

« Ceci est mon livre » : quelques stratégies opératoires du livre d'artiste au Québec

Danielle Blouin

p. 167-189

FULL TEXT

- 1 *LE LIVRE AU CORPS*, le titre m'a fait sourire. Devant ce jeu d'associations et de détournements, je ne pouvais que réagir, surenchérir de manière ludique et un brin iconoclaste ; après tout, il y a bien du diable qui dort là-dessous. « Ceci est mon livre », me suis-je dit, puisque de ce jeu de citations, le livre est bien l'objet central – que de cette substitution, tant l'artiste, l'auteur et le lecteur reconnaissent l'adéquation dans l'objet-livre comme médiateur, si bien que sa terminologie emprunte les attributs du corps humain. Une attribution qui, dans les œuvres que je présente, se fait littérale comme si elle donnait corps à la réalité d'interlocuteur au livre.
- 2 Cette analogie du corps à l'objet-livre est aujourd'hui convenue, qu'elle soit intuitive ou délibérée – le langage fait foi de cet anthropomorphisme de l'objet dans les expressions tête, pied, dos, nerfs, couverture muette, fantôme, pour n'en citer que quelques-unes. L'objet-livre condense la délégation de nos attentes dans un monde sublunaire.
- 3 Les livres d'artistes présentés ici sont l'œuvre de cinq artistes du Québec, deux femmes et trois hommes, et se répartissent sur la période qui va de 1986 à 2005. Ces trois décennies permettent d'observer une mutation des stratégies qu'empruntent les artistes en regard de ce paradigme du livre ; elles nous permettent aussi d'assister à la mouvance des enjeux artistiques et technologiques qui en influenceront la réalisation.
- 4 Si, comme le dit Mallarmé, « Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre¹ », chez ces artistes, c'est la nécessité de créer un compendium symbolique qui est la première motivation. Souvent autobiographiques, ces œuvres profitent de la forte présence matérielle du livre-objet pour transmettre toute l'intimité du propos.
- 5 J'ai choisi ces œuvres surprenantes, car elles engagent d'un point de vue phénoménal le lecteur – qui devient aussi opérateur, dans le sens mallarméen du terme – à une effectuation de la lecture, à une circulation dans un objet inédit, mais qui conserve les spécificités de l'objet-livre dans ses fonctions d'assemblage, de portabilité, de support et de dissémination d'information. Voilà un aspect inhabituel du livre-objet, puisque, dans la plupart des cas, il agit davantage comme une représentation sculpturale du livre, excluant alors toute pragmatique de lecture et de manipulation.
- 6 La forme que prennent ces livres n'est pas étrangère au contexte culturel dont ils sont issus. Le Québec est partagé entre son attachement historique à la France et sa réalité culturelle

qui est aussi nord-américaine. Cette réalité se manifeste dans sa production du livre d'artiste. D'un côté, on assiste à la persistance du livre d'artiste/livre de peintre, souvent appelé *The French Artist Book*, réunissant sous forme dialogique image et texte et, de l'autre, au *Artist's Book*, une acception plus contemporaine émanant du milieu de l'art conceptuel des États-Unis et d'Europe, et qui présente le livre comme un projet cohérent, *a cohesive thing*², ouvert à de nouvelles hypothèses.

- 7 La familiarité des artistes québécois avec les théories et pratiques artistiques issues des deux traditions, anglophone et francophone, a influencé le type de production tout comme elle a marqué une différence dans le paradigme. Cette distinction s'est atténuée avec les effets de la mondialisation et des influences culturelles de plus en plus diversifiées, ce qui a eu pour conséquence une hybridation formelle du livre d'artiste.
- 8 La problématique de l'inscription du corps dans l'œuvre d'art n'est pas un phénomène récent. On la trouve notamment dans les manifestations de l'art conceptuel, de l'installation et de la performance, des formes d'expression que partagent aussi les artistes qui utilisent le livre en tant que prolongement de ces pratiques. Cette démarche est par ailleurs commune aux artistes présentés ici.
- 9 Les artistes Karen Trask et François Morelli travaillent principalement dans les domaines de l'installation et de la performance. Pour eux, la réalisation de livres d'artistes est complémentaire à ces interventions-elle ajoute un supplément de sens à leurs actions. Pour Gray Fraser, la réalisation de livres d'artiste et, plus spécifiquement de *bookwork*, est centrale à son expression : *Productiongray* est la signature de plus de 25 livres depuis sa création, en 1989. Le territoire de l'imprimé est le champ disciplinaire de l'artiste Bonnie Baxter, auparavant du domaine de l'estampe. C'est maintenant avec les technologies numériques que sont réalisés ses livres aux propriétés spéculaires. Quant au cinéaste Hugo Brochu, dans une installation de 1994, il avait eu l'heureuse intuition de questionner l'évanescence matérielle du livre, mais aussi le rapport du livre aux mots et à la nourriture.
- 10 C'est donc sous la forme d'une progression plus phénoménale que chronologique que cette présentation est pensée, en mettant l'expérience des sens au centre de la réflexion initiatrice de ce *Livre au corps*.
- 11 En 1978, l'historien et critique d'art québécois René Payant disait du livre d'artiste qu'il opposait une « résistance à la massification », phénomène qui menaçait l'art comme la société³. Le livre d'artiste n'est pas un vague produit de consommation, il est là pour susciter un questionnement, une prise de position, il a une fonction critique. Les livres d'artistes qui sont présentés ici, par leurs propositions éditoriales déstabilisantes, abandonnent le lecteur à sa liberté, celle de prendre le relais à travers la création et la réalisation de son propre récit. Il s'agit donc d'un *pouvoir*, d'une prise de liberté qui est à l'antipode de l'orientation idéologique de cette massification. Ces livres s'éloignent aussi de la massification par leur nature même. Ce sont des éditions particulières, souvent à compte

d'artiste, qui font le choix de l'expression, celle très personnelle d'individus avec leur histoire, leur révolte, leur dénonciation et leur espoir.

- 12 Ce choix du livre comme forme et concept à explorer participe aussi à une remémoration magnifiée de l'inscription initiale de « cette chose du monde » dans l'univers individuel de ces artistes. Car bien avant l'intelligence du texte, le livre s'offre d'abord comme une expérience sensorielle, perceptuelle-une expérience fondatrice.

KAREN TRASK, LE POIDS DES MOTS/BETWEEN HANDS

- 13 C'est à travers le dispositif de l'empreinte que Karen Trask entame son propos. Le corps, le buste, les mains qui constituent le livre *Le Poids des mots/Between Hands* (figure 1) sont moulés à même le corps et les mains de l'artiste-le corps – origine. Ici, point d'ambiguïté. Le lecteur se trouve placé en vis-à-vis avec l'analogon de l'artiste grâce à la saisie tactile et visuelle de ce livre-empreinte. Cette œuvre fondatrice installe ce qui constituera le répertoire symbolique, thématique et visuel des œuvres à venir.

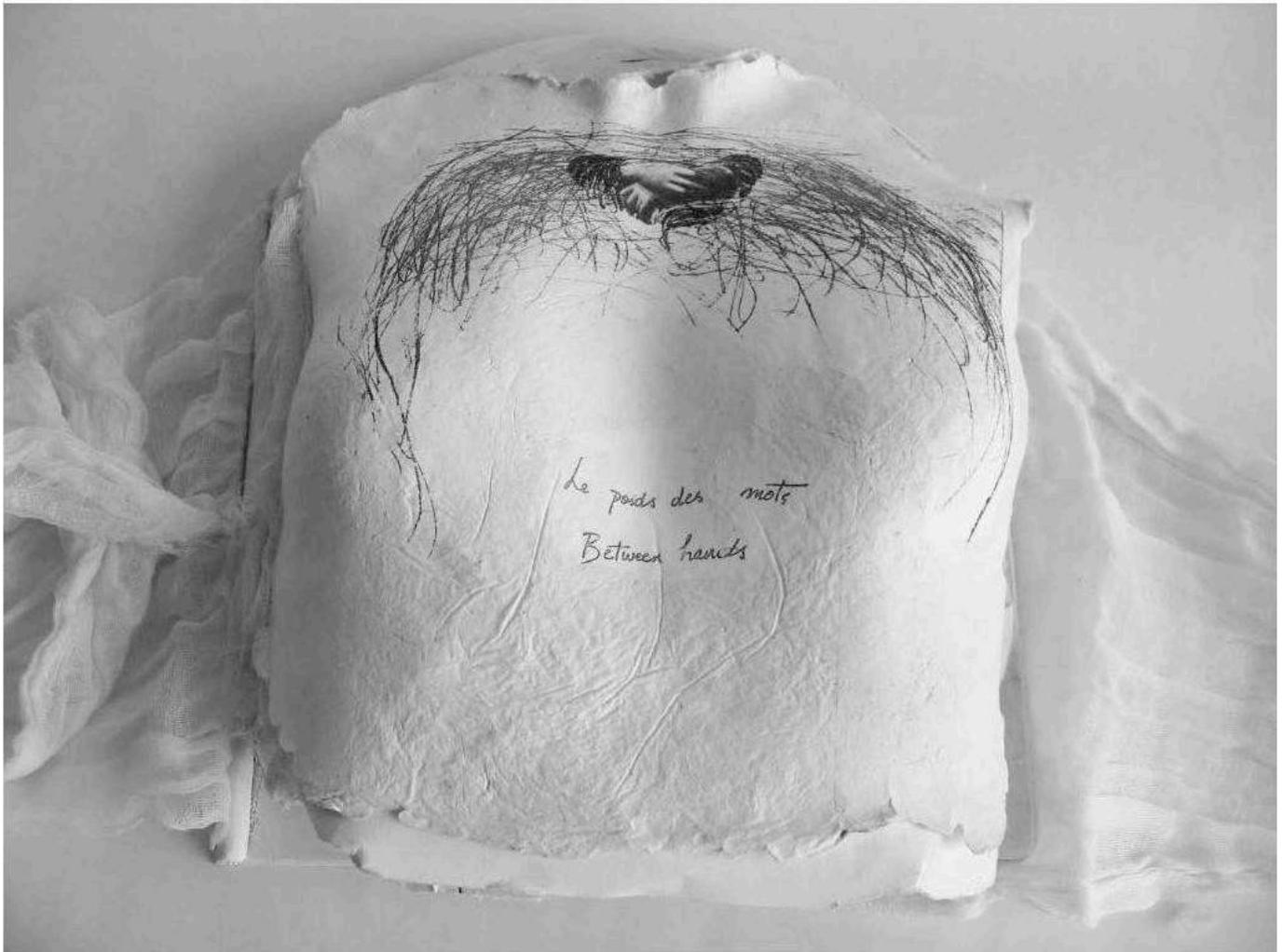


Fig. 1. *Le Poids des mots*, Karen Trask, Montréal, page couverture, 1986, 41 x 30 x 11 cm.
Source : Karen Trask.

- 14 Réalisée en 1986 alors que les revendications féministes au Québec sont d'actualité, *Le Poids des mots/Between Hands* a pour sujet le pouvoir des femmes, sujet que le lecteur ne peut esquiver lorsqu'il établit un contact avec l'objet. Karen Trask s'inspire d'un conte fameux des frères Grimm, *La Jeune fille sans mains*, texte à la violence sous-jacente qui a été abondamment analysé par la psychanalyse. Ce récit archétypal est celui d'un meunier qui, par cupidité, négocie un pacte avec le diable. Il cède aux menaces du diable en coupant les deux mains de sa fille. Le conte, malgré l'horreur, a une fin heureuse.
- 15 Il s'agit d'une fable sur la destruction des défenses et l'amputation des libertés et du pouvoir. La blancheur du papier matière dont est constitué le corps littéral du livre évoque bien sûr la pureté du sujet central par rapport à ces tractations, mais aussi la matière papier dont les livres sont faits. L'articulation des pages est maintenue par une fine gaze, celle-là même qui panse une blessure, une coupure.
- 16 Avec ce livre-empreinte, nous ne sommes plus dans le domaine de la représentation iconique, mais dans celui de la préhension concrète, d'une relation haptique. Le lecteur est renvoyé ici à sa propre position de pouvoir, puisqu'il peut à loisir manipuler ce corps tronqué, y circuler de page en page comme dans une succession de couches dermiques pour se laisser pénétrer de l'intériorité offerte jusqu'aux pages finales (figure 2). Celles-ci nous mettent alors en contact avec les moulages des mains de l'artiste dans les poses passives et stéréotypées de la représentation des femmes dans les tableaux classiques. Sous le dernier moulage, des mots : *A Silent Balance/En lieu sûr*, oscillation dans le langage, comme dans le *Between* du titre, qui évoque un espace mitoyen, toujours en équilibre, nous rappelant la dualité linguistique de l'artiste. Les mains sont aussi le lieu de pouvoir de l'artiste, celui du toucher, du faire, de la monstration. Il y a la gauche, il y a la droite, comme on est ambidextre et bilingue.
- 17 Il s'agit ici d'un processus d'incorporation retourné, là encore, au lecteur : « voici mes mains », celles qui d'ouvre en œuvre seront plus prégnantes dans cette reprise du pouvoir, cet *empowerment*.

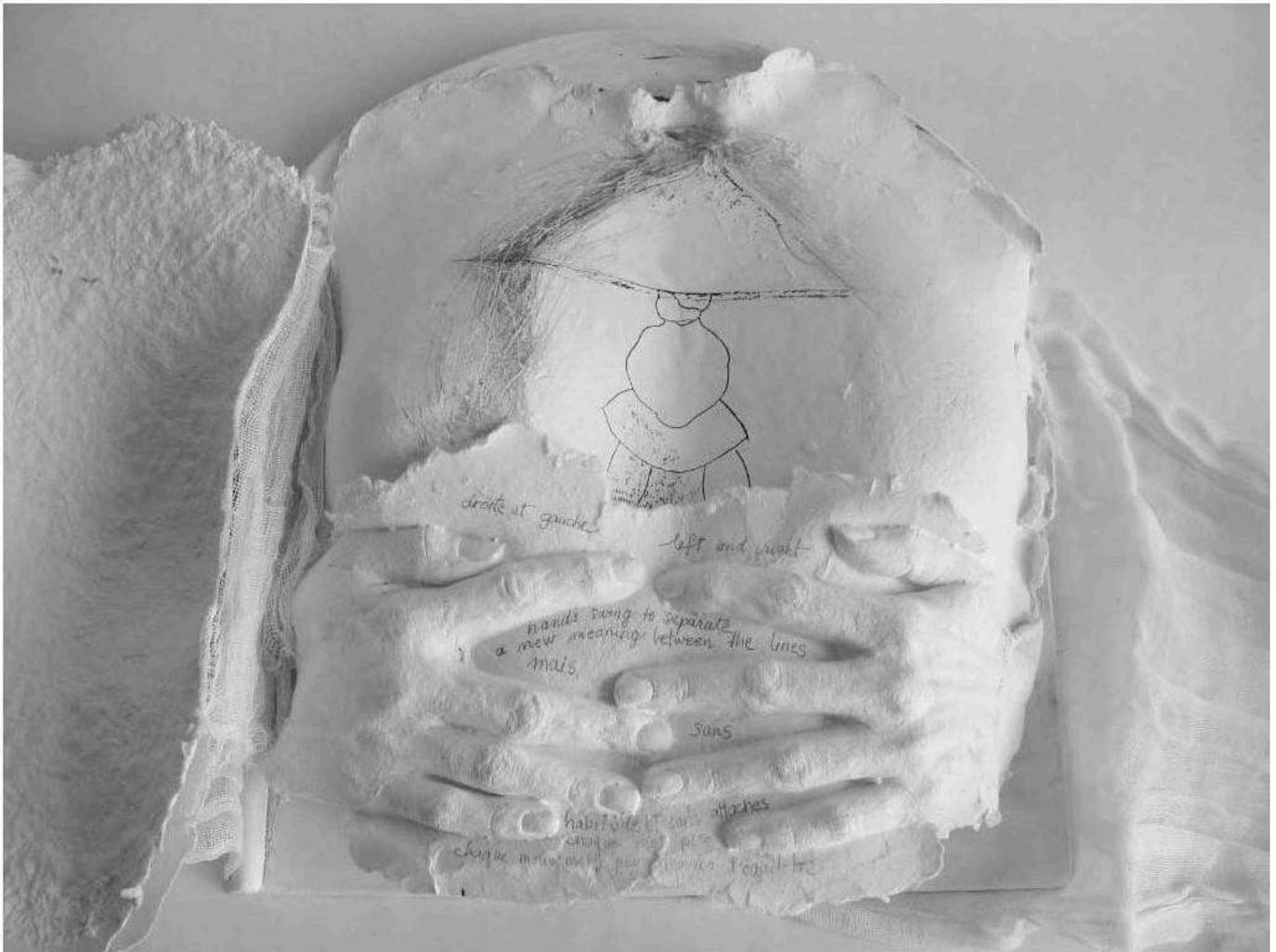


Fig. 2. *Le Poids des mots*, Karen Trask, Montréal, 1986, 41 x 30 x 11 cm. Source : Karen Trask.

- 18 L'évolution narrative du livre *Le Poids des mots / Between Hands* est conventionnelle. C'est de page en page que le lecteur prend contact avec les textes et les images à l'intérieur de l'autonomie de chacune, comme il s'engage dans la lecture d'un tableau à travers la libre circulation dans son espace. Les textes en anglais et en français de l'artiste multiplient les pistes de lecture, mais l'analogie avec le pouvoir est toujours présente.
- 19 Les œuvres *New Wings* et *Back & Forth* (figures 3, page suivante), qui ont été réalisées en 1987, poursuivent la démarche de *Between Hands*, dans la voie d'une résolution du conflit et de la mise au jour de ce qui semblait plus obscur dans l'œuvre initiale. Les silhouettes esquissées reprennent leur dimension, tout comme les fragments de textes intégrés à même la matière papier des pages. On pourrait établir ici une corrélation entre l'investissement personnel de l'artiste et la corporéité de l'œuvre, comme si le difficile détachement des affects réclamait une plus grande présence matérielle, jusqu'à faire corps avec le livre.
- 20 *Continuum Unfolding* (figure 4, pages suivantes) vient plus tardivement, en 1992, et est transitoire, à la manière d'un processus de réparation et de pacification. Il s'agit d'un passage du côté du poétique, dans ce qui est davantage une approche conventionnelle du

livre. Les mains de l'artiste sont encore centrales à l'œuvre, leur moulage en est le fil rouge, mais la pose est ici transformée, la couleur aussi, comme pour marquer le franchissement de l'état. Davantage de l'ordre de la représentation, ce livre reprend des images antérieures, mais en ouvrant vers une perspective où le passé rural de l'artiste, la proximité de la nature et des arbres resurgissent. Les mains de l'artiste deviennent branches, elles s'élancent comme les branches de l'orme, un arbre qui a une importance tant biographique que signifiante dans l'œuvre de Karen Trask – une œuvre profondément autobiographique.





Fig. 3a et 3b. *New Wings*, Karen Trask, Montréal, détails, 1987, 30 x 27 cm.

Source : Danielle Blouin.



Fig. 4. *Continuum Unfolding*, Karen Trask, Montréal, 1992, 50 cm.

Source : Danielle Blouin.

GRAY FRASER, *SAINTE HOMME/SAINTE FEMME*

- 21 Du côté de Gray Fraser, c'est avec un regard humoristique et railleur que l'on aborde la question du genre. Qu'est-ce qui pourrait établir la différence entre l'homme et la femme ? Les œuvres *Saint homme* et *Sainte femme*, réalisées en 1993 et 1995, sont distinctes l'une de l'autre comme il est tenu pour acquis que les femmes aiment le rose et la dentelle, et que les hommes raffolent de l'odeur du cuir et de la peau de reptile. Voilà ce qui donne le ton du projet, celui de l'inventaire scientifique et exhaustif qui, une fois pour toutes, déterminerait ce que sont l'homme et la femme génériques.
- 22 Le livre-objet *Saint homme* se présente comme un coffret de cuir noir assemblé avec la quincaillerie d'usage (figure 5, ci-contre). Le plat intérieur est recouvert d'une peau de serpent. À l'ouverture, on s'étonne de voir un ensemble de 28 fioles identiques comme autant d'échantillons recueillis au cours de ce qui pourrait être une cueillette ethnologique d'artefacts. Ces fioles, qui composent à titre documentaire autant de récits probables, ont la prétention de définir l'ontologie, l'essence même de l'homme. Le quotidien comme son intimité humorale en sont le territoire (figure 6, ci-contre). Sans dresser la liste complète des substances contenues dans les fioles, précisons qu'on y trouve du supplément de protéine, de l'urine, une parcelle de rondelle de hockey, de la viande, de l'huile à moteur, ainsi que des poils de poitrine et autres fragments corporels. Je laisse à l'imagination du lecteur l'inventaire empirique des 22 fioles restantes. Les hommes, au Québec, ont la réputation d'être peu loquaces. Le phénomène explique-t-il l'absence de texte, sinon dans les pages de titre et de colophon ? Outre celles-ci, l'artiste a inclus une page où figure une illustration évoquant en silhouette la pose d'un Apollon antique, parangon incontournable de la représentation masculine.



Fig. 5. *Saint homme*, Gray Fraser, Montréal, 1993, 20 x 14 x 6 cm.
Source : Danielle Blouin.



Fig. 6. *Saint homme*, Gray Fraser, Montréal, détail, 1993, 20 x 14 x 6 cm.
Source : Gray Fraser.



Fig. 7. *Sainte femme*, Gray Fraser, Montréal, 1995, 10 x 22 cm.

Source : Danielle Blouin.

- 23 L'œuvre *Sainte femme* (figure 7) est plus théâtrale. Ici encore, toutes les ressources sensorielles du lecteur sont mobilisées. Le livre se présente sous la forme d'une boîte à chapeau ronde, recouverte d'un tissu de satin rose plutôt défraîchi. D'entrée de jeu, l'artiste établit un point de vue éditorial en choisissant la forme, les matériaux et la couleur qui seront les premiers points de contact signifiants avec l'objet. Sur le côté de la boîte est insérée la clé d'une boîte à musique. Dès que l'on remonte le mécanisme, on entend l'air *My Favorite Things* du populaire film *The Sound of Music*. L'espace se distend ; l'évocation de la mélodie installe ce qui va suivre, un peu à la manière d'un générique de film, mais contraste aussi par sa candeur avec le contenu politique de l'œuvre.
- 24 Comme dans *Saint homme*, l'inventaire pseudo scientifique des 28 fioles est présent : crème dépilatoire, lait maternel, sécrétions vaginales, poils d'aisselle, microplaquette et le mythique Chanel n° 5 recomposent par fragments ce semblant générique de la femme. L'artiste, qui a demandé la collaboration de plusieurs femmes pour cette réalisation, se fait attentif à leurs réalités quotidiennes comme à leurs revendications. Ce livre-objet est littéralement construit par strates, les 28 fioles étant la dernière. Chacune des strates

aborde, dans un registre poétique ou dans un langage cru et avilissant, les sujets du sexe, de la violence, de l'abus de la chirurgie plastique, des formes insidieuses de la maltraitance, tout en nommant et en mettant en évidence les réalités du cancer, de l'avortement et du combat pour une plus grande justice.

- 25 La proximité et l'intimité dans lesquelles le lecteur plonge à travers les manipulations successives du contenu du livre ont pour résultat de consolider l'expérience dans un espace réel. Le choix par l'artiste d'associer à chacun des sens (figure 8) des artefacts particulièrement connotés sur les plans social et affectif et dans lesquels les lecteurs investiront spontanément leurs affects provoque une sorte de choc sémantique : les affects d'un lecteur seront certes différents de ceux d'une lectrice. Par l'émotion qu'il suscite, le livre d'artiste *Sainte femme* fait écho à une citation de Mallarmé : « Toute émotion sort de vous, élargit un milieu ; ou sur vous fond et l'incorpore⁴. » L'artiste Gray Fraser est un observateur de ces hommes et femmes à visages multiples, et l'inventaire « exhaustif » qu'il propose est partagé entre l'humour d'une tentation de totalité et une tendresse manifeste envers les signes constitutifs de leur humanité.

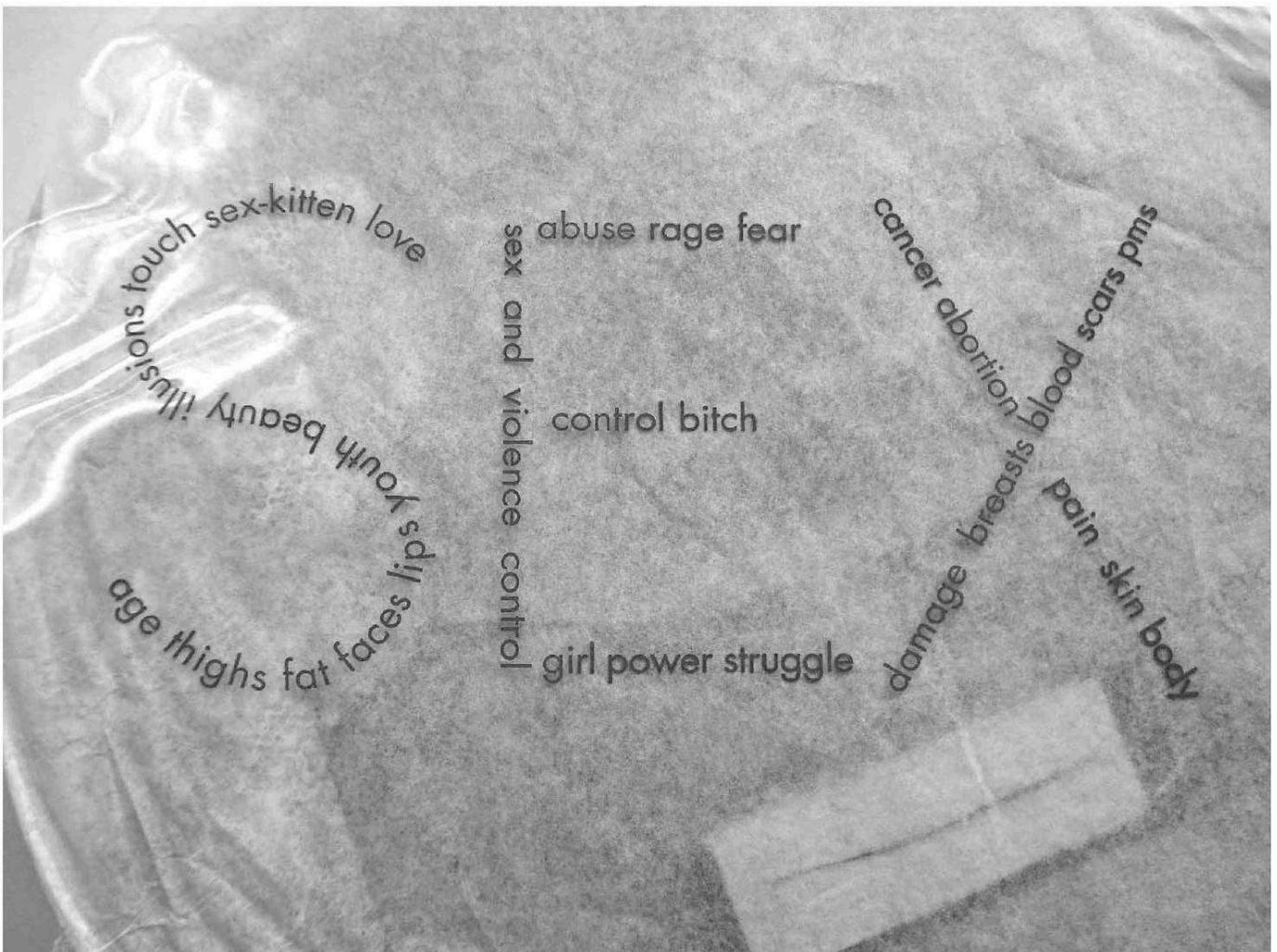


Fig. 8. *Sainte femme*, Gray Fraser, Montréal, détail, 1995, 10 x 22 cm.
Source : Danielle Blouin.

FRANÇOIS MORELLI INDEXER LE LIEU/INSCRIRE LE CORPS, 1993 ; DESSINS À FLEUR DE PEAU/SKIN DEEP DRAWINGS, 1994 ; DÉCLARATION UNIVERSELLE DES DROITS DE L'HOMME, 1998

- 26 L'inscription du corps est centrale dans l'œuvre de François Morelli. Elle peut être directe, dans le cadre d'installations et de performances ; elle peut se présenter sous la forme d'une évocation formelle, lors de la production d'artefacts ; enfin, elle peut être une représentation dans le livre d'artiste. Quoi qu'il en soit, la thématique du corps est toujours un leitmotiv chez Morelli.
- 27 Afin de mieux en saisir le motif dans le livre-objet *Déclaration universelle des droits de l'homme*, réalisé en 1998 (figure 9), il convient de repérer les premières occurrences de ce thème dans l'œuvre de l'artiste. Morelli a étudié et enseigné à l'Université Rutgers, au États-Unis. L'établissement a été étroitement associé au mouvement Fluxus par l'influence des artistes Allan Kaprow et Robert Watts ainsi que Geoffrey Hendricks, qui a enseigné à François Morelli. Fluxus, un mouvement majeur en art contemporain, a aussi été à l'instigation d'une révolution dans le paradigme du livre d'artiste, qu'il a fait basculer du côté conceptuel.
- 28 C'est en 1989, à l'occasion d'un événement *Flux-Lux* commémorant le décès de l'artiste Robert Watts que Morelli décide de reproduire la signature de Watts sous la forme d'un tampon encreur. Conviant les participants à l'événement à recréer le corps spirituel de l'artiste, il estampille la signature de Watts sur une partie du corps sélectionnée par chacun d'eux. Il établit à partir de ce moment une forme de codex anatomique conceptuel des parties corporelles estampillées et symboliquement données par des amis. Pour finaliser, il indique l'emplacement choisi par un X sur l'illustration d'un bouddha androgyne, sorte de représentation mythique du corps spirituel de Watts.

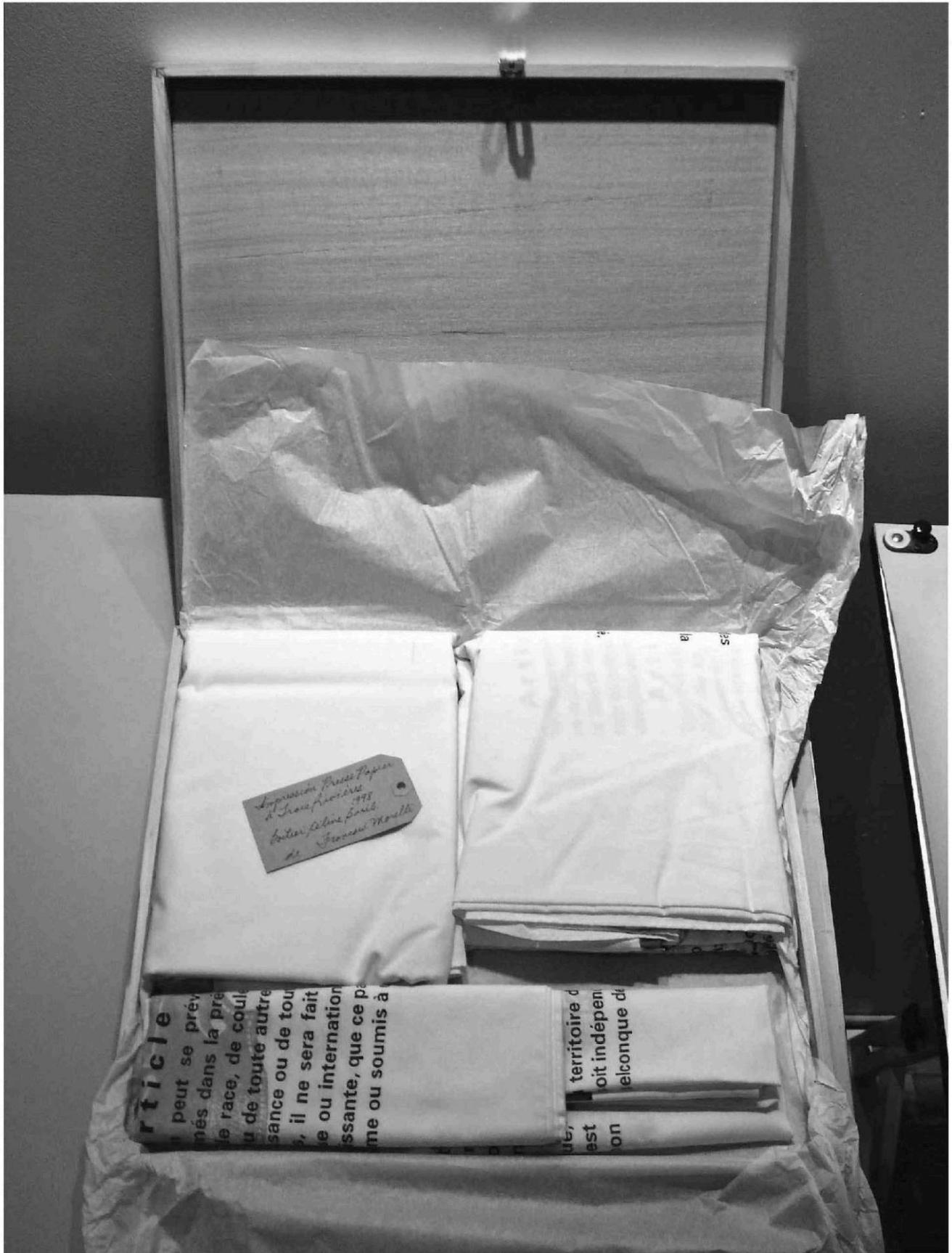


Fig. 9. *Déclaration universelle des droits de l'homme*, François Morelli, Montréal, 1998, 48 x 43 x 7 cm. Source : Danielle Blouin.

29 Le processus de travail de Morelli se construit par strates, dans une stratégie de la répétition et de l'accumulation par assemblage, tissage et emballage. Il n'est donc pas étonnant qu'après avoir utilisé le lit et les matelas dans l'installation *Indexer le lieu/Inscrire le corps*, en 1993 (figure 10), l'artiste reprenne de nouveau l'usage du drap, sorte de page blanche enveloppante et protectrice, dans une œuvre de 1998 commémorant le cinquantième anniversaire de la Déclaration universelle des droits de l'homme.

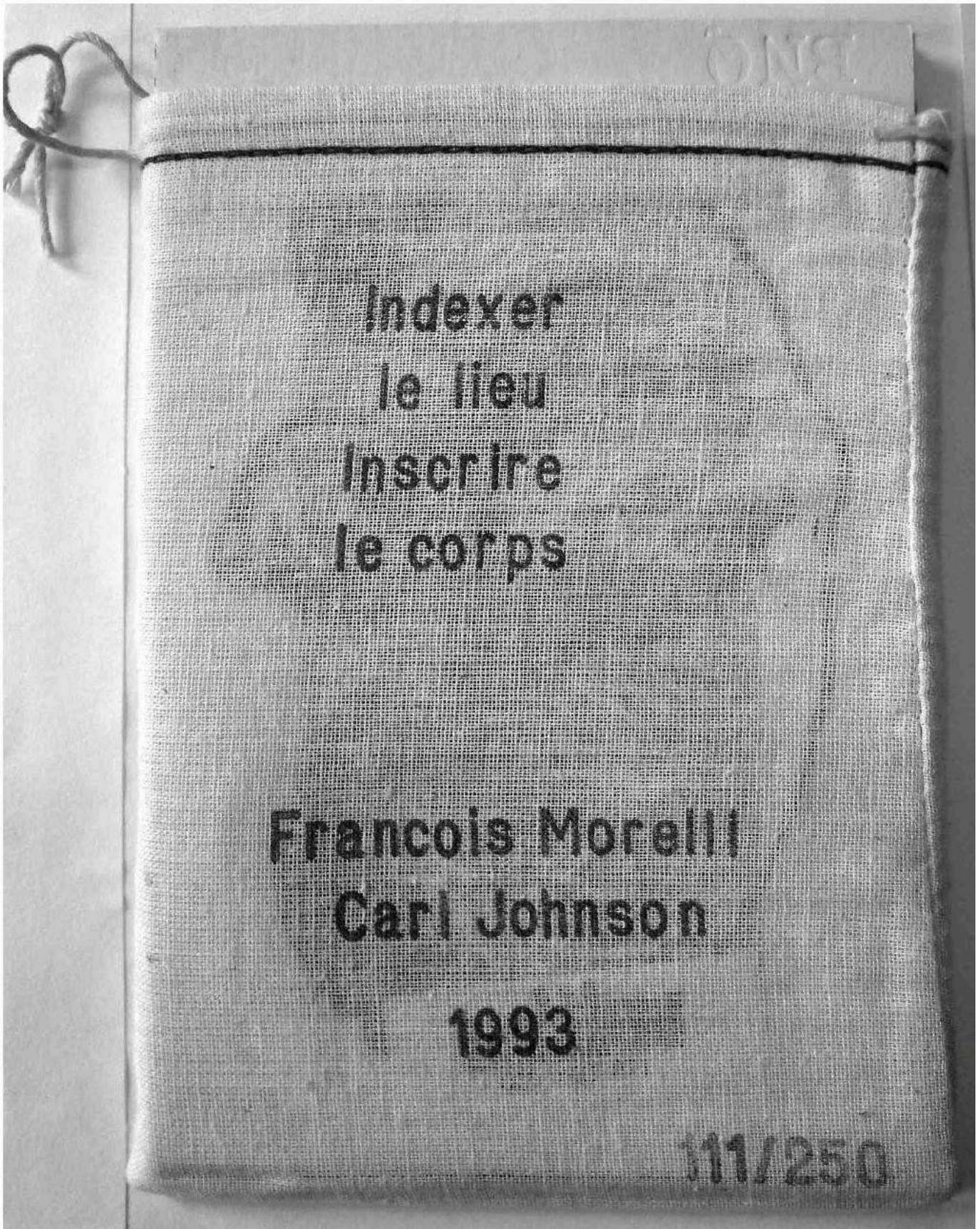


Fig. 10. *Indexer le lieu/Inscrire le corps*, François Morelli, Rimouski, 1993.

Source : Danielle Blouin.

- 30 Morelli avait repris ce procédé d'estampillage du corps lors du vernissage de l'installation de 1993. Pour l'occasion, les invités étaient conviés à s'étendre sur un lit et à se faire tatouer le corps de manière éphémère avec les divers tampons encreurs de l'artiste. Alors que s'accumule l'empreinte délébile des corps sur ces draps, s'affirment, dans le livre-objet de 1998, une réversion et une circularité dans le répertoire conceptuel et opératoire de l'artiste, à la manière d'une mise en abyme sémantique. Les draps portent maintenant les représentations d'un homme et d'une femme, plus particulièrement inspirées des carnets de dessins d'anatomie de Dürer et reconstituées et estampillées au tampon encreur par addition de motifs.
- 31 Ces estampilles représentent elles-mêmes des homoncules, des silhouettes maories tatouées elles aussi, des empreintes digitales, un maïeuticien, soit des formes qui évoquent notre profonde nature historique et sociale tout en faisant allusion à la complexité de notre construction culturelle. Les textes de la Déclaration des droits de l'homme participent graphiquement à cette représentation des corps (figure 11, ci-contre), et en reproduisent les couleurs – la typographie, imprimée, entrecroise les motifs pour unifier sémantiquement le

contenu signifiant à sa représentation concrète.

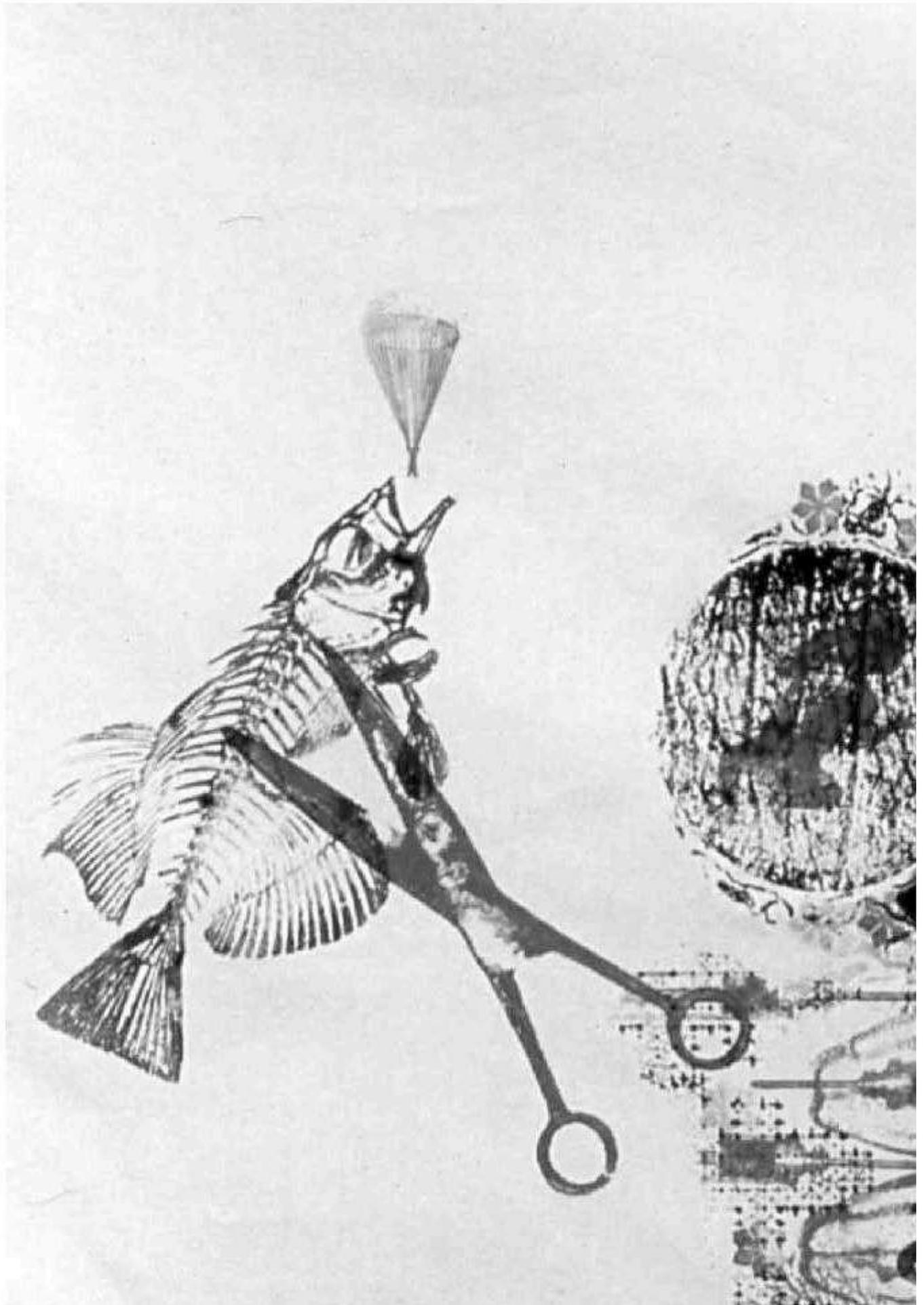




Fig. 11. *Déclaration universelle des droits de l'homme*, François Morelli, Montréal, détail, 1998.

Source : François Morelli.



Fig. 12. *Déclaration universelle des droits de l'homme*, François Morelli, Montréal, installation présentée à l'exposition *Strike ! Printmakers as Social Critics*, Lewis&Clark College, Portland, Oregon, 2001. Source : François Morelli.

³² Morelli mène la proposition jusqu'à son aboutissement : en soulevant le drap, on découvre la silhouette recomposée d'un bébé naissant, engendré à même les motifs qui constituent la représentation de l'homme et de la femme (figure 12). Cette présentation de la Déclaration universelle des droits de l'homme rappelle l'état de vulnérabilité et de fragilité qui est le nôtre quand, abandonnés au repos, à l'amour, à la maladie ou à la mort, nous gisons, simplement recouverts d'un de ces draps. Elle souligne aussi que le mépris pour ces droits se traduit souvent par la torture, et que l'une des formes de torture est la privation de sommeil. Pour Morelli, dont la pratique performative est kinesthésique, la lecture n'est pas du ressort de la seule vision, mais bien de l'entièreté du corps et elle peut même s'y mouvoir. Le livre-objet *Déclaration universelle des droits de l'homme* est réalisé dans la continuité des actions politiques et des pratiques de Fluxus. Ce livre-événement met en tension l'officielle et publique déclaration du droit à la liberté, à la justice, à la paix et à la dignité, et l'intimité et le privé de l'existence.

BONNIE BAXTER, APPARITIONS

- 33 Le livre *Apparitions* de l'artiste Bonnie Baxter et de la poète Denise Desautels (figure 13) est, de tous ceux présentés ici, le plus conventionnel dans son apparence. Il est broché, a la forme du codex et se déploie à la manière du *leporello*.
- 34 Autant dans les livres précédents, le corps se faisait éminent et émanant dans ses manifestations tangibles, autant dans *Apparitions*, il se fait fugitif et transitoire. C'est qu'ici le propos s'élabore par la matérialité, puisque l'artiste a opté pour le jeu de la transparence et de la réflexion, un choix qui conditionne l'effectuation de la lecture tout en désorientant les percepts, à la manière d'un labyrinthe de miroirs.

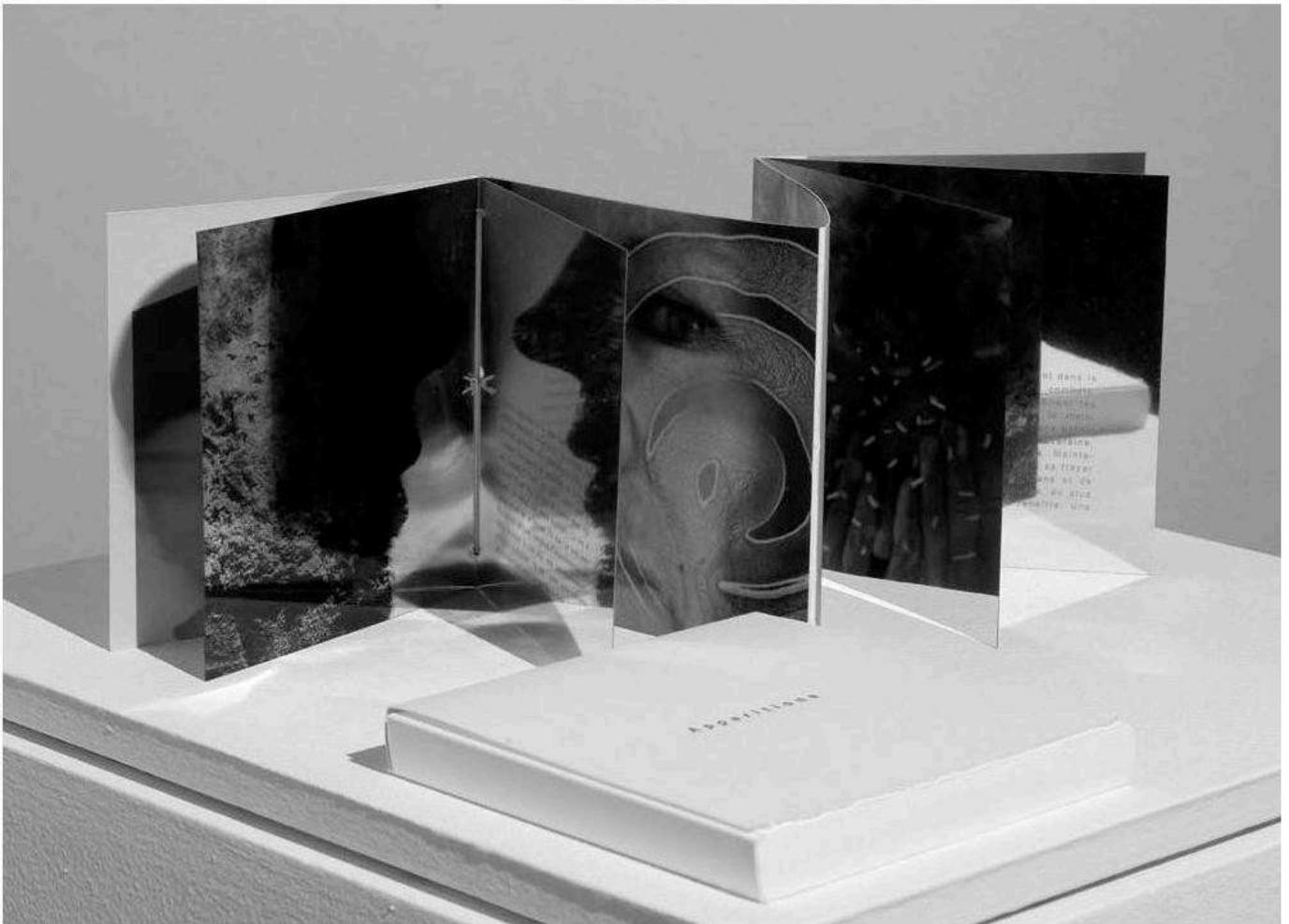


Fig. 13. *Apparitions*, Bonnie Baxter, Montréal, 2005, 16 x 16 cm.

Source : Bonnie Baxter.

- 35 L'entité du livre suggère un dialogue entre artiste et auteur, mais voilà qu'apparaît le lecteur, tel un visiteur impromptu, ajoutant une troisième voix à cette mise en abyme du récit visuel. Cette intrusion est suscitée par l'usuelle proximité spéculaire du livre, ici magnifiée par la réflexion du lecteur dans les pages miroirs, ce dernier fondant alors son visage à celui marqué des traits de l'artiste – qui, toujours circulant en vis-à-vis, en rétroaction, superposant texte et images, incorpore virtuellement le lecteur à sa lecture.

36 À la manière des paperolles de Proust qui se déploient dans tous les sens, *Apparitions* se décline sous plusieurs modes temporels par l'interaction continue et possible dans ce livre sans début ni fin. Le recours stratégique au livre accordéon, au recto et au verso identiques, invite à la lecture de manière aléatoire à travers le franchissement des états de présence et d'évanescence, de l'apparition à la disparition, de même que s'accomplit le cycle de la vie (figure 14, page suivante). Il est ici question de la vie de l'artiste – c'est le propos même de ce récit biographique – fragilisée par la maladie et menée jusqu'à ses confins pour finalement ressurgir. Baxter nous rappelle ce qu'est le cycle relatif du temps, semblable à celui de la nature qui est ici cristallisée dans le portrait minéral de l'artiste.





Fig. 14 (ci-dessus) et 15 (ci-dessous). *Apparitions*, Bonnie Baxter, Montréal, détail, 2005, 16 x 16 cm.

Source : Bonnie Baxter.

37 Le texte à teneur existentielle fait écho au développement du récit. On y traite des combats, des fatigues : « Voilà, c'est ça, l'air de rien, au plus profond, dans la gravité de soi : renaître. Une vision naturelle de l'éternité. » Paradoxalement, les figures de l'artiste et du lecteur, fugaces et virtuelles, deviennent, à force de se multiplier, prégnantes et durables, comme inscrites dans la persistance d'une réalité mnésique (figure 15, ci-contre). Dans ce dispositif qui dupe nos sens, voir est aussi le sujet. Les images statiques des visages, le regard frontal et parfois dérobé de l'artiste se forment, puis se déforment pour se fondre dans la vision mobile du lecteur qui feuillette. Par les possibilités aléatoires du dispositif et les glissements, ces images échappent à leur état d'origine. L'orientation, l'angle, la lumière, l'état du voir réinventent constamment l'expérience furtive en de perpétuelles apparitions.

COLLECTIF NOUS, METS ET MOTS

38 En 1994, l'avènement du livre électronique remet en question le bien-fondé et l'avenir du livre papier. L'actualité est alors aux conjectures : à quoi ressemblera ce livre du futur ? Comment s'opérera l'effectuation de la lecture ? Existera-t-il toujours ce rapport privilégié

entre le lecteur et le livre à travers la prégnance de l'objet ? Sans offrir de réponse définitive à ces questions, l'installation du collectif Nous (figure 16, page suivante) propose, avec son dispositif vidéo, une vision paradoxale du lecteur, puisqu'il devient le sujet central de la représentation d'un livre dans l'accomplissement de sa lecture même. Dans ce qui est le résumé du projet on peut lire : « L'objet *Mets et mots* se présente sous la forme d'un tas de vieux livres poussiéreux dont celui du sommet est ouvert, servant d'écran vidéo. L'objet filmé se confond alors avec l'objet réel, fusion dans un seul mouvement circulaire sans cadre temporel précis. »

- 39 Le tas de vieux livres poussiéreux possède une fonction de repoussoir par rapport au futur technologique, mais en dehors de ces considérations accessoires qui ont pris un coup de vieux après plus d'une décennie, l'installation *Mets et mots* conserve une certaine justesse d'intuition. En fait, l'objet de la proposition reste d'actualité, soit de mettre en relation les actions de manger et de lire, des activités humaines qui ont en commun un rapport à l'oralité. Cette médiation se développe autour d'un personnage filmé en plan, tantôt mangeant, tantôt lisant, mais toujours absorbé par son activité. L'installation met en scène un livre, que l'on pourrait qualifier de générique, un livre vierge, puisqu'il se présente comme une figure matérielle neutre qui, à l'ouverture sur deux pages blanches, s'offre comme écran. Cette figure de l'écran que suggère le livre dans toute la force du sens joue aussi l'illustration même du récit narratif, puisqu'en plus de la projection du texte et du tournage visuel des pages sur l'écran du livre, la représentation du lecteur lisant et mangeant apparaît en surimpression dans les images vidéo. Ce livre-écran (figure 17, ci-contre) nous renvoie aussi à la position spéculaire de son lecteur et remet en actualité cette interrogation de Michel de Certeau : « Qui lit, en effet ? Est-ce moi ou quoi de moi⁵ ? »



Fig. 16. *Mets et mots, Nous.* (Hugo Brochu, Nathalie Lamoureux, Éric Martel), œuvre vidéo, 1994. Source : Nathalie Lamoureux.

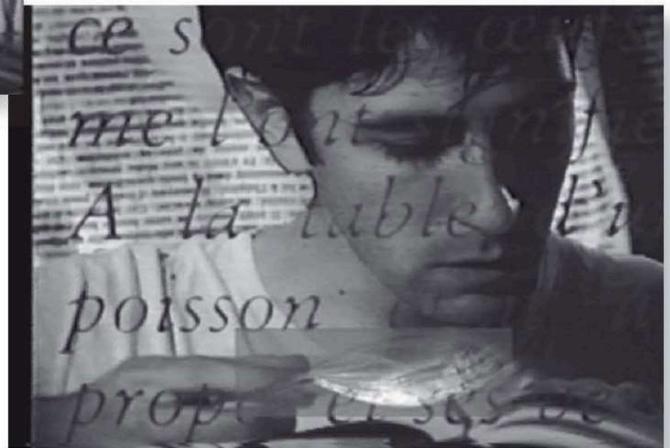
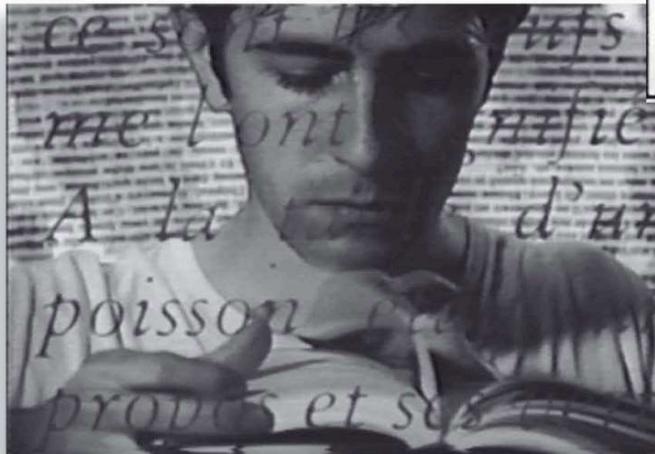
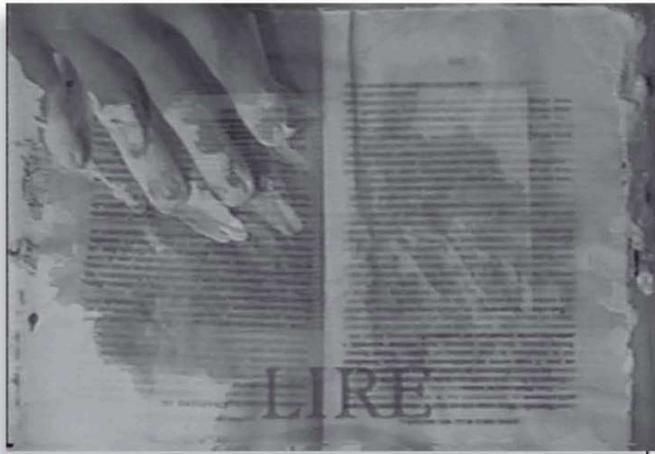


Fig. 17.a à d. *Mets et mots*, Nous. Montréal, séquences vidéos, 1992. Source : Nous

40 Alors que dans les livres-objets précédents, le lecteur/opérateur est en position de pouvoir et d'autonomie, ici, par l'interaction directe avec la matérialité affirmée de l'objet, il devient spectateur d'une représentation, incapable d'effectuer une lecture de manière autonome. Ce lecteur paradoxal est captif du défilement et des séquences imposées par le dispositif vidéo. Les modalités temporelles par lesquelles cette lecture s'accomplit accentuent cet état

de passivité ; la création d'un temps périodique, circulaire, répétitif et infini dans la projection en boucle des pages du livre restitue l'insaisissable du discours. La lecture de ces pages tournées une à une devient interminable. Où cela débute-t-il ? Où cela se termine-t-il ? S'impose donc ici le temps autonome du livre, auquel seule une interruption de la vidéo mettrait fin, et non le temps du lecteur généré par sa lecture, d'où l'établissement d'une distance entre les deux figures du lecteur, l'une réelle, l'autre virtuelle.

- 41 Il se produit une oscillation dans cette limite du réel et de sa représentation, mais aussi dans la cohabitation du lire et de l'ingestion. Cette oscillation exprime le passage entre deux espaces, de l'extérieur vers l'intérieur d'un corps métaphorique, franchissement que suggère l'instant de la lecture, ce « remède » à la remémoration de l'oral qu'est l'écrit. Plus qu'une figure sémantique, la cohabitation des mots « lire » et « déguster » présentée dans la vidéo, trouve aussi son écho dans la psychanalyse avec l'acte de dévoration du Livre, sorte de repas totémique rituel que Freud comparait symboliquement à la dévoration du père. Le psychanalyste Gérard Haddad, dans *Manger le livre*, établit plusieurs associations entre les rites de la religion juive et cette relation au livre : « Manger de l'écriture en commun, moment fondateur du sentiment de groupe dans un acte cannibalique singulier, manifestant avec l'éclat cette passion, amour et haine confondus, de l'être humain pour le signifiant⁶. » Cette communion rituelle établit le passage à travers des espaces transitoires, et pose le geste individuel de manger et le geste privé de la lecture en regard du partage d'un rite communautaire autour d'un repas et la reconnaissance du lecteur dans un livre / *speculum* provenant de sa collectivité. L'acte de lecture est acte d'incorporation. Le lecteur présenté dans cette vidéo agit à titre de figure médiatrice dans cette association symbolique. Michel de Certeau commente les deux communions au Corps des expressions augustinienne qui sont réunies dans le terme « communio », soit « l'acte de "consommer, manger, recevoir" le Christ avec l'Eucharistie et l'acte d'"être consommé, reçu, assimilé" par le Christ⁷ » à travers la figure de son institution, l'Église. Ce processus de communion s'apparente à celui de la lecture ; il est accomplissement dans la temporalité entre un avant et un après par le passage du corps substitué vers le corps social.
- 42 Cette appréhension du lecteur à la présence du corps s'effectue de façon directe et frontale dans l'œuvre intime de Karen Trask et dans l'œuvre biographique de Bonnie Baxter. Chez ces artistes, c'est par l'expérience tactile et visuelle, par le pouvoir de toucher ce corps figé dans son empreinte, tout comme par l'intrusion visuelle du lecteur dans la réflexion des pages miroirs que s'opère le point de contact. Chez Gray Fraser et François Morelli, le processus est plus conceptuel : c'est la reconstitution et la construction d'une idée du corps, un corps générique, social, historique et culturel qui installe les modalités de l'expérience, celle d'un corps qui, malgré ses prétentions holistiques, n'aura d'existence que par la représentation mentale qu'en conservera le lecteur.
- 43 « Ceci est mon livre », plus que l'allusion évidente à la *Dernière Cène* et à la communion, évoque l'offrande et le don. Le geste de création n'est jamais neutre, qu'il se manifeste par

l'écriture ou la plastique, toujours il comporte le désir d'offrir un « corps à l'esprit⁸ ». J'ai choisi ces livres d'artistes pour le caractère engagé de leur propos. Ils commentent, chacun à leur manière, des réalités sociales, politiques et privées de l'existence et la variété des stratégies de leur mise en œuvre n'a d'équivalent que la volonté d'en partager le vif de l'expérience. Plus qu'intellectuel, le dialogue entre l'artiste et son interlocuteur s'inscrit dans une proximité, par un lien physique et spatial, à travers une reconnaissance des sens avec les représentations d'un corps emprunté, parcellaire, composé et évoqué – d'un corps par procuration offert à un livre spéculaire.

Footnotes

1. MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 378.
2. La volonté de l'artiste Ed Ruscha était de présenter le document le plus neutre et objectif possible, un tout qui ait de la cohésion, « *A cohesive thing* », en l'occurrence, un livre. Il réalise en 1963-1964 *Twenty Gasoline Stations*, un livre qui deviendra emblématique du genre.
3. PAYANT René, « Les livres d'artistes », in *Parachute*, n° 11, été 1978, p. 63-64.
4. MALLARMÉ Stéphane, *Divagations*, Paris, Fasquelle, 1897, p. 179-185.
5. CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien. 1. Art de faire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1990, p. 251.
6. HADDAD Gérard, *Manger le Livre*, Paris, Grasset, 1984, p. 63.
7. CERTEAU Michel de, *La Fable mystique. 1. XVI^e -XVII^e siècles*, Paris, Gallimard, 1982, p. 112.
8. *Ibid.*, p. 108.

Author

Danielle Blouin

Only the text can be used under the [OpenEdition Books License](#)  license. Other elements (illustrations, attached files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.