

## Espaces utopiques. Des virtualités qui se méritent Utopian Spaces. Earned Virtualities

Nycole Paquin

---

Number 97, Fall 2011

Espaces utopiques  
Utopian Spaces

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64844ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Paquin, N. (2011). Espaces utopiques. Des virtualités qui se méritent / Utopian Spaces. Earned Virtualities. *Espace Sculpture*, (97), 7–13.

# Espaces utopiques. Des virtualités qui se méritent *Utopian Spaces. Earned Virtualities*

Nycole PAQUIN

À la longue, la vie sans utopie devient irrespirable,  
pour la multitude du moins: sous peine de se pétrifier,  
il faut un délire neuf.

— E.M. CIORAN<sup>1</sup>

Dans l'entendement général, une utopie est le fruit de l'imaginaire, un « lieu qui n'est pas<sup>2</sup> », un espace de tous les temps, disait Michel Foucault<sup>3</sup>, enfin, une virtualité exemplaire d'un bonheur durable au bout d'une odyssée parfois tumultueuse. Or, n'entre pas qui veut en utopie. Inspiré par les Antiques<sup>4</sup>, Thomas More (1516) en a soigneusement profilé les modalités d'accès, notamment l'abnégation des biens personnels et le renoncement aux habitudes oisives. Autre caractéristique reprise par les principaux utopistes: isolé, habituellement une île<sup>5</sup>, le non-lieu paradoxalement cartographié jusqu'à ses frontières protégées<sup>6</sup> ne pourrait fonctionner harmonieusement sans l'application de règles internes strictes, tant sur le plan de la topographie des espaces d'habitation, on dirait maintenant de l'urbanisme, que sur celui de la répartition des rôles et des tâches de chacun des membres de la communauté. L'heureux pays de nulle part est sélectif, besogneux, égalitaire et méthodiquement ordonné.

Bien que les auteurs d'utopies aient jusqu'à ce jour reconduit des idéologies relatives à leurs propres contextes socioculturels et emprunté des formes littéraires variables, leurs récits se répondent, parfois même explicitement<sup>7</sup>, dans certains cas se contredisent ou s'inversent, rebondissent les uns sur les autres dans une dynamique intertextuelle à laquelle participent d'autres modes d'expression, dont les arts visuels qui s'appuient sur des assises semblables dans la représentation de mondes atypiques. Si tous ces comptes rendus de voyages fictifs vers des contrées improbables ont en commun d'instaurer les balises d'*autres-mondes*, ils ne peuvent toutefois être pensés, dits ou figurés qu'à partir de l'espace-temps réel et vécu.

Pour preuve, un bref survol des utopies littéraires, dont plusieurs ont servi de prototypes aux artistes, suffit à profiler les aspirations de *notre-*

Life without utopia is suffocating, for the multitude at least:  
threatened otherwise with petrification, the world must have  
a new madness.

— E.M. CIORAN<sup>1</sup>

In its common understanding, utopia is the fruit of the imagination, a “place that is nowhere,”<sup>2</sup> a space of all times, as Michel Foucault claimed,<sup>3</sup> and finally, it is an exemplary virtuality of a lasting happiness, at the end of an often tumultuous odyssey. Utopia is not open to all. Taking his inspiration from the Ancients,<sup>4</sup> Thomas More (1516) carefully drew up its entry paths, notably the relinquishing of personal possessions and the renouncing of a life of leisure. Another characteristic taken up by the main utopians: isolation, usually in the form of an island,<sup>5</sup> this non-place paradoxically fully mapped within its protected borders,<sup>6</sup> could only function harmoniously through the application of strict internal rules, both on the level of its topography of living spaces (what we nowadays call city planning), and that of assigning the roles and tasks of each community member. The happy country of nowhere is selective, industrious, egalitarian and methodically organized.

Although the authors of utopias to this day have reexamined ideologies pertaining to their own socio-cultural contexts and applied a variety of literary forms, their narratives often echo each other, sometimes even explicitly,<sup>7</sup> while in other cases, they contradict or invert one another, bouncing off each other in an intertextual dynamic involving other expressive modes, including the visual arts, which have similar moorings in the representation of atypical worlds. If all these fictional tales about travels to improbable lands share the characteristic of establishing guideposts for *other worlds*, they can, however, only be thought, spoken or figured on the basis of a real and lived space-time.

In this regard, a brief overview of literary utopias, among which many have served as prototypes for artists, suffices to reveal the aspirations of *our world*. Imagined in the hopeful climate ushered in by the great expeditions to the New World<sup>8</sup> during the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, they anticipate a common happiness on idyllic and well governed territories.<sup>9</sup> Marked by the revolutionary fervor of the 18<sup>th</sup> century on both sides of the Atlantic, some describe a world where man will be happy, not in a ruled over country, but one that is left to itself in its “natural state” in a primitive paradisiacal environment free of strife.<sup>10</sup> Nevertheless, Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* (1726), described as a singular *anti-utopia*, stands out as an exception to these dreams of alternative worlds in which everything ends well: here bizarre and fantastic ways of living confront each other in an unresolved face-to-face encounter.<sup>11</sup>

It is only three centuries later with the advent of post-modernity that the classical models of an exalted mythical past or future would be parodied with such vigour and without the slightest attempt to straighten them out, even though over the centuries preceding Swift's anti-utopia a number of courageous souls had already set out to describe upside-down worlds that differed greatly from

Frédéric Auguste  
BARTHOLDI,  
*La Liberté éclairant  
le monde*. Liberty  
Island. Photo: Derek  
JENSEN.



monde. Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, imaginées dans un climat d'espoir entourant les grandes expéditions vers le Nouveau Monde<sup>8</sup>, elles sont anticipatives d'une félicité partagée sur des territoires idylliques bien légiférés<sup>9</sup>. Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle traversé par l'ébullition révolutionnaire des deux côtés de l'Atlantique, certaines d'entre elles décrivent un univers où l'homme sera heureux, non pas dans un pays régenté, mais laissé à lui-même à «l'état de nature» dans un environnement primitif paradisiaque épargné des querelles<sup>10</sup>. Cependant, le cas du récit de Jonathan Swift, *Les Voyages de Gulliver* (1726), qualifié de singulière *anti-utopie*, fait exception aux échappatoires généralement soldées par un bien-être achevé, en ce que des modes de vie tout à fait rocambolesques s'y affrontent dans un jeu de face-à-face irrésolu<sup>11</sup>.

Il faudra attendre trois siècles et l'avènement de la postmodernité pour que les modèles classiques de l'exaltation d'un passé ou d'un futur mythiques soient parodiés avec une telle verve dénuée de toute tentative de redressement, bien qu'au cours des siècles précédant l'anti-utopie de Swift, quelques audacieux s'étaient déjà aventurés à dépeindre des univers basculés bien opposés aux vertueuses leçons de la majorité de leurs congénères<sup>12</sup>. Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle centré sur les sciences et le pragmatisme, les utopies dites «de l'action» sont moins des évasions souhaitées vers un espace atemporel et irréel que des prospectives d'un mode de vie radieux envisagé comme potentiellement réalisable, dans la mesure où le développement bien réglé de l'industrie et de l'organisation du travail communautaire se porterait garant du maintien d'une justice absolument équitable<sup>13</sup>.

Or, l'utopie la mieux intentionnée à la faveur de la dignité humaine peut tourner au cauchemar<sup>14</sup> et, au début du XX<sup>e</sup> siècle, apparaissent des *contre-utopies* ou des dystopies<sup>15</sup> franchement politisées (il faut y lire une dénonciation du totalitarisme marxiste de l'époque), quelques-unes satiriques, toutes pessimistes<sup>16</sup>, narrant les déboires d'un monde apocalyptique déshumanisé, sur un ton apparenté à celui des reproches déjà adressés par Aristophane (1<sup>er</sup> s. av. J.-C.) aux idéaux platoniciens, dont il dénonçait le dogmatisme peu soucieux des besoins et des désirs de l'individu<sup>17</sup>. Dans la seconde partie du siècle, d'autres fabulations largement alarmistes entrevoient la déchéance d'une culture organisée en fonction d'une technologie dépersonnalisante et infantilissante dans un milieu démesurément urbanisé<sup>18</sup>. Puis suivent des mises en valeur encore plus radicales de l'individualisme où l'égoïsme fait figure de vertu<sup>19</sup>, jusqu'à ce que le décloisonnement progressif des diverses sphères de la société donne l'élan à des mises en abyme du genre<sup>20</sup>, à la construction et à la déconstruction de cités ludiques au moyen d'un langage syncopé (*atopique*) qui chemine vers un ailleurs pluridirectionnel<sup>21</sup>. Quant aux *surtopies* narcissiques et désabusées du XXI<sup>e</sup> siècle, tout à fait contraires aux premiers modèles, elles ont tendance à rapporter des naufrages répétés sur des territoires éclatés<sup>22</sup>.

En arts visuels, à peu près tous les modes d'expression (peinture, dessin, gravure et, plus tard, photographie, collage, installation, vidéo, holographie, arts hyper médiatiques, etc.) se sont prêtés à la figuration d'espaces invraisemblables. Du point de vue du «site» comme point d'ancrage, le cas de la sculpture est toutefois particulier car, à travers l'histoire, mises à part les installations post ou surmodernes franchement référentielles à des cités ou à des pays fabuleux, de manière générale, les œuvres tridimensionnelles occupent plus qu'elles ne représentent des espaces «autres». Il serait dès lors plus juste de parler de hors-lieux plutôt que de non-lieux, d'espaces de présentation hétéro, para, exo ou métatopiques selon les cas, à moins que l'aménagement d'espaces quiets à distance du tapage quotidien ne soit lui-même qu'une belle aspiration utopique!

Quoi qu'il en soit, tenant compte de la matérialité du médium, une étude transhistorique approfondie des sculptures et des installations par rapport au concept d'utopie aurait avantage à retenir les paramètres corollaires suivants: localisation des œuvres dans des enclaves retirées des lieux topiques; appel à l'évasion et à l'introspection en raison de la vocation même du site. Dans cette perspective, les exemples abondent à travers les époques et les cultures, entre autres la statuaire dédiée aux

the virtuous lessons of the majority of their peers.<sup>12</sup> Throughout the scientifically and pragmatically minded 19<sup>th</sup> century, so-called “action” based utopias were not so much desired escapes to an atemporal and unreal place than a prospecting of a glorious way of life envisaged as potentially attainable, to the extent that the well regulated development of industry and the organization of communitarian work ensured the maintenance of an absolutely equitable justice.<sup>13</sup>

Yet, even a utopia that is fully guided by human dignity can turn into a nightmare,<sup>14</sup> and at the end of the 20<sup>th</sup> century openly politicized *counter-utopias* or dystopias emerged,<sup>15</sup> (this must be read as a denunciation of the Marxist totalitarianism of the time), some of them satirical, while all are pessimistic in their recounting of the tribulations of a dehumanized, apocalyptic world.<sup>16</sup> The tone of these stories is similar to Aristophanes' reproaches (1<sup>st</sup> century BC) about Platonic ideals, which he denounced as a dogmatism with little concern for the individual's needs and desires.<sup>17</sup> In the second half of the century, other mostly alarmist fantasies, foresaw the decline of a culture organized around a depersonalized and infantilizing technology in a sprawling metropolis.<sup>18</sup> This was followed by an even more radical highlighting of individualism in which egocentrism is held up as a virtue.<sup>19</sup> A tendency that continued until the gradual opening up of various social spheres lead to a *mise en abyme* of the genre,<sup>20</sup> to the construction and deconstruction of ludic cities by way of a syncopated language (*atopique*), which advances to a multidirectional elsewhere.<sup>21</sup> As for the narcissistic and disillusioned *supertopias* of the 21<sup>st</sup> century, diametrically opposed to the first models, they tell tales of repeated shipwrecks on a fragmented territory.<sup>22</sup>

In the visual arts, almost all modes of expression (painting, drawing, printmaking, followed by photography, collage, installation, video, holography, digital media arts, etc.) have engaged in the representation of improbable spaces. From the point of view of the “site” as an anchorage point, sculpture remains a particular case, for, throughout history (with the exception of post- or supermodern installations that directly reference cities or fantastic countries) 3D works tend to occupy space rather than representing “other” spaces. It would therefore be more precise to speak of off-spaces rather than “non-places,” depending on the case, hetero, para, metatopic presentation spaces, unless the designing of quiet spaces far from everyday noise, could be considered a worthy utopian aspiration in its own right!

Whatever the case may be, in taking into consideration the materiality of the medium, an in-depth transhistorical study of these sculptures and installations in relation to the concept of utopia would do well to maintain the following corollary parameters: localize the works in enclaves at a remove from the topic places; invite escape and introspection because of the very vocation of the site. In this perspective, there are plenty of examples throughout the ages and cultures, among others statuary intended for gardens—suspended or not—and for private or public parks conceived as havens of tranquility away from the urban hustle-and-bustle; funerary sculpture placed within gated cemeteries situated within the city core or on its edges, all of which are metaphoric of an already purified soul's passage towards the Celestial City:<sup>23</sup> the final hope for eternal beatitude;<sup>24</sup> the statues and the relief sculpture intended for cloisters where the Rule dictates a life rhythm removed from worldly space-time; without forgetting the aestheticized artifacts placed on the moon,<sup>25</sup> and the sculptures more recently sent into space,<sup>26</sup> both of which cancel out the initial foundations of utopias and counter-utopias that are primarily anthropocentric. One should also consider unrealizable projects, and consequently non-localizable ones that sculptors have deliberately dreamed up, and which merit further consideration elsewhere...

Along another line of thought, what is now described as a utopian place (or a non-place) dictates its own initiation guidelines. For example, there is extensive literature that does not hesitate to characterize virtual realities (digital)<sup>27</sup> as utopias, and there is much talk about the post-human utopia based on the hope of eventually overcoming the weight of the body and its imperfections.<sup>28</sup> It must be said that these spaces or dream states—something that artists have abundantly focused on—remain projections of oneself within technological and scientific confines that have been marked



CHRISTO et/and  
JEANNE-CLAUDE,  
*Surrounded Islands*,  
1980-1983. Biscayne  
Bay Greater Miami,  
Florida. Photo : Wolf-  
gang Volz. ©Christo,  
1983.

jardins suspendus ou non et aux parcs privés ou publics conçus comme havres de tranquillité compensatoires au tumulte urbain ; la sculpture funéraire aménagée dans les cimetières clôturés situés au cœur des villes ou repoussés *extra muros*, tous métaphoriques du passage libérateur de l'âme préalablement purifiée vers la Cité Céleste<sup>23</sup> : ultime espérance d'une béatitude sans fin<sup>24</sup> ; les statues et les reliefs destinés aux cloîtres où la Règle dicte un rythme de vie en retrait de l'espace-temps mondain ; sans oublier les artefacts esthétisés déposés sur la Lune<sup>25</sup> et les sculptures plus récemment envoyées dans l'espace<sup>26</sup>, les unes et les autres annulant cependant le fondement premier des utopies et des contre-utopies avant tout anthropocentriques. Il faudrait aussi penser aux projets irréalisables, et conséquemment non localisables, ainsi volontairement cogités par les sculpteurs et sur lesquels il faudra revenir ailleurs...

Dans un autre ordre d'idée, ce que l'on qualifie maintenant de lieu (ou de non-lieu) utopique dicte ses propres directives d'initiation. Par exemple, une littérature abondante n'hésite pas à qualifier d'utopies les réalités virtuelles (informatisées<sup>27</sup>), alors que l'on parle beaucoup de l'utopie post-humaine fondée sur l'espoir d'un éventuel dépassement du corps libéré du poids de ses imperfections<sup>28</sup>. Il faut bien admettre que ces espaces ou ces états rêvés, d'ailleurs abondamment exploités par les artistes, demeurent des projections de soi à l'intérieur de bornes technologiques et scientifiques délimitées en vue d'en assurer la mise en opération. En quelques mots, leur appropriation repose sur un ensemble de régulations, *ils se méritent* et restent (encore) électifs. On peut tout de même se demander si le concept d'utopie traditionnellement désignatif d'une échappée vers un espace invraisemblable n'a pas tout à fait implosé, tant il est enraciné dans la réalité elle-même perturbée par l'avènement de toutes sortes de possibilités d'errance en temps réel. On ne fabule plus sur un ailleurs exemplaire, mais sur un ici-maintenant-parfait.

Malgré cette impatience, on songe encore à d'extravagantes escapades qui prennent du temps et encouragent le nomadisme factuel du corps. Dans un esprit fortement marqué par une conscience écologique (utopie par excellence de notre ère?), les cas se sont multipliés de sites d'exposition à distance considérable des centres urbains, où les œuvres sont précisément pensées dans un projet d'intégration à la nature, et dont le repérage malaisé tient souvent du signe de piste. D'autre part, comme pour la majorité des terres utopiques décrites en littérature, certains sites exigent la traversée périlleuse de plans d'eau conduisant à des îles

out to ensure smooth functioning. To sum up, their appropriation is based on a set of rules, *they have to be earned*, and (still) remain optional. Nevertheless, one can ask if the traditional concept of utopia, which designates an escape to an improbable space, has not yet completely imploded as long as it remains rooted in a reality that is itself unsettled by all kinds of possible wanderings in real-time. One no longer fantasizes about an exemplary elsewhere, but rather about a perfect here and now.

Despite this impatience, one still dreams of extravagant escapades that take time and encourage a factual nomadism of the body. In a spirit strongly marked by an ecological awareness (our era's utopia *par excellence?*), there has been an increase in exhibition sites at a considerable distance from urban centres where works are conceived in terms of an integration into nature. Tracking down these sites is often an exercise in following trail blazing signs. On the other hand, like for the majority of utopian lands described in literature, some sites involve the dangerous crossing of waters leading to enchanted islands, among others Liberty Island in New York City's harbour entrance where the *Statue of Liberty* was built in 1886. To this day it symbolizes the happy outcome of an expedition motivated by the expectation of a better life, which the utopians had already imagined nearly four centuries ago.

Other far more complex insular installations fold and unfold the great utopian paradigms. An obvious example: in 1983, Christo and Jeanne-Claude went through hell and high water, in more senses than one, to wrap eleven islands on Biscayne Bay near Miami with pink [fuchsia] floating polypropylene fabric, but only after they had removed some forty tones of garbage from the site, at their own cost.<sup>29</sup> Though the ecological side of the preparatory clean-up was not an underlying feature of the aesthetic project, in a way it is related to the utopian spirit of yesteryear, which invariably sought to correct the failures of an imperfect world. Upon having been converted into non-islands, for a period of two weeks only, the reshaped marine extrusions disavow the idealizing aim of stabilizing organized spaces "for all times." On the other hand, though they could be individually sailed around (but not landed on), they were only observable in their entirety via an aerial view accessible to a privileged few, which relaunches the Ideal of 16<sup>th</sup> century utopias in which the lucky few mastered aerial transportation<sup>30</sup> (an extension of the Icarus' obsession), as well as underwater exploration.<sup>31</sup>

It is only in this second way that Jason de Caires Taylor's sculptural universe in Molinière Bay in the Caribbean island of Grenada, can be explored. Moored in the ocean close to the coral reefs damaged by



enchanteresses, entre autres Liberty Island, à l'entrée de New York, où fut installée la *Statue de la Liberté* en 1886, qui symbolise encore à ce jour le dénouement positif d'une expédition motivée par l'expectative d'une existence meilleure déjà souhaitée par les utopistes d'il y a presque quatre siècles.

D'autres installations insulaires beaucoup plus complexes plient et déplient les grands paradigmes utopiques. Exemple patent : en 1983, littéralement contre vents et marées, Christo et Jeanne-Claude entourent d'une toile flottante de polypropylène rose [fuchsia] onze îles situées dans la baie de Biscayne au large de Miami, mais seulement après les avoir fait débarrasser à leurs frais de quelque quarante tonnes de détrit<sup>29</sup>. Quoique le versant écologique du nettoyage préparatoire ne soit que sous-jacent au projet esthétique, il rejoint dans une certaine mesure l'esprit utopiste d'antan invariablement désireux de corriger les déboires d'un monde imparfait. Or, une fois converties en non-îles, et pour deux semaines seulement, les excroissances marines réformées désavouent la visée idéalisatrice de stabiliser des espaces ordonnancés « pour tous les temps ». En contrepartie, bien qu'elles aient pu être individuellement contournées (mais non abordées) par bateau, elles ne purent être observées dans leur ensemble que par la voie des airs et uniquement par quelques privilégiés, réactualisant par là l'Idéal des utopies du XVI<sup>e</sup> siècle où les bienheureux maîtrisaient le déplacement aérien<sup>30</sup> (prolongement de l'obsession d'Icare), tout autant que l'exploration sous-marine<sup>31</sup>.

Et voici que c'est uniquement de cette seconde manière que peut être exploré l'univers sculptural de Jason de Caires Taylor dans la baie Molinière, à la Grenade, dans la mer des Caraïbes. Ancrées dans l'océan à proximité des bancs de coraux abîmés par les touristes peu respectueux de la nature (encore l'écolo-esthétique), les sculptures de béton devraient, au dire de l'artiste<sup>32</sup>, éventuellement favoriser la formation de nouvelles pousses coralliennes et créer un environnement magique où peuvent déjà se côtoyer plongeurs, poissons et structures figuratives laissées au gré du temps qui fera son ouvrage. Décidément, ce site-là, évocateur de la légendaire Atlantide, est réservé aux initiés aptes à se déplacer sous l'eau à l'aide de tout un attirail de plongée également nécessaire aux visiteurs du projet AQART. Depuis 2006, les organisateurs invitent des

tourists, who have little respect for nature (the eco-aesthetic once again) the cement sculptures should eventually, according to the artist,<sup>32</sup> stimulate new coral growth and create a magical environment that can provide a meeting point for divers, fish and figurative structures left there to endure the workings of time. Decidedly, this site, reminiscent of the legendary Atlantis, is reserved for the initiated able to move underwater with the requisite diving equipment, also required of visitors to the AQART project. Since 2006, organizers have invited "aquartists-sculptors" to install their works in various underwater sites in Quebec and Ontario<sup>33</sup> where, after receiving a short introductory course (if needed),<sup>34</sup> divers can explore the galleries on several levels, just like

inside a museum of wonders, which might have delighted yesteryear's utopians, even though with the exception of architecture, the arts were not always well received among them. But that's another story.

In a different perspective, the concept of utopia also concerns the works themselves, their forms and materials, and this is the preferred path of this issue's contributors—who will forgive me for reducing their studies to a few lines. One cannot exclude architectural utopias, for it is through them that architectural practice has gradually liberated itself from positivism to become increasingly active and critical by rethinking our informational society, which is still under construction today. The designers include other types of media and thus blur disciplinary codes in order to develop new paradigms (Alessandra Mariani).

Jason DE CAIRES TAYLOR, *Homme en llamas (Man on Fire)*, 2009. Ciment / Cement. 1,4 x 60 m. Cancun, Mexico. Photo : avec l'aimable autorisation/ courtesy the artist.



Along a parallel line of thought, models (as scale models) call for a replacing of the self. In an inverse process, the architectural models (*remediation* of architecture to sculpture) and the sculptural models (mooring of sculpture in an architectural form), both other and elsewhere in relation to objective reality, provide viewers with the potentiality of inhabiting an idealized space: at the same time, inviting them to become aware of their own absence, their own *non-place* below and above the miniaturized model (François Chalifour). The model, in all its forms and mate-

«sculpteurs-aquartistes» à installer leurs œuvres dans divers sites sous-marins au Québec et en Ontario<sup>33</sup> où, après une brève séance d’instruction offerte au besoin<sup>34</sup>, les plongeurs peuvent explorer des galeries de divers niveaux, comme à l’intérieur d’un musée des merveilles qui aurait peut-être enchanté les utopistes d’autrefois, bien qu’à l’exception de l’architecture, les arts n’y aient pas toujours eu bonne presse. Mais c’est une autre histoire.

Dans une optique différente, le concept d’utopie recouvre également les œuvres elles-mêmes, leurs formes et leurs matières, et c’est plutôt cette avenue qu’ont empruntée les collaborateurs à ce dossier – qui me pardonneront de réduire leurs études à quelques lignes. On ne saurait exclure les utopies architecturales, car c’est à travers elles que la pratique architecturale s’est progressivement affranchie du positivisme pour devenir de plus en plus active et critique, se nourrissant des réflexions d’une société informationnelle qui se trouve toujours en cours de construction. Les concepteurs incluent d’autres types de médias et brouillent ainsi les codes disciplinaires en vue d’élaborer de nouveaux paradigmes (Alessandra Mariani).

Dans un ordre d’idée concomitant, les maquettes, en tant que modèles réduits, font appel au remplacement de soi. Or, dans un processus inversé, les maquettes architecturales (*remédiation* de l’architecture à la sculpture) et les maquettes sculpturales (ancrage de la sculpture dans une forme architecturale), toutes deux à la fois autres et ailleurs par rapport à la réalité objective, projettent au regardant la potentialité d’habiter un espace idéalisé, en même temps qu’elles le rendent conscient de sa propre absence, de son propre *non-lieu* en deçà et au-dessus du modèle miniaturisé (François Chalifour). La maquette, sous toutes ses formes et toutes ses matières, et fréquemment accompagnée d’autres modes d’expression, notamment de la photographie, semble être le gabarit privilégié par les créateurs d’aujourd’hui qui optent pour un regard critique quant à l’idée d’un bonheur différé et préfèrent ramener «au présent l’expérience du leurre». Plusieurs d’entre eux inventent des laboratoires de simulation fictifs qui abordent néanmoins des problématiques environnementales bien réelles, et malgré leur nature inopérante, ces constructions nous confrontent inévitablement à leur pouvoir d’illusion. Chacune à leur manière, ces œuvres nous rappellent que le futur ne sera toujours qu’une construction du présent (Mona Hakim).

Parfois, la matière elle-même, entre autres le verre, qu’elle soit utilisée comme paroi d’une structure architecturale ou comme matériau sculptural, oblige le regardant à se déplacer imaginairement à travers elle, à transgresser les limites factuelles de la surface transparente, à errer dans les limbes de l’entre-deux (l’intérieur et l’extérieur, ici et là), dans un *no man’s land* partout et nulle part à la fois (Véronique Millet).

Ailleurs, des artistes aux prises avec des circonstances sociopolitiques pénibles, par exemple un état de guerre qu’ils vivent de l’intérieur, repensent le territoire et créent des œuvres pluridisciplinaires dont le nomadisme transgresse la notion même de frontières (André-Louis Paré). ←

**Nycole PAQUIN** détient un Ph.D en sémiologie en arts visuels et enseigne au département d’histoire de l’art de l’UQAM. Elle a publié de nombreux livres et articles en sémiotique et en esthétique dans l’optique des sciences cognitives. Ses recherches actuelles portent sur la mobilité et l’interchangeabilité des statuts accordés aux objets et aux œuvres d’art.

rials and often accompanied by other modes of expression such as photography, seems to be the chosen template of today’s artists, who have a critical viewpoint regarding the notion of a deferred happiness and who prefer to bring “their experience of it into the present.” Several among them invent fictional simulation laboratories that focus never-



theless on very real environmental issues, and despite their inoperative nature, these constructions inevitably confront us with their illusionary power. Each in its own way recalls that the future will always be but a construction of the present (Mona Hakim).

Sometimes, the material itself, such as glass, used either as the wall of an architectural structure or as sculptural matter, requires viewers to use their imagination to move through it, to transgress the real limits of the transparent surface, to wander in the limbo of the in-between (inside and outside, here and there), in a no-man’s-land that is at once everywhere and nowhere (Véronique Millet).

Elsewhere, artists who face difficult sociopolitical circumstances, for instance a state of war experienced first-hand, rethink the territory and create multidisciplinary works in which nomadism transgresses the very idea of a border (André-Louis Paré). ←

*Translated by Bernard SCHÜTZE*

**Nycole PAQUIN** holds a Ph.D in the semiology of visual arts, and is a professor in the art history department at UQAM. She has published numerous books and articles on semiotics and aesthetics from a cognitive science perspective. Her current research focuses on the mobility and interchangeability of the status given to art objects and works.

**Alain RACINE**  
(« Forgeron des profon-  
deurs »), *Le Alien*, 2009.  
Photo: Aquamédias,  
Patrick KARPAT, Emma-  
nuel BÉHIER-MIGEON.  
AQUART, 2009.  
www.AQUART.ca

NOTES

1. *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960, p. 24/Emile M. Cioran, *History and Utopia*, trans. Richard Howard, University of Chicago Press, Chicago, p.11.
2. C'est à Thomas More que nous devons d'avoir forgé le néologisme *utopie*: *Utopia*, qui est une synthèse de deux mots grecs: *u-topos* « lieu qui n'est pas » et *eu-topos* « lieu de bonheur »/Thomas More coined the neologism *Utopia*, which is a synthesis of two Greek words: *u-topos* "a place which is not" and *eu-topos* "a happy place."
3. *Le corps utopique, les hétérotopiques*, Paris, Lignes, Nouvelle édition, 2009, p. 30/Of *Other Spaces*, Diacritics, Vol. 16, No. 1, Spring, 1986, p. 23.
4. Ex.: Platon, *La république*, *Le Critias* (Le mythe de l'Atlantide). Cependant, plusieurs auteurs reconnaissent comme premier récit de voyage utopique l'*Épopée Gilgamesh*, texte écrit sur des tablettes de pierre, daté d'environ 3 000 ans av. J.-C. et non signé. Guy Bouchard, « L'art de la définition: l'utopie », *RSSI*, vol. 7, n° 3, déc. 1987, p. 329/See: Plato, *The Republic*, *Critias* (the Atlantis myth). However, several authors take the first utopian travel tale to be the *Epic of Gilgamesh*, an anonymous text written on stone tablets, dating from around 3,000 BC. See: Guy Bouchard, "L'art de la définition: l'utopie," *RSSI*, vol 7, no 3, December. 1987, p.329.
5. Pour un recensement des îles utopiques, on consultera Darko Suvin, « Les îles des antipodes », *Pour une poétique de la science-fiction. Études et théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 97-120, et Marie-Christine Pioffet, « Pour une sémiologie du lieu imaginaire au XVII<sup>e</sup> siècle: figures et significations », *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 247, 2010, p. 335-353/For an inventory of utopian islands, see "The Alternate Islands: A Chapter in the History of SF, with a Select Bibliography on the SF of Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance," *Science Fiction Studies* #10, Volume 3, Part 3, November 1976; and Marie-Christine Pioffet, "Pour une sémiologie du lieu imaginaire au XVII<sup>e</sup> siècle: figures et significations," *XVII<sup>e</sup> siècle*, # 247, 2010, p. 335-353.
6. Sur le paradoxe de la cartographie d'un « non-lieu », on lira Serge Ormaux, « Utopie et géographie », *Utopies et Sciences Sociales*, Bruno Péquignot (éd.), Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 1998, 127-134, et Marina Leslie, « Mapping Out Ideology: The Case of Utopia », *RSSI*, vol. 12, n° 1-2, 1992, p. 73-94/For the paradox of mapping the "non-place" see Serge Ormaux, "Utopie et géographie," *Utopies et Sciences Sociales*, Bruno Péquignot (ed.), Paris, L'Harmattan, Logiques sociales, 1998, 127-134, and Marina Leslie, "Mapping Out Ideology: The Case of Utopia," *RSSI*, vol. 12, # 1-2, 1992, p. 73-94.
7. Par exemple, dans l'utopie de François Rabelais (1535), Babedec, épouse de Gargantua, est la fille du roi des Amaurotes qui règne sur les Utopiens (Thomas More). Dans *L'autre monde. Les États et Empires de la lune* (1657), Cyrano de Bergerac nomme un de ses personnages Campanella en référence à l'auteur de *La Cité du Soleil* (1623) (Tomasso Campanella), qui avait lui-même emprunté le titre de son ouvrage à l'écrivain grec Iambule (IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.), dont il ne reste que le résumé pareillement intitulé de l'historien Diodore. Dans *Les Voyages de Gulliver (Voyage à Glubbudrib)*, Jonathan Swift inclut nommément Thomas More au Panthéon des héros de l'humanité. Quant aux renvois de contenu, H.G. Wells (*Machine à explorer le temps*, 1896) construit son récit sur l'opposition des « petits hommes » et des « géants », tel que Swift l'avait fait, à la différence que le monde futuriste de Wells est voué à l'extinction inévitable. Je ne fournis que quelques exemples tirés des utopies que j'ai lues, et il y aurait certainement bien d'autres cas d'intertextualité à relever/For instance in François Rabelais' utopia (1535), Babedec, Gargantua's wife is the daughter of the king of the Amaurotes who rules over the Utopians (Thomas More). In *The Other World: The States and Empires of the Moon* (1657), Cyrano de Bergerac calls one of his characters Campanella in reference to *The City of the Sun* (1623) (Tomasso Campanella), who in turn borrowed his book's title from the Greek writer Iambulos (4<sup>th</sup> century BC) of which there remains only the eponymous summary by the historian Diodorus. In *Gulliver's Travels (Voyage to Glubbudrib)*, Jonathan Swift notably includes Thomas More in the Pantheon of Humanity's Heroes. As for the content referrals, H.W. Wells (*The Time Machine*, 1895) like Swift, builds his tale on the opposition between "small men" and "giants," with the difference that Wells' futurist world is destined for inexorable extinction. I am also providing a few examples from the utopias I've read about, and there are certainly many other intertextual examples to draw on.
8. Déjà, chez les Grecs, les utopies correspondent aux voyages en Inde et aux conquêtes d'Alexandre, alors qu'elles rappelleront plus tard les grandes découvertes des terres d'Amérique du Nord et du Sud, ainsi que la colonisation des terres africaines et australiennes/Already for the Greeks, utopias referred to voyages to India and Alexander's conquests, while they were later to echo the great discoveries of North and South American lands, as well as the colonization of African and Australian territories.
9. Ex.: *La Cité du Soleil* (Tomasso Campanella, 1623) et *La nouvelle Atlantide* (Francis Bacon, 1627)/*The City of the Sun* (Tomasso Campanella, 1623) and *The New Atlantis* (Francis Bacon, 1627).
10. Il est certain que la philosophie de Jean-Jacques Rousseau (entre autres *Discours sur l'origine et l'inégalité des hommes*, 1755) a un impact majeur sur les utopistes de son temps/It is certain that Jean-Jacques Rousseau's philosophy (particularly the *Discourse on the Origin and Basis of Inequality Among Men*, 1755) had a major impact on the utopians of his time.
11. Je me réfère au texte intégral de Jonathan Swift, *Les Voyages de Gulliver* (1726), à qui l'on attribue la première anti-utopie. Le « voyageur » vagabonde d'île en île (dont *Laputa*, l'île volante) où il fait la connaissance de peuplades fantastiques dont les mœurs sont inversées. Que le cinéaste James Cameron y ait pensé ou non, son film *Avatar* (2009), notamment la mise en scène d'îles volantes, nous renvoie au texte de Swift, sauf qu'en lieu et place d'un vis-à-vis soutenu des contraires, le face-à-face des antagonistes (géants bleus pacifistes et humains cupides) se résout définitivement en faveur du Bien ! Il est à noter que plusieurs cités suspendues dans les airs habitent aussi le monde du récit d'Italo Calvino (*Cités invisibles*, 1972)/I am referring to Jonathan Swift's complete text of *Gulliver's Travels* (1726), which is considered the first anti-utopia. The "traveler" wanders from island to island (among them *Laputa*, a flying island) where he meets fantastic peoples whose customs are inverted. Whether director James Cameron does or does not draw on this in his film *Avatar* (2009), notably the flying island scenes, this nevertheless refers us back to Swift's text, except that instead of a sustained confrontation between opposites, the showdown between the antagonists (pacifist blue giants and greedy humans) is definitively resolved in favour of the Good! Italo Calvino's novel *Invisible Cities* (1972) also features floating cities.
12. Il faut compter parmi ceux-là le truculent François Rabelais (*Pantagruel et Gargantua*, 1535) et le libertin Cyrano de Bergerac (*L'autre monde. Les États et Empires de la lune*, 1657). Tandis que Rabelais démolit sans retenue, voire violemment, la pensée utopique « raisonnable », dans le cas du pays des Lunatiques décrit par Cyrano, c'est le monde à l'envers: des oiseaux parlent, des maisons munies de voiles se transportent dans l'espace, les enfants éduquent leurs parents, les denrées se trafiquent en sonnets, etc. C'est surtout un monde où l'éveil des sens sert d'embrayeur au débat philosophique. Rappelons qu'une première tentative de départ du narrateur vers la Lune se situe au Québec !/Among them one must count the truculent François Rabelais (*Pantagruel and Gargantua*, 1535) and the libertine Cyrano de Bergerac (*In The Other World: The States and Empires of the Moon*, 1657). While Rabelais unhesitatingly, even violently, demolishes "reasonable" utopian thought, in the case of the land of the Lunatics described by Cyrano, it is an upside down world: birds speak, winged houses move through the skies, children educate their parents, goods are sold for sonnets, etc. It is primarily a world where a heightening of the senses serves as a trigger for philosophical discussion. Let us not forget that one of the narrator's first departures for the moon takes place in Quebec!
13. Ex.: Étienne Cabet, *Voyage en Icarie* (1840). Il s'agit encore d'une île que l'auteur situe dans Rivière Rouge au Texas. Nourri à la pensée marxiste, Cabet a fondé la Société des Utopistes (américains) qui a connu de nombreux adeptes. Voir Christian Godin, « Sens de la contre-utopie », *Cités*, vol. 2, n° 42, 2010, p. 62, note 2. Pour qui aurait la curiosité de lire les anciennes utopies, dont celle de Cabet, elles sont pour la plupart gratuitement accessibles dans leur intégralité sur divers sites du WEB/See: Étienne Cabet, *Travel and Adventures of Lord William Carisdall in Icaria* (1840). This is once again about an island, which the author locates on the Red River in Texas. Influenced by Marxist thought, Cabet founded the Icarian Society in the US, which had many followers. See Christian Godin, "Sens de la contre-utopie," *Cités*, vol. 2, n° 42, 2010, p. 62, note 2. For anyone who wishes to read about these early utopias most of the texts, including Cabet's, are accessible in full on various websites.
14. On pourra lire à ce propos l'exceptionnel ouvrage de Yolène Dilas-Rocherieux, *L'Utopie ou la mémoire du futur. De Thomas More à Lénine, le rêve d'une autre société*, Paris, Robert Laffont, 2000, 407 p./For more in this regard see the remarkable book by Yolène Dilas-Rocherieux, *L'Utopie ou la mémoire du futur. De Thomas More à Lénine, le rêve d'une autre société*, Paris, Robert Laffont, 2000, 407 p.
15. Le mot dystopie vient de l'anglais *dystopia* formé du préfixe *dys* (négation) et du radical *topos* (lieu). Pour une synthèse comparative très éclairante des utopies et des contre-

- utopies, on lira Christian Godin, *loc. cit.*, p. 61-68/*Dystopia* combines the prefix *dys* (negation) and the suffix *topos* (place). For a revealing comparative synthesis of utopias and counter-utopias, see Christian Godin, *loc. cit.*, p. 61-68.
16. Ex.: *Nous autres* (Ievgueni Ivanovitch Zamiatine, 1920), *Le meilleur des mondes* (Aldous Huxley, 1932) et *1984* (George Orwell, 1948)/See: *We*, (Yevgeny Ivanovich Zamyatin, 1920), *Brave New World* (Aldous Huxley, 1932) and *1984* (George Orwell, 1948).
  17. Aristophane n'est pas qu'un « personnage » du *Banquet* (Platon). Il fut au 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. un important poète et dramaturge athénien politiquement engagé. Voir Philippe Renault, « Aristophane. Le joyeux réactionnaire », *Folia Electronica Classica*, n° 12, juillet-décembre 2006. (En ligne) folia\_electronica@fltr.ucl.ac.be. (Consulté le 7 mars 2011.)/Aristophanes is not only a “character” in *The Symposium* (Plato). In the first century BC, he was an activist and an important Athenian poet and playwright. See: Philippe Renault, “Aristophane. Le joyeux réactionnaire”, *Folia Electronica Classica*, # 12, July-December 2006. (Online) folia\_electronica@fltr.ucl.ac.be. (Accessed March 7, 2011).
  18. Ex.: H.G. Wells, *La machine à explorer le temps* (1896), Ray Bradbury *Fahrenheit 451* (1953). Bien que ces récits s'apparentent à la science-fiction, plusieurs analystes leur reconnaissent une forte teneur utopique et y voient même le début du mélange des genres littéraires. Voir Raymond Trousson, *D'utopies et d'utopistes*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 53-79/For example: H.G. Wells, *The Time Machine* (1896), Ray Bradbury *Fahrenheit 451* (1953). Although these novels are close to science-fiction, several analysts have pointed to their strong utopian content and even see them as the beginning of hybrid literary genres. See: Raymond Trousson, *D'utopies et d'utopistes*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 53-79.
  19. Ex.: *La révolte d'Atlas* (Ayn Rand, 1957). Le monde suprême appartient aux plus intelligents et aux plus forts. Encore aujourd'hui, ce roman que certains classent dans la catégorie des utopies est décrié, voire condamné par de nombreux intellectuels américains et autres qui en dénoncent la survalorisation des idéologies d'extrême droite. Le sujet fait encore l'objet d'une très abondante littérature/For example: *Atlas Shrugged* (Ayn Rand, 1957). The supreme world belongs to the strongest and most intelligent. To this day, this novel, which some place in the utopian category, is disparaged, even condemned by many American intellectuals and others who denounce its overvaluation of extreme right wing ideology. It is still a subject of much debate.
  20. Lire à ce propos/See René Schérer, *Utopies nomades. En attendant 2002*, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, Essais, 1996, 231 p.
  21. Ex.: Italo Calvino, *Les villes invisibles* (1972). Au cours d'un entretien avec Kublai Khan, Marco Polo décrit de façon fragmentaire toutes sortes de cités (inversées, répétées, emboîtées, continues, discontinues, cachées, etc.) où l'espace-temps réel n'a plus cours. Formellement, la rhétorique fragmentée de Calvino s'oppose radicalement à l'écriture linéaire privilégiée par la plupart des utopistes antérieurs/For example: Italo Calvino, *The Invisible Cities* (1972). During a discussion with Kublai Khan, Marco Polo in a fragmentary way, describes all sorts of cities (upside down, repeated, embedded, continuous, discontinuous, hidden, etc.) where real space-time does not apply. Formally, Calvino's fragmented rhetoric is radically different from the linear writing style favoured by most of the previously mentioned utopians.
  22. Ex.: Michel Houellebecq, *La possibilité d'une île* (2005). Si la misogynie qui se dégage de ce non-récit en accentue le cynisme général, il faut dire que les femmes, quand elles y figurent, n'ont pas souvent la bonne part dans la grande majorité des utopies/For example: Michel Houellebecq, *The Possibility of an Island* (2005). If the ambient misogyny of this non-narrative accentuates the overall cynicism, it must be pointed out that women, if they appear there in the first place, do not have a flattering role to play in the great majority of utopias.
  23. Traditionnellement, l'Église catholique ne permettait l'inhumation à l'intérieur des enclaves bénies qu'à la condition que le défunt ait été « bon pratiquant ». Les protestants, les juifs et les parias en étaient évidemment exclus. Consulter à ce propos Jean-Didier Urbain, *L'archipel des morts. Cimetières et mémoire en Occident, Nouvelles édition, revue et augmentée*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2005, 412 p./Traditionally, the Catholic Church allowed burial inside the blessed enclaves only if the deceased was a “practicing churchgoer.” Protestants, Jews and pariahs were obviously excluded. See: Jean-Didier Urbain, *L'archipel des morts. Cimetières et mémoire en Occident, Nouvelles édition, revue et augmentée*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2005, 412 p.
  24. Sur l'interrelation entre les utopies et les récits messianiques, et particulièrement en référence à la *Cité de Dieu* telle qu'imaginée par saint Augustin, lire « De la terre promise au règne du Messie », Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, Idées, 1967, p. 47-60/On the interrelation between utopias and messianic stories, and in particular in reference to *The City of God*, as imagined by Saint Augustine, see “De la terre promise au règne du Messie,” Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard, Idées, 1967, p. 47-60.
  25. Lors de l'alunissage du vol Apollo 15, en 1971, fut déposée sur la Lune une minuscule sculpture, *Fallen Astronaut*, de l'artiste belge Paul van Hoeydonck, accompagnée d'une plaque à la mémoire de 14 cosmonautes et astronautes décédés, ainsi que d'une plaque gravée de dessins signés Andy Warhol, Claus Oldenburg, Robert Rauschenberg, John Chamberlain, Forest Myers et David Novros. www.arsastronautica.com/article.php?news\_id=8. (Consulté le 10 oct. 2010.)/During the Apollo 15 moon landing in 1971, the minuscule sculpture *Fallen Astronaut* by the Belgian artist Paul van Hoeydonck accompanied by a memorial plate to honour the 14 fallen astronauts, and a plate engraved with signed drawings by Andy Warhol, Claus Oldenburg, Robert Rauschenberg, John Chamberlain, Forest Myers and David Novros were placed on the moon. Source: www.arsastronautica.com/article.php?news\_id=8. (Accessed October 10, 2010).
  26. Par exemple, la sculpture de Arthur Woods (*Cosmic Dancer* (1993) fut propulsée en orbite à bord la station MIR. Le mouvement artistique qualifié de *Space Art* ou de *Cosmic Art* semble prendre une certaine ampleur grâce à une étroite collaboration entre les créateurs et la NASA et, malgré des coûts hors de portée pour la majorité des artistes, on songe déjà à éventuellement créer un musée dans l'espace. Voir Ayake Ono et Irene Lia Schlacht, « Space art: aesthetics design as psychological support » (en ligne) www. Pers Ubiquit Comput. DOI 10.1007s00779-010-0325-5, 8 p. (Consulté le 10 avril 2011.)/For example Arthur Woods' sculpture (*Cosmic Dancer*, 1993) was sent into orbit aboard the space station MIR. The artistic movement called *Space Art* or *Cosmic Art* seems to be gaining momentum thanks to a close collaboration between artists and NASA. Despite the astronomical costs—for most artists—there is already talk about creating a museum in space. See Ayake Ono and Irene Lia Schlacht, “Space art: aesthetics design as psychological support” (Online) www. Pers Ubiquit Comput. DOI 10.1007s00779-010-0325-5, 8 p. (Accessed April, 2011).
  27. L'idée n'est pas nouvelle, les habitants de la Lune (Cyrano de Bergerac, *L'autre monde. Les États et Empires de la lune*, 1657) possédaient des « livres parlants ». i Phone et i Pad avant l'heure?/This is not a new idea, the inhabitants of the moon (Cyrano de Bergerac, *In The Other World: The States and Empires of the Moon* (1657) had “talking books.” The i Phone and i Pad before their time?
  28. À lire/See: Barbara Maria Stafford, « Medical ethics as postmodern aesthetics. Reflexions on a Biotechnological Utopia », *Heterotopia: Postmodern Utopia and the Body Politic*, Tobin Siebers (éd.), Michigan, The University of Michigan Press, 1994, p. 174-198.
  29. Les îles servaient préalablement de dépotoir à ordures. Voir septadire-parris8.blogspot.com/2009/04/christo-et-jeanne-claude-2-leurs.html. (Consulté le 12 nov. 2011.)/The islands were previously used as a garbage dump. See: parris8.blogspot.com/2009/04/christo-et-jeanne-claude-2-leurs.html (accessed on Nov. 12, 2011).
  30. Par exemple, les Solaris (Campanella, *La Cité du Soleil*, 1623) se déplacent à l'aide de machines volantes/For example, the Solaris (Campanella, *The City of the Sun*, 1623) used flying machines to get around.
  31. C'est le cas des Bensalémmites (Bacon, *La nouvelles Atlantide*, 1627)/This is the case for the Bensalemmites (Bacon, *The New Atlantis*, 1627).
  32. Myca Rosenberg, « All-inclusive think piece. Can 400 cement figures save Mexico's coral reefs? », *National Post*, jeudi 8 avril 2010, p. B5.
  33. Le premier site ouvert en 2006 fut celui de l'ancienne carrière Flintkote, à Thedford-Mines. Depuis, le groupe AQUART a ouvert des galeries sous-marines à la carrière Morisson, à Wakefield, au nord de Ottawa/Gatineau, et dans le fleuve Saint-Laurent, au River Feast de Brockville, en Ontario. Que certains de ces sites soient d'anciennes mines désaffectées et immergées n'est pas banal, et le changement de statut du lieu initial mériterait d'être sérieusement analysé/The former Flintkote quarry in Thedford-Mines was the first site opened in 2006. Since then the group AQUART have opened underwater galleries in the Morrison quarry in Wakefield north of Ottawa/Gatineau and in the St Lawrence River for the Riverfest in Brockville, Ontario.
  34. Les plongeurs novices peuvent s'initier sur le site dans des piscines aménagées à cet effet/Beginner-level divers can practice in the onsite pools designed for this purpose.