

ETC



## La musique des mots, corps, accord

Rober Racine, *Les Pages-Miroirs 1980 -1995*, CIAC. Du 7 décembre 1995 au 28 janvier 1996. Montréal

Réjean-Bernard Cormier

Number 35, September–October–November 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36026ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Cormier, R.-B. (1996). Review of [La musique des mots, corps, accord / Rober Racine, *Les Pages-Miroirs 1980 -1995*, CIAC. Du 7 décembre 1995 au 28 janvier 1996. Montréal]. *ETC*, (35), 39–43.

## MONTRÉAL

### LA MUSIQUE DES MOTS, CORPS, ACCORD

Rober Racine, *Les Pages-Miroirs 1980 - 1995*, CIAC. Du 7 décembre 1995 au 28 janvier 1996. Montréal



PHOTO : GUY L'HEUREUX

Rober Racine, *J'aurais dit Gleen Gould*, 1984. VHS, couleur, son stéréo, 28 min. Tirée de la bande vidéo.

**D**élivrer les forces évocatrices de la langue dans des projets où l'écriture ne serait plus enfermée dans nos habitudes, mais érigée en habitats offrant une perméabilité au désir de faire se confondre et circuler corps et mots, voilà le plan initiateur de toute l'œuvre de Rober Racine. Ce plan initiateur se fondait, dès le départ, sur la collusion métaphorique entre le parcours physique de l'être dans un espace et l'écriture comme incitatrice d'un parcours lui aussi producteur d'une mise en situation.

L'œuvre présente pour ainsi dire un mariage parfait entre tracés et retracés (écriture) et tracés et retracés (lecture-déambulation), incluant en l'encadrant la notion d'errance, une errance paradoxalement organisée. L'œuvre présente un défilé de mots dont la masse est inévitablement perçue par le regardant comme lieu fort persuasif de lecture. Cette lecture, la pluri-lecture, est la principale dynamique proposée par l'œuvre, amenant entre autres le regard du spectateur dans un constant oscillement entre présentations

calligraphiques et signifiés, signifiés et présentations calligraphiques. D'un point de vue purement perceptuel, la lecture de l'œuvre fait appel à une présence particulière du spectateur, qui s'inscrit lui aussi dans une rhétorique du tracé et du retracé, pour constituer son propre jardin de signifiés.

Après *Tetras I*, 1978, et la performance donnée au MBAC d'Ottawa en 1980, qui mettait en scène *Salammbô* de Gustave Flaubert, et depuis *Le Terrain du Dictionnaire A/Z*, 1980, ces prémisses de base sont présentes dans toute la production de Racine. Une œuvre ayant comme point de départ un projet d'aménagement dans l'esprit du *land-art*, mais non-réalisé : un parc de la langue française. Cette idée, survenue le 29 octobre 1979, une photographie noir et blanc d'une maquette appartenant au Musée d'Art Contemporain de Montréal nous la présente. Celle-ci nous rappelle que ce projet décisif s'inscrit toujours dans les recherches poursuivies par l'artiste. Offrir un regard autre sur la langue française, objet monumental, laissait déjà prévoir, à partir

de l'ampleur projective de ce projet, un effet miroir du nommable, de l'existant et de l'inexistant, des pages-miroirs avant les *Pages-Miroirs*. Ce travail permet d'autres réflexions sur l'écrit, présenté en continuité ou intégré au vivant comme champ culturel auto-référentiel.

Cette photographie, *Le Terrain du Dictionnaire AZ*, 1980, introduit donc cette exposition mi-rétrospective intitulée *Les Pages-Miroirs 1980 - 1995*. Ces œuvres sont produites à partir de pages du dictionnaire Robert I (un objet familier de prédilection dans cette œuvre), qui apparaît non seulement à la manière d'un *ready-made* de Duchamp, un changement de valeur symbolique de l'objet, mais avec un nombre incalculable d'interventions organisées à partir de conventions visuelles, dont le traitement sériel, l'usage du papier comme support à annotations, les signes, les ratures, l'encadrement grand format ou ailleurs, l'encadrement boîte, etc. On a là autant de sobres références à l'histoire de l'art, d'où ressort fortement l'idée de présentation de livres rares, livres précieux, partitions manuscrites.

Le projet *Le Terrain du Dictionnaire AZ* prévoyait une suite interminable de mots (les mots du dictionnaire Robert I en entier...), tous placés sur des panneaux-pancartes rectangulaires, plus larges que hauts, nous faisant face et maintenus pas des tiges centrales. Ces pancartes prendraient ainsi la forme d'un T, et les mots de langue française, c'est ce que la maquette nous indique, garderaient leur lien calligraphique avec la présentation des mots du Robert I tels qu'ils y sont inscrits. Cet affichage en T, c'est peut-être le T perdu de Rober, prénom de l'artiste, orthographié sans l'habituel T final comme autre indicatif de l'importance de la sonorité des mots pour l'artiste, peut-être une façon définitive de conserver intacte la sonorité française de son prénom prononcé dans une langue étrangère, en anglais par exemple. Quoi qu'il en soit, on peut noter aussi certaines coïncidences sociologiques et politiques avec les soubresauts conflictuels vis-à-vis d'un affichage en français dans un contexte québécois.

Pour cette exposition, la galerie du CIAC est principalement occupée par des œuvres aux murs, d'abord *1600 Pages-Miroirs*, 1995, une suite d'œuvres contenant chacune 80 pages de dictionnaire, mises sous verre, de façon à former des rectangles maintenus dans des encadrements de bois naturel, créant une impression de verticalité très forte, reproduisant celle à plus grande échelle d'une page de

dictionnaire. Ces présentations de pages de dictionnaire, pages de définitions prises formellement comme médium, appellent d'autres définitions, pour ainsi dire, grâce à l'utilisation des mots, par l'accumulation du travail. Son gigantisme élargit le regard au-delà d'un décodage des intrigues du langage. L'effet englobant de cette œuvre mène aux questions : Que dit l'écriture du regard ? Que dit le regard de l'écriture ? C'est ainsi que le spectateur sous-entend la trace indéniable d'un parcours ménagé en prévision du regard. C'est dans l'observation du détail que se concrétise le repérage de l'intentionnalité de l'œuvre.

L'appropriation massive du langage par l'œuvre dans sa globalité n'est pas sans rappeler certaines notions psychanalytiques attribuant le langage au père, au monde social. Les pages en série forment une société de pages. Observées plus en détail, d'un point de vue psychanalytique encore, ces pages, par découpage dans le langage (le père) ou extraction de mots (principalement, toutes les entrées en caractères gras ainsi que les dates reliées à l'étymologie du mot), sont symptomatiques dans l'œuvre.

S'approprier ainsi l'outil commun qu'est le dictionnaire, pour en faire un réaménagement à partir d'un code plus personnel, est à percevoir comme la trace d'une résolution vis-à-vis d'une phase postérieure à la participation et à la création de sa partition ou prise de position dans le monde extérieur. Cette phrase est présente dans l'œuvre en tant que résolution du complexe d'Œdipe, où s'élabore un passage entre la langue d'appartenance et la présentation d'une langue qui nous appartient. Appropriation qui est historiquement problématique sur le territoire de l'Amérique du Nord. La double trouée, présente à chaque définition, est perçue comme circonscrivant fortement la lecture toute en musicalité de l'œuvre, elle laisse le lecteur aux prises avec la reproduction des mots en alphabet phonétique international. Code plus ou moins familier au spectateur, qui, avec ou sans effet d'étrangeté, se trouve placé dans la position de l'étranger face à une langue qu'il doit apprendre à prononcer correctement.

Chaque page de dictionnaire est collée sur un miroir. Les vides laissés par le découpage de mots tel qu'explicité plus haut laissent donc apparaître de petites parties de miroir où se réfléchit le spectateur. Les éléments créant de la perspective et du mouvement dans l'œuvre sont donc extérieurs à l'œuvre. Ces petites fenêtres, ou *vedute*, ren-

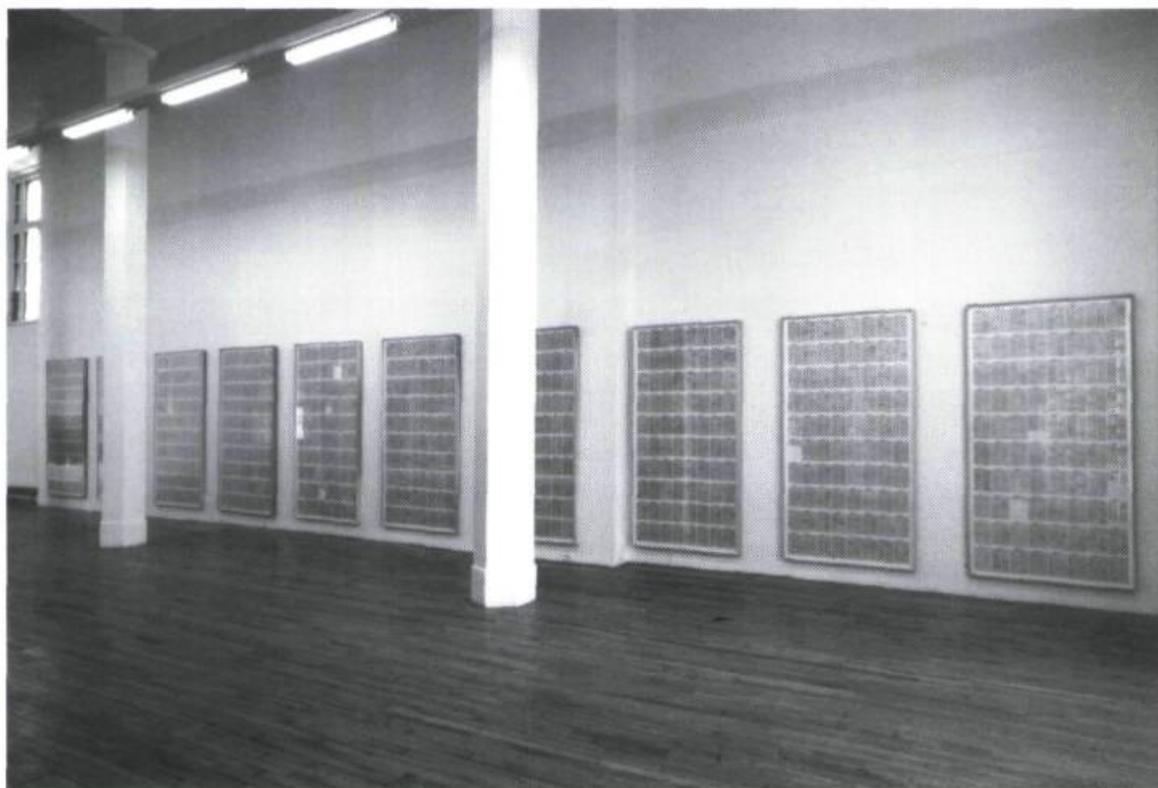


PHOTO : GUY L'HEUREUX COURTOISE DU CIAC, MONTRÉAL.

Robert Racine, *Les Pages-Miroirs 1980-1995* (1995, vue partielle). 20 éléments de 4' X 8', chaque élément comportant 80 Pages-Miroirs; Papier, encre, graphite, dorure, miroir.

Le spectateur en partie visible à lui-même, renvoie au langage en tant que processus narcissique d'idéation par l'écriture, trouées où se perdre dans les mots, s'y retrouver, fonctionnant en alternance, en corps à corps, corps accord, avec le réel.

La musicalité des mots, la phonétique, se trouve doublée par la présence sur chaque page de notes musicales dessinées par l'artiste. Ces notes biffent ou accrochent quelques lettres au passage. Ces dessins de notes mettent en relief les notes de musique soulignées. Nous pouvons voir, dans *Page-Miroir : virtuellement /2100/ viscaché*, 1991, quelques notes dessinées par l'artiste, avoisinant « la virtuosité » ou « la carène », et ailleurs, « corrosif », « lat. », « soutient », « fait », « autour », etc., qui font ainsi une seconde référence au solfège. Certaines pages, comme celle précitée, se terminent par une portée musicale dessinée et annotée par l'artiste. Les blancs laissés par le découpage des mots, les tracés parfois en bleu, en noir, en or, en rouge, la présence de petits cubes donnant une impression d'annotations musicales plus archaïques et le remplissage coloré de certaines lettres rondes, par leur aspect répétitif et hyperlinéaire, peuvent évoquer les rouleaux à perforations d'un piano mécanique ou autres automates musicaux.

L'artiste dessine, comme en-tête à chacune des pages du dictionnaire, un long et mince rectangle, partagé en deux par un jeu de contrastes entre la partie gauche en noir et la partie droite en jaune, où s'inscrivent en lettres manuscrites blanches deux mots sans rapport avec la présence des mots imprimés annonçant, dans la partie supérieure de la page, la première et dernière définition qu'elle contient. Ce rectangle accentue la linéarité de l'ensemble. Ainsi, à « virtuelle-ment » et « viscaché », les deux mots inscrits aux extrémités supérieures de cette page, l'artiste ajoute en lettres carrées manuscrites, dans le rectangle central, sur le texte des définitions : « corrosif » et « visage », des mots que l'on retrouve imprimés par ailleurs dans la partie centrale de la page. Ailleurs, ces mots choisis comme en-tête personnelle garantissent un jeu d'associations libres, dont la proximité n'apporte aucun indice. Foisonnantes, ces pages-miroirs renferment, en plus d'éléments de la langue française, un nombre incalculable de références à sa musicalité, à sa sonorité qui fascine et à propos de laquelle il est impossible de conclure.

La page du dictionnaire travaillée, comme type, se retrouve dans chacune des œuvres présentées dans cette exposition. *La Musique des Pages-Miroirs n° 2*, 1995, est

amétropie (hypermétropie, myopie) de l'œil.

[ɔptɔmetri]. n. f. de *optometria*. *dact.* ♦ 1° Mesure de l'amétropie de l'œil au *optomètre*; spécialité de l'opticien qui examine l'*optométriste*. ♦ 2° Partie de l'optique et de la *physiologie* de la vision pour objet.

[ɔptɔmetrist(ə)]. n. m. (*optometrista*). Opticien qui pratique l'optométrie (comme l'optométriste). *Opticien optométriste lunetier*.

[ɔpylās]. n. f. (*opulentia*). at. *opulentia* (*opulentia*). ♦ 1° Grande abondance de biens. V. *Abondance*, fortune, richesse. *Vivre dans le luxe et la splendeur dans l'opulence. Opulence d'un État.* ♦ 2° *Opulence des formes*. V. *Ampleur*. ♦ ANT. *Besoin, misère*.

[ɔpylā, āt]. adj. (*opulentus*) lat. c. ♦ 1° Qui est très riche, qui est dans l'opulence. « *La Hongrie, contrée opulente et fertile* » (D'ALEMBERT). « *Le maître d'hôtel opulent était celui des grands hôtels* » (MAUPASSANT). *Vie opulente.* ♦ 2° Qui a de l'ampleur dans le caractère. « *Il trouvait les femmes opulentes et sensuelles* » (MONTAIGNE). *Opulente*. V. *Fort, gros*. ♦ ANT. *Misérable*.

#### V. OPONCE.

[ɔpys]. n. m. (mot lat. « ouvrage »). *Mus.* I. Unité utilisée pour désigner un morceau de musique (opus) inséré dans l'œuvre complète d'un compositeur. *Opus*. Numéro d'*opus* des œuvres de Bach (B.W.V. 100). *Opus*. *Beethoven, opus 106.*

[ɔpysēsertɔm]. n. m. (*opus irregularis*). *Techn.* Empilage de moellons et mortier.

[ɔpyskyl]. n. m. (*opusculum*) lat. *opusculum* « ouvrage ». Petit ouvrage, petit livre. V. *Opuscule*.

[ɔR]. n. m. (*aurum*) lat. *aurum*. (Métal). ♦ *Or*. Métaux précieux jaune brillant, corps simple (symb. Au; poi

Rober Racine, *Page-Miroir* (détail). Courtoisie du CIAC, Montréal.

constituée de boîtes en bois peintes en blanc accrochées aux murs avec, en ajout, une autre partie plus petite, en bois, peinte en noir, sur laquelle est fixée une autre partie plus petite encore, peinte en blanc où est collée une page du dictionnaire, et de ces boîtes sortent des sons. La page du dictionnaire est tout aussi présente dans *Dessin d'une Page-Miroir*, n° 8, 1994. Dans *Sextant*, 1995, on a deux plaques de pierre. L'une porte le mot « *écluse* », l'autre, des traces

gravées reproduisant les interventions pratiquées par l'artiste sur une page de dictionnaire. Dans l'œuvre, quand la page n'est pas « réelle », c'est sa trace qui est présentée par la marque des interventions pratiquées sur elle comme effet de pochoir, comme si la page du dictionnaire avait servi de calque. Une autre façon de suggérer la page du dictionnaire, pour l'artiste, est l'inscription en creux rappelant les miroirs sous les mots entaillés, rendus absents, lieux d'une

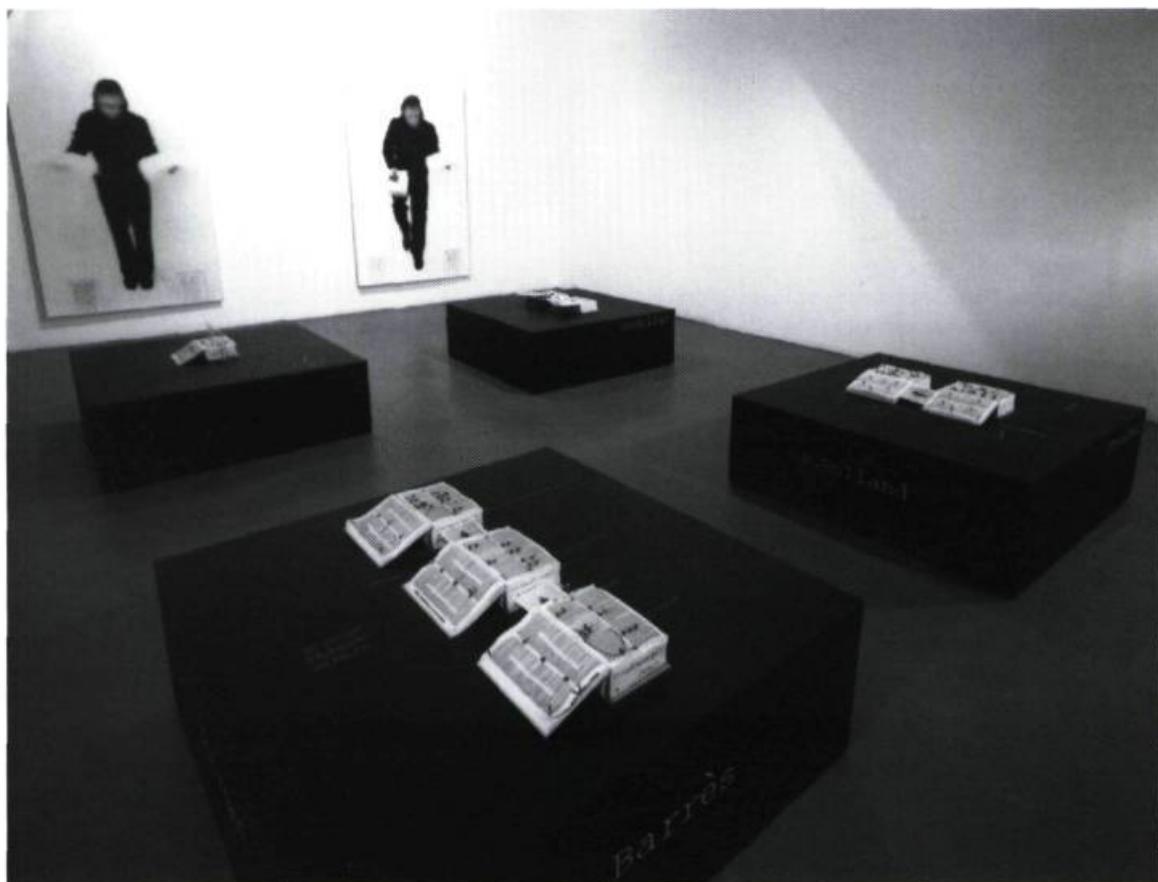


PHOTO : GUY L'HEUREUX/COURTOISE DU CIMC, MONTRÉAL

Robert Racine, *Dictionnaire A*, 1982. Bois, dictionnaire, verre, encre; 49 x 121,5 x 121,5 cm (chacun). Photographie n/b : 228,6 x 132,1 cm chacune.

césure dans le support, d'une perte pleine ou remplie par l'image réelle ou fantasmagique du spectateur, où on se perd et se retrouve dans un enchevêtrement de mots et de notes restaurant ou restituant un monde, notre monde.

L'œuvre *Dictionnaire A*, 1982, présente, au sol, quatre socles noirs, dont la hauteur est d'environ le tiers de la surface cubique. En bordure est inscrit, en blanc, en caractères de machine à écrire (pytha), des noms d'auteurs, entre autres Condillac, Stendhal, Barrès. Ces quatre socles, formant un carré virtuel, laissent de l'espace pour les déplacements du spectateur, qui dessinent une croix. Les quatre socles maintiennent des dictionnaires ouverts et cloués, triturés, etc., un hommage rendu aux maîtres du croisement des mots, une réflexion de la part d'un écrivain évoquant d'autres écrivains sur le terrain marqué de l'écriture. Voisin de cette œuvre, au mur, *Dictionnaire Introduction*, 1982, est composé de deux photographies grand format montrant l'artiste dans un espace blanc indéterminé. Il tient dans chaque main un dictionnaire ouvert dans des positions légèrement différentes. La définition floue de ces photographies fait contraste avec les pages de dictionnaire retravaillées, posées à chaque extrémité inférieure. Ces photos montrant l'artiste, grandeur nature, en contre-plongée, don-

nent l'impression qu'il flotte dans l'espace. L'extrémité des photographies est arrondie, de manière à suggérer des niches. Ces deux œuvres installent un rapport ambigu entre le funèbre (tombeaux) et le religieux (apologie).

Le travail à partir de pages de définitions pourrait suggérer un aspect « langue morte », donc voué à l'édification de monuments dédiés à un rappel presque archéologique de sa présence, installant ainsi des zones d'ambiguïté, des silences. La monumentalité présente dans l'œuvre comme parti-pris romantique offre parfois à la langue un cadre d'inquiétante étrangeté. Par elle, on ne maîtrise pas la parole, elle nous maîtrise. Celle-ci exige, comme la musique, un apprentissage, en même temps qu'elle nous offre et nous ouvre un champ.

La langue chante, semblent nous dire ces œuvres, qui accordent une place très grande à la phonétique, voire à la phonologie. Ceci tout en ne perdant pas de vue que nous sommes toujours rattrapés par le sens des mots, par le signifié qui s'y accole.

RÉJEAN-BERNARD CORMIER