

Espace Sculpture

Guillaume La Brie L'espace mis en boîte Guillaume La Brie Boxed-in Space

Katrie Chagnon

Numéro 83, printemps 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9167ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chagnon, K. (2008). Guillaume La Brie : l'espace mis en boîte / Guillaume La Brie: Boxed-in Space. *Espace Sculpture*, (83), 18–22.

Guillaume **LA BRIE**

L'espace mis en boîte

Boxed-in Space

Katrie CHAGNON

*Vivre, c'est passer d'un espace à un autre,
en essayant le plus possible de ne pas se cogner.
L'espace est un doute [...]*¹.

—Georges PEREC

*To live is to pass from one space to another,
while doing your very best not to bump yourself.
Space is a doubt [...]*¹

—Georges PEREC

L'espace est une notion plurielle et mobile, tant d'un point de vue sémantique et théorique que dans sa perception pragmatique ou poétique. Réel ou vécu, fictif ou imaginaire, l'espace a été investi de diverses façons par les arts visuels, lesquels, selon la tradition esthétique occidentale, se définissent d'abord en termes de spatialité. Or, les liens entre les œuvres plastiques et le lieu qui les accueille ou qu'elles incorporent n'ont cessé de se reformuler au fil de l'histoire, les artistes ayant mis en œuvre différents moyens pour maintenir l'instabilité de ces rapports et révéler leur complexité physique, anthropologique, culturelle et historique.

« La manière dont l'espace porte et traverse l'œuvre d'art reste d'abord dans l'indécis² », disait Heidegger. Par cette indécision, l'art révèle que l'espace n'est pas *donné*, comme la forme *a priori* de la sensibilité imaginée par l'Esthétique transcendantale, mais qu'il est toujours à construire et à interroger. Les pratiques contemporaines de l'installation et de la sculpture traduisent cette problématique à travers différents modes de présentation. Comme autant d'« espèces d'espaces » à expérimenter, elles mettent en forme l'idée de doute qui constitue, selon Péric, la condition essentielle de notre existence active parmi les choses. N'étant plus pensé comme simple support des formes, étendue plus ou moins définie contenant et entourant les objets, l'espace est pris comme matériau, il se fragmente, il devient *question*.

Le travail du sculpteur Guillaume La Brie joue sans cesse sur cette « ambiguïté résistante³ ». Par une exploration du potentiel plastique de l'espace, de ses propriétés matérielles et perceptives, le jeune artiste interroge et travestit la logique fonctionnelle de l'architecture des lieux d'exposition et des objets qui viennent les habiter. Mises en scène savamment orchestrées, ses œuvres mesurent la puissance créatrice du *faux* – suivant l'expression de Deleuze⁴ – en inventant leurs propres contraintes physiques, simulant ou singeant les conditions du travail *in situ*. Le processus de réglage

Space is a plural and mobile notion, as much from a semantic and theoretical point of view as in its pragmatic or poetic apprehension. The visual arts, which are primarily defined in terms of spatiality in the Western aesthetic tradition, have found a variety of ways of investing space, whether it be real or lived, fictional or imaginary. These links between visual art works and the place that receives them, or that they incorporate, have been constantly reformulated in the course of history as artists applied various means to maintain the instability of these relations and to reveal their physical, anthropological, cultural and historical complexity.

Heidegger stated that: "The way that space reigns throughout the work of art hangs, meantime, in indeterminateness."² Through this indeterminateness, art reveals that space is not *given*, as the *a priori* form of sensibility envisioned by transcendental Aesthetics, but that it is always to be constructed and questioned. Contemporary installa-



Guillaume LA BRIE,
*Champion des poids
 neutres*, 2004. Centre
 d'exposition Circa.
 Photo: G. La Brie.



qui sous-tend cette pratique devient alors le mensonge avoué des formes, qui s'articulent en fonction d'un espace préalablement modelé par l'artiste. Nourrie par l'illusion, l'expérience du regard est maintenue sur le seuil du doute, dans cette ouverture où le sens des choses demeure incertain. Là où l'espace déjoue les habitudes perceptives ; là où l'on joue avec l'espace autant qu'il se joue de nous.

Depuis environ cinq années, La Brie est présent sur la scène artistique locale et internationale par des expositions individuelles et collectives, ainsi que par des projets d'intervention de natures diverses. Hors les murs ou en galerie, ses œuvres sont toujours pensées en fonction d'un mode spécifique de présentation, en dialogue ou en tension avec leur contexte d'accueil. L'installation *Les envahisseurs de l'espace*, présentée à l'hiver 2007 au Centre d'artistes AXENÉO7 et à la Galerie de l'UQAM l'automne suivant (*Les envahisseurs de l'espace II*)⁵, traduit de manière efficace le questionnement de l'artiste concernant les relations normalement établies entre le lieu d'exposition—envisagé comme contenant architectural—, les objets qui l'occupent et le spectateur qui perçoit—visuellement—ces objets. Ayant pour objectif de dynamiser ces rapports, les environnements créés par Guillaume La Brie s'appuient sur des stratégies de mise en espace qui inversent ou détournent leur logique initiale, générant des situations d'incompatibilité entre le contexte et l'élément qui tente de s'y insérer. Ces situations mettent en branle un processus d'adaptation qui consiste à modifier et à déformer des objets sélectionnés pour leur apparence familière (des meubles, la plupart du temps) jusqu'à ce qu'ils épousent parfaitement les paramètres physiques imposés. Avec *Les envahisseurs de l'espace*, le sculpteur a ainsi reconfiguré l'espace de la galerie en y ajoutant différents modules géométriques. Émergeant des cimes et du plafond, ceux-ci viennent pervertir l'intégrité du cube blanc dans un renversement de ses propriétés modernistes⁶. Ces formes envahissantes, dont le statut oscille entre l'architecture et l'objet—proches en cela de la sculpture minimaliste—, mettent en relief la matérialité du lieu, qui perd alors sa fonction de réceptacle neutre et quasi invisible au profit d'un nouveau rapport à l'*espacement*, c'est-à-dire au caractère dynamique du vide qu'il délimite. Un espacement qui prend la forme d'un encombrement, une ouverture qui entrave la liberté

tion and sculpture practices translate this problematic through various presentation modes. Like so many "species of spaces" to experiment with, they give form to the idea of doubt which, according to Perce, constitutes the essential condition of our existence among things. When space is no longer thought of as a support for forms, a more or less defined extension that contains and surrounds objects, it is taken up as material, it fragments and becomes a *question*.

The work of sculptor Guillaume La Brie constantly plays on this "resistant ambiguity."³ By exploring the sculptural potential of space, its material and perceptual properties, the young artist questions and travesties the functional logic inherent in the architecture of exhibition spaces and the objects they house. These works are skilfully orchestrated *mises en scènes* that measure the creative potential of the *false*—in following Deleuze's expression⁴—by inventing their own physical constraints, simulating or aping the conditions of a site-specific work. The process of adjustment that underpins this practice becomes the avowed falsity of the forms, which are structured according to a space previously shaped by the artist. Nourished by the illusion, one's gaze is held on the threshold of doubt, in this opening where the meaning of things remains uncertain. There where space fools with our perceptual habits; where one plays with space as much as it plays tricks with us.

Over the last five years, La Brie has been present on the local and international art scene with individual and group exhibitions, as well as with various intervention projects. Regardless of whether they are presented in a gallery or other spaces, his works are always conceived in terms of a specific presentation mode that dialogues with, or resists their reception context. The installation *Les envahisseurs de l'espace*, shown in the winter of 2007 at the artist-run centre AXENÉO7 and at Galerie de l'UQAM the following fall (*Les envahisseurs de l'espace II*)⁵, effectively translates the artist's investigation of the normative relations that link an exhibition place—understood as an architectural container—the objects that occupy it, and the viewer who (visually) perceives these objects. With the set goal of mobilizing these relations, Guillaume La Brie's environments are based on strategies of investing space that invert or divert their initial logic, and thereby generate a situation of incompatibility between the context and the element that

← Guillaume LA BRIE,
*Les envahisseurs de
 l'espace II*, 2007. Galerie
 de l'UQAM. Photo: avec
 l'aimable autorisation de
 l'artiste.

du lieu. Multipliant les intervalles au gré des altérations formelles de la salle, ce travail met également à l'épreuve le concept de totalité stable et idéale qu'implique l'idée moderniste de l'espace d'exposition. L'unité ne peut désormais que renvoyer à sa fragmentation, se composant chaque fois d'une série d'axes de lisibilité liés à l'exploration du spectateur. Tel un bloc de matière première, l'espace de la galerie paraît avoir été sculpté, découpé, modelé. Cela génère une ambiguïté dans les relations contenant/contenu, vide/plein, espace positif/espace négatif, car le lieu devient lui-même une forme sculpturale dont on imagine le dehors, une forme elle-même habitée par des objets qui en définissent l'ordonnance. « Une œuvre dans une œuvre dans le lieu », explique l'artiste.

Cet emboîtement sculptural ou architectural engage de manière singulière la question de l'*in situ*. Si l'on s'attarde au mode de présentation des installations, on découvre en effet que la logique de l'*in situ* y est complètement renversée au profit d'un travail presque entièrement réalisé en atelier. Qui plus est, la répétition d'une même œuvre dans différents lieux de diffusion contredit l'idée selon laquelle l'intervention de l'artiste dépend des conditions *spécifiques* du contexte d'accueil : bien que l'installation de La Brie se présente chaque fois selon une configuration différente, son existence et les rapports qu'elle tisse avec l'environnement sont loin d'être purement circonstanciels. Contrairement à ce que laissent croire les apparences, c'est le lieu de diffusion qui doit, en quelque sorte, s'adapter aux paramètres imposés par les sculptures. De fait, les modules utilisés par l'artiste sont conçus pour être installés dans n'importe quel espace et former, avec les meubles qui sont imbriqués en eux, des sculptures autonomes. L'illusion du travail *in situ* découle d'une forme de mimétisme, les sculptures étant disposées de manière à simuler, dans leur mise en relation au sein d'un même contexte, l'occupation contingente du site. Paradoxalement, ce sont donc moins les objets que les écarts entre eux qui viennent nous tromper au sujet de l'identité matérielle et conceptuelle des œuvres. Ces intervalles sont ceux réservés au corps du spectateur, qui prend part activement à la sculpture, comme une de ses composantes essentielles.

Ainsi, le travail de l'artiste engage la notion d'« espace réel » définie par l'art minimal dans les années soixante – notion relationnelle qui inclut l'espace occupé par l'œuvre, le lieu contingent procurant cet espace et une dimension pragmatique liée aux déplacements du spectateur⁷. Or, il semble qu'avec les installations de La Brie, on ait moins affaire à une mise en pratique de cette notion qu'à une mise en scène destinée à en fausser la logique. Si l'on définit, à l'instar de Benjamin Buchloh, la sculpture comme étant « l'articulation de l'ensemble des relations possibles, désirables ou réelles entre les objets eux-mêmes et entre les sujets de la perception et les objets qui les entourent⁸ », comment peut-on alors intégrer la dimension du mensonge dans la réception physique et intellectuelle de ces rapports ? Dans quelle mesure l'espace réel de la sculpture peut-il aussi être perçu comme espace de fiction ?

La réception des œuvres de Guillaume La Brie est faite d'une série de fausses pistes qui déstabilisent l'ordre normal des échanges entre la perception et le processus de réflexion qu'elle enclenche. Souvent, les pensées qui émergent de prime abord du donné perceptif se dissipent ou se contredisent à mesure que se révèle le fonctionnement réel des œuvres, amenant le spectateur à revenir sur ses pas et à regarder autrement ce qu'il vient tout juste d'enregistrer. Son parcours – ses déambulations dans l'espace aussi bien que son cheminement intellectuel – prend alors plusieurs directions, suivant les méandres du questionnement qui l'alimente ; qui le fait avancer, mais aussi reculer, se déplacer, changer d'angle... Dès lors, décrire ces œuvres sans se faire prendre au jeu représente un défi puisqu'il y a toujours un certain décalage entre les impressions vécues en situation et la compréhension des mécanismes qui les sous-tendent. Comment traduire cet écart au moyen des mots ? Comment inscrire cette temporalité paradoxale à même l'écriture de l'œuvre et la rendre opératoire à son interprétation ? Comme c'est souvent le cas avec l'art contemporain et actuel, les œuvres de La Brie mettent à l'épreuve les dispositions du langage et sa

attempts to insert itself within it. These situations trigger a process of adaptation, which consists of modifying or deforming objects selected because of their familiar appearance (furniture, for the most part) until they fit perfectly into the imposed physical parameters. With *Les envahisseurs de l'espace*, the sculptor reconfigured the gallery space by adding various geometric modules. The way they emerge from the walls and ceiling brings about a perversion of the white cube's unity through a reversal of its modernist attributes.⁶ The invasive forms, whose status wavers between architecture and object – in this sense they are not far from minimalist sculpture – put the materiality of the space into relief, thus stripping it of its function as a neutral and almost invisible receptacle in favour of a new relation to the *spacing*, i.e. to the dynamic character of the emptiness that it delimits. A spacing that takes the form of clutter, an opening that is a hindrance to free space. In multiplying the intervals with each formal change in the room, this work also challenges the concept of a stable and ideal totality that is implied in the modernist idea of the exhibition space. Henceforth, this unity can only refer to its fragmentation, which in each case is composed of a series of legible lines linked to the viewer's explorations. In the manner of a block of raw material, the gallery space appears to have been sculpted, carved, and moulded. This generates an ambiguity about relations such as container/content, empty/full, positive/negative space, for the space itself becomes a sculptural form with an imaginable exterior, and this form, in turn, is inhabited by objects that define its layout. "A work in a work in a place," explains the artist.

This sculptural or architectural embedding implicates the matter of the site-specific in a singular manner. If one dwells on the presentation mode of the installations, one discovers that the site-specific logic is completely reversed in favour of a work executed almost exclusively in the studio. Moreover, the repetition of a single work in different exhibition spaces contradicts the idea that the artist's intervention depends on the *specific* reception conditions: even though in each case La Brie's installation is presented according to a different configuration, its existence and the links it forges with its environment are anything but circumstantial. Contrary to appearances, it is the exhibition space that must, in a way, adapt to the parameters imposed by the sculptures. In fact, the modules used by the artist are designed to be installed in any space and to form autonomous sculptures that include the furniture embedded within them. The illusion of the site-specific work ensues from a form of mimicry, for in their being put into relation within the same context, the sculptures are placed in such a way as to simulate the contingent occupation of the site. Paradoxically, it is less the objects than the gaps between them that fool us about the works' material and conceptual identity. These intervals are reserved for the body of the viewer, who actively participates in the sculpture as one of its essential components.

As a result, the artist's work implicates the notion of "real space" defined by minimal art in the 1960s – a relational notion that includes the space occupied by the work, the contingent place that provides this space, and a pragmatic dimension linked to the viewer's movements through the space.⁷ It appears that La Brie's installations have less to do with applying this notion than with a *mise en scène* that seeks to falsify its logic. If, in following Benjamin Buchloh, one defines sculpture as "the articulation of possible, desirable or real relations between objects themselves, and perceiving subjects and the objects that surround them,"⁸ then how can one incorporate the dimension of falsity in the physical and intellectual apprehension of these relations? To what extent can the real space of sculpture also be perceived as a fictional space?

The reception of Guillaume La Brie's sculptures is made up of a series of misleading paths that destabilize the usual exchange between perception and the thought process that it triggers. Often, thoughts that surface at first glance disappear or are contradicted as the real function of the works is revealed, leading viewers to go back and look differently at what they have just registered. The visit – one's strolling in the space as well as one's intellectual progression – takes several directions, following the complexities of the questioning that fuels it;

capacité d'adaptation. Elles sont des « énigmes » ouvertes à l'investigation du spectateur, des énigmes qui l'obligent à questionner ses propres mécanismes de compréhension.

À cet égard, l'intégration d'une dimension mobile ou évolutive dans la présentation des œuvres implique une remise en question des schèmes d'analyse courants, formalistes ou autres, qui s'appuient sur des principes d'identité et d'intégrité. Par exemple, l'installation *Oh! Comme elles étaient belles les formes, ici, hier!*⁹, sorte de casse-tête tridimensionnel géant dont l'organisation variait chaque jour selon les interventions de l'artiste, se fondait sur une structure de *différences* que le récepteur devait saisir dans la répétition de son expérience, toujours incomplète, toujours à venir¹⁰. Dans cette perspective, l'*incertitude* est un effet de sens qui participe pleinement à la dynamique des œuvres de ce sculpteur. Pour répondre adéquatement aux expériences complexes qu'elles nous proposent, il faudrait donc cheminer avec le doute et laisser transparaître, dans l'écriture, les allers et retours ayant ponctué notre réflexion, en partant des contradictions suscitées par leur expérience.

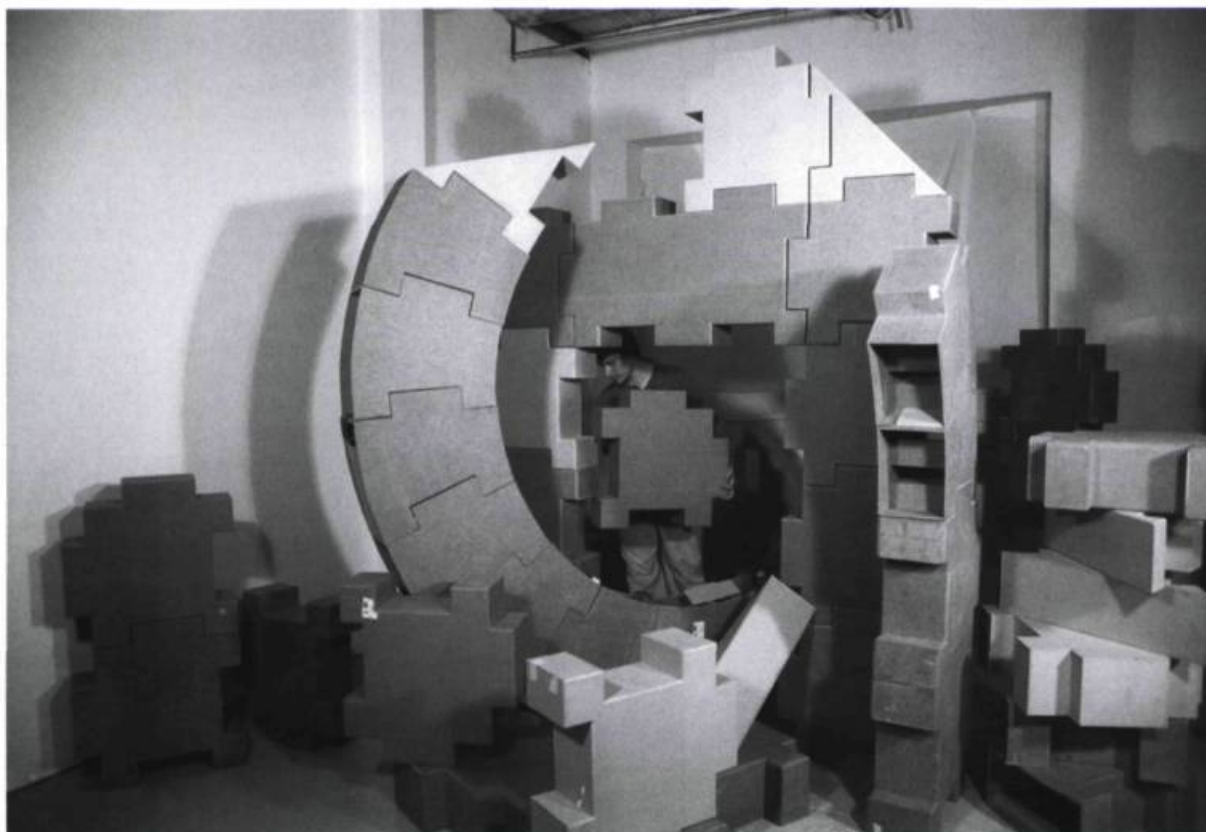
Ma lecture des *Envahisseurs de l'espace* s'est d'abord arrêtée sur les enjeux mobilisés par la reconfiguration du cadre de présentation, comme si l'altération et l'insertion des « meubles-sculptures » se produisaient dans un deuxième temps. Or, nous avons vu que, en réalité, le travail sculptural existe avant sa mise en espace, la fabrication des objets et celle des unités murales étant indissociables l'une de l'autre. En procédant ainsi, glissant dans la description de l'œuvre le piège de sa temporalité, j'ai voulu traduire les effets d'abord ressentis face à l'étrangeté du contexte architectural proposé, effets qui prennent part de manière singulière à la construction du sens. Car si l'espace est rendu volontairement inhospitalier à la présence des objets, il pose également un certain nombre de problèmes au corps du spectateur, qui doit lui aussi s'adapter à ses contraintes physiques. Entraîné dans une expérience kinesthésique, celui-ci est appelé à prendre conscience de la portion d'espace qu'il occupe, espace corporel qui se définit dans son rapport aux choses, vecteur de ses mouvements.

Cette question était illustrée de manière plus évidente encore dans l'exposition *Champion des poids neutres* présentée chez Circa en 2004. Dans la galerie, dont le plafond avait été abaissé à une hauteur de

that makes one go forward, but also go back, moving and changing position... Consequently, describing these works without getting caught up in the game is a challenge, because there is always a certain lag between the impressions experienced in a real-life situation and understanding the mechanisms that underpin them. How can words translate this gap? How can this paradoxical temporality be inscribed directly within the writing of the work and made operative to its interpretation? As is often the case with contemporary art today, La Brie's works challenge language's suitability and its adaptive capacity. They are "riddles" open to the viewers' interpretations, riddles that oblige them to question their own cognitive mechanisms.

In this regard, the integration of the mobile or evolving dimension in the work's presentation implies a questioning of current analytical frameworks, whether formalist or other, that are based on the principle of identity and unity. For instance, the installation *Oh! Comme elles étaient belles les formes, ici, hier!*⁹ a sort of giant 3-D puzzle whose organization varied daily according to the artist's interventions, is based on a structure of *differences* that viewers had to grasp by repeating their experiences, which are always incomplete, always yet to be.¹⁰ In this perspective, the *uncertainty* is an effect of meaning that partakes fully in the dynamics of the sculptor's works. To adequately respond to the complex experiences that they propose, one must make one's way with doubt and allow the to and fro movements that have punctuated our reflections to show through in the act of writing, beginning with the contradictions triggered by one's experience of the works.

In my reading of the *Les envahisseurs de l'espace*, I first fixed my attention on the issues set into motion by the reconfiguration of the presentation framework, as though the alteration and insertion of "furniture/sculpture" was something that only came about afterwards. In fact, as we have seen, the sculptural work exists before its placement in space, since the crafting of objects and the mural units are indissociable from one another. In proceeding in this manner, in slipping the trap of temporality into the description of the work, I have sought to convey the effects I first felt in the encounter with the strangeness of the proposed architectural context; effects that partake in a singular manner in the construction of meaning. For, if the space is wittingly made inhospitable to the presence of the objects, it also confronts the viewer's body with a number of problems, given that s/he must adapt to its physical constraints. In being pulled into a kinaesthetic experience, the viewer is required to become aware of the portion of space s/he occupies, a bodily space



Guillaume LA BRIE.
*Oh! Comme elles étaient
belles les formes, ici, hier!*
2003. Centre des arts actuels
Skol. Photo: G. La Brie.

cinq pieds, prenaient place différents meubles fabriqués par l'artiste en fonction d'un espace faisant plutôt six pieds de haut. Face à cette impossibilité physique, le travail créateur était relancé, la structure du mobilier devant être repensée à travers un processus d'ajustement. Adoptant des poses bizarres allant à l'encontre de leur fonction habituelle, les objets étaient alors recourbés sur eux-mêmes, comme si une pression physique avait été exercée sur eux pour qu'ils entrent dans l'espace restreint qui leur avait été assigné. De manière similaire, le spectateur y pénétrant se voyait forcé de se pencher. Sa posture voûtée, comparable à celle des sculptures, devenait elle aussi l'empreinte du lieu, symptôme visible de ses limites matérielles. Dans leur dialogue rythmique, les propriétés structurelles de l'objet et du corps se découpaient alors des similitudes qui les rendaient curieusement interchangeables. Comme dans *Les envahisseurs de l'espace*, les « meubles-sculptures » désarticulés semblaient s'animer, devenant les acteurs d'un récit virtuel et improbable auquel le spectateur prenait part malgré lui, en tant qu'élément fondamental du dispositif scénique imaginé par l'artiste.

Théâtres de corps et d'objets, ces installations montrent que l'espace ne prend réellement forme que lorsqu'il est occupé, traversé, délimité, fragmenté. « [L']espace, c'est ce qui arrête le regard, ce sur quoi la vue bute : l'obstacle¹¹ », écrivait encore Georges Perec. Dans l'art de Guillaume La Brie, l'espace est aussi conçu selon sa capacité à faire obstacle, à produire des rencontres. Cependant, c'est moins la dimension visuelle que physique qui intéresse l'artiste, son travail renvoyant à des questions de positionnement, de masse et d'échelle. C'est dans la mise en scène de rencontres *a priori* impossibles entre différents « occupants » de l'espace que s'ouvre tout le potentiel narratif de ses œuvres. Se frayant un chemin « entre des impossibilités¹² », les formes émergent du processus créateur comme autant d'événements imprévus et douteux. Au récepteur d'en reconstituer le récit contradictoire et de créer, lui aussi, du possible avec les impasses de son propre langage. ←

Détentrice d'un baccalauréat en histoire de l'art, Katrie CHAGNON poursuit présentement des études de deuxième cycle en études des arts à l'UQAM. Ses recherches portent sur l'esthétique phénoménologique et ses enjeux dans les discours contemporains. Elle vit et travaille à Montréal.

that is defined by his/her relation to things, by the vector of his/her movements.

This question was illustrated in an even clearer fashion in the exhibition *Champion des poids neutres* shown at Circa in 2004. In the gallery — where the ceiling had been lowered to a height of five feet — one encountered various pieces of furniture evidently designed to fit into a space six feet in height. Faced with this physical impossibility, the creative work had to be relaunched and the structure of the furnishings rethought through an adjustment process. Taking on bizarre poses that go against the grain of their customary function, the objects were bent inwards, as though they had been physically pressed to fit into the restricted space set aside for them. In a similar vein, the viewer entering the space was forced to bend down. This curved posture — similar to that of the sculptures — also bore the mark of the space, a visible symptom of its material limits. In their rhythmic dialogue, the structural properties of the object and of the body revealed similarities that made them strangely interchangeable. As in the *Les envahisseurs de l'espace*, the disjointed “furniture/sculptures” appeared to be animated, becoming the actors of a virtual and improbable narrative in which the viewer played a role despite him/herself, as a fundamental element of the stage set-up imagined by the artist.

As a theatre of bodies and objects these installations show that space really only takes on a form when it is occupied, crossed, delimited, fragmented. “Space is what arrests our gaze, what our sight stumbles over: the obstacle...”¹¹ to once again quote Georges Perec. In Guillaume La Brie's art, space is also conceived of for its capacity to put an obstacle in the way, to produce encounters. Nevertheless, it is less the visual than the physical dimension that interests the artist, since his work refers to questions of positioning, mass and scale. In the *mise en scène* of *a priori* impossible encounters among various “occupants,” the narrative potential of the work unfolds. Beating a path *between impossibilities*,¹² the forms arise from the creative process like so many unforeseen and doubtful events. It is up to the viewer to reconstruct the contradictory narrative and also to create, for his/her part, a possibility with the impasses of his/her own language. ←

Translated by Bernard SCHÜTZE

Katrie CHAGNON has a Bachelor's degree in art history and is currently working on a Master's degree in Études des arts at UQAM. Her research concerns phenomenological aesthetics and its implications in contemporary discourse. She lives and works in Montreal.

NOTES

1. Georges Perec, *Espaces d'espaces*, Paris, Gallimard, 1974, p. 16 et 179 / Georges Perec, *Species of Spaces and Other Pieces*, ed. and trans. John Sturrock, London, Penguin, 1997, p. 6 & p. 90.
2. Martin Heidegger, « L'art et l'espace », in *Questions IV*, trad. François Fédier, Paris, Gallimard (tel), 1976 [1968], p. 271 / Martin Heidegger, “Art and Space,” *Man and World* 6, 1973, p. 5.
3. Expression empruntée à René Payant, utilisée par ce dernier pour évoquer la dimension critique liée à l'incertitude définitionnelle du terme « installation ». René Payant, « Une ambiguïté résistante : l'installation » (1985), in *Vedute*, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 335-338 / An expression borrowed from René Payant, which he used to evoke the critical dimension inherent in the definitional uncertainty of the term “installation.” René Payant, “Une ambiguïté résistante : l'installation” (1985), in *Vedute*, Laval, Éditions Trois, 1987, p. 335-338.
4. Gilles Deleuze, « Entretien avec Claire Parnet », *L'Autre journal*, n° 8 (octobre 1985), p. 22 / Gilles Deleuze, *Cinema 2 The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. 146.
5. Le centre Action Art Actuel de Saint-Jean-sur-Richelieu accueillera aussi, en 2008, *Les envahisseurs de l'espace III* / Action Art Actuel in Saint-Jean-sur-Richelieu will also show *Les envahisseurs de l'espace III*, in 2008.
6. Selon Brian O'Doherty, la vision moderniste du cube blanc, conçu comme support idéal pour la présence transcendante de l'art et sa perception purement visuelle, est imprégnée d'une symbolique religieuse aux effets idéologiques. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica et San Francisco, The Lapis Press, 1976 / According to Brian O'Doherty, the modernist view of the white cube, conceived as an ideal support for the transcendent presence of art and its purely visual apprehension, is imbued with a religious symbolism that has ideological effects. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica and San Francisco, The Lapis Press, 1976.
7. Voir/See Jean-Marc Poinot, « In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine », in *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, Paris, Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, 1986, p. 324.
8. Benjamin Buchloh, « L'espace ne peut mener qu'au paradis », in *50 espèces d'espaces : œuvres du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Georges-Pompidou, Réunion des Musées nationaux, 1998, p. 137. [Our translation]
9. Présentée au Centre des arts actuels Skol, à l'automne 2003 / Shown at Centre des arts actuels Skol, fall 2003.
10. Voir Ève Dorais, « L'énigme des polyèdres instables », in *Skol 2003-2004, catalogue des expositions*, 2005, p. 32-33 / See Ève Dorais, “L'énigme des polyèdres instables,” in *Skol 2003-2004, exhibition catalogue*, 2005, p. 32-33.
11. Georges Perec, *op. cit.*, p. 159 / Georges Perec, *op. cit.*, p. 81.
12. Gilles Deleuze, *loc. cit.*