

Espace cartographié : marcher, voyager, sculpter Mapped Space: Walking, Travelling, Sculpting

André-Louis Paré

Number 103-104, Spring–Summer 2013

Espace cartographié
Space & Cartography

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69087ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paré, A.-L. (2013). Espace cartographié : marcher, voyager, sculpter / Mapped Space: Walking, Travelling, Sculpting. *Espace Sculpture*, (103-104), 7–11.

Espace cartographié: **marcher, voyager, sculpter** Mapped Space: **Walking, Travelling, Sculpting**

André-Louis PARÉ

*La sculpture invente la question où?
en y répondant avant qu'elle ne se pose¹.*

— Michel SERRES

Si, pour Emmanuel Kant, l'espace est une forme a priori de la sensibilité, l'espace cartographié dont il est question dans ce dossier fait plutôt référence à l'espace physique, celui qui appartient à l'expérience humaine. Dans cette optique, les humains sont—pourrait-on dire—naturellement géomètres. Ils sont enclins à mesurer l'espace parcouru et le temps qui y est associé. Par contre, dès que l'on s'est mis à produire sur des surfaces planes des images représentant les premières conceptions du monde, avec des endroits habités et d'autres non; dès que l'on s'est fait géographe plus que géomètre en esquisant le monde tel qu'on l'imagine; ou mieux: lorsque pour mesurer l'espace on a eu recours à la géométrie comme science mathématique, l'espace cartographié s'est abstrait du sol, il s'est retiré de l'expérience sensible, celle du monde ambiant, pour se déplacer vers une représentation de ce que le mythe, la légende peuvent offrir comme vision du monde.

Bien sûr, richement dessinées, décorées, enjolivées, la plupart des mappemondes de l'Antiquité et du Moyen-âge sont des œuvres magnifiques à décoder. Elles sont considérées comme similaires à la peinture. Dès la Renaissance, des artistes, dont un certain Léonard de Vinci, se feront cartographes. Conséquemment, si le rapport artistique à cet espace géographique s'est essentiellement accordé depuis toujours au métier de peintre, comment peut-on penser l'espace cartographié en lien avec la sculpture?

Dans *L'œil cartographique de l'art*, Christine Buci-Glucksmann montre que l'histoire de la carte en art est à interpréter du point de vue d'Icare². C'est une histoire du regard porté sur le monde tel qu'imaginé à partir du ciel. Cet œil cartographique, dont elle retrace l'aventure chez des artistes tels de Vinci, Brueghel, Vermeer, mais aussi Jasper John, Alechinsky, Debord et bien d'autres, inaugure de nouvelles façons d'envisager notre

*Sculpture creates the issue of where?
Responding to it before it is asked.¹*

— Michel SERRES

If, for Emmanuel Kant, space is a form a priori of sensitivity, mapped space in this collection of essays refers rather to physical space, which concerns human experience. From this perspective, human beings are — one could say — naturally surveyors. They are inclined to calculate the space travelled and the time it has taken. On the other hand, as soon one began to produce images representing the first concepts of the world on flat surfaces, with some places inhabited and others not; as soon as one became a geographer more than a surveyor, sketching the world as one imagines it; or better, when calculating space, one resorted to geometry as a mathematical science, the mapped space is abstracted from the ground, it is removed from physical experience, that of the surrounding world, shifting towards a representation of what myth, legend can give as a vision of the world.

Certainly, lavishly drawn, decorated and embellished, most maps of the world from Antiquity and the Middle Ages are magnificent works to decipher. They are regarded as similar to paintings. Since the Renaissance, artists such as Leonardo da Vinci have made maps. Consequently, if the artistic relationship to this geographical space nearly always has to do with the painter's craft, how does one think about mapped space in relation to sculpture?

In *L'œil cartographique de l'art*, Christine Buci-Glucksmann shows that the history of the map in art is to be interpreted from the viewpoint of Icarus.² This is a history of regarding the world as imagined from up in the sky. This cartographic eye with which she examines the work of artists such as Da Vinci, Brueghel, Vermeer and also Jasper Johns, Alechinsky, Debord and others, introduces new ways of viewing our relationship to the world. Some Quebec artists also share this vision

of the map viewed from above. During the 1980s, Richard Purdy made maps that distorted this perspective. In *L'inversion du monde* (1988), land becomes water and water becomes land. This transposition of land and sea surfaces leads to imagining a complex world in which continents can be reinvented. Elsewhere, this "geophysical" undertaking reminds us that even maps deemed official are the result of arbitrary decisions. For Eveline Boulva, the map also is subjected to distortion, but it is mainly from the perspective of landscape aesthetics that changes are carried out. With *Chaise*, which refers to the shores of the St Lawrence River, she links personal and scientific views of the mapped space. She associates places that she has explored with the objective

Éveline BOULVA, *Linéament; la chaise*, 2006.
Huile et crayon Micron noir sur masonite préparé au gesso/Oil and black Micron pencil on masonite covered with gesso.
Photo: avec l'aimable autorisation de l'artiste et du Musée du Bas-Saint-Laurent/Courtesy the artist & Musée du Bas-Saint-Laurent.



rapport à la terre. Certains artistes du Québec participent aussi à cette vision de la carte vue de haut. Durant les années 1980, Richard Purdy invente des cartes qui faussent la perspective. Avec *L'inversion du monde* (1988), la terre devient eau et l'eau devient terre. Cette transposition des surfaces terrestres et marines conduit à imaginer un monde complexe où les continents sont à réinventer. Par ailleurs, cette opération «géophysique» rappelle que même les cartes dites officielles sont le résultat de décisions arbitraires. Selon la pratique d'Éveline Boulva, la carte fait aussi l'objet d'altération, mais c'est essentiellement dans l'horizon d'une esthétique du paysage que s'opèrent les changements. En référant avec *Chaise* au littoral du fleuve Saint-Laurent, elle met en relation deux visions, intime et scientifique, de l'espace cartographié. Elle associe des lieux qu'elle a explorés avec l'image objective qu'offrent les données topographiques³. Mais la carte comme espace d'inscriptions et support pour la création peut aussi complètement se transformer comme c'est le cas pour Suzanne Joos. À force de manipulations, d'interventions spontanées, Joos contourne l'utilité de la carte comme moyen de s'orienter dans l'espace. Par cet exercice de recréation, ses cartes devenues illisibles sont le résultat d'une écriture de soi qui n'occupe aucun lieu précis, sinon celui d'un territoire imaginaire.

En perturbant ainsi la valeur d'usage des cartes, ces différents procédés participent à la «géo-critique⁴». Par ailleurs, chez certains artistes, cette lecture empreinte d'un souci de présenter une compréhension différente de la carte ne vise pas nécessairement le territoire géographique. C'est le cas pour l'artiste Mark Lombardi dont certains dessins sont présentés et analysés par Nathalie Casemajor-Lusteau. En cartographiant différents réseaux politico-économiques de concert avec le trafic d'argent, Lombardi développe des diagrammes alliant différents intervenants d'un commerce mondialisé corrompu par le milieu interlope. En ce sens, le parcours sinueux des opérations internationales, lequel transgresse les frontières, s'éloigne certes de l'espace géographique, mais il conduit tout de même le spectateur à imaginer le pouvoir de l'argent dans l'horizon d'un capitalisme planétaire. Dès lors, les enquêtes de Lombardi sous-entendent le monde à l'image d'un globe terrestre⁵. Vu de la sorte, des artistes comme Doug Beube ou Eduardo Abaroa peuvent bien nous montrer l'image d'une planète encline à d'éventuels conflits économico-politiques. *Strike Anywhere* de Beube est à ce sujet explicite avec un globe peuplé d'allumettes prêtes à s'enflammer.

Certes, la géographie, surtout lorsqu'elle s'étend à la planète entière, peut mieux que jamais servir à faire la guerre, mais la terre comme forme sphérique suggère aussi le déplacement, le mouvement. Dans son histoire de la sculpture au XX^e siècle, Rosalind Krauss insiste sur l'importance d'inscrire dans l'espace réel des expériences qui viseront le décentrement du moi, son extériorisation face à l'œuvre sculptée⁶. Dans ces conditions, l'espace se vit d'abord comme lieu, comme appartenant à un monde vécu au présent. Les artistes du Land Art semblent prendre en premier la mesure de cette expérience. Bien que la thèse développée par Buci-Glucksmann porte sur l'œil cartographique, l'auteure mentionne également l'importance chez des artistes tels Morris, Oppenheim et Smithson de la marche, du parcours obligé, du nomadisme nécessaire avant de parvenir à la réalisation de l'œuvre sur terre. En s'aventurant dans des paysages souvent déserts ou peu habités, ces artistes vont dessiner des cartographies «géo-poétiques», mettre en forme des sites éphémères⁷. Auteur d'un livre sur le Land Art, Gilles A. Tiberghien souligne aussi dans son texte la contribution exceptionnelle de ces artistes qui ont pris la terre, le territoire, comme espace à cartographier. Mais son texte nous propose également plusieurs autres façons d'appréhender l'imaginaire des cartes, lesquelles sont autant d'occasions de mettre à distance



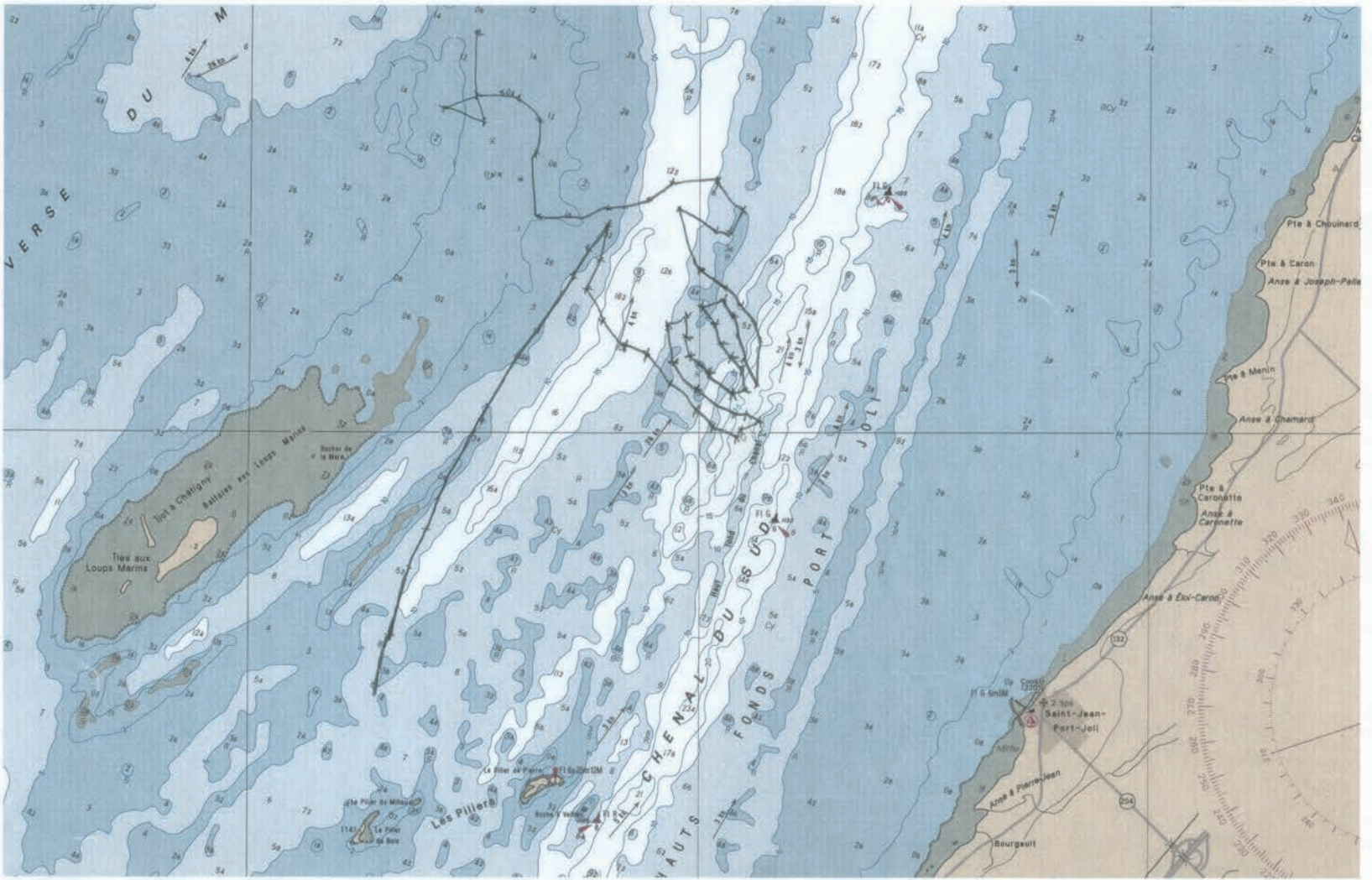
image that topographical data presents.³ But the map as a space of inscriptions and support for art can also be completely transformed, as in the work of Suzanne Joos. By manipulating and spontaneously intervening on the map, Joos twists its usefulness as a way of finding one's bearings in space. Through this recreation exercise, her maps become illegible, the result of a self-writing that occupies no precise place, except that of an imaginary land.

Thus, in disrupting the value of using maps, these various procedures participate in "geo-criticism."⁴ Moreover, for some artists, this reading tinged with a concern for presenting a different understanding of the map is not necessarily aimed at geographical territory. This is the case of artist Mark Lombardi's drawings, some of which Nathalie Casemajor-Lusteau presents and analyses. In mapping various politico-economic networks together with money laundering, Lombardi created diagrams combining various players of global commerce corrupted by shady dealings. In this sense, the sinuous course of international transactions, which defies borders, and of course has moved away from geographical space, still leads the viewer to imagine the power of money at the level of global capitalism. Right away, Lombardi's investigations imply a picture of a global world.⁵ Seen in this way, artists such as Doug Beube and Eduardo Abaroa can very well show us the image of a planet prone to possible politico-economic conflicts. On this subject, Beube's *Strike Anywhere* makes this explicit in a world filled with matches ready to ignite.

Certainly, geography, especially when it covers the entire planet, can be of use more than ever when waging war, but the earth as a sphere also suggests displacement, movement. Rosalind Krauss, in her history of sculpture in the 20th century, emphasizes the importance of noting experiences of actual space that are meant to decentre the self, exteriorising one in front of a sculpted work.⁶ In these conditions, space initially is experienced as place, as belonging to a world lived in the present. Artists producing Land Art seemed to take this experience into account first. Although the thesis Buci-Glucksmann developed is about the cartographic eye, the author also mentions the importance for artists such as Morris, Oppenheim and Smithson of walking, of inevitable journeys and of the necessary nomadism before managing to create work about the ground. In venturing into landscapes often deserted or little inhabited, these

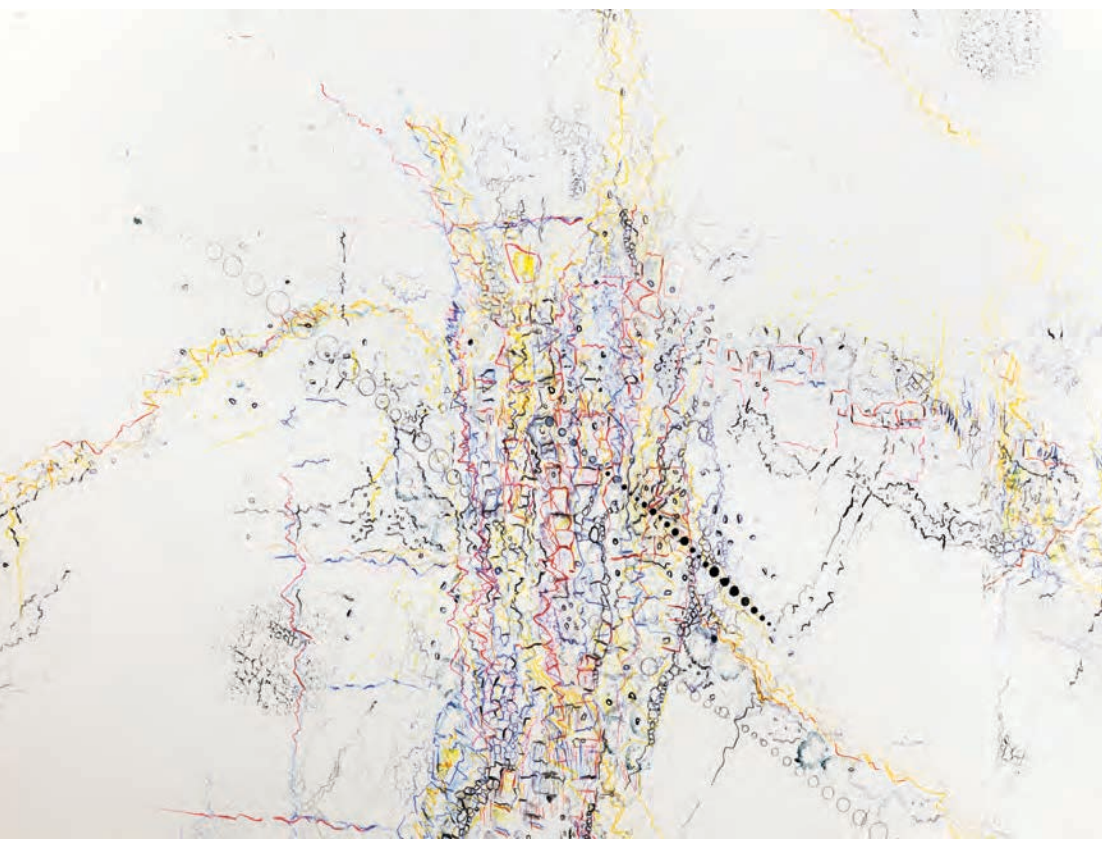
Doug BEUBE, *Strike Anywhere*, 2007. Globe terrestre, allumettes/ Globe, matches. 25,4 x 25,4 x 30,4 cm. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste/courtesy the artist. www.dougbeube.com

→ Pierre BOURGAULT, *Grands Grands dessins, Saint-Jean-Port-Joli, septembre/September 2007*. H. : 12 234 m x L/W 10 937 m. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste/courtesy the artist.



117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140
141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164
165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188
189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212
213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225	226	227	228	229	230	231	232	233	234	235	236
237	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247	248	249	250	251	252	253	254	255	256	257	258	259	260

San. Bourqueil



artists would draw “geo-poetical” maps, formulating ephemeral sites.⁷ In his text, Gilles A. Tiberghien, author of a book on Land Art, also points out the exceptional contribution of these artists who took land, the ground as a space for mapping. And his text also proposes several other ways of grasping the inventive aspect of maps, which are so many occasions for putting aside cartographers’ claims of scientifically measuring the world.

Suzanne JOOS,
Topographie de ruelle,
2013. Détail/Detail.
Photo : Guy L'HEUREUX.

Reviving the geometry of the ground next to the body is also a notion Nathalie Daniel-Risacher stresses in her contribution. She refers most notably to artist and sculptor Pierre-Alexandre Rémy who surveys actual territory in order to record multiple variations. His sculptures are like drawings in the shape of lines that unfold in physical space. They are also the product of what one could call a poetics of space. The relation established with the milieu is far from being conflictual. As an artist, his gesture is meant to be a re-appropriation of place. In Antiquity,

les prétentions des cartographes de mesurer scientifiquement le monde.

Renouer avec la géométrie du sol à même le corps est aussi ce sur quoi insiste Nathalie Daniel-Risacher dans sa contribution. Elle réfère notamment à l’artiste sculpteur Pierre-Alexandre Rémy qui arpente le territoire réel afin d’en répertorier les multiples variations. Ses sculptures sont comme des dessins en forme de lignes qui se déploient dans l’espace physique. Elles sont aussi l’émanation de ce que l’on pourrait appeler une poétique de l’espace. La relation établie avec le milieu est loin d’être conflictuelle. Comme artiste, son geste se veut une réappropriation du lieu. Dans l’Antiquité, ce monde ambiant, au dire de Michel Serres, était souvent circonscrit par des statues permettant de délimiter symboliquement l’espace familial. Ces statues servaient à nous situer dans l’espace, à indiquer où nous sommes⁸. Le monde se manifeste ainsi comme un espace limité, un espace dans lequel je me trouve chez moi. Toutefois, dans un autre ouvrage intitulé *Atlas*, Serres prend plutôt la mesure de l’immensurable, du changement incessant au sein d’un monde où s’évanouissent les anciens repères⁹. Il s’intéresse à la cartographie dans un contexte des technologies de la communication. Avec l’instrumentation déployée par les nouvelles techniques permettant l’accès à la globalisation électronique, le rapport à l’espace-temps est changé et la question «où allez-vous?» est subtilement remplacée par «où êtes-vous?»

Le texte de Martin Champagne analyse une installation récente de Réal Patry portant sur l’idée de la propriété privée. Même si, à l’ère de la globalisation, certaines frontières semblent poreuses, d’autres ne disparaissent pas pour autant¹⁰. C’est de ces frontières dont il est question dans l’œuvre «topocritique» de Patry. Devant le manque de repères que peuvent produire les espaces virtuels, certaines frontières se referment sur des lieux inhospitaliers. Devant cette phobie de la sécurité à tout prix, le discours lui-même devient une barrière. Par contre, dans ce contexte d’un espace élargi, où il y a un risque de se cantonner dans un territoire particulier, il est plutôt souhaitable de se positionner face à des technologies qui exigent de toute évidence une nouvelle alliance avec l’habitat tout en demeurant, comme le proclamait Nietzsche, «fidèles à la terre». Dans sa contribution à ce dossier, Bénédicte Ramade retrace à partir de quelques œuvres de David Renaud la réponse de l’artiste face aux nouvelles technologies de localisation. Devant la dématérialisation du territoire encourue par les nouvelles techniques, il s’efforce de reproduire à l’échelle dans l’espace d’exposition des fragments de terre, devenus paysages présentés sous forme de maquettes de sites. Par ces restitutions fidèles, Renaud fait vivre au spectateur des expériences cartographiques inédites. Certains de

according to Michel Serres, statues often defined this ambient world, symbolically determining familiar space. These statues served to situate us in the space, to show us where we are.⁸ The world thus emerges as a limited space, in which I find myself at home. However, in a work entitled *Atlas*, Serres instead takes the measure of the immeasurable, of the incessant change within a world where old landmarks are vanishing.⁹ He is interested in cartography in the context of communication technology. With the instrumentation that new technologies display, enabling access to electronic globalisation, the relationship of space-time has changed and the question “where are you going?” has been replaced subtly with “where are you?”

Martin Champagne’s text analyses Réal Patry’s recent installation, regarding the idea of private property. In the era of globalization, even if some borders seem porous, others do not disappear.¹⁰ These boundaries then are the concern of Patry’s “topocritical” work. Without markers that can produce virtual spaces, certain borders are closed to inhospitable places. Faced with this phobia about security at any cost, the discourse itself becomes a barrier. On the other hand, in this context of an extended space, where there is a risk of being confined to a particular territory, it is desirable rather to be positioned facing technologies that quite obviously require a new alliance with living conditions while remaining, as Nietzsche proclaimed, “faithful to the land.” Several of David Renaud’s works, relating his response to new technologies of localization are discussed in Bénédicte Ramade’s contribution to this collection of essays. Faced with the dematerialisation of territory incurred by new technology, this artist endeavours to reproduce fragments of land to scale, which become landscapes presented as models of a site in the exhibition space. With these faithful reproductions, Renaud gives the viewer new cartographical experiences. Some of these recorded spaces are like rocks that rise up out of the sea, small islands springing up from nowhere that Renaud introduces into the field of sculpture as bodily experience.

The image of the island maintains a link between geographical and imaginary space. It symbolizes utopia, as François Chalifour emphasizes in his text. This utopian image from two of Jean-Yves Vigneau’s exhibitions is analysed here: the island seems to sway between “nostalgia and melancholy.” At first, the island is transformed into a tomb. Then Vigneau recalls that it could be like a statue, emerging from the water. But the island is also a place that suggests comings and goings, that consequently invites journeys, necessitates displacements. The sculptor cartographer then

ces espaces répertoriés sont comme des cailloux qui surgissent de la mer, des petites îles sorties de nulle part, mais que Renaud introduit dans le champ de la sculpture comme expérience corporelle.

L'image de l'île entretient un lien entre espace géographique et imaginaire. Elle symbolise, comme le souligne François Chalifour dans son texte, une utopie. Cette image utopique est ici analysée à partir de deux expositions de Jean-Yves Vigneau pour qui l'île semble tanguer entre « nostalgie et mélancolie ». D'abord, l'île se métamorphose en un tombeau. Il rappelle alors qu'elle peut être comme une statue qui surgit de l'eau. Mais l'île est aussi un lieu qui exige des allers-retours, qui invite par conséquent aux voyages, nécessite des déplacements. Le sculpteur cartographe se fait alors voyageur. Le voyage s'invite dans le processus de création. L'humain est un être en mouvement, il est un être en chemin. Les sculpteurs cartographes sont de ceux qui peuvent donner l'exemple. Pierre Bourgault, tout comme Vigneau, a le pied marin. Il sillonne le fleuve et ses îles depuis plusieurs années¹¹. À partir des années 1990, il a effectué des trajets sur l'eau avec son bateau qui ont résulté en dessins transposés sur des cartes maritimes. *Saint-Jean-Port-Joli* appartient à cette série de voyages aléatoires faits sur l'eau. À l'automne 2012, il présente à Montréal une exposition ayant pour titre *Jenesaispasvraimentoujevaismaisjemenvais*¹². L'immense sculpture qui s'impose au centre de la galerie est une nacelle d'éolienne. Cela suggère bien sûr le vent. Sur certaines mappemondes, dont une signée par le peintre Dürer, on remarque des personnages tout autour de la carte représentant les vents soufflant sur la terre. La force des vents est essentielle pour qui veut naviguer. Sans elle, on ne peut maintenir sa trajectoire, à moins que l'art de la navigation ne nous invite plutôt à la dérive.

Dérivée, c'est détourner de son cours. C'est poursuivre son chemin vers l'inconnu, l'étranger. C'est dans cet horizon que s'effectue, me semble-t-il, le travail de l'artiste Christoph Fink. Pour élaborer son projet *Atlas des mouvements*, il y a toujours au préalable le voyage. Dans l'entretien qu'il m'a accordé pour ce dossier, il rappelle comment s'effectue son périple. Constitué jusqu'à aujourd'hui de cent seize voyages, réalisés en Europe, en Amérique et au Moyen-Orient, son *Atlas* prend la forme d'archives sonores, visuelles, mais aussi de sculptures présentées sous forme de disques en terre cuite. En flamand, tout comme en néerlandais ou en allemand, le mot « mouvement » a pour racine « weg » qui réfère à chemin. Ce chemin est celui qui dresse un pont entre l'homme et son habitat terrestre ou marin. Or, les chemins qu'empruntent nos artistes voyageurs s'éloignent sans aucun doute de la figure du globetrotter et encore plus de celle du touriste qui sillonne la planète en mal d'exotisme. Plus proches de l'esthétique du divers de Victor Segalen¹³, leurs parcours annoncent plutôt des espaces cartographiés ouverts sur l'infini. Autrement dit : les créateurs sont, comme le pense Sloterdijk, parmi ceux qui nous empêchent de sombrer dans la routine¹⁴. ←

Professeur de philosophie au Cégep André-Laurendeau (Montréal), André-Louis PARÉ collabore ou a collaboré à diverses revues québécoises d'art contemporain (*Espace, esse, Etc, Parachute...*). Membre du comité de rédaction de la revue *Espace sculpture*, il a supervisé depuis la fin des années 1990 plusieurs dossiers thématiques. Il a également signé de nombreux opuscules et textes de catalogue. Il vit et travaille à Montréal.

becomes a traveller. The journey becomes part of the creation process. Human beings are constantly on the go, on the way. Sculptor cartographers are those who can set an example. Like Vigneau, Pierre Bourgault is a good sailor. He has been sailing the St Lawrence and its islands for many years.¹¹ Since the 1990s, he has made journeys on his boat that have resulted in drawings transposed onto maritime maps. *Saint-Jean-Port-Joli* belongs to this series of random journeys made by water. In the autumn of 2012, he presented an exhibition in Montreal titled *Jenesaispasvraimentoujevaismaisjemenvais*.¹² The immense sculpture set up in the centre of the gallery is an aeolian capsule. This, of course, suggests the wind. On some maps of the world, one the painter Dürer signed, figures all around the map are shown representing the winds blowing on the earth. Winds are essential for those who want to sail. Without them, one cannot maintain one's course, unless the art of navigation invites us to drift away instead.

Drifting is to be diverted from one's course, to continue on one's path towards the unknown, to unfamiliar places. This seems to me to be the perspective from which artist Christoph Fink carries out his work. To elaborate his project *Atlas de mouvements*, there is always a voyage beforehand. In my interview with him for this collection of essays, he recalls how his journey is carried out. Composed of a hundred and sixteen trips up until today, carried out in Europe, North America and the Middle East, his *Atlas* takes shape from visual and sound records, but also sculpture presented in the form of terracotta disks. In Flemish, as in Dutch and German, the word "movement" has the root "weg" that refers to a path. This path is what makes the bridge between man and his living conditions on land or sea. The paths that our artist travellers take are without a doubt far removed from the figure of a globetrotter and even more so from that of a tourist who criss-crosses the planet craving for exoticism. Closer to Victor Segalen's aesthetics of diversity,¹³ their paths instead present mapped spaces open onto infinity. In other words: artists are, as Sloterdijk thinks, among those who keep us from sinking into routine.¹⁴ ←

Translated by Janet LOGAN

André-Louis PARÉ, a professor of philosophy at Cégep André-Laurendeau (Montréal), writes for various Quebec contemporary art magazines such as *Espace, esse, Etc, Parachute...* He is a member of the editorial committee of *Espace sculpture* and since 1990, has supervised many special topic themes for the magazine. He has also written numerous texts for catalogues and pamphlets.

NOTES

1. Michel Serres, *Statues*, Paris, Éd. Flammarion, coll. Champs, 1989, page 334.
2. Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Éd. Gallée, coll. Débats, 1996.
3. Éveline Boulva présentait, du 21 octobre 2012 au 13 janvier 2013, une exposition bilan de ses œuvres intitulée *Des lieux et des temps* au Musée du Bas-Saint-Laurent à Rivière-du-Loup (commissaire: Carl Johnson)./From October 21, 2012 to January 13, 2013, Éveline Boulva presented an exhibition with a statement about her works titled *Des lieux et des temps* at Musée du Bas-Saint-Laurent at Rivière-du-Loup (Carl Johnson curator)
4. Pour une introduction à la géocritique comme nouvelle lecture du monde à partir d'œuvres de fiction, voir *La Géocritique, réel, fiction, espace* de Bertrand Westphal, paru aux Éd. de Minuit, 2007./For an introduction to geocriticism as a new way of looking at the world from works of fiction, see *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, by Bertrand Westphal, trans. Robert T. Tally Jr., New York, Palgrave Macmillan, 2011.
5. Sur la relation entre globalisation et capitalisme voir de Peter Sloterdijk, *Le palais de cristal. À l'intérieur du capitalisme planétaire*. Paris, Éd. Arthèmes Fayard/Pluriel, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, 2010./On the relationship between globalism and capitalism see Peter Sloterdijk, *Le palais de cristal. À l'intérieur du capitalisme planétaire*. Paris, Éd. Arthèmes Fayard/Pluriel, trans from German, Olivier Mannoni, 2010.
6. Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*. Paris, Éd. Macula, traduit de l'américain par Claire Brunet, 1997. /Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, 1981.
7. *L'œil cartographique, op. cit.*, principalement le chapitre 5: « L'œil nomade et critique »./Mainly chapter 5.
8. Michel Serres, *Statues, op. cit.*, Principalement, pages 301 à 346./Mainly pages 301 to 346.
9. Michel Serres, *Atlas*, Paris, Éd. Julliard, 1994.
10. Marc Augé, « La notion de frontière », dans *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Éd. Rivages poche/Petite bibliothèque, p. 13 à 20.
11. L'artiste Pierre Bourgault raconte une expérience de navigation dans « Baie Déception. Allégorie », *Espace sculpture*, n° 34, 1995-1996./Artist Pierre Bourgault recounts a sailing experience in « Baie Déception. Allégorie », *Espace sculpture*, n° 34, 1995-1996.
12. L'exposition a été présentée à la Galerie Clark, du 19 janvier au 25 février 2012./Exhibition presented at Galerie Clark from January 19 to February 25, 2012.
13. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Paris, Le livre de poche, 2007./*Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity*, trans. Yaël Rachel Schlick, Duke University Press, 2002.
14. Peter Sloterdijk, *Le palais de cristal, op. cit.*, page 377.