

ETC



« L'arène des livres » et « Le domaine des images »

L'arène des livres, Raphaëlle de Groot, Fred McSherry, Vincent Bonin, commissaire : Florence Chantoury, Centre d'exposition de l'Université de Montréal, Montréal. 16 mars-13 avril 2000

Hélène Samson

Numéro 51, septembre–octobre–novembre 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35746ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Samson, H. (2000). Compte rendu de [« L'arène des livres » et « Le domaine des images »] / *L'arène des livres*, Raphaëlle de Groot, Fred McSherry, Vincent Bonin, commissaire : Florence Chantoury, Centre d'exposition de l'Université de Montréal, Montréal. 16 mars-13 avril 2000]. *ETC*, (51), 34–37.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Montréal

« L'ARÈNE DES LIVRES » ET « LE DOMAINE DES IMAGES »

L'arène des livres, Raphaëlle de Groot, Fred McSherry, Vincent Bonin, commissaire : Florence Chantoury, Centre d'exposition de l'Université de Montréal, Montréal. 16 mars-13 avril 2000



L'arène des livres, 2000. Vue partielle de l'exposition. Photo: Richard-Max Tremblay.

Qu printemps dernier, le Centre d'exposition de l'Université de Montréal présentait *L'arène des livres*¹. L'exposition, dirigée par Florence Chantoury, réunissait les œuvres des artistes Raphaëlle de Groot, Fred McSherry et Vincent Bonin. Trois œuvres radicalement distinctes et néanmoins solidaires par le regard porté sur le livre et la lecture avec, en arrière plan, l'esprit tutélaire d'Aby Warburg et sa conception singulière de la bibliothèque et de l'histoire de l'art. À partir du livre, un objet de lecture, les artistes ont créé des objets qui s'offrent d'abord au regard, ensuite à la lecture et au déchiffrement. *L'arène des livres* expose dans toute son ampleur *le domaine des images*² et, indirectement, éclaire une catégorisation traditionnelle des artefacts visuels qui a limité le corpus de l'histoire de l'art.

Occupant un mur entier de la salle, l'œuvre de Vincent Bonin, intitulée *Spectres*, est composée de plusieurs plaques de verre disposées en cinq séries superposées. Ces plaques correspondent à certaines pages des livres que René Payant a légués à la bibliothèque Bronfman de l'Université de Montréal. Sur chacune d'elles, l'artiste n'a reproduit que les traces manuscrites laissées par l'historien au cours de sa lecture : soulignage, encadrement, flèches et notes marginales. Ainsi, l'œuvre restitue le personnage dans son travail d'appropriation du texte, dans les

enjeux intimes de sa lecture. Elle montre littéralement les traces des désirs, des mouvements psychiques et intellectuels qui ont parcouru le lecteur. Cette mise en œuvre visuelle de l'aspect pragmatique de la lecture chez René Payant donne à voir « les activités essentielles par lesquelles le [lecteur] investit psychiquement le support de [lecture] de la possibilité de recevoir des traces et de participer à la transformation de sa pensée³ ». Bonin offre au spectateur une esthétique de la trace individuelle du lecteur dans le livre, une esthétique de l'indice reconduite par un dispositif de l'œuvre qui permet de voir les marques peintes sur la plaque grâce à leur ombre portée sur le mur. Des lignes, des marques et quelques mots sur la page participent aux niveaux visuel et psychique de l'encadrement de l'objet du désir du lecteur. De manière analogue, *Spectres* est une mise en œuvre du travail de symbolisation du rapport que l'artiste entretient avec l'historien dans sa lecture des livres de ce dernier.⁴

L'œuvre de Fred McSherry cerne davantage la réalité matérielle et physique du livre, ce que Tisseron appelle le « meso texte », c'est-à-dire l'enveloppe, le support. La *Bibliothèque virtuelle* de McSherry se manipule, se regarde, avant d'être lue, si tant est qu'elle puisse l'être. Il s'agit d'une collection de 68 volumes réalisés entièrement de façon artisanale. Aucune intervention informatique dans cette œuvre,

comme pourrait le suggérer son titre; couverture, papier, textes et illustrations proviennent de vieux livres dont la matière a été recyclée. Le papier est épais, teinté et texturé, avec des inclusions de matières végétales, de parcelles de billets de banque et autres curiosités qui en font un objet du tact et de l'œil. Sur les pages sont collées, pêle-mêle, des coupures de textes et d'illustrations souvent regroupées avec humour. Seul le titre du volume indique le thème commun aux éléments du collage. Les matériaux et la structure du livre se retrouvent réellement dans cette bibliothèque. En revanche, dans un élan ludique de l'artiste, la lecture a volé en éclats. L'ersatz qui subsiste n'a pour fin que la jubilation des contresens et du désordre. Cette bibliothèque est virtuelle au sens premier du terme : en ce que le livre supporte une simulation de lecture. Ainsi, le rapport hiérarchique de la lecture savante et de son support est renversé au profit du plaisir des sens et de l'imagination. Comment ne pas voir sur ce papier, contenue dans ces pages, protégée par cette épaisse couverture aux lettres d'or, une métaphore de la « folle du logis » dont l'artiste investit particulièrement le corps.

L'intervention de Raphaëlle de Groot, *Lectures*, s'effectue également à partir de la matérialité du livre : l'artiste a relevé, sur des pellicules d'acétate, les empreintes digitales laissées par les lecteurs sur la couverture de certains livres de la Bibliothèque centrale de la Ville de Montréal. À chaque livre examiné correspond un relevé d'empreintes sur acétate. Les étapes subséquentes du travail de Raphaëlle de Groot marquent l'évolution de cet artefact visuel sous des formes inédites, lesquelles soulèvent les limites de la lecture des images. Les relevés d'empreintes ont été colligés en un catalogue, incluant une fiche bibliographique et un dessin non-figuratif. Celui-ci se rapporte au livre, devine-t-on, mais comment ? Ce dessin est une



Fred McSherry, *The Virtual Library, President Reagan & The Evil Empire*, 1995. 22 pages, papier fait à la main, couverture de toile et cuir, titre à la feuille d'or; 46, 2 x 31 x 3 cm. (Détail). Photographie de l'artiste.



Raphaëlle de Groot, *Tome IV*, 1998-2000. À gauche: dessin à l'aveugle et fiche de catalogage. À droite: *Jude l'obscur*, relevé d'empreintes 125-5-20. matériaux mixtes; dim. du livre ouvert: 30 x 90 cm. Photo: Richard-Max Tremblay.

transcription du relevé d'empreintes en un tracé du parcours de l'œil de l'observateur sur la pellicule d'acétate. De manière très ingénieuse, l'artiste a conçu un dispositif qui permet à tout observateur, en l'occurrence un visiteur de *L'arène des livres*, d'examiner un relevé d'empreintes à travers un microscope et simultanément, crayon en main, de tracer le

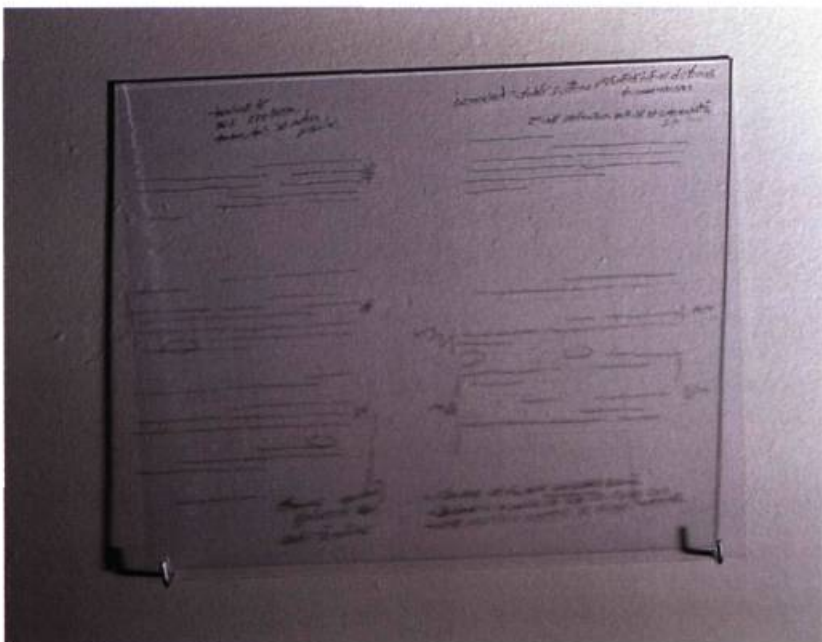


Vincent Bonin, *Spectres*, 1999-2000. Cent plaques de verre et acrylique, boîtiers en bois d'érable; 17 m. Vue d'ensemble de l'exposition. Photo: Richard-Max Tremblay.

parcours de son regard sur une feuille blanche. Ce tracé approximatif est ainsi réalisé « à l'aveugle », c'est-à-dire que la main transcrit machinalement les mouvements de l'œil sans que celui-ci n'exerce son contrôle rétroactif. Une série de ces « oculogrammes » a été exposée au mur, avant de prendre place dans le catalogue. L'œuvre de Raphaëlle de Groot invite donc le visiteur à regarder des pages du catalogue montrant des notes bibliographiques et des tracés chargés d'informations techniques, à scruter les indices imprégnés sur la couverture des livres, à contempler une série de dessins dont les lignes hachurées suggèrent une volée d'oies sauvages, une carte marine ou une œuvre de Kandinsky. Ces divers artefacts visuels non-figuratifs appellent différents modes de lecture : l'action conventionnelle de lire;

l'action d'identifier les dermatoglyphes; l'action de déchiffrer le parcours de l'œil. Quelle que soit la modalité d'appréhension de ces inscriptions, leur mise en œuvre révèle la puissance « esthétique » de toutes les images, c'est-à-dire leur capacité de susciter des sensations et de stimuler l'imagination.

Florence Chantoury, commissaire de l'exposition, a eu l'idée de placer en évidence dans la salle d'exposition une table recouverte des livres sélectionnés par De Groot. Ceux-ci sont entassés les uns par-dessus les autres, à la disposition du visiteur qui peut les regrouper à son goût selon leur titre ou leur illustration de couverture. Cette installation toute simple réussit parfaitement à réunir les trois œuvres sous le thème de la pragmatique de la bibliothèque et à rappeler son enjeu intellectuel selon Warburg, à



Vincent Bonin, *Spectres*, 1999-2000. Plaques de verre et acrylique; dimensions variables. Détail de l'installation. Photo: Richard-Max Tremblay.

savoir que « l'arène des livres » se veut une « collection de questions, plutôt qu'un dépôt de livres⁵ ».

Ensemble, les trois œuvres soulèvent le problème de la catégorisation des images selon l'opposition entre le textuel et le visuel. Dans son ouvrage⁶, James Elkins soutient que cette distinction, qui remonte à l'argument de Lessing (*Laokoon*, 1767) et qui est devenu un débat central de la théorie de l'art au XX^e siècle, a réduit le champ d'interrogation de l'histoire de l'art et empêche encore l'historien d'établir des relations heuristiques entre toutes les formes de représentations visuelles. La division des images en deux catégories – celles dont la signification requiert un décodage d'ordre linguistique et celles qui s'interprètent « naturellement » par le regard – s'avère inadéquate pour deux raisons. D'une part, les concepts qui fondent cette distinction – le domaine des « mots » par opposition à celui des « images » – ne sont pas suffisamment précis. Elkins a relevé dans la littérature sur le sujet jusqu'à 26 paires de substantifs pour qualifier la différence entre le mot et l'image⁷. Une telle kyrielle de synonymes révèle un flou conceptuel. D'autre part, en ce qui concerne la catégorisation des artefacts visuels, l'opposition entre textualité et visualité est une fausse piste, tout comme l'opposition entre les images scientifiques et les images artistiques. En effet, il ne se trouve pas d'objet visuel purement linguistique ou purement pictural. Les deux modalités de saisie de l'image – lecture et regard – sont toujours coexistantes, même dans leur forme résiduelle. C'est l'oscillation, voire la contradiction, entre l'aspect sémiotique et l'aspect « esthétique » qui caractérise la saisie de toute image. Elkins s'applique à démontrer que la pléthore de représentations négligées par l'histoire de l'art, notamment les images produites en science, dont on présume qu'elles ne servent qu'à transmettre des informations, se prêtent, tout comme celles traditionnellement rattachées au domaine des « beaux-arts », aux questions de signification, d'expression, de forme et d'histoire.

L'arène des livres instancie cette problématique de la catégorisation des représentations visuelles; ce « désir de résoudre le mystère des images » qui animait Aby Warburg⁸ et qui a motivé son accumulation d'artefacts apparemment incongrus et anachroniques⁹. De ce point de vue, les œuvres de Bonin, McSherry et De Groot exposent les catégories d'images délaissées par l'histoire de l'art à cause de leur mixité for-

melle – mi-texte, mi-icône – ou à cause des fonctions informative et utilitaire dans lesquelles la culture moderne les a cantonnées, comme le sont les indices corporels, les graphiques et les notations en tout genre. Dans cette exposition qui regroupe avec une remarquable cohérence trois œuvres fortes et intelligentes, se rejoignent, à cent ans d'intervalle, la dissidence d'Aby Warburg dans son intérêt pour les écarts à l'histoire de l'art, et le « postmodernisme » de James Elkins, dans son ouverture au domaine élargi des images.

HÉLÈNE SAMSON



L'arène des livres, 2000. Vue partielle de l'exposition. Photo: Richard-Max Tremblay.

NOTES

¹ Ce titre renvoie à l'expression d'Aby Warburg pour désigner sa célèbre bibliothèque *Mnemosyne*. À ce sujet, voir : Florence Chantoury, « Aby Warburg, le rituel de la bibliothèque », *L'arène des livres*, [publié à l'occasion de l'exposition organisée au Centre d'exposition de l'Université de Montréal et présentée du 16 mars au 13 avril 2000], Montréal, Centre d'exposition de l'Université de Montréal, 2000, p. 3-13.

² En référence à James Elkins, *The Domain of Images*, Ithaca & London, Cornell University Press, 1999.

³ Serge Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1996, p. 29.

⁴ Selon la théorie de Serge Tisseron dans *Psychanalyse de l'image. De l'Imago aux images virtuelles*, Paris, Dunod, 1995.

⁵ Cité par Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 226.

⁶ James ELKINS, *op. cit.*

⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁸ D'après Fritz Saxl, cité par Eveline Pinto dans sa présentation du recueil d'Aby Warburg, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 20.

⁹ Pour une interprétation récente de la méthode d'Aby Warburg, nous renvoyons à Georges Did-Huberman : « Notre Diddouk. Aby Warburg dans l'autre temps de l'histoire », *La part de l'œil*, n°15-16, 1999-00, p. 219-235 ; à P.-A. Michaud, « Zwischenreich. Mnemosyne ou l'expressivité sans sujet », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 70, Hiver 1999-2000, p. 42-62.