

Cartographie et art contemporain. « Le corps du lieu » Cartography and Contemporary Art. “The Body of the Place”

Nathalie Daniel-Risacher

Number 103-104, Spring–Summer 2013

Espace cartographié
Space & Cartography

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69090ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daniel-Risacher, N. (2013). Cartographie et art contemporain. « Le corps du lieu » / Cartography and Contemporary Art. “The Body of the Place”. *Espace Sculpture*, (103-104), 23–27.

Cartographie et art contemporain. « Le corps du lieu¹ » Cartography and Contemporary Art. “The Body of the Place.”¹

Nathalie DANIEL-RISACHER

Lorsqu’au V^e siècle av. J.-C. Hérodote cherchait à comprendre les causes de la guerre entre les Grecs et les Perses, il peignait, à l’aide de mots, un monde en forme de boîte crânienne. Une telle représentation anthropomorphique nous plonge d’emblée au cœur de la problématique inhérente à la constitution d’une cartographie : en cherchant à visualiser de la manière la plus scientifique possible l’organisation des territoires, c’est lui-même que l’homme représente, c’est lui-même qu’il cherche à dessiner.

Le monde est petit ; les terres en forment les six septièmes et un septième seulement en est couvert d’eau. La preuve de cela est déjà faite et je l’ai exposée dans d’autres lettres, au moyen de citations de la *Sainte Écriture*, avec la position du Paradis terrestre².

Le témoignage de Christophe Colomb, environ 2000 ans plus tard, est encore celui d’un homme pris dans son siècle qui se représente un monde fini et ordonné rationnellement. Dans son esprit, le calcul doit permettre de trouver les voies navigables menant aux Indes. L’homme est au centre de la création : les éléments, les animaux comme les sauvages s’ordonnent à sa volonté. Il est émouvant de constater à la fois l’étrangeté et l’exiguïté de ce monde encore médiéval : les terres souvent foisonnantes sont peuplées d’hommes et d’animaux extraordinaires, concentrant sur une petite parcelle les possibles inouïs de la création. Déjà au siècle des explorateurs, comme le prouve l’exposition de portulans³ (*l’Âge d’or des cartes marines. Quand l’Europe découvrait le monde*) qui vient de s’achever à la Bibliothèque nationale de France (BNF), les cartes sont considérées comme des œuvres d’art, dessinées et ornées par des artistes et enlumineurs. Certaines voyagent sur les mers, d’autres sont exposées dans les cabinets des grands de ce monde. Leur présentation au public doit instruire, célébrer les merveilles de la création divine et procurer de l’agrément. Les artistes qui les ornent inventent des peuplements apparemment rationnels : bêtes sauvages et antipodistes correspondent au climat et à la disposition du continent. Le monde apparaît avant tout comme un domaine à la disposition de l’homme, lieu de son étonne-

In the 5th century B.C., when Herodotus sought to understand the causes of the war between the Greeks and the Persians, he painted —with the help of words— a world in the shape of a skull. Such an anthropomorphic representation immediately takes us to the core of the problematic inherent in the composition of cartography: in attempting to visualize the organization of territories in the most scientific manner possible, it is himself that man represents, it is himself that he seeks to draw.

“The world is small. The dry land is six parts of it; the seventh only is covered with water. Experience has already shown this, and I have written of it in other letters, and with illustration from Holy Scripture concerning the situation of earthly paradise, as Holy Church approves.”²

Christopher Columbus’ testimony, about 2000 years later, is also that of a man shaped by his time, living in a century that had a finite and rationally ordered representation of the world. In his mind, through calculation he could find navigable sea routes to India. Man is at the centre of creation: the elements, animals and savages alike are ordered according to his will. It is stirring to take stock of both the strangeness and scantiness of this still medieval world: the often luxuriant lands are inhabited by extraordinary humans and animals, concentrating creation’s incredible possibilities within a small parcel of land. Already during the age of discovery—as is borne out by the portolanos exhibition³ (*l’Âge d’or des cartes marines. Quand l’Europe découvrait le monde*) that just ended at the Bibliothèque nationale de France (BNF)—maps were considered works of art that were drawn and illustrated by artists and illuminators. Some of these maps travelled on the high seas, others were exhibited in the chambers of the powerful. Their public presentation was intended to instruct, celebrate the marvels of divine creation and be a source of pleasure. The artists who illustrated them invented apparently rational populations: wild beasts and antipodes correspond to the continent’s climate and disposition. The world appears above all as a domain at the service of humankind, a place of wonder, there to be explored. Based on testimonials, sketches, and the scientific knowledge of the era, the 16th and 17th century artists created mono-focal maps that celebrated Western dominance over all the earth’s lands and seas.

In introducing the void of the infinite, the Copernican and Galilean revolution clashed with this golden age of a fully self-confident humanity. If the universe has no limits, humankind can no longer occupy the centre. “The whole visible world is only an imperceptible atom in the ample bosom of nature.” Ancient assurance is followed by modern insecurity.⁴

This, no doubt, is one of the reasons why the production of maps steadily increased during the modern period. The stable and knowable world was replaced by cartography that fluctuated and evolved according to the latest discoveries, changes in borders or population displacements: the world is no longer reducible to a divine creation that one need only discover, it is henceforth composed by humankind itself. The 20th century witnessed the apex of this tendency: maps were redrawn annually, despite the fact that our knowledge of the territory



Alexandre VUILLEMIN,
*La Terre et les Mers, ou
description physique du
globe, d'après les descrip-
tions d'Hérodote/after
descriptions by Herodotus,*
Paris, Librairie Hachette
(1864).



ment, qui s'offre à l'exploration. Sur la foi de témoignages, de croquis, à partir des connaissances scientifiques de l'époque, les artistes des XVI^e et XVII^e siècles créent des cartes monofocales qui célèbrent le règne occidental sur l'ensemble des terres et des mers.

À cet âge d'or témoignant d'une humanité confiante en ses propres possibilités, la révolution copernico-galiléenne oppose l'abîme de l'infini. Si l'univers n'a pas de limite, l'homme ne peut plus en occuper le centre, «tout ce monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature». À la confiance antique succède l'insécurité moderne⁴.

C'est l'une des raisons pour lesquelles, sans doute, le rythme de production des cartes n'a cessé de s'accélérer durant la période moderne. À la place d'un monde stable et connaissable s'impose une cartographie mouvante évoluant au gré des découvertes, des changements de frontières ou des déplacements de population : le monde ne se réduit plus à la création divine qu'il suffisait de découvrir, il est désormais constitué par l'homme lui-même. Le XX^e siècle voit l'apogée de cette tendance : les cartes sont redessinées annuellement alors même que notre connaissance du territoire est de plus en plus assurée. On assiste en effet à un double mouvement paradoxal : la science sait aujourd'hui que d'autres galaxies éloignées de millions d'années existent dans l'univers. La place de l'homme est plus microscopique encore que celle du ciron évoqué par Pascal⁵. Mais, par opposition, notre connaissance du monde est devenue plus fine et tellement précise qu'elle a fait disparaître toutes les *terrae incognitae*. Comparés à ce que révèle l'examen méticuleux des surfaces proposé par la macrophotographie, nous sommes devenus des géants. L'infiniment grand rencontre, à travers la conscience humaine, l'infiniment petit⁶.

On voit sur quel fond se dessine la figure vertigineuse du *Micromégas* de Voltaire⁷ : celle d'un homme tiraillé entre deux infinis, conscient de la relativité de toute chose dans un monde déserté par la rationalité divine. La question de la situation de l'homme devient plus problématique encore à une époque où, au moyen de la conquête spatiale, un exil hors du monde est envisageable. Entre l'évidence d'un espace terrestre totalement maîtrisé et l'infini inconnaissable de l'univers, comment trouver sa place? Le travail de Joao Machado utilisant la confrontation entre la carte et la figure met en évidence la difficulté d'une réflexion sur la situation de l'homme dans le monde. Sa présence est écrasante, mais les fins réseaux qui le sillonnent révèlent son égarement devant la multiplication des possibles : là où le monde est offert à la connaissance et à l'action, la main de l'homme construit sur sa surface de nouveaux espaces labyrinthiques : réseaux souterrains, plateaux artificiels, constructions verticales et réseaux routiers qui complexifient l'espace existant.

Christophe Colomb notait la petitesse du monde pour en souligner la perfection. Cette petitesse est devenue chez les modernes le symptôme d'un enfermement. Comme dans l'œuvre de Joao Machado, l'homme contemporain se sent à l'étroit sur terre et en danger dans l'univers.

Dans *Tristes tropiques*⁸, Claude Lévi-Strauss brosse un tableau sévère, comme chacun sait, des voyages et des explorateurs. Il voit dans notre quête frénétique de nouveaux inconnus l'équivalent de l'initiation à laquelle sont soumis les adolescents dans de nombreuses cultures : peur, blessure, scarifications, jeûne semblent être les moments nécessaires à toute constitution de soi. Il en allait encore ainsi au début du XX^e siècle et jusqu'aux années 1960 : de jeunes ethnographes partaient explorer des territoires éloignés où ils espéraient rencontrer des terres et des peuples vierges. Quand il devenait évident que leurs espoirs seraient déçus, ces aventuriers n'hésitaient pas à transfigurer discrètement le réel, faisant poser les «sauvages» en habits traditionnels, supprimant du cadrage tout ce qui pouvait faire référence à la civilisation occidentale. Qu'en est-il de la constitution de soi dans un environnement familier, entièrement balisé, où il est devenu impossible de se perdre? Il est désor-

had become more and more certain. We are in fact caught in a paradoxical movement that is twofold: science now teaches us that other galaxies millions of light years away exist in the universe. Humankind's place in the universe is even more microscopic than that of the mite mentioned by Pascal.⁵ Yet, in contrast, our knowledge of the earthly world has become more refined and so precise that it has caused all the *terra incognitae* to disappear. Compared with the meticulous macrophotographic observations of the earth's surface, we have become giants. Through human consciousness, the infinitely big encounters the infinitely small.⁶

The backdrop against which Voltaire drew his dizzying *Micromégas*⁷ figure becomes apparent: that of a man torn between two infinities, conscious of the relativity of all things in a world abandoned by divine rationality. In an era in which space exploration has made exile from of this world possible, the question of humankind's situation becomes even more problematic. Between a manifestly, fully mastered terrestrial space and the unknowable infinity of the universe, how is one to find one's place? Joao Machado's work, using a confrontation between the map and the figure, brings to light the difficulty of reflecting on man's situation in this world. Man's presence is overwhelming, but the delicate networks that run through him reveal his disorientation before the multiplication of possibilities. In a world where knowledge and action have become accessible, the hand of man builds new labyrinthine spaces on its surface: underground networks, artificial plateaus, vertical constructions and road networks that make existing space more complex.

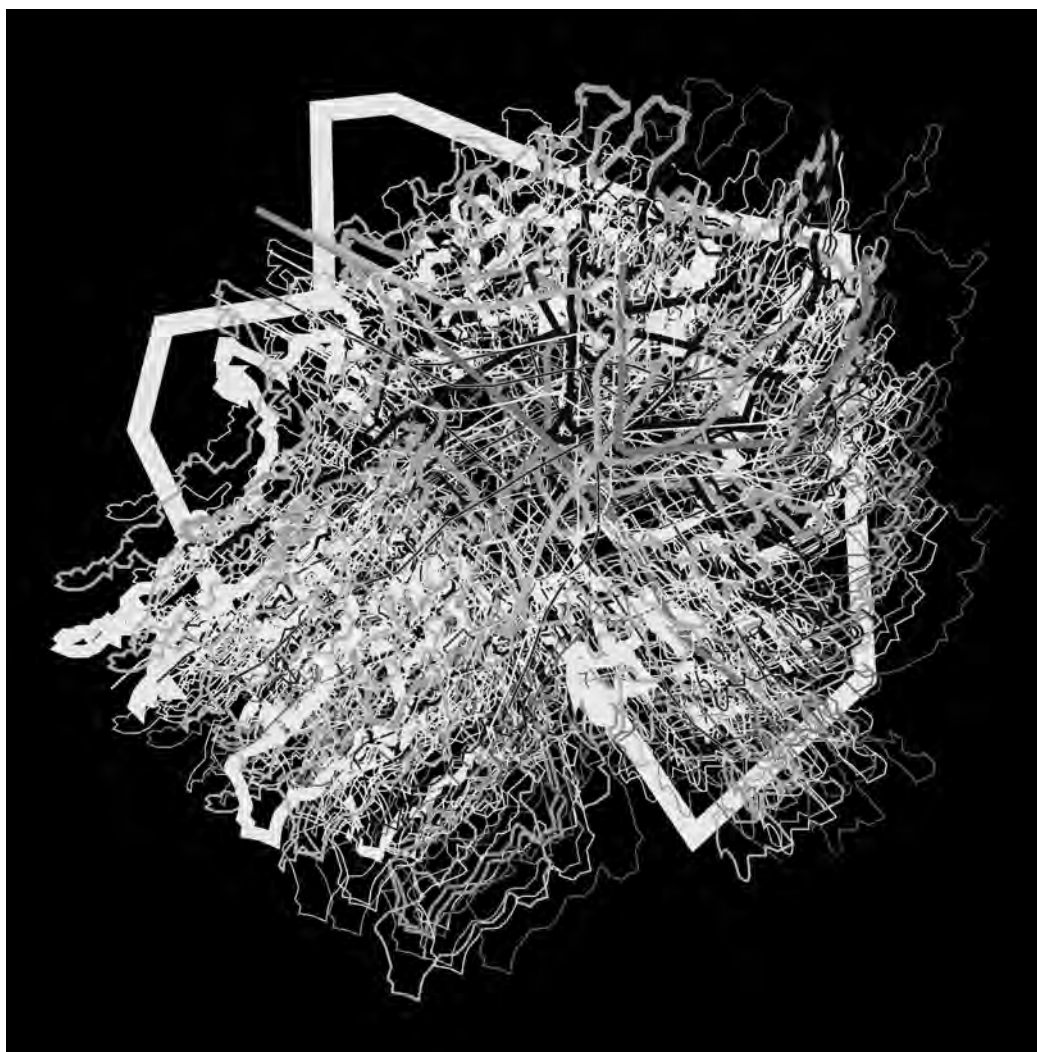
Christopher Columbus noted the smallness of the world to underline its perfection. For the moderns, this smallness has become the symptom of confinement. Like in Joao Machado's work, contemporary man feels cramped on earth and threatened in the universe.

In *Tristes Tropiques*⁸, Claude Lévi-Strauss paints a stark picture, as we well know, of travels and explorers. He sees this frantic quest for new unknowns as the equivalent of initiation rites that adolescents are subjected to in many cultures: fear, wounding, scarification and fasting appear to be necessary moments in a self-constitution. This appetite for travel was still current at the beginning of the 20th century and up until the 1960s: young ethnographers went off to explore distant territories where they hoped to encounter still virgin lands and people. When it became evident that their hopes would be dashed, these adventurers did not hesitate to discreetly modify reality, making "savages" pose in traditional garb, while excluding any reference to Western civilization from the photograph. What happens to self-constitution in a thoroughly marked out, familiar environment, where it has become impossible to lose one's way? It is henceforth necessary to develop new cartographies that testify, for example, to ever-changing landscapes or behaviours. Today's explorers have abandoned the quest of the faraway to come back to a proximity that is ultimately just as difficult to know. Extensive



←
Joao MACHADO,
Tub, 2006. Collage.
40 x 50 cm. Photo: avec
l'aimable autorisation de
l'artiste/ courtesy the
artist.

→
Pierre-Alexandre REMY,
Portrait cartographique,
2011. Photo: Stéphane
CUISSSET, Domaine de
Kerguéhenec.



mais nécessaire d'élaborer de nouvelles cartographies qui témoignent, par exemple, de la mouvance des paysages ou des comportements. Ainsi, les explorateurs d'aujourd'hui ont abandonné la quête du lointain pour revenir à un proche finalement aussi difficile à connaître. À la recherche extensive s'est substituée une enquête intensive. Les artistes ont inventé de nouveaux espaces troublants où nous peinons à nous repérer.

Les artistes sont donc les *alter ego* des explorateurs d'autrefois. Là où le connu n'autorise aucune entreprise hasardeuse, où tout danger peut être écarté, où les GPS et autres techniques de navigation nous indiquent la voie à suivre sans erreur possible, les artistes réintroduisent l'aléatoire de l'arpentage et l'espace labyrinthique. Dans les années 1960, Richard Long (*A line made by walking*, 1967) fut l'un des pionniers de cette manière de se réapproprier l'espace physique là où les possibilités virtuelles de déplacement et l'usage généralisé de l'automobile ont rendu la cartographie abstraite.

L'exposition de la BNF évoque précisément la manière dont pouvaient être conçus au XVII^e siècle les fameux portulans. Les cartographes installés sur les navires prenaient note des particularités des terres croisées, des mers parcourues, mesuraient la direction des vents et l'orientation par rapport aux pôles. À ce point de vue particulier et nécessairement subjectif, la cartographie contemporaine a tendance à substituer le point de vue universel et indifférent de la technique objectivant ainsi un espace qui n'a plus besoin d'être vécu. Richard Long ou, plus récemment, l'artiste chinois Qin Ga (*La longue marche*) se réapproprient le territoire au moyen d'une confrontation physique avec lui et redonnent sens à la carte : <http://www.vwork.com/>

Les artistes contemporains semblent vouloir rétablir le rapport au

to be experienced. Richard Long and, more recently, the Chinese artist Qin Ga (*The Long March*) have re-appropriated territory through physical confrontation with it and have reendowed the map with meaning: <http://www.vwork.com/> Contemporary artists seek to re-establish a relationship to the body in map making. Where the map indicates even contours and stretches of uniform colour, Richard Long experiences the unevenness of the disturbed landscape he has crossed. The map of China is progressively tattooed on Qin Ga's body, branding the visited cities onto the traveller's skin. The abstraction of territory in the mind is replaced by the drawing of the territory experienced. Going against the grain of Michel Houellebecq's well known statement, according to which the "map is more interesting than the territory,"⁹ these artists show that the map diminishes our knowledge of the world's physical dimension.

The bodily dimension is still evident in Pierre-Alexandre Remy's work. During the artist's residency at Domaine de Kerguéhennec (Bignan, Brittany), he got lost in the vast park surrounding the château. Surveying revealed the unevenness of the ground, the streams, paths and slopes that are represented abstractedly on the official national map. From this encounter of the walker's body with the actual land and the map, the sculpture was created: a work that expresses knowledge (orange for the contours, blue for the waterways and black for the roads) and perception (interlaced paths, superposed strata). This is how *Portrait cartographique* came to be, a work that combines the flexibility of rubber with the rigidity of galvanized steel: organic and industrial materials, showing both the human and technological approach to the terrain.

research has been replaced by an intensive inquiry. Artists have invented new unsettling spaces in which we struggle to find our way.

Artists are thus the alter egos of yesteryear's explorers. There where the known makes any risky exploration impossible, where all danger can be averted, where GPS and other navigation technologies show us the way without possibility of error, artists reintroduce the uncertainty of surveying and labyrinthine space. In the 1960s, Richard Long (*A Line Made by Walking*, 1967) was a pioneer of this way of re-appropriating physical space, when the possibilities of virtual travel and the automobile's widespread use had transformed the map into an abstraction.

The BNF exhibition displayed how the famous portulanos may have been conceived in the 17th century. Lodged on ships, the cartographers took notes of the specifics regarding the lands they passed and the seas they crossed, and they measured the direction of the winds and the location vis-à-vis the poles. This particular and necessarily subjective viewpoint is something that the contemporary cartography tends to replace with the universal and indifferent vantage point of technology, thus objectifying a space that no longer needs

Pierre-Alexandre REMY,
Dessin cartographique,
Flers, 2011. Impression
numérique sur Canson/
Digital print on Canson
paper. 125 x 125 cm. Avec
l'aimable autorisation de
l'artiste/courtesy the artist.

corps dans l'élaboration cartographique. Richard Long éprouve le relief, la confusion du territoire parcouru, là où la carte dessine des courbes régulières et pose des aplats de couleurs. La carte de la Chine est progressivement tatouée sur le corps de Qin Ga, inscrivant au fer rouge sur la peau du voyageur la marque des villes visitées. À l'abstraction du territoire connu par l'intelligence se substituent les traces du territoire éprouvé. Prenant alors le contrepied du mot bien connu de Michel Houellebecq selon lequel « la carte est plus intéressante que le territoire⁹ », ces artistes montrent au contraire que la carte appauvrit notre connaissance du monde de sa dimension sensible.

La dimension charnelle est manifeste encore dans le travail de Pierre-Alexandre Remy. Lors de sa résidence au domaine de Kerguéhennec (Bignan, dans le Morbihan), l'artiste s'est perdu dans le vaste parc entourant le château. L'arpentage a révélé les irrégularités du terrain, les ruisseaux, les sentiers, les inclinaisons représentés abstraitement sur la carte IGN. De cette rencontre entre le corps du marcheur, le territoire réel et la carte est née la sculpture : volume qui exprime une connaissance (orange des courbes de niveau, bleu des cours d'eau et noir des routes) et une perception (entrelacs des chemins, strates superposées). Ainsi est né *Portrait cartographique*, œuvre qui allie la souplesse de l'élastomère et la rigidité de l'acier galvanisé : matériaux organiques et industriels marquant à la fois l'approche humaine et la technique du terrain.

Comment nous situer dans l'espace ? Il semblerait que la connaissance précise de notre situation n'entraîne pas de manière nécessaire une pacification de notre rapport au monde. Trop abstraite, immatérielle, la carte manifeste notre insignifiance. L'espace cartographié réduit les agglomérations à de simples points. L'imaginaire, au contraire, est le moyen d'une appropriation, d'une manipulation humaine de l'espace. Jules Lagneau écrivait dans ses *cours sur la perception* : « Le temps est la marque de mon impuissance. L'étendue est la marque de ma puissance¹⁰. » En effet, si le temps ne peut être maîtrisé, s'il m'échappe inévitablement, l'espace peut, en revanche, être parcouru, modelé, livré aux ressources de l'intelligence. C'est à la lumière de cet éclairage que l'on peut analyser la résurgence dans la production moderne des espaces où l'individu se perd et où il peut donc faire ses preuves. Pensons au cinéma : *Shining* de Kubrick, *Cube* de Sekula, *Inception* de Nolan, le dernier *Alice au Pays des Merveilles* de Burton ou, pour la sculpture, les pièces monumentales de Richard Serra¹¹. Chacune de ces œuvres met en scène une quête identitaire qui est aussi une conquête. Dans la *Phénoménologie de l'esprit*, le philosophe Hegel expliquait que la conscience de soi ne pouvait s'acquiescer dans le calme repos de l'unité. C'est à travers l'affrontement au monde et à l'altérité que le sujet parvient se constituer comme en-soi pour-soi. Le territoire doit donc rester le lieu d'un affrontement : la bonne guerre dont il est déjà question chez Hésiode¹². L'art est l'un des moyens, dans un monde que la science s'emploie à rendre transparent, de nous confronter à l'opacité et au mystère. Complexifier notre relation à l'espace—obscurcir la carte—reste le moyen de donner corps aux lieux. ←

Après une formation universitaire à la Sorbonne, **Nathalie DANIEL-RISACHER** a travaillé durant quelques années dans une galerie d'art contemporain spécialisée dans la peinture d'Europe de l'Est ainsi qu'à la documentation du Musée d'art moderne du Centre Georges Pompidou. Professeure de philosophie et d'histoire des arts en lycée, elle s'investit en tant que bénévole au sein de cinémas associatifs. Dans le cadre de séances ciné philo, elle propose des interventions sur des films et documentaires. Récemment, par exemple, elle a présenté une conférence sur le thème du grand âge à partir d'un film tourné en partie à Montréal et intitulé *Le sens de l'âge* (Ludovic Viriot). Son activité vise à vulgariser certaines notions philosophiques à partir d'une réflexion et de références à des auteurs classiques ou contemporains.

How do we locate ourselves in space? It seems that knowing our precise location does not necessarily appease our relationship to the world. The map is too abstract and immaterial and thus indicates our insignifiance. The mapped territory reduces urban clusters to simple dots. The imagination, on the contrary, is a way for human beings to appropriate and manipulate space. In his *Cours sur la perception* (course on perception) Jules Lagneau wrote: "Time is the mark of my powerlessness. Extension is the mark of my power."¹⁰ Evidently, while time cannot be controlled, if it inevitably escapes me, space, on the other hand, can be traversed, shaped and submitted to the will of the intellect. It is in this light that one can analyze the resurgence in modern works of spaces where an individual can get lost and where he/she can show his/her ability. One need only think of Stanley Kubrick's *The Shining*, Andrzej Sekula's *Cube*, Christopher Nolan's *Inception*, Tim Burton's recent *Alice in Wonderland* or Richard Serra's monumental works in sculpture.¹¹

Each of these works presents a quest for identity that is also a conquest. In the *Phenomenology of the Spirit*, Hegel explained that self-consciousness could only be acquired in the calm rest of unity. It is through confrontation with the world and otherness that the subject succeeds in constituting him or herself as a being in itself for itself. The territory thus must remain the site of confrontation: the good war that Hesiod already spoke of.¹² In a world that science attempts to make transparent, art is a way to confront us with opaqueness and mystery. Complicating our relationship with space—obscurising the map—remains the way to give body to places. ←

Translated by Bernard SCHÜTZE

After graduating from university at the Sorbonne, **Nathalie DANIEL-RISACHER** worked for several years in a contemporary art gallery specializing in Eastern European painting, as well as at Musée d'art moderne Centre Georges Pompidou's documentation centre. A philosophy and art history professor at the collegial level, she contributes on a volunteer basis to a community organized film club. She leads discussions about fiction and documentary films during film-philosophy sessions. For example, she recently gave a talk on the theme of elderly people based on Ludovic Viriot's film *Le sens de l'âge*, which was partially filmed in Montreal. Through her activities she seeks to make certain philosophical notions accessible by way of reflections on and references to classical or contemporary authors.

NOTES

1. Pierre-Alexandre Remy, extrait du catalogue édité par le Domaine de Kerguéhennec en 2012. / Pierre-Alexandre Remy, excerpt from the catalogue published by Domaine de Kerguéhennec in 2012.
2. Christophe Colomb, récit en forme de lettre du quatrième voyage, 1503. / Christopher Columbus, *Letter from the Fourth Voyage*, 1503.
3. Les portulans étaient des cartes marines destinées, entre le XIII^e et le XVIII^e siècle, à indiquer aux navigateurs les ports et les dangers qui les environnent (courants, hauts-fonds ou encore présences hostiles, etc.). / Portulan charts were navigational maps, used between the 13th and 18th centuries, that provided sailing directions, indicating the location of ports and various dangers associated with them (currents, shallows and the presence of hostile populations, etc.).
4. Koyré : *Du monde clos à l'univers infini*, coll. Tel chez Gallimard. / Alexandre Koyré, *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimore, John Hopkins Press, 1957.
5. Pascal : *Les Pensées* n° 72 et 793. Éditions Brunschvicg.
6. « Car qui n'admira que notre corps, qui tantôt n'était pas perceptible dans l'univers, imperceptible lui-même dans le sein du tout, soit à présent un colosse, un monde, ou plutôt un tout, à l'égard du néant où l'on ne peut arriver? » *Ibid.* / "For who will not be astounded at the fact that our body, which a little while ago was imperceptible in the universe, itself imperceptible in the bosom of the whole, is now a colossus, a world, or rather a whole, in respect of the nothingness which we cannot reach?" *Ibid.*
7. Voltaire, *Micromégas*, 1752. / François Voltaire, *Micromegas*, trans. Theo Cuff, New York, Penguin books, 1995, [1752].
8. Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, 1955. / Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, trans. John and Doreen Weightman, New York, Atheneum, 1973, [1955].
9. Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, Flammarion, 2010. / *The Map and the Territory*, trans. Gavin Bowd, New York, Knopf, 2012. (Our translation.)
10. Jules Lagneau, « Cours sur la perception » in *Célèbres leçons et fragments*, PUF, 1964. (Our translation.)
11. Richard Serra, *La matière du temps* (1994-2005). / Richard Serra, *Matter of Time* (1994-2005).
12. Hésiode, *Les travaux et les jours*. / Hesiod, *Works and Days*.