

Article

"L'espace qui reste : un entretien avec Guillaume La Brie / The Space That Remains: An Interview with Guillaume La Brie"

André-Louis Paré

Espace : Art actuel, n° 108, 2014, p. 28-37.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/72472ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

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 à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

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. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : erudit@umontreal.ca

L'espace qui reste : un entretien avec Guillaume La Brie

par/by André-Louis Paré

Dans un entretien antérieur, vous présentez votre pratique comme étant de l'ordre de la sculpture; toutefois, dans votre plus récente exposition intitulée *L'espace qui reste*,¹ le spectateur s'étonne de voir, dans l'espace principal de la Galerie, la charpente de trois murs avec, sur l'un d'eux, une accumulation de cadres symbolisant l'arrière de tableaux d'artistes peintres. Qu'est-ce qui fait que le spectateur devrait se trouver dans cette exposition en face d'un travail lié à la sculpture?

Guillaume La Brie : Pour bien comprendre la relation de cette œuvre avec la sculpture, il faut faire l'exercice de définir ce médium dans ce qui serait sa plus simple expression. Une définition dont on ne pourrait rien soutirer, une définition qui serait même beaucoup trop simple, mais qui nous aidera à saisir ce qui constitue, selon moi, l'essence du médium. Ainsi, de façon pragmatique, on ne pourra jamais simplifier davantage une sculpture qu'en disant qu'il s'agit

THE SPACE THAT REMAINS AN INTERVIEW WITH GUILLAUME LA BRIE

In a previous interview you presented your practice as being about sculpture; yet, in your most recent exhibition titled *L'espace qui reste*¹ (The space that remains) in the gallery's main space, the viewer is surprised to see the framework of three walls with an accumulation of frames on one of them, symbolizing the back of painters' canvasses. How is the viewer placed before a sculptural work in this exhibition?

Guillaume La Brie: To properly understand the relationship of this work to sculpture, one has to define the medium in its simplest terms. A bare-bones definition, perhaps one that is far too simple, but in my view, it can help us grasp the medium's essence. In a pragmatic way, nothing could be simpler than saying sculpture is about an

Guillaume La Brie, *L'espace qui reste*, 2014, Galerie Liliane Rodriguez. Ci-contre/Opposite: *Œuvres au mur (découpe)*, 2014, acier inox, aluminium, bois/stainless steel, aluminum, wood. Pages suivantes/Following pages: *Le cadre*, 2014, bois, carton, gypse et toile/wood, cardboard, gypsum and canvas. Photos : Guy L'Heureux.







object placed in a space. I would add: where it's seen by someone, but for the time being, let's forget this last element and concentrate instead on the relation of the place and of the object. If there's no object, there's nothing and it's physically impossible to have no space. These two elements therefore make up a sort of indivisible foundation of sculpture. Afterwards, each one has an infinite number of characteristics that make the medium more complex: the object necessarily defines a volume that is situated in a site, and the place, at the very least, delimits a space that interferes with this volume. My work focuses on this relation, which always is established between the space and the object. I try to intervene between these two entities to create different dynamics in their interaction. In *L'espace qui reste*, even though it's about paintings on a wall, my work is still focused on the sculptural aspect, regarding the object in relation to the space. One is placed before five paintings that, hypothetically, represent what would ordinarily have been exhibited on the three gallery walls.

However, since there's no wall surface, except for a small amount of drywall plaster, the paintings are all gathered together here. They are all exhibited in the same place and at the same time, thus they become a pile of paintings assembled like a sculpture. The initial material is of a pictorial order, but the gesture of grouping together these paintings is sculptural. It's for this reason that the canvas is blank; the idea behind this is to retain the painting for its quality as an object and not as a surface. The exhibition space is also treated like a sculpture, since I used the place's architectural shell, removing layers of material like a direct carving, to create a fictional context. Once the drywall was stripped from the walls, only the bare framework remained and this left no surface for the paintings. Hence they were obliged to occupy the same space.

You speak of canvasses that immediately refer us back to painting. Moreover, since the beginning your work has maintained close ties to architecture—I am thinking especially about the exhibitions *Les envahisseurs de l'espace I & II*²—with which sculpture is often associated, having similar elements. There is a sort of reversal here that gives priority to sculptural practice, perhaps notably due to architecture. In short, what link do you make between your practice and architecture?

Whether it's a matter of sculpture or painting, in my view, these two mediums are necessarily linked to architecture because they both become the content during an exhibition. Actually, the gallery's architectural shell, or that of any other interior exhibition space, delimits the space within which the work is experienced. In my work I try to de-compartmentalize this relation between the content and container, which is an inherent property of any work that's viewed in an interior space. The architecture thus becomes a fundamental parameter in the development of my works and is likely to become a component in its own right. Sometimes, the interlinking between my work and a site is embodied by the way the sculpture is positioned in relation to the space.

In other cases, architecture is used as a source material, from which I take pieces of drywall to create the works. The architectural configuration of the gallery may also be transformed to produce a physical confrontation with the object inside it, such as in *Les envahisseurs de l'espace* or *Champion*

des poids neutres. In this case, in a way, the work involved the creation of two works: One that acts on the architecture by transforming it, and the other that consists in creating objects that yield to the previously created restrictions. This works directly on and with architecture, but the reflection behind this work points to the reality of presenting something and the impact of this presentation. Since the object and the architecture are an integral part of the work, they both occupy an important place in this process. Nevertheless, the architecture is used more in terms of space and material than as architecture as such. So, to answer the question regarding the link between my practice and architecture, I would say that architecture is a material for me rather than a discipline.

In your *L'espace qui reste* exhibition, you hung a series of works on a wall that recalls your practice of carving out a silhouette of a form that is easily recognizable—for instance in the exhibition *Les œuvres qui n'étaient pas là*.³ This process was also used in the works you presented in the context of the policy initiative to integrate public artworks into architecture. These works in the negative, these ghosts of works, speak to us of what is not. Is this your way of rethinking sculpture?

To represent something through the negative of its form remains a perfectly sculptural gesture, in this sense it's more a way of rethinking the interrelation between an object and its surroundings than rethinking sculpture itself. In fact, the absence of the work becomes a way of affirming its presence by other means, all the while questioning its relation to the space. Usually, a sculpture is comprised of material and forms a volume, occupying a place in an exhibition site. In the case of a negative hollowed-out representation, the material instead points to the spectre of sculpture and it's what's missing that occupies the space. This nevertheless makes up a volume resembling that of a real object, which could, hypothetically, have occupied the space, though this volume is a void rather than a mass. The represented object no longer occupies space; since it's empty, it's the space that occupies the object. In this regard, the work emphasizes both the idea of the object and the environment that surrounds it.

Of course, as you say, there is something nevertheless. It's impossible there's nothing. There must be a support that makes it possible to view this emptiness in contrast with the fullness. This support necessarily delimits a work that is very much there, but the presence of which only serves to show what's missing. Therefore it is purely incidental. In some cases, in order to make a support, I chose to hollow out my sculptures from blocks of material. In other cases, such as in *Les œuvres qui n'étaient pas là*, I used furniture. I consider furniture to represent the starting point of something, which occupies space, in the sense that it's a moveable element in an unmovable site. Afterwards, I represented two sculptures linked to art history in order to evacuate subjectivity from their form; I only focused on reproducing them. The important thing was to make them appear in their absence. In *L'espace qui reste*, it's a little different, since here I wanted to experiment with this concept differently, i.e. by flattening the form and retaining only its flat silhouette. This endowed the piece with a pictorial quality that aestheticizes the form, but the notion of the essence of an absent object's presence remains.

d'un objet disposé dans un lieu. J'ajouterais : vu par quelqu'un, mais pour l'instant, on oubliera ce dernier élément pour se concentrer sur la relation du lieu et de l'objet. S'il n'y a pas d'objet, il n'y a rien et il est physiquement impossible de n'avoir aucun lieu. Ces deux éléments forment donc une sorte de base indivisible de la sculpture. Ensuite, chacun possède un nombre infini de caractéristiques qui complexifient le médium tel qu'on le connaît. Entre autres caractéristiques, l'objet définit forcément un volume qui occupe un emplacement, puis le lieu délimite minimalement un espace interférant avec ce volume. Or, mon travail porte sur cette relation qui s'instaure toujours entre l'espace et l'objet. Je tente d'intervenir entre ces deux entités pour créer différentes dynamiques dans leur articulation. Dans *L'espace qui reste*, bien qu'il soit question de tableaux sur un mur, mon travail porte encore sur cette préoccupation sculpturale de l'objet face à l'espace. On se retrouve face à cinq tableaux qui représentent ce qui, hypothétiquement, aurait été exposé sur les trois murs de la galerie en temps normal. Toutefois, puisqu'il n'y a plus de surface sur les murs, à part un petit bout de gypse, les tableaux sont tous regroupés sur cet emplacement. Ils sont tous exposés au même endroit et au même moment, ils deviennent donc un amas de tableaux assemblés comme une sculpture. Le matériel de base est de l'ordre du pictural, mais le fait de les regrouper est un geste sculptural. C'est pour cette raison que la toile est vierge, l'idée est de prendre le tableau pour sa qualité d'objet et non de surface. L'espace d'exposition est aussi traité comme une sculpture, j'utilise la coquille architecturale du lieu pour enlever des couches de matière telle une taille directe afin de créer un contexte fictif. Une fois le gypse des murs soutiré, il ne reste que la charpente dénudée et cela ne laisse plus de surface pour les tableaux, ils sont donc contraints à occuper le même emplacement.

Vous parlez de tableaux qui nous renvoient immédiatement à la peinture. Par ailleurs, votre travail semble, depuis toujours, lié davantage à l'architecture – je pense notamment aux expositions *Les envahisseurs de l'espace I et II* – à laquelle la sculpture est souvent associée pour des principes évidents. Il y a donc, ici, une sorte de renversement qui donne une supériorité à la pratique sculpturale, notamment peut-être grâce à l'architecture. Bref, quel lien faites-vous entre votre pratique et l'architecture ?

Qu'il soit question de sculpture ou de peinture, selon moi, ces deux médiums sont forcément liés à l'architecture puisqu'ils en deviennent, l'un comme l'autre, le contenu lors d'une exposition. En fait, la coquille architecturale de la galerie, ou tout autre lieu d'exposition intérieur, délimite l'espace de l'expérience de l'œuvre. Or, dans mon travail, je cherche à décloisonner cette relation de contenant contenu inhérente au fait que l'œuvre s'observe dans un lieu. L'architecture devient ainsi un paramètre incontournable dans l'élaboration de mes œuvres, elle est



Guillaume La Brie,
Les œuvres qui n'étaient pas là
 (Mooi), 2012, Fonderie Darling,
 commodes IKEA, bois et gypse/
 IKEA drawers, wood and gypsum,
 550 X 240 X 200 cm.
 Photo : Guy L'Heureux.





Guillaume La Brie, *Les œuvres qui n'étaient pas là* (Georges Washington, sculpture au mur sur une corniche), 2012, Fonderie Darling, tables IKEA, bois et gypse / IKEA tables, wood and gypsum, 250 X 365 X 200 cm.
Photo : Guy L'Heureux.

appelée à en devenir une composante à part entière. Parfois, la mécanique entre mon travail et un lieu s'incarne à travers la façon de positionner la sculpture par rapport à l'espace. Dans d'autres cas, l'architecture est utilisée comme une source de matériel où je prélève des bouts de gypse servant à créer les œuvres. La configuration architecturale de la galerie peut aussi être transformée afin d'entrer en confrontation physique avec l'objet qui s'y trouve, comme dans *Les envahisseurs de l'espace* ou *Champion des poids neutres*. Dans ce cas, d'une certaine manière, le travail consiste à créer deux œuvres. Une qui agit sur l'architecture en la transformant et l'autre qui consiste à créer des objets qui viennent se plier aux contraintes précédemment créées. Il y a donc un travail direct sur et avec l'architecture, mais la réflexion de ce travail porte sur le fait de présenter quelque chose et sur l'impact de cette présentation. L'objet et l'architecture étant indissociables, de ce fait ils occupent tous deux une place importante dans cette démarche. Toutefois, l'architecture est davantage utilisée en termes d'espace et de matière que d'architecture en tant que telle. Bref, pour répondre à la question, soit le lien entre ma pratique et l'architecture, je dirais que l'architecture est pour moi un matériau plutôt qu'une discipline.

Dans votre exposition *L'espace qui reste*, vous avez accroché une série d'œuvres sur un mur qui rappelle votre pratique consistant – comme pour l'exposition *Les œuvres qui n'étaient pas là*³ – à montrer par découpage la silhouette d'une forme habituellement facilement reconnaissable. Ce procédé a aussi été utilisé pour des œuvres présentées dans le cadre de la politique d'intégration à l'architecture. Or, ces œuvres en creux, ces fantômes d'œuvres, qui pourtant sont aussi des œuvres, nous parlent de ce qui n'est pas. Est-ce votre façon de re-penser la sculpture ?

Représenter une chose par le négatif de sa forme reste un geste parfaitement sculptural; ainsi, c'est davantage une façon de re-penser l'interrelation qu'un objet entretient avec l'environnement qui l'entoure que de re-penser la sculpture en elle-même. En fait, l'absence de l'œuvre devient une façon d'affirmer autrement sa présence tout en s'interrogeant sur son rapport au lieu. Normalement, une sculpture est constituée de matière et forme un volume occupant un emplacement dans l'espace d'exposition. Dans le cas d'une représentation en creux, la matière indique plutôt le spectre de la sculpture et ce qui occupe l'espace est ce qui manque. Cela forme tout de même un volume semblable à l'objet réel qui, hypothétiquement, aurait pu occuper l'espace, mais ce volume est un vide plutôt qu'une masse. L'objet représenté n'occupe plus l'espace; comme il est vide, c'est l'espace qui remplit l'objet. À cet égard, l'œuvre marque autant l'idée de l'objet que de l'environnement qui l'entoure.

Bien sûr, comme vous le dites, il y a tout de même quelque chose. Il ne peut y avoir rien. Il doit y avoir un support permettant d'observer ce vide par contraste avec le plein. Ce support délimite forcément une œuvre qui est bien là, mais la présence de celle-ci ne sert qu'à faire voir ce qui manque. Elle est donc purement accessoire. Dans certains cas, comme support, j'ai choisi de découper mes sculptures en creux dans des blocs de matière. Dans d'autres cas, comme dans *Les œuvres qui n'étaient pas là*, j'ai utilisé des meubles. C'est que je considère que le meuble représente l'unité de base de ce qui occupe l'espace, le sens où c'est un élément de mobilier dans l'immobilier. Puis, j'ai représenté

The history of sculpture is often associated with the monument, with the glorification of certain historical moments and the commemoration of them. In staging “the essence of an absent object’s presence,” your work seems to be doing an about-face, regarding this vibrant presence of work that perpetuates a permanence and leaves a tangible trace of what has been. Of course this about-face is not new in the history of contemporary art. Do you have affinities with artists who, in one way or another, have visually presented the absence of the work?

It’s evident that many artists have worked with this idea of the absence of the work, but, just off the top of my head, I’m thinking of an exhibition I saw during a trip in 2002, which had a strong influence on me. This was Daniel Buren’s *Le musée qui n’existait pas*. The title alone was a great inspiration; in my view it announced the utopia of creating something that doesn’t exist, a thing that isn’t there. The exhibition transformed a complete floor of the Pompidou Centre. The space was cut up by 70 small square pieces all of which were glued together to form a sort of labyrinth in which each piece led to the next three by way of an opening in their corners. At each junction this formed a sort of spatial painting in which the configuration depended on this unique viewpoint. After having seen this exhibition, I became very interested in Buren’s work. I was particularly struck by a work he made in 1975, which was about the presence of the work of art made evident through its absence. The work in question was *À partir de là*. In this work, Buren covered several rooms of the Städtisches Museum with coloured and striped cloth, as he has frequently done in his work. What really interested me in this exhibition was the fact that he left rectangular blank spaces on the striped walls. These spaces were determined by the paintings hanging in the previous exhibition. There where there had been a work, Buren marked its presence by leaving the ghost of the space it occupied. Buren’s striped walls hence served to create a contrast between the space that was left blank and the rest of the wall, which is similar to the way in which my material forms are used to make the thing that isn’t there visible.

Then, there is Michael Asher’s work in which he moved a statue of George Washington from the outside to the inside of the Art Institute of Chicago. On the one hand, the exterior work disappeared, and on the other it took on another meaning inside the museum among other objects. Its aesthetic was completely transformed through this simple move. In my view, this clearly showed the importance of an object’s positioning in relation to the site it’s in, and this theme is always present in my work. In attempting to create things that aren’t there, it’s this notion of the object’s positioning that I’m interested in. The object occupies a volume even if it doesn’t really exist. It’s for this reason that I chose to represent a figure of Georges Washington in *Les œuvres qui n’existaient pas*. I took this sculpture, which had been moved, as a starting point and I made it occupy another site through its absence.

Translated by Bernard Schütze

1. *L’espace qui reste* was presented at Galerie Lilian Rodriguez (Montreal) from April 26 to May 31, 2014.
2. The exhibitions *Les envahisseurs de l’espace I* and *Les envahisseurs de l’espace II* were presented respectively at AXE-Néo 7 (Gatineau) in the winter and at Galerie de l’UQAM in the fall of 2007.
3. *Les œuvres qui n’étaient pas là* was presented at Fonderie Darling (Montreal) in June 2012.

Guillaume La Brie lives and works in Montreal. Since holding his first solo exhibition in 2003 at Skol an artist-run centre in Montreal, he has presented his work in many other artist-run centres and museums across Quebec. He has also participated in a number of intervention projects, exhibitions and international residencies, including Studio du Québec in Barcelona and a residency at Les Perles in Barjols, France. In addition, La Brie has completed several works in the public sphere in the context of the policy for integrating art into architecture.

deux sculptures liées à l'histoire de l'art afin qu'il n'y ait pas de subjectivité dans leur forme, je me suis seulement attardé à les reproduire. Ce qui comptait, c'était de les faire apparaître par leur absence. Dans *L'espace qui reste*, c'est un peu différent; j'ai voulu expérimenter ce concept, mais en aplatissant la forme, en ne gardant que sa silhouette plane. Il en résulte un côté pictural qui esthétise la forme, mais l'idée reste de garder l'essence de la présence d'un objet qui n'est pas là.

L'histoire de la sculpture s'est souvent associée au monument, à la glorification de certains moments historiques, à leur mémoire. En mettant en scène « l'essence de la présence d'un objet qui n'est pas là », votre travail sculptural semble être une volteface à cette présence éclatante de l'œuvre qui perpétue une permanence, une trace tangible de ce qui a été. Certes, cette volteface a aussi son histoire au sein de l'art contemporain. Avez-vous des affinités avec des artistes qui, d'une façon ou d'une autre, ont mis en scène l'absence d'œuvre ?

Il est certain que beaucoup d'artistes ont travaillé sur cette idée d'absence de l'œuvre, mais spontanément, je pense à une exposition que j'ai visitée, lors d'un voyage en 2002, et qui m'a beaucoup marqué. C'était *Le musée qui n'existait pas* de Daniel Buren. Déjà, le titre m'a été d'une grande inspiration; il annonçait, pour moi, l'utopie de créer une chose qui n'existe pas, une chose qui n'est pas là. Cette exposition consistait en une métamorphose d'un étage complet du centre Pompidou. L'espace était découpé par 70 petites pièces carrées collées les unes aux autres et formant une sorte de labyrinthe où chaque pièce donnait sur les trois suivantes par une ouverture dans leur coin. À chaque jonction, cela formait donc une sorte de tableau spatial dont la configuration dépendait de ce point de vue unique. Après avoir vu cette exposition, je me suis mis à m'intéresser grandement au travail de Buren. J'ai été particulièrement marqué par une œuvre qu'il a réalisée en 1975 et qui porte sur la présence de l'œuvre d'art, mise en évidence à travers son absence. Il s'agit de

l'œuvre *À partir de là*. Dans cette œuvre, Buren a recouvert plusieurs pièces du Städtisches Museum avec de la toile rayée et colorée, comme il est assez fréquent dans son travail. Là où cette exposition m'intéresse davantage, c'est dans le fait qu'il a laissé des espaces rectangulaires blancs sur les murs rayés. Ces espaces étaient déterminés par l'accrochage des tableaux de l'exposition précédente. Partout où il y avait eu une œuvre, Buren a marqué sa présence en laissant le spectre de l'espace qu'elle occupait. Les murs rayés de Buren servaient donc à former un contraste entre l'espace laissé blanc et le reste du mur, un peu comme mes formes matérielles servent à faire voir la chose qui n'est pas là.

Ensuite, il y a aussi une œuvre de Michael Asher, où il a déplacé une statue de Georges Washington, qui était à l'extérieur de l'Art Institute de Chicago, vers l'intérieur. D'une part, l'œuvre qui était dehors avait disparu et d'autre part, elle venait prendre un nouveau sens à l'intérieur du musée parmi d'autres objets. Son esthétique était carrément transformée par ce simple déplacement. Pour moi, cela montre clairement l'importance du positionnement d'un objet par rapport au lieu où il se trouve, et cette thématique est toujours présente dans mon travail. En tentant de créer des choses qui ne sont pas là, c'est cette idée de positionnement de l'objet qui m'intéresse. L'objet occupe un volume bien qu'il n'existe pas réellement. C'est pour cette raison que j'ai choisi, dans *Les œuvres qui n'existaient pas* de représenter une figure de Georges Washington. Je suis parti de cette sculpture qui avait été déplacée et je lui ai fait occuper un autre lieu par son absence.

1. L'exposition *L'espace qui reste* a été présentée à la Galerie Lilian Rodriguez (Montréal) du 26 avril au 31 mai 2014.

2. Les expositions *Les envahisseurs de l'espace I* et *Les envahisseurs de l'espace II* ont été présentées respectivement à AXE-Néo 7 (Gatineau) à l'hiver et à la galerie de l'UQAM à l'automne 2007.

3. L'exposition *Les œuvres qui n'étaient pas là* fut présentée à la Fonderie Darling (Montréal) en juin 2012.

Guillaume La Brie vit et travaille à Montréal. En 2003, il exposait pour la première fois en solo au centre d'artiste Skol à Montréal. Depuis, son travail a été diffusé dans plusieurs autres centres d'artistes et musées à travers le Québec. Il a aussi participé à plusieurs projets d'interventions, expositions et résidences internationales dont le studio du Québec à Barcelone et la résidence Les Perles à Barjols en France. Son travail s'intègre aussi à l'espace public à travers quelques réalisations dans le cadre de la Politique d'intégration des arts à l'architecture.