone interested in the coexistence of the visual and the verbal. Coulombe is firm: the act of titling a visual work certainly involves thought and is part of a much broader symbolic field. In his text, where he relies mainly on the hypotheses of Jacques Derrida and Philippe Breton, it is a matter of post-human art, the body as sculpture material and the sculpted body. Titling this kind of work, Coulombe notes, is a way for the artist to extend the work's perspective, "which is an in-between zone," a space/time between "an actual condition that must be overcome and a future that humankind can aim for..." The title in this case indicates a lived experience. The titles Orlan and Stelarc choose, for example, show very well that although these two artists' projects differ and their titles do not have the same function, the intention of the title is to draw the viewer's attention to the work's *communicational existence*.

There is communication, but also time limit and margin. This is Manon Regimbald's *point of view concerning works in the landscape or in gardens*, usually site-specifically conceived to be experienced in an often pastoral environment, which contributes fully to the meaning of the title and the work. Craig Owens, John B. Jackson and John C. Welchman are referred to for the pertinence of understanding the titles of these works as an agent provocateur that count on the fragmentary, the incomplete, the imperfect and at times even the contradictory. Regimbald reminds

visé à attirer l'attention du spectateur sur l'existence communicationnelle de l'œuvre.

Communication, mais aussi délai, et marge. C'est le point de vue emprunté par Manon Regimbald sur des œuvres issues de l'art du paysage et des jardins et souvent conçues *in situ* pour être expérimentées dans un environnement fréquemment bucolique qui participe pleinement des pistes significatives du titre et de l'œuvre. Craig Owens, John Y. Jackson, John C. Welchman sont appelés comme témoins de la pertinence de comprendre les titres de ces œuvres comme des agents provocateurs qui misent sur le fragmentaire, l'incomplet, l'imparfait, parfois même la contradiction. Regimbald nous le rappelle, l'étymologie du mot titrer, en latin *appellare*, « nous engage dans l'action d'adresser la parole, de s'adresser à, d'avoir recours à ». C'est ce petit « à » qui fait nœud et ouvre la marge. Six titres (et œuvres de Soucy, Vazan, ATSA, Fournelle, Larivée et Hogue) ici analysés font la preuve des fluctuations et des tergiversations constantes non seulement entre le titre et l'image, mais aussi entre les concepts d'art et de nature. Il faudrait alors en déduire que dans le cas de ces œuvres, le lieu de présentation a une telle importance qu'il ne peut pas être récusé de la triade titre-image-site, le titre même entraînant déjà des dérives, des béances, voire des silences. « Tout n'est pas montré. Tout n'est pas dit. »

C'est aussi à la mitoyenneté grinçante du faire et du dire, à la notion de *performativité* que s'attarde Eduardo Ralickas à propos d'un corpus d'œuvres récentes, principalement une installation de BGL et une performance d'Andrea Fraser. L'auteur formule l'hypothèse suivante: dans le cas des œuvres performatives, les intitulés « ne sont pas envisageables en tant qu'éléments hétéroclites » ajoutés à l'œuvre soit en aval, soit en amont de leur exécution, ce qui les « devancerait conceptuellement ou en assurerait l'intelligibilité ». S'appuyant principalement sur les études de J.L. Austin, Ralickas fait ressortir les caractéristiques d'accommodement titre-œuvre pour démontrer comment les œuvres analysées correspondent ou non aux critères de la performativité, le plus important étant l'autoréflexivité. Il s'agit ici de voir comment s'articule une relation dissonante ou concordante entre ce qui est *fait* par l'œuvre et ce qui est *dit* par le titre. Or, dans certains cas, les choses ne sont pas si clairement tranchées et il arrive que le titre se « sculpte » et que l'œuvre « s'intitule ».

Voilà bien un des aléas de la sculpture actuelle : le titre ne fait pas toujours ce qu'il dit et ne dit pas toujours ce qu'il fait. Il nous rattrape au détour et au retour de l'œuvre dont les valeurs formelles et thématiques sont arrachées à elles-mêmes et différées sur son redoutable compagnon. Et ça ne s'arrête pas. ←

Nycole PAQUIN détient un doctorat en sémiologie et enseigne au département d'histoire de l'art de l'UQAM depuis 1981, où elle occupe présentement le poste de directrice des programmes de la maîtrise en études des arts et du doctorat en histoire de l'art. Elle a publié de nombreux livres et articles dans les revues spécialisées en arts visuels.

us that the etymology of the word title, in Latin *appellare*, “involves us in the act of speaking to, appealing to and having recourse to.” It is this small “to” that makes the knot and opens the margin. The six titles—and works by Soucy, Vazan, ATSA, Fournelle, Larivée and Hogue analysed here—are proof of the constant fluctuations and equivocations not only between the title and the image but also between notions of art and nature. Thus Regimbald concludes that for these works, the presentation place has so much significance it must be included in the title/image/site triad, the title itself already producing drifts, gaps and even silences. “All is not shown. All is not said.”

Eduardo Ralickas also dwells on the notion of *performativity*, the grating door between saying and doing, concerning a recent corpus of works, in particular, an installation by BGL and a performance by Andrea Fraser. The author formulates the following hypothesis: for performative works, titles “are not conceivable as miscellaneous elements,” added to works either before or after their execution, which “would conceptually precede them and assure their intelligibility.” Relying mainly on the work of J. L. Austin, Ralickas presents the compromise features of the title/work to demonstrate how the analysed works do or do not correspond to the performative criteria, the most important being auto-reflexivity. It is a matter of seeing how a dissonant or concordant relationship is articulated between what the work *does* and what the title *says*. In some cases, things are not so clearly defined and the title may be “sculpted” and the work “entitled.”

This is surely one of the uncertainties of contemporary sculpture: the title does not always do what it says and does not always say what it does. It captivates us in a roundabout way, the formal and thematic values being extracted from the work and at variance with its formidable companion: and it does not stop here.

Translated by Janet Logan

Nycole PAQUIN has a doctorate in semiology and has been teaching in the art history department at UQAM since 1981. At present, she is director of the master's program in études des arts and of the doctorate in art history. She has published numerous books and articles about the visual arts.

NOTES

1. Yves Trudeau (*Séquences variation n° 9*), Michèle Tremblay-Gillon (*La gardienne du Temple*), Jean Brilliant (*Atome Hic*) Dominique Valade (*Forêt cathédrale*), Joëlle Morosoli (*Frémissement*), Pierre Leblanc (*Lieux sans Temple. Charriot N° 2*), Hannah Franklin (*Time passes*), Jeanne d'Arc Gauthier (*Trilogie*), Jules Lasalle (*Natacha*), Tatiana Demidoff Séguin (*Mémoire/temps*), Gilles Larivière (*Sisyphé*), André Fournelle (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*).
2. Avec raison, Margery Franklin déplore le fait que les quelques chercheurs intéressés au titre dans le champ des arts visuels ne se préoccupent jamais de cette incidence perceptuelle. « The Influence of Titles on How Pictures Are Seen », *Léonardo*, vol. 26, n° 2, 1993, p. 103-108 / Margery Franklin laments, with good reason, the fact that the few researchers interested in titles in the field of visual art are never concerned with this never-ending occurrence. “The Influence of Titles on How Pictures Are Seen,” *Léonardo*, vol. 26, no. 2, 1993, p. 103-108.
3. Étymologiquement, le mot « titre » vient de « *titulus* », qui veut dire « inscription », « marque », et il désignait à l'origine l'étiquette appendue à l'extrémité du bâton (*umbiculus*) sur lequel s'enroulait la bande de papyrus. Cette étiquette dispensait de dérouler le *volumen* pour connaître l'auteur et le propos du texte. Leo H. Hoek, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981, p. 5 / Etymologically, the word title comes from “*titulus*,” which means “inscription,” “mark” and it originally referred to the label hanging at the end of the stick (*umbiculus*) on which a strip of papyrus was rolled. This label dispensed with unrolling the *volumen* to refer to the subject of the text and who the author was. Leo H. Hoek, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton, 1981, p. 5.
4. On consultera, entre autres, Bernard Bosredon, *Les titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 274 p. Presque tous les traités sur le sujet portent sur le titre des œuvres littéraires / Consult, among others, Bernard Bosredon, *Les titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, 274 p. Almost all the treatises on the subject focus on titles of literary works.
5. Bosredon fait remonter cette habitude à l'aube de la modernité (XVIII^e-XIX^e siècles). C'est à cette époque que le titre attribué (aux tableaux) par les artistes n'aurait plus été une simple légende ou la reprise littérale de la désignation du sujet représenté par l'image. *Ibid.*, p. 7 / Bosredon dates this custom back to the beginning of modernity (18th-19th centuries). It was at this time that the title artists gave to paintings would no longer be a simple caption or literal naming of the subject represented in the image. *Ibid.*, p. 7.
6. Sur ce point, il faut lire le texte de Stephen Bann, « The Mythical Conception is the Name: Titles, Names in Modern and Post-modern Painting », *Words and Images*, vol. 1, n° 1, avril 1985, p. 176-190 / On this point, read Stephen Bann's text, “The Mythical Conception is the Name: Titles, Names in Modern and Post-modern Painting,” *Words and Images*, vol. 1, no. 1, April 1985, p. 176-190.
7. On lira à ce propos Hazard Adams, « Titles, Tinting, and Entitlement to », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1987, vol. 46, p. 7-21, et Bernard Bosredon et Sophie Fisher, « Étiquetage et objets de représentation ou “ce N° impossible”, *La deixis*, Colloque en Sorbonne 8 et 9 juin 1990. Sous la direction de Mary-Annick Morel et Laurent Danon-Boileau, Paris, PUF, 1992, p. 489-497 / For this, see Hazard Adams, “Titles, Tinting, and Entitlement to,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1987, vol. 46, p. 7-21 and Bernard Bosredon and Sophie Fisher, “Étiquetage et objets de représentation ou “ce N° impossible,” *La deixis*, colloquium at the Sorbonne June 8–9, 1990. Edited by Mary-Annick Morel and Laurent Danon-Boileau, Paris, PUF, 1992, pp. 489-497.
8. Cet adage doit être attribué à Horace, poète latin épicurien (65 av. J.-C. - 8 apr. J.-C.) / This saying is attributed to Horace, the Epicurean Roman poet (65 B.C.-8 A.D.)
9. Le dossier du numéro 78 de la revue *Espace*, hiver 2006-2007, portait sur *La sculpture et les mots* / Issue no. 78 of *Espace* magazine, Winter 2006-2007, focused on *Sculpture and Words*.
10. Ces données résultent d'une analyse de quarante catalogues d'expositions collectives de sculpteurs édités au Québec entre 1970 et 1990. Nycole Paquin, « Le catalogue d'exposition de sculptures : fraction et fiction », *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, p. 167-220 / 10. This information was gathered through the analysis of forty catalogues on group exhibitions of sculpture published in Quebec between 1970 and 1990. Nycole Paquin, “Le catalogue d'exposition de sculptures : fraction et fiction,” *Exposer l'art contemporain du Québec. Discours d'intention et d'accompagnement*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2003, p. 167-220.
11. *Ibid.*, p. 214, note 54.
12. En vue d'une publication ultérieure, la directrice de ce dossier a systématiquement prélevé tous les titres des œuvres reproduites dans la revue *Espace* depuis les sept dernières années / With plans for a later publication, the coordinator of this thematic collection of texts has systematically recorded all the titles of works reproduced in *Espace* over the last seven years.