Document généré le 25 avr. 2024 16:37

Espace Sculpture

Espace… *ment* : une introduction
Spacing *Out*: An Introduction

André-Louis Paré

Numéro 83, printemps 2008

URI : https://id.erudit.org/iderudit/9165ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)
1923-2551 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Paré, A.-L. (2008). Espace… *ment* : une introduction / Spacing *Out*: An Introduction. *Espace Sculpture*, (83), 7–12.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2008

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/

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/

Espace... *ment*: une **introduction**
Spacing *Out*: An Introduction

André-Louis PARÉ

L'art au service de l'illusion – voilà notre culte.
– Friedrich NIETZSCHE [1]

La vérité de l'œuvre est cette puissance mensongère qui accompagne toutes nos représentations.
– Jacques DERRIDA [2]

Depuis quelques années, avec l'engagement de l'artiste pour le social, certaines formes d'art, qualifiées de relationnelles, ont voulu s'approcher du monde réel. Comme le mentionne Jacques Rancières, les années 1990 ont donné lieu à un « tournant éthique de l'esthétique [3] ». L'éthique dont il est question se rapporte alors moins à une morale qui tente de juger des comportements humains en termes de valeur, qu'à une intention de se rapprocher, par diverses attitudes artistiques, de la vie quotidienne afin, dans une certaine mesure, de se rendre utile et montrer que l'art a aussi quelque chose à dire lorsqu'il souhaite passer à l'action. Ce faisant,

Art as the nurturing of illusions–our curt.
– Friedrich NIETZSCHE [1]

The truth of the work lies in this lying strength ... who accompanies all our representations.
– Jacques DERRIDA [2]

With the artist's engagement in social issues over the last few years, some art forms described as relational have tried to get closer to real life. As Jacques Rancière states, the 1990s have given rise to an "ethical turning point in aesthetics." [3] The ethics in question is related less to morality, attempting to judge human behaviour in terms of worth, than to an aim of getting closer to everyday life through various artistic attitudes, to a certain extent, becoming useful and showing that art also has something to say when one wants to make it do so. When this occurs, these artistic gestures, carried out mainly in public places, attempt by consensus to "repair the faults in the social cohesion." [4] Unless I'm mistaken, this ethical turning point seems motivated by a desire for truth. Becoming involved in the social fabric to better understand the real context, the artist deliberately proposes an encounter with the outside. And, in this case, it appears evident that these artists discard the concept of art that is concerned mainly with creating illusion in the way Friedrich Nietzsche envisioned it. As he says: "We possess art lest we perish of the truth." [5] From then on, beginning with modernist aesthetics, the artist philosopher must consider the fictional aspect of art. The author of *The Gay Science*—of the *gaya scienza*—thus extols the love of appearances. By critically examining a certain philosophical and scientific concept of truth, he situates art at the heart of human activity.

Vue de l'exposition *Cités de l'archéologie fictive : Œuvres de* ***Peter Eisenman****, 1978-1988* qui a été présentée au CCA en 1994. © Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Centre for Architecture, Montréal / View of *Cities of Artificial Excavation: Works by Peter Eisenman, 1978-1988*, exhibited at the CCA in 1994. ©Canadian Centre for Architecture, Montreal. Photo : Michel Legendre.

Appearance brings life into existence, opening new perspectives. In *What is Philosophy?* the duo Deleuze and Gauttari are in full accord with this. Likening art to "a bloc of sensations," the duo states that the vocation of art is not to demonstrate something through its language. It does not have to be equivalent to actual reality. This is why art does not have opinions.[6] As both a technical and aesthetic activity of composing, art is in the realm of what is possible. [7] It is within this possibility, understood here as an aesthetic category, that we must examine the idea of spacing *out*.

"Spacing out" refers to the gap, the distance between two points. The spacing out creates an interval that also acts as a bond among various elements. It is like a void that unites. It brings everything together while remaining an area of space. But from the perspective of art, it initially involves the aspect of territory and habitation. In 1962, at a conference on the subject of art and space, Martin Heidegger questioned the notion of space where artwork, principally sculpture is concerned. [8] He put forward the idea that sculpture reveals

ces gestes artistiques, s'effectuant principalement dans l'espace public, tentent par le consensus de « réparer les failles du lien social[4] ».

Sauf erreur, ce tournant éthique semble alors motivé par un désir de vérité. En s'immiscant dans le tissu social, pour mieux connaître le contexte réel, il propose volontairement une tentative de rencontre avec le dehors. Or, dans ce cas, il apparaît évident que ces attitudes d'artistes tournent le dos à une conception de l'art misant essentiellement sur sa capacité d'être, comme l'envisageait Friedrich Nietzsche, au service de l'illusion. L'art, rappelle-t-il, « nous est donné pour nous empêcher de mourir de la vérité[5] ». Dès lors, à l'orée de la modernité esthétique, le philosophe artiste devait considérer l'art dans sa dimension fictive. L'auteur du *Gai Savoir*–de la *gaya scienza*–célébre ainsi l'amour de l'apparence. En critiquant une certaine conception philosophique et scientifique de la vérité, il situe l'art au cœur de l'activité humaine. L'apparence donne vie à la vie, lui ouvre de nouvelles perspectives. Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, le duo Deleuze et Guattari abonde dans le même sens. En assimilant l'art à « un bloc de sensations », le duo affirme que l'art n'a pas pour vocation de démontrer par son langage quelque chose. Il n'a pas à s'identifier au réel effectif. C'est pourquoi l'art n'a pas d'opinion[6]. Comme activité de composition, autant technique qu'esthétique, l'art est de l'ordre du possible[7]. C'est donc au sein de ce possible, compris ici comme catégorie esthétique, qu'il nous faut examiner l'idée d'espace *ment*.

Le mot « espacement » renvoie à l'écart, à la distance entre deux points. L'espacement crée un intervalle qui agit aussi comme lien entre divers éléments. Il est comme un vide qui unit. Il rassemble tout en maintenant un laps d'espace. Mais, d'un point de vue artistique, il pointe d'abord du côté du territoire et de l'habitation. Dans une conférence de 1962 ayant pour sujet l'art et l'espace, Martin Heidegger questionne la notion d'espace lorsqu'il s'agit des œuvres plastiques, et principalement de la sculpture[8]. Il avance l'idée que la sculpture est révélatrice d'un lieu. Le lieu–le *topos* grec–n'est pas encore l'espace de la géométrie euclidienne, celle qui pendant longtemps a été identifiée à l'espace scientifique et technique. En effet, bien avant ce « vrai espace », l'espace-lieu réfère aux espaces que nous habitons. À l'espace abstrait des scientifiques s'oppose donc l'espace-lieu, celui que l'on occupe. Au dire du philosophe, celui-ci est le résultat d'un espacement. Prêtant attention à la langue, Heidegger remarque que le propre de l'espace est l'espacement. Espacer c'est libérer, ouvrir un espace, c'est faire place à des lieux possibles. Dans ce cas, la sculpture aurait pour fonction d'incorporer des lieux. Dans son maître livre de 1927, *Être et Temps*, Heidegger a beau miser sur la temporalité, au sein du monde ambiant, l'être humain est d'abord un être d'espacement. Le thème de l'habitation, qu'il associe ici à la sculpture instauratrice de lieux et qu'il reprendra ailleurs sous l'horizon d'une crise de l'habitation, est là pour le confirmer[9]. Mais, tandis qu'Heidegger soumet cette réflexion à une herméneutique permettant de penser le séjour des hommes sur terre, celle-ci donne aussi l'occasion d'explorer autrement ces lieux de passage qui font partie de notre quotidien. C'est ce que nous apprend l'écrivain Georges Perec

space. Place—the Greek *topos*—is not yet the space of Euclidian geometry, which for a long time has been identified with scientific and technical space. In fact, well before this "real space," the space-place referred to the spaces that we inhabit. Scientific abstract space is contrast with the space-place, the one we occupy. According to the philosopher, this is the result of a spacing out. Concerned with language, Heidegger notes that spacing out is a distinctive feature of space. To space out is to liberate, to open up a space: it makes places possible. In this case, sculpture has the function of incorporating places. In Heidegger's most important work, *Being and Time* of 1927, he beautifully relies on temporality within an ambient world, the human being is initially a being in space. The theme of occupying space, that he associates here with sculpture as establishing places and that he takes up elsewhere in the form of a crisis in habitation, is there to back it up.[9] But while Heidegger subjects this reflection to hermeneutics, enabling thought about man's sojourn on earth, this is also an opportunity to explore places of passage in other ways, those that are part of our everyday life. This is what the writer Georges Perec tells us in *Species of Spaces and Other Pieces.*[10] Perec presents the spaces that we inhabit in daily life, particularly the bed, the apartment, but also the street, the city, the country and so on. And these spaces have nothing to do with infinite and homogeneous space represented by science. Instead they are discontinuous, split up and separated. In short, he highlights the heterogeneousness of our notion of space. He tells us that we constantly go from one place to another without paying attention to various changes that lead to our way of being and living in daily life. This book partakes of the significance given for the last few decades to the notion of space over those of time and history, concepts in which thought had been confined for a long time. Michel Foucault expresses this magnificently in an article "Different Spaces;"[11] but it is with Deleuze and Guattari that I would like to continue this introduction.

In response to spacing out as Heidegger presents it, Deleuze and Guattari developed a geophilosophy in which the notion of space is

dans un ouvrage intitulé *Espèces d'espaces*[10]. Perec présente les espaces que nous habitons dans la vie de tous les jours, notamment le lit, l'appartement, mais aussi la rue, la ville, le pays, etc. En somme, il souligne l'hétérogénéité de la notion d'espace. Or, ces espaces n'ont rien à voir avec l'espace infini et homogène représenté par la science. Ceux-ci sont plutôt discontinus, fractionnés, séparés. Sans cesse, dit-il, nous passons d'un lieu à un autre sans prêter attention aux divers changements que cela induit dans notre façon d'être et de vivre au quotidien. Ce livre participe donc de l'importance accordée depuis quelques décennies à la notion d'espace au profit de celles du temps et de l'histoire, concepts à partir desquels la pensée a longtemps été confinée. Michel Foucault l'a magnifiquement exprimé dans un article sur les « espaces autres[11] » ; mais c'est avec Deleuze et Guattari que je souhaite poursuivre cette introduction.

←
Vue de l'exposition *Cités de l'archéologie fictive : Œuvres de* ***Peter Eisenman****, 1978-1988* qui a été présentée au CCA en 1994. ©Centre Canadien d'Architecture/ Canadian Centre for Architecture, Montréal/View of *Cities of Artificial Excavation: Works by Peter Eisenman, 1978-1988*, exhibited at the CCA in 1994. ©Canadian Centre for Architecture, Montreal. Photo : Michel Legendre.

En réponse à l'espacement tel que présenté par Heidegger, Deleuze et Guattari vont élaborer une géophilosophie où la notion d'espace est analysée au sein du système « territoire-maison ». L'espace ne doit pas être compris comme un récipient ; il est ce à partir de quoi nous expérimentons un territoire donné. Or, cette expérimentation de l'espace architecturé n'est jamais politiquement neutre. Elle s'effectue à partir d'un ensemble de règles qui s'impose selon des paramètres précis. C'est à l'intérieur de cet espace délimité qu'ils considèrent l'architecture comme le premier des arts[12]. Comme mise en forme de l'espace habité, l'architecture est aussi historiquement associée à la valorisation des diverses sources de pouvoir. Elle se retrouve, la plupart du temps, assujettie au pouvoir symbolique des grandes institutions et, par le fait même, condamnée à certaines normes unificatrices. C'est donc dans ce contexte, régi par des contraintes d'ordres politique, économique et technique, que le travail architectural s'accomplit. Si, comme le pensent Deleuze et Guattari, l'œuvre d'art est un « bloc de sensations » disposé à générer de nouvelles façons de voir, de sentir et d'entendre, il faut alors admettre que l'architecture se trouve dans une position plutôt étrange. Mettre en place ce qu'ils ont nommé des « espaces lisses », soit des espaces nomades capables d'innovation et d'exploration du réel pouvant contrer des « espaces striés », identifiés au pouvoir des structures institutionnelles, exige sans doute de la part de l'architecte une stratégie critique particulière. D'autant que, même si la forme architecturale peut parfois être innovatrice, elle se doit d'obéir à une fonction utilitaire. C'est que l'espacement qu'elle engendre se déploie au sein de la société, voire essentiellement sur le territoire urbain. Or, c'est justement en développant un potentiel d'inventivité à l'intérieur de certaines balises que l'architecture rejoint le monde de l'art contemporain. C'est dans cette logique esthétique, où le pouvoir de territorialisation inhérent à l'architecture offre du même coup un potentiel de déterritorialisation, que l'architecture peut subtilement mettre en scène une certaine forme de transgression.

D'origine latine, le mot transgression renvoie à la notion d'espace. Transgresser, c'est passer outre. C'est sortir de son espace pour entrer dans un espace étranger. Cette transgression convient parfaitement à l'image de la greffe qu'utilise l'architecte Peter Eisenman pour expliquer ses projets d'architecture artificielle tels que développés sous le titre *Cités de l'archéologie fictive*. S'étendant de 1978 à 1988, ces projets urbains cherchent à questionner l'idée du lieu par une réflexion sur l'architecture qui refuse les attitudes de compositions classique et moderniste. L'idée de la greffe fait donc appel à des stratégies de création permettant d'inventer une nouvelle histoire du lieu. C'est à partir de considérations puisées dans la philosophie et la théorie littéraire qu'Eisenman va développer, vers la fin des années 1970, sa réflexion sur l'importance de l'architecture pour un territoire donné. Comme pour le gai savoir nietzschéen, la fiction devient alors l'origine du processus architectural. L'archéologie fictive a beau s'intéresser à l'histoire du lieu, elle ne tente surtout pas d'en préserver l'état actuel, ni de remonter à une origine présupposant ainsi une vérité en architecture. Comme on sait, Eisenman fait partie avec d'autres architectes, comme Gehry, Hadid,

analysed as a "territory-house" system. Space should not be understood as a container: it is the starting point to experiment with a given territory. This experimenting with structured space is never politically neutral. It follows a set of rules that is set out according to precise parameters. It is within this defined space that they consider architecture as the first of the arts.[12] Like shaping lived space, architecture is also historically associated with glorifying various sources of power. Most of the time, it is subjected to the symbolic power of important institutions and thus, is obliged to follow certain unifying standards. It is in this context, regulated by political, economic and technical constraints, that architectural work is accomplished. If, as Deleuze and Guattari think, an art work is a "bloc of sensations" presented to create new ways of seeing, feeling and hearing, one must admit that architecture is in a rather strange position. Putting in place what they call "smooth spaces" or nomadic spaces capable of innovation and of exploring the real to counter "striated spaces," identified with the power of institutional structures, certainly requires a special critical strategy from the architect. And this is all the more so because even though an architectural form may be innovative at times, it must conform to a utilitarian function. The spacing out that it creates is displayed within society, indeed mainly in urban areas. And it is precisely by developing a potential for inventiveness within certain markers that architecture joins up with the contemporary art world. It is in this aesthetic logic, where the power of territorialisation inherent in architecture simultaneously creates a potential for deterritorialisation, that architecture can subtly present a certain form of transgression.

Transgression, of Latin origin, refers to the notion of space. Transgressing is to step beyond. It is to leave one's space and enter into an unfamiliar one. This transgression perfectly suits the graft image that architect Peter Eisenman uses to explain his artificial architecture projects as developed under the title of *Cities of Artificial Excavation*. Conceived from 1978 to 1988, these urban projects question the idea of place, reflecting on architecture that refuses the viewpoint of classical and modernist composition. The idea of the graft calls for creative strategies enabling the invention of a new history of place. Toward the end of the 1970s, Eisenman developed his thought on the significance of architecture for a given territory, drawing on philosophy and literary theory. Like for Nietzschean *gay science*, fiction then becomes the beginning of the architectural process. However much artificial excavation is about the history of the site, it certainly is neither an attempt to preserve its present state nor to go back to its origin, thus presupposing a truth about architecture. As we know, Eisenman was part of the deconstructivist movement along with other architects such as Gehry, Hadid, Libeskind and Tschumi. Deconstructivism in architecture was inspired by the deconstruction Jacques Derrida developed, which in turn was a Heideggerian reading of the fundamental concepts of metaphysics. Although deconstruction appears negative, it is meant to be inventive. It not only destroys, it attempts to uncover the underpinning of the concepts of Western thought to reveal what is left unsaid, the non-occurring in philosophical and other writings. Consequently, it pays particular attention to the elaboration context and all that this implies about hidden meanings in writing. At the architectural level, deconstruction is carried out by the intervention of what Eisenman calls decomposition. With a new set of forms that play with the site's history, his projects deconstruct certain aspects of reality transmitted by traditional architecture. Using strategies such as stratification, the palimpsest and excavation, the architectural decomposition analyses the location as if it were a text, that is to say, a place of passage to other possible readings.

One may remember that in 1994, the Canadian Centre for Architecture (CCA) invited Eisenman to exhibit the projects from the *Cities of Artificial Excavation* series.[13] This exhibition presented eleven projects—competitions, theoretical works, public commissions—only one of which would be produced.[14] In fact, for Eisenman, these projects were not conceived to be actually produced. From a formal point of view, the sketches and cardboard models were somehow finished works. But as a theoretical project, he basically lets us see the creative process in which imagination and

Libeskind et Tschumi, du mouvement déconstructiviste. Le déconstructivisme en architecture s'inspire de la déconstruction développée par Jacques Derrida, elle-même inspirée par la lecture heideggerienne des concepts fondamentaux de la métaphysique. D'apparence négative, la déconstruction se veut plutôt inventive. Elle ne fait pas que détruire, elle tente de dégager sous les concepts de la pensée occidentale ce qu'il y a de non-dit, de non-advenu dans les écrits philosophiques ou autres. Par conséquent, elle porte aussi une attention particulière au contexte d'élaboration, avec tout ce que cela implique de sous-entendu sur le plan de l'écriture. Au point de vue architectural, la déconstruction s'effectue par l'entremise de ce que Eisenman appelle la décomposition. Par un jeu de formes inédites, qui jouent avec l'histoire du site, ses projets déconstruisent certains aspects du réel transmis par l'architecture traditionnelle. Grâce à des stratégies telles que la stratification, le palimpseste et l'excavation, la décomposition architecturale analyse l'emplacement comme s'il était un texte, c'est-à-dire un lieu de passage vers d'autres lectures possibles.

On se souviendra peut-être qu'en 1994, le Centre Canadien d'Architecture (CCA) a invité Eisenman à exposer les projets de la série *Cités de l'archéologie fictive*[13]. Cette exposition présentait onze projets – concours, travaux théoriques, commandes publiques – dont un seul sera réalisé[14]. En effet, pour Eisenman, ces projets n'étaient pas pensés en vue d'une réalisation concrète. D'un point de vue formel, les croquis et les maquettes en carton sont donc, en quelque sorte, des œuvres achevées. Mais comme projet théorique, ils nous offrent à voir essentiellement un processus de création où l'imaginaire et le réel se confondent. Pour le découvrir, le spectateur était alors obligé de déambuler à l'intérieur de corridors qui donnaient accès à d'autres espaces se présentant à la manière d'un labyrinthe multicolore. La forme labyrinthique est révélatrice de la perspective retenue par Eisenman pour nous introduire à son travail architectural[15]. Le labyrinthe suscite, en effet, de manière polysensorielle, une image fictive de notre rapport au réel. Il offre des points de vue divers qui font obstacle à une prise de vue totale sur ce qui nous environne. Par conséquent, le spectateur se retrouve dans une relation ambiguë par rapport à notre position face à ce qui est considéré comme étant l'intérieur et l'extérieur, le proche et le lointain. C'est que l'effet labyrinthe fragmente l'espace qui ne peut se voir d'un seul coup d'œil. Selon Eisenman, la décomposition de l'espace vécu met également en question une perception humaniste et anthropocentriste de notre rapport au réel. Bien évidemment, le cube blanc, symbole du modernisme, n'est plus alors qu'un souvenir. Le spectateur se trouve plutôt dans un dédale à géométrie variable grâce auquel la réalité est libérée d'un soi-disant monde vrai.

Dans ce contexte, le concepteur du *Mémorial aux victimes de la Shoah* à Berlin a toujours voulu que l'architecture puisse également s'intégrer au monde des arts visuels. En évoquant l'absence de construction, ces projets d'architecture fictive entament une réflexion sur la nature de l'œuvre d'art. Mais, de façon générale, l'espacement qui s'opère en architecture ne se pose pas de la même manière que lors d'un travail artistique produit au sein d'un espace d'exposition. Dans le domaine sculptural, les installations et le travail *in situ* ont permis à plusieurs artistes de transformer les espaces d'exposition afin de procéder à des agencements, à des parcours qui demandent au spectateur une nouvelle approche de ce que serait une œuvre. Les auteures qui participent à ce dossier nous présentent, chacune sous des horizons divers, l'œuvre d'artistes soulevant des questions par rapport à l'espace, du moment où la réalité semble devenir un mot pluriel. Katrie Chagnon analyse le travail récent de Guillaume La Brie. Cet artiste exposait récemment à la galerie de l'UQAM une installation qui faisait suite à une exposition présentée à AXENÉO7 à Gatineau et intitulée *Les envahisseurs de l'espace*. S'appuyant sur l'hétérogénéité de l'espace, Chagnon analyse le travail du sculpteur eu égard à la manière qu'il a de transformer le potentiel plastique de l'espace. Puisque, grâce à l'art, l'espace devient question, elle nous rappelle l'importance de revoir notre rapport à l'espace comme lieu et enjeu qui brouille notre perception du réel. Or, si l'espacement dans un contexte artistique s'expérimente pour le spectateur à partir d'une réflexion sur la perception de la réalité, la théorie des mondes possibles avancée par certains philosophes états-uniens nous permet de poursuivre autrement la réflexion sur

reality merge. To discover this, the viewer was obliged to stroll through corridors that led to other spaces, presenting a multi-coloured maze. The labyrinthine form reveals the perspective that Eisenman takes to introduce us to his architectural work.[15] In fact, in a multi-sensory way, the labyrinth creates a fictional image of our relation to reality. He presents various viewpoints that become an obstacle to our complete view of what surrounds us. Consequently, the viewer is in an ambiguous relation to our position faced with what is considered the inside and the outside, the near and the far. The labyrinth effect fragments space so that it cannot be seen at a single glance. According to Eisenman, the decomposition of lived space also questions a humanist and anthropocentric perception of our relationship to reality. Of course, the white cube, a modernist symbol, becomes a thing of the past. Instead, viewers find themselves in a maze of variable geometry in which reality is freed from the so-called real world.

In this context, the designer of Berlin's *Memorial to the Murdered Jews in Europe* has always wanted architecture to be part of the visual arts. By evoking the absence of construction, these imaginary architectural projects stimulate a reflection on the nature of the artwork. But in general, the spacing out that occurs in architecture does not happen in the same manner as art produced in an exhibition space. In the field of sculpture, installations and site-specific work have enabled many artists to transform exhibition spaces, producing constructions and creating work that requires visitors to take a new approach to what is called art. The authors, who have contributed to this thematic collection of essays from various perspectives, give us the work of artists raising issues about space, showing that reality seems to have many meanings. Katrie Chagnon analyses the recent work of Guillaume La Brie. Not long ago, this artist recently presented an installation in the gallery at UQAM that was previously exhibited at AXENÉO7 in Gatineau called *Les envahisseurs de l'espace*. Stressing the heterogeneousness of space, Chagnon analyses the sculptor's work looking at the way that he has of changing the physical potential of space. Since, through the art, space becomes an issue, she reminds us of the importance of looking again at our relation to space as place with implications that blur our perception of reality. Although spacing out in the art context is experimented with by reflecting on the perception of reality, the theory of possible worlds put forward by certain American philosophers enables us to continue reflecting about the implications raised by the spacing out in another way. This is what Aseman H. Sabet proposes in a text about works by Argentinean artist Leandro Erlich. This artist's installations combine stratagems to blur the workings of reality. These tactics also open up a veritable sensory laboratory that, according to Sabet, enables "a dialogue on the field of possibilities." And, this dialogue is not uniquely about sight. The viewer is also a listener. In considering the work of artist Janet Cardiff and her collaborator Bures Miller, Louise Provencher presents a reflection that invites us to think about spacing out through our hearing. Looking at Cardiff's work on memory, and more recently on neuropsychology, Provencher analyses it on the basis of both physiological and cognitive considerations. She concludes her text saying that the sound experience, when associated with fiction, can stimulate reflection, indeed even resistance, in a world where we are subjected to societies of control.

In brief, when aesthetics is experimented with solely at the artistic level, it does not have the vocation of "repairing faults in the social cohesion." If, as Deleuze and Guattari say, art does not have opinions, its role is not to communicate but rather to create possibilities, that of spacing out. And this spacing out does not move away from reality to quite simply deny it, it separates from it to become better involved. ←

Translated by Janet Logan

→ Vue de l'exposition *Cités de l'archéologie fictive : Œuvres de* **Peter Eisenman**, *1978-1988* qui a été présentée au CCA en 1994. © Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal/View of *Cities of Artificial Excavation: Works by Peter Eisenman, 1978-1988*, exhibited at the CCA in 1994. ©Canadian Centre for Architecture, Montreal. Photo: Michel Legendre.

André-Louis PARÉ teaches philosophy at André-Laurendeau CEGEP, and since 1988, has written for various Quebec magazines specializing in contemporary art such as *Espace sculpture, ESSE arts + opinions, ETC, Ciel Variable* and *Parachute*. He is also the author of texts for brochures and catalogues for artist-run centres. He was the curator, along with Patrice Loubier, of the 3rd edition of Manif d'art held in Quebec City during May and June of 2005. On this occasion, he also was in charge of the *Art, cynisme et démocratie* symposium.

les enjeux soulevés par l'espacement. C'est ce que nous propose Aseman H. Sabet dans un texte portant sur quelques œuvres de l'artiste argentin Leandro Erlich. Les installations de cet artiste combinent des stratagèmes qui brouillent la mécanique du réel. Or, ces ruses s'ouvrent également sur un véritable laboratoire sensoriel qui, au dire de Sabet, permet « un dialogue sur le champ des possibilités ». Mais, justement, ce dialogue n'est pas uniquement de l'ordre de la vue. Le spectateur est aussi un auditeur. En considérant l'œuvre de l'artiste Janet Cardiff et de son collaborateur Bures Miller, Louise Provencher nous présente une réflexion qui invite à penser l'espacement en fonction de notre ouïe. À partir de travaux sur la mémoire, mais plus récemment encore sur la neuropsychologie, Provencher analyse l'œuvre de Cardiff sous des considérations autant physiologiques que cognitives. Elle conclut son propos en mentionnant que l'expérience sonore, lorsqu'elle s'associe à la fiction, peut offrir des pistes de réflexion, voire de résistance, dans un monde soumis à des sociétés de contrôle.

Bref, l'esthétique, lorsqu'elle s'expérimente uniquement sur un plan artistique, n'a pas comme vocation de « réparer les failles du lien social ». Si, comme le disent Deleuze et Guattari, l'art n'a pas d'opinion, c'est que son rôle n'est pas de communiquer, mais plutôt de créer du possible, de l'espacement. Or, cet espacement ne s'écarte pas du réel pour tout simplement le nier, il s'en sépare pour mieux s'y engager. ←

André-Louis PARÉ enseigne la philosophie au Cégep André-Laurendeau. Depuis 1988, il collabore à diverses revues québécoises se consacrant à l'art contemporain (*Espace sculpture, ESSE arts + opinions, Etc, Ciel Variable* et *Parachute*). Il est aussi l'auteur de quelques textes d'opuscules pour les centres d'artistes ainsi que de textes de catalogue. Avec Patrice Loubier, il a été commissaire de la 3e édition de la Manif d'art qui s'est tenue à Québec en mai et juin 2005. À cette occasion, il était également responsable du colloque *Art, cynisme et démocratie*.

Vue de l'exposition *Cités de l'archéologie fictive : Œuvres de* ***Peter Eisenman****, 1978-1988* qui a été présentée au CCA en 1994. © Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal/ View of *Cities of Artificial Excavation: Works by Peter Eisenman, 1978-1988*, exhibited at the CCA in 1994. © Canadian Centre for Architecture, Montreal. Photo : Michel Legendre.

NOTES

1. *La volonté de puissance*, tome 2, Éd. Gallimard, coll. TEL, p. 216 (Friedrich Nietzsche, Werke: Kritische Gesamtausgabe, V2, 11, [162], Eds. Giorgio Colli and Mazzino Montinari. Berlin and new York, Walter de Gruyter, 1967, p. 402. [segment translated by Richard Schacht]).
2. « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres », dans *Psyché. Invention de l'autre*, Éd. Galilée, 1987, page 505 / Jacques Derrida, "Why Peter Eisenman Writes Such Good Books," in *Chora L Works*, J. Derrida & P. Eisenman, New York: The Monacelli Press, 1997, p. 99.
3. *Malaise dans l'esthétique*, Éd. Galilée, Paris, 2004 / Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Éd. Galilée, 2004.
4. *Ibid.*, p. 161.
5. *Ibid.*, tome 1, page 387 / Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, tr. By Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale, New York: Random House, 1967. p. 435.
6. « L'art est le langage des sensations, qu'il passe par les mots, les couleurs, les sons ou les pierres. L'art n'a pas d'opinion. » *Qu'est-que la philosophie?*, Éd. de Minuit, Paris, 1991, p. 166 / "Whether through words, colors, sounds or stone, art is the language of sensations. Art does not have opinions." Gilles Deleuze and Felix Guattari. *What is Philosophy?* tr. By Hugh Tomlinson and Graham Burchell, New York: Columbia University Press, 1994, p. 176.
7. « Du possible, sinon j'étouffe », *idem*, page 168 / "the possible or I shall suffocate," Deleuze, *idem.*, p. 177.
8. « L'art et l'espace », dans *Questions IV*, Éd. Gallimard, Paris, 1976, p. 98 à 106 / Martin Heidegger, "Art and Space", *Men and World*, 6, 1973, pp. 4-8
9. « Bâtir habiter penser », dans *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1958, p. 170 à 193 / Martin Heidegger, *Building, Dwelling, Thinking*, trans. Albert Halstader, Harper, New York, 1971.
10. Éd. Galilée, Paris, 2000 [1974]. Membre du groupe OULIPO – Ouvroir de littérature potentielle – Perec se donne comme défi d'explorer les capacités du langage écrit à partir de diverses contraintes / Georges Perec, *Species of Spaces and Other Pieces*, ed. and trans. John Sturrock, London: Penguin, 1997. A member of the group OULIPO – ouvroir de literature potentielle – Perec took up the challenge of exploring the capacity of written language by subjecting it to a variety of constraints.
11. « L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son échevau. », *Dits et Écrits*, tome IV, Éd. Gallimard, 1994, page 752 / "The present age may be the age of space instead. We are in an era of the simultaneous, of juxtaposition, of the near and the far, of the side-by-side, of the scattered. We exist at a moment when the world is experiencing, I believe, something less like a great life that would develops through time than like a network that connects points and weaves its skein." Michel Foucault, "Different Spaces," tr. Robert Hurley in *Aesthetics, Method and Epistomology*, ed. James D. Faubion, New York: The New Press, 1998, p. 175.
12. « L'art commence non pas avec la chair, mais avec la maison ; ce pourquoi l'architecture est le premier des arts », *idem.* page 177 / "Art begins not with flesh but with the house. That is why architecture is the first of the arts." Deleuze, *idem.* p. 186.
13. Commissariée par Jean-François Bédard, cette exposition s'est déroulée du 2 mars au 19 juin 1994. Un catalogue édité par le CCA, Montréal, 1994 (sous la direction de J.-F. Bédard), témoigne de cette exposition / Curated by Jean-François Bédard, this exhibition was held from March 2 to June 19, 1994. The CCA published a catalogue (ed. J.-F. Bédard) to accompany the exhibition in 1994.
14. Le seul projet réalisé est *The Wexner Center for the Visual Arts* (Columbus, Ohio). Parmi les autres projets présentés et qui font partie de la collection du CCA, il y avait *Cannaregio*, projet soumis au Séminiare international de design pour Cannaregio ouest, Venise, 1978 ; *Berlin*, projet soumis au concours international sur invitation, « Wohnen und arbeiten in der südlichen Friedrichstadt », 1984 ; *Long Beach*, projet pour un musée d'art de la California State University à Long Beach, 1986 ; et *La Villette*, projet pour un jardin (« Chora L Works »), parc de la Villette, Paris, 1985-1986 / The only project carried out was the Wexner Center for the Visual Arts (Columbus, Ohio). Among the other projects presented and that are in the CCA collection are *Cannaregio*, a project submitted to the International Design Seminar for Cannaregio West, Venice, 1978; *Berlin*, a project submitted by invitation to the international competition "Wohnen und arbeiten in der südlichen Friedrichstadt," 1984; *Long Beach*, project for an art museum at California State University at Long Beach, 1986; and *La Villette*, project for a garden ("Chora L. Works"), Parc de la Villette, Paris, 1985-1986.
15. Dans « Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres » (*Psyché*, op. cit.), Derrida souligne l'importance du labyritnhe dans le travail de l'architecte / In "Why Peter Eisenman Writes Such Good Books," (*Chora, op. cit.*), Derrida emphasizes the importance of the labyrinth in the architect's work.