

*Le terme **mirement** utilisé en navigation désigne l'effet optique de réfraction qui fait paraître les objets éloignés plus allongés verticalement qu'ils ne le sont.*

Geneviève Chevalier

*The term **towering** used in navigation is defined as the refractory optical effect that makes distant objects look taller than they are.*

Mirement Towering

Geneviève Chevalier

Gentiane Bélanger

Mélanie Boucher

Alain Deneault

Stéphanie Posthumus et Heather Rogers

 **Dazibao**

FOREMAN

galerie uqo

*Le terme **mirement** utilisé en navigation désigne l'effet optique de réfraction qui fait paraître les objets éloignés plus allongés verticalement qu'ils ne le sont.*

La pensée artistique de Geneviève Chevalier se déploie en système, en rapport analogique avec ses sujets de prédilection. Ses projets s'imbriquent les uns dans les autres, jusqu'à proposer des métaréflexions au sein d'une démarche gestaltique. Ainsi, les volets *Mirement/La ménagerie* et *Mirement/L'herbier*, *Mirement/Trissemments* et *Mirement/L'instabilité*, présentés respectivement à Dazibao, à la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's et à la Galerie UQO entre 2021 et 2024, participent-ils d'un chantier de réflexion beaucoup plus vaste à propos du legs de la modernité dans notre compréhension de la nature. Intitulé *Mirement/Towering*, ce projet tripartite réfère à un terme utilisé en navigation pour désigner un effet de réfraction qui fait paraître un objet plus élevé qu'il ne l'est réellement, en guise d'image pour interroger les fondements de l'histoire naturelle moderne et en révéler les multiples ramifications sociopolitiques.

La présente publication recense l'ensemble du projet et s'attèle à défricher les territoires de pensée sous-jacents à la pratique de Chevalier. La trame discursive développée au creux de ces pages inscrit le travail de l'artiste dans un horizon théorique en cours de développement sur l'art contemporain et la philosophie de la nature. Les textes ici rassemblés se répondent par l'entremise de concepts transversaux, tout comme les programmations respectives des trois organismes réunis en soutien au projet.

MIREMENT/LA MÉNAGERIE ET MIREMENT/L'HERBIER

L'exposition présentée à Dazibao comprend deux installations, l'une vidéographique et l'autre de réalité virtuelle, intitulées respectivement *Mirement/La ménagerie* et *Mirement/L'herbier*. *Mirement/Towering* interroge la conception du monde vivant héritée de la modernité : un monde vivant décontextualisé, simplifié et exploitable. À travers la documentation de certains modes d'appréhension et de connaissance, tels le jardin, la ménagerie et la collection muséale d'histoire naturelle, Chevalier explore librement la possibilité de nouvelles perspectives susceptibles de mener à une vision autre du monde vivant. L'herbier et la collection d'oiseaux y sont, par exemple, envisagés en tant que bases de données activées et recontextualisées par une activité de recherche empirique qu'influence l'effondrement de la biodiversité.

L'étude des collections de spécimens et de représentations d'oiseaux issues du Natural History Museum de Londres ainsi que de sites patrimoniaux anglais est au fondement de l'installation vidéographique à trois entrées, intitulée *Mirement/La ménagerie*. Les nombreuses données récoltées

par Chevalier recense l'apparition sur le territoire britannique, en cinquante ans, d'une dizaine d'espèces d'oiseaux originaires de l'hémisphère sud. À ce phénomène, l'artiste confronte l'histoire coloniale britannique, rendue tangible par l'importation au 17^e siècle de plusieurs espèces d'oiseaux exotiques exhibés dans les ménageries anglaises pour arborer la richesse et le pouvoir des classes dirigeantes. C'est avec finesse, par de subtils croisements formels et de sens, que se rencontrent ici spécimens d'oiseaux et sites architecturaux pour révéler le caractère singulier du territoire britannique comme témoin de flux migratoires en pleine mutation, influencés tant par les changements climatiques que par des contingences sociopolitiques.

Avec Mirement/L'herbier, c'est aux effets du réchauffement climatique sur la flore de l'Amérique du Nord que s'intéresse Geneviève Chevalier. L'Herbier du frère Marie-Victorin, conservé à l'Université de Montréal, et les herbiers de l'Université d'Harvard, dont celui élaboré par Henry David Thoreau, servent d'ancrage à cette expérience immersive, où le public est appelé à traverser différents tableaux comme autant de passages obligés entre science et nature pour saisir les enjeux actuels de la botanique. Usant d'images produites par modélisation et de prises de vue cinématographiques à 360 degrés, l'œuvre laisse présager un hypothétique avenir où ne resteraient que des représentations d'un vivant qui nous serait antérieur. Un entretien avec le conservateur des Herbiers et professeur à l'Université d'Harvard, Charles C. Davis, s'insère dans la succession des scènes, confirmant le désolant constat des effets des changements climatiques sur les cycles de floraison et, conséquemment, la reproduction des plantes.

Mirement/Trisements présente le distillat d'une résidence d'artiste chapeauté par le Laboratoire communautaire d'art (ArtLab) de la Galerie d'art Foreman, échelonnée entre mai 2021 et août 2022. C'est dans ce contexte que Chevalier s'est penchée sur les oiseaux champêtres en Estrie, en particulier les hirondelles bicolores. Travaillant en collaboration avec Marc Bélisle, biologiste à l'Université de Sherbrooke, Chevalier s'intéresse aux conditions de vie changeantes des oiseaux champêtres sous l'effet de l'agriculture intensive. Chevalier a notamment documenté des sites de nidification sur des terres agricoles mises à l'étude, sous forme d'images filmées sur 360 degrés, dont il est possible de faire l'expérience dans l'exposition au moyen d'un casque de réalité virtuelle. Ces images nous plongent au cœur de la vie aviaire au printemps, tandis que les oiseaux dessinent des tracés volatils dans leurs déplacements au-dessus des pâturages.

Une deuxième composante de réalité virtuelle documente l'architecture qui abrite la collection d'histoire naturelle de l'Université Laval. Logée dans le pavillon Louis-Jacques-Casault dessiné par l'architecte Ernest Cormier, cette collection fait preuve d'un éclectisme typique des pratiques de collecte et d'acquisition étalées dans le temps et à travers les disciplines, à l'image d'un immense cabinet de curiosité suivant un idéal polymathe. Chevalier nous fait déambuler dans ces espaces où la connaissance de la nature se construit encore à ce jour à l'aide d'une pléthore de spécimens archivés.

Au centre de l'exposition se trouve une projection d'images photographiques et vidéographiques aléatoirement combinées selon des critères de recherche parfois scientifiques, parfois

esthétiques, comme le ferait une base de données. S’y entrecroisent des prises de vue de terrains qui évoquent la vitalité du champ, par contraste avec les environnements figés de la collection de peaux d’oiseaux de l’Université Laval. Une atmosphère un tant soit peu mortifère imprègne cette collection, du fait des innombrables spécimens taxidermisés qui s’y trouvent archivés et classés dans une suite interminable de classeurs.

Chevalier présente également des clichés photographiques intimistes de peaux d’oiseaux — des quasi-portraits qui dévoilent jusque dans la mort l’aura idiosyncrasique de chaque individu. Le magnétisme qui se dégage de ces portraits animaliers révèle la diversité effacée derrière la taxonomie du genre et de l’espèce, le large spectre des différences et variabilités sous-jacentes à nos classements humains trop nettement découpés. D’un coup d’œil, ces oiseaux deviennent autant de personnages aux traits distinctifs. Les clichés photographiques de Chevalier ramènent en surface la pluralité qui existe dans chaque espèce et érodent les « boîtes » catégorielles que nos schèmes de connaissance imposent sur le vivant.

MIREMENT/L’INSTABILITÉ

La troisième et dernière itération du projet *Mirement/Towering*, présentée à la Galerie UQO, a pour titre *Mirement/L’instabilité* et résulte d’une recherche menée par Chevalier sur la côte sud de l’Angleterre ainsi qu’à Londres, à l’été 2022, dans le cadre d’une résidence au studio ACME. Le projet s’applique à établir un rapprochement conceptuel et formel entre certains phénomènes d’érosion géologique et économique qui, bien que distincts par nature, sont intimement liés.

Mirement/L'instabilité effectue une sorte de retour en miroir sur la proposition formulée dans l'œuvre *Mirement/ La ménagerie* (2021) et s'applique, par la vidéo, la photographie et le texte, à confronter le phénomène d'érosion que subit la Côte jurassique avec celui de l'instabilité économique, deux contingences reposant sur une fausse prémisse : la notion des ressources illimitées mises à notre disposition. À travers les œuvres présentées dans l'exposition, l'artiste propose une mise en relation (et, par extension, une confrontation) entre deux espaces qui partagent une instabilité.

L'artiste dévoile notamment la Côte jurassique, une zone côtière du sud de l'Angleterre, constituée de couches d'argile et de calcaire disposées en alternance, aussi appelées *blue lias*, à Lyme Regis, dans le Dorset, et de falaises de craie à Seaton (Beer Head), dans le Devon. Riches en fossiles, ces falaises ont connu au cours de leur histoire divers épisodes d'érosion importante, et sont désormais, avec la montée des eaux et la multiplication des épisodes météorologiques extrêmes, en proie à une instabilité grandissante. Le cas de Canary Wharf est aussi convoqué dans certaines œuvres. Construit par le financier canadien Paul Reichmann, sous le gouvernement Thatcher à la fin des années 1980, sur l'ancien site des quais de la West India Company (une entreprise de l'ère coloniale impliquée dans le commerce triangulaire), Canary Wharf est une véritable cité dans la cité. Ce noyau de la finance internationale est examiné à travers le motif de son architecture de métal et de verre, ainsi que la liste exhaustive des locataires du domaine Canary Wharf Group (coté en bourse depuis 1999) — des voisins parmi lesquels on compte les sièges sociaux de grandes banques et fonds d'investissement.

Au croisement de ces deux lieux en déséquilibre, certaines espèces jugées exotiques semblent également être les témoins d'un monde en effritement. Elles apparaissent par l'entremise d'une dynamique de prolifération ou, encore, elles font un retour en tant que plante ornementale. Des espèces de végétaux, par leur présence silencieuse et leur silhouette caractéristique, se font aussi remarquer dans *Mirement/L'instabilité*.

Profitant du riche ancrage dont témoigne l'œuvre de Chevalier et reconnaissant à l'artiste son rôle indubitable dans la réflexion entourant la pensée évolutive sur l'Anthropocène, le présent ouvrage s'inscrit de manière critique dans le paradigme environnemental actuel, sur le plan tant des pratiques écologiques, tous aspects confondus, que de celles concernant le collectionnement à l'ère numérique. Dans ce sillon, il est d'ailleurs intéressant d'envisager la posture adoptée pour la mise en exposition, ainsi que la réflexion entourant le projet — concentration de contenu à petite échelle dans trois lieux différents, sur un vaste territoire et dans un déploiement temporel long, par la suite articulé dans un tout servant l'ensemble — dans une perspective d'efficience de l'usage des ressources et de mise en partage des moyens.

Nous tenons à remercier chaleureusement Geneviève Chevalier pour son extraordinaire implication, et sa rigueur, tout au long du développement de ce projet à multiples facettes, ainsi que les auteur-es de leur généreuse contribution à la poursuite et à l'élargissement du spectre des réflexions menées dans l'œuvre. Un remerciement particulier à TagTeam qui, dans une conception graphique très sobre et matériellement cohérente avec le propos, a su valoriser le contenu tant visuel que textuel de l'ouvrage.

Gentiane Bélangier, France Choinière
et Marie-Hélène Leblanc

Gentiane Bélanger

Le déclin de l'exceptionnalisme humain

La connaissance de la nature se construit dans des lieux extrêmement diversifiés, et suivant des protocoles aux variations infinies. La recherche prend place à même le territoire, dans l'entassement étouffant des collections exigües, dans le fouillis technique des laboratoires, dans le giron tranquille des archives, au creux des pages de publications scientifiques, dans l'espace délibératif d'une salle de classe tout comme dans la pureté cryptique du langage mathématique et du code informatique.

Le regard photographique et vidéographique de Geneviève Chevalier sonde cette pluralité de sites, les juxtapose et joue sur leur contraste, de manière à jauger leur portée sémantique et leur aura en tant que substrats de la connaissance. En-deçà, par-delà ou à travers ces sites, Chevalier identifie, interroge et confronte les différents modèles de connaissance qui, au fil du temps, tentent de nous raconter ce qu'est, en fait, la nature. Ainsi l'associationnisme libre des cabinets de curiosités côtoie le systématisme de la taxonomie linnéenne, l'assiduité protocolaire des collectes de données, l'objectivité détachée des observations empiriques et la logique implacable des formulations mathématiques. Les images et les vidéos produites par Chevalier mettent également en scène les réminiscences physiques et matérielles d'anciens modèles d'étude de la nature, comme les aménagements de jardins, les collections poussiéreuses ou encore les bâtiments architecturaux abritant la connaissance accumulée au gré des vagues de collecte et d'acquisition.

Le projet *Mirement/Towering* plonge dans cette filiation épistémique afin de dégrossir un cadre de pensée dont nous sommes encore aujourd'hui lourdement légataires : ce que le philosophe des sciences Bruno Latour a désigné comme la pensée des Modernes, et dont les racines remontent à l'humanisme des Lumières. Chevalier explique très justement

que : « Ce projet artistique explore en creux quelques-uns des méandres de l'épistémologie moderne à la lumière de l'effondrement actuel de la biodiversité¹. » C'est que l'ébrouement actuel des systèmes naturels, secoués jusqu'au point de rupture par le cumul de nos actions anthropiques, fragilise justement l'épistémè moderne, fondé sur un découpage réductionniste du monde.

De tout temps, la quête de connaissances s'est exprimée par des grilles de lecture qui orientent notre rapport au monde. À titre d'exemple, que l'on aborde le vivant depuis un point de vue épigénétique, comportemental, évolutionniste, ou morphologique, le découpage du réel ne suit pas une matrice parfaitement identique. Dans l'entrelacs de ces grilles de lecture se trouve la possibilité d'un rapport au monde plus holistique :

un rapport dégagé des classements essentialistes pour accepter le caractère fondamentalement engageant, pluriel, complexe et enchevêtré de la réalité.

ENTRER DANS LE BOURBIER

Il est tentant de prendre du recul et de recadrer cette réflexion à partir d'un plan vraiment très large, vertigineux même, avec une observation apportée par le physicien Neil Turok, à propos de l'univers que nous habitons. Turok explique que, dans ses dimensions infiniment grandes (pensons à la relativité générale et la lisière observable de l'expansion de l'univers) et infiniment petites (la physique quantique et l'échelle de Planck, à la source observable de la lumière), l'univers semble régi par des forces remarquablement simples et régulières, avec un niveau de prédictibilité élevé. Entre ces pôles se trouve l'échelle

¹ Chevalier, Geneviève. « Le spectre de l'oiseau dans la ménagerie : reflet d'une culture de l'histoire naturelle », résumé de conférence, *Visualités artistiques et médiatiques du sujet animal*, 89^e Congrès de l'Acfas, mai 2022.

du vivant, que Turok appelle le « *messy middle* », c'est-à-dire une réalité physique beaucoup plus complexe, stochastique, où s'entrechoquent des lois physiques concurrentielles avec une incommensurabilité de variables systémiques².

La vie peut être comprise comme un épiphénomène issu de ce borborygme chaotique, ce qui explique en partie son impondérabilité évolutive. Et pourtant, nous retenons de l'histoire de la science moderne une propension à étudier le vivant en usant de paramètres réductionnistes qui oblitèrent très souvent sa complexité et trahissent une quête d'essence au mépris de la contingence naturelle. Le systématisme analytique attribuable à la modernité — caractérisé par un rationalisme et une inclination à l'objectification du réel — comporte une fuite en avant et cache des fondements paradoxaux. Plus que jamais, le régime épistémique de la modernité, centré sur une séparation nette des sujets pensants et des objets d'étude, plafonne tandis que l'Anthropocène renverse les rôles. La nature, largement façonnée par nos systèmes anthropiques, traverse des seuils critiques, change, se bouleverse, jusqu'à transformer nos horizons d'attente en retour. C'est la riposte des choses.

Parlant de l'Anthropocène, il est bon de revenir à la source de ce terme. Le chimiste Paul Crutzen est le premier à introduire le terme d'Anthropocène pour désigner une nouvelle ère géologique principalement caractérisée par l'empreinte des activités anthropiques. Crutzen situe le commencement de cette ère aux balbutiements de la révolution industrielle avec le développement de la machine à vapeur. Il s'avère que cette période, donc le legs paysager et architectural se

² Turok, Neil. Entretien radiophonique avec Paul Kennedy, « The Ultimate Simplicity of Everything », *Ideas*, 1^{er} février 2018, CBC. [<https://www.cbc.ca/radio/ideas/physicist-neil-turok-explains-the-ultimate-simplicity-of-everything-1.3490322>].

trouve documenté dans l'œuvre vidéographique *Mirement/La ménagerie*, chevauche la publication d'un ouvrage du philosophe Emmanuel Kant intitulé *Qu'est-ce que les Lumières?* (1784). Cet ouvrage a opéré une révolution dans la philosophie occidentale par le fait qu'il recentre la perception du réel sur la position anthropocentrique. Autrement dit, l'Anthropocène signe son entrée avec un paradoxe particulièrement savoureux : la pensée humaine se distingue philosophiquement de sa matrice physique et matérielle, au moment précis où son intervention profonde et constante dans les dynamiques naturelles laisse des traces irréversibles. Voici, en une image, les œillères modernes dont Bruno Latour a perçu la trace dans nos discours contemporains et qu'il s'est targué de vouloir démanteler.

L'Anthropocène désigne le plus récent dénouement d'une histoire profonde, plaçant l'humain au cœur du *kairos* naturel, et faisant de lui le principal agent géologique du devenir de la nature. L'inverse est pourtant tout aussi vrai, en ce que la nature et ses humeurs figurent dorénavant au premier plan de notre avenir anthropique. L'humain et sa temporalité ne se distinguent plus d'un arrière-plan naturel immuable et indifférent. La temporalité humaine se fond dans celle du climat et de ses caprices, tout comme l'agentivité humaine se révèle enchevêtrée au reste de la matière et du vivant, également actifs dans le sort du monde.

Aux yeux de Bruno Latour, la modernité se construit sur un découpage de la réalité en binaires artificiels tels que le politique ou le culturel/naturel, le sujet/objet, la conscience/matière, l'actif/passif, etc. Selon Latour, cette classification du monde ne tient plus la route face à la riposte des choses qui s'affirment avec l'Anthropocène. Ce découpage du réel ne parvient jamais tout à fait à honorer la complexité abordée,

qui échappe aux essentialismes et aux catégories absolues. Les solutions de géo-ingénierie envisagées en réponse à l'Anthropocène sont considérées par Latour comme une obstination à maintenir le cadre épistémique pourtant étriqué des Modernes, alors même que les circonstances imposent son écroulement³.

Les sociétés occidentales modernes, que l'anthropologue Philippe Descola qualifie de « naturalistes » sur le plan de leur cosmologie, se démarquent d'ailleurs historiquement et culturellement, par la frontière qu'elles établissent entre soi et autrui, par le fossé ontologique hautement asymétrique qu'elles creusent entre l'humain et la nature. Là où d'autres sociétés amalgament avec fluidité des éléments d'ordre moral, culturel et naturel, les sociétés dites naturalistes y voient une forme de projection anthropomorphique⁴. Comme l'observe l'historienne des sciences

Lorraine Daston, non sans une pointe de moquerie, le reproche d'anthropomorphisme ne fait sens que du point de vue très provincial de l'anthropocentrisme. Elle souligne l'arbitraire de cette prétendue distinction de l'humain (*res cogitans*) par rapport au reste du monde (*res extensa*), comme si celui-ci était issu d'un terreau différent⁵.

En ce sens, l'Anthropocène en vient à exposer l'aveuglement qui se trouve au cœur de l'épistémè moderne, caractérisé par sa compulsion à extraire les objets de leur contexte, à isoler les variables, à séparer les éléments, à épurer les procédés dans une quête futile de l'essence des choses. Paradoxalement, derrière la quête de contrôle typique de la modernité, il y a toujours plus de complexité, plus de contamination, plus

3 Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris : La Découverte, 1991.

4 Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2005.

5 Daston, Lorraine. *Against Nature*, Cambridge, MA et Londres, R-U, MIT Press, 2019, p. 58.

d'assemblages hétérogènes. En ce sens, Bruno Latour pense que nous n'avons jamais vraiment été les modernes que nous aspirions à être⁶. Nous avons simplement mis des œillères pour éviter d'aborder de front une complexité qui nous dépasse, et qui pourtant n'a jamais cessé de nous définir.

L'un des volets du projet tripartite *Mirement/Towering* de Geneviève Chevalier s'intitule *Mirement/Trissemments* et se penche sur des études en cours à propos des cycles de reproduction des oiseaux nicheurs. Ce travail rend bien l'effort concerté des chercheurs et chercheuses à systématiser leur méthode et à garder une distance intellectuelle par rapport à leur objet d'étude. Et pourtant, le caractère profondément situé de la rencontre entre les humains et les oiseaux est palpable, tout comme l'aura singulière des spécimens taxidermisés, photographiés par l'artiste comme des sujets.

⁶ Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique.*

TENDRE VERS LE DEDANS

La notion d'Anthropocène demande à être amendée, car pour l'instant elle garde un pied dans la modernité en proposant un récit profondément biaisé de notre monde en devenir. Afin de refléter la réalité contemporaine avec justesse, les discours sur l'Anthropocène se doivent de proposer une relecture posthumaniste de la réalité, c'est-à-dire une interrogation des préceptes humanistes à la lumière de la pensée systémique et de l'écologie. Voilà justement une critique souvent relevée à l'égard de la notion de l'Anthropocène, notamment chez la biologiste et féministe Donna Haraway. Si l'Anthropocène nous confronte au fait qu'une seule réalité complexe se cache derrière les dualismes modernistes *sujet/objet* et *culture/nature*, cette notion peine à se détacher complètement de la véhémence anthropocentrique issue de l'humanisme.

Donna Haraway argumente dans *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016) que le concept de l'Anthropocène devrait céder du terrain à celui, plus éclairé selon elle, du « Chthulucene. » *Cthulhu* désigne une créature hybride imaginaire tirée de l'univers de science-fiction de l'auteur américain Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), qui prête également son nom à une espèce d'araignée, *Pimoida cthulhu*. Dans tous les cas, *Cthulhu* fait figure de rencontre avec d'autres formes de vie, qui partagent avec l'humain des histoires de cohabitation, de coévolution, et de symbiose⁷.

7 Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, NC: Duke University Press, 2016.

8 Zhong Mengual, Estelle. « La Nature qui vient », *Critique d'art*, no. 48, printemps-été 2017. [<http://journals.openedition.org/critiquedart/25636>].

9 Voir Haraway, Donna. « Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène. Faire des parents », traduit par Frédéric Neyrat, *Multitudes*, no. 65, 2016, p. 75-81.

Le Chthulucène est ainsi proposé pour décrire notre ère de profonde imbrication avec le vivant et le non-vivant, en contrepartie à l'appellation de l'Anthropocène qui fait la surenchère de notre impact anthropique. Comme l'explique l'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual : « L'enjeu n'est pas de passer du centre à la périphérie, mais de passer d'une position d'extériorité (dehors) et de surplomb (dessus) de l'humain par rapport à la nature à une position d'inscription (dedans)⁸. » Il ne fait aucun doute que les processus anthropogéniques ont un impact planétaire. Or, comme l'observe Haraway, depuis le début du vivant, les plus grands réformateurs planétaires ont été et sont toujours les bactéries, les insectes et leurs proches, également en interaction avec une myriade d'autres catégories d'êtres. Aucune espèce n'agit seule, pas même la nôtre. Ce sont les assemblages d'espèces organiques et d'acteurs abiotiques qui font l'histoire — l'humaine comme celle de la nature⁹.

Le posthumanisme n'est pas une pensée nouvelle, même si elle semble rétorquer aux préceptes humanistes. En filigrane d'une modernité dominante et étouffante, une panoplie de sociétés autochtones ont entretenu un rapport cosmologique vibrant avec une nature qu'elles n'ont jamais objectivée, ni aliénée, et encore moins désanimée. La perspective proposée par le posthumanisme est un récit vieux comme le monde pour ces sociétés¹⁰ qui ont bien compris que l'humain n'a jamais été « maître chez lui ». Il a de tout temps été façonné par une multitude de relations qui ne lui sont pas propres.

Le philosophe Cary Wolfe évoque pour sa part l'exemple du microbiome pour illustrer le fait que l'humain est vécu comme un habitat ou un environnement du point de vue de la flore bactérienne dont dépend la vie humaine. Cette perspective recadre la notion d'« environnement » comme étant ni autonome ni antérieure aux sujets qui l'habitent, mais plutôt enchevêtrée avec les dynamiques systémiques qui la composent¹¹. Autrement dit, il n'existe pas de trait caractéristique, pas de propriété essentielle, qui définisse le fait humain. Comme tout autre phénomène naturel, l'humain est un agencement hétérogène de relations et de forces en action. Comme le dit Donna Haraway en s'inspirant de Scott Gilbert, « *We've all always been lichens*¹² ». Pour parvenir à nous comprendre en tant qu'humains, nous devons entrevoir notre hybridité ainsi que notre hétérogénéité¹³.

10 Voir à ce sujet: Todd, Zoe. « Indigenizing the Anthropocene », *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, sous la direction de Heather Davis et Etienne Turpin, Londres: Open Humanities Press, 2015, p. 241-254; Sundberg, Juanita. « Decolonizing posthumanist geographies », *Cultural Geographies*, vol. 21, no. 1, 2014, p. 23-47; Watts, Vanessa. « Indigenous Place-Thought and Agency Amongst Humans and Non Humans (First Woman and Sky Woman Go On a European World Tour!) », *Decolonization: Indigeneity, Education and Society*, vol. 2, no. 1, 2013, p. 20-34; Kohn, Eduardo. *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, Berkeley: University of California Press, 2013.

11 Wolfe, Cary. « An Interview with Cary Wolfe: Critical Ecologies of Posthumanism », *New Geographies*, no. 9, janvier 2018, Cambridge, MA: Harvard University Graduate School of Design, p. 177-183.

12 Haraway, Donna. « Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene », *e-flux Journal*, no. 75, septembre 2016. [<https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>]; Gilbert, Scott F., Jan Sapp et Alfred I. Tauber. « A Symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals », *The Quarterly Review of Biology*, vol. 87, no. 4, décembre 2012, p. 325-341. doi: 10.1086/668166.

13 Gilbert, Scott F., Jan Sapp et Alfred I. Tauber. « A Symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals ».

Dans la foulée du géographe et écologue Andreas Malm, l'historien environnemental Jason W. Moore considère pour sa part les dérives environnementales comme étant de nature « capitalogénique » plus qu'« anthropogénique ». Moore entend ici le capitalisme comme un système de pouvoir appuyé sur une souche particulière de rationalisme cartésien, principalement saillant dans les sphères technoscientifiques et économiques, qui cautionne l'expansion comme principe d'existence et l'ordonnement comme mode de contrôle. De cet expansionnisme assumé découlent les abus du colonialisme et de l'extractivisme environnemental,

14 Moore, Jason W. « Confronting the Popular Anthropocene: Toward an Ecology of Hope », *New Geographies*, no. 9, p. 194-197.

15 Arboleda, Martín. « On the Alienated Violence of Money: Finance Capital, Value, and the Making of Monstrous Territories », *New Geographies*, no. 9, p. 98-105.

soutenus par un cadre de pensée dualiste qui surinvestit l'agentivité de l'homme blanc civilisé tout en objectifiant les personnes de couleur ainsi que les femmes, associées à une nature exploitable. Le terme *Capitalocène* expose le cadre de pensée par l'entremise duquel le monde est compris et façonné en fonction d'abstractions essentialistes et violentes. Le capitalisme camoufle les inégalités sociales en tablant sur la métacatégorie de l'*humanité*, comprise comme étant ontologiquement distincte de la *nature*, qui pour sa part est sujette à la quantification et à l'exploitation à travers les principes de *propriété* et de *profit*¹⁴. L'analyse pointue qu'apporte le géographe politique Martín Arboleda du processus de financiarisation et de ses aberrations environnementales sur le territoire soutient avec panache la thèse du Capitalocène¹⁵. Il dépeint l'empreinte agressive de l'argent sur les systèmes écologiques et sociaux, prenant pour exemple la déforestation intensive et les expropriations de masse qui sont le corollaire des terres transformées en actifs financiers. Arboleda cherche à restituer les liens esthétique et idéologique entre la financiarisation et les territoires qui soutiennent ce secteur d'activité spéculative, autrement dit à reconnecter

l'horizon de gratte-ciels des centres financiers à la souffrance sociale, aux guerres génocidaires et à la destruction écologique dans lesquels ils prennent pied¹⁶.

Deux volets de *Mirement/Towering* s'attellent à mettre en exergue cet enchevêtrement des flux de capital, des structures de pouvoir et des transformations écologiques. *Mirement/L'instabilité* tisse un lien formel entre l'amas de gratte-ciels de Canary Wharf à Londres, véritable cité financière construite sur les pilotis d'anciens quais historiquement voués à l'exploration coloniale, et les flancs de la côte jurassique fragilisés par la montée des eaux et l'intensification des événements météorologiques. Par cette juxtaposition formelle, Chevalier établit un lien causal entre la spéculation financière et la transformation du climat qui engouffre la côte jurassique. Premier volet de *Mirement/Towering*, *Mirement/La ménagerie* explore les aménagements résiduels (jardins, ménageries, bâtiments) d'un régime de pouvoir colonial fondé sur l'accumulation de richesse et de connaissance par la collecte (parfois le pillage) de spécimens naturels et d'artéfacts exotiques et l'extraction de ressources sur des territoires lointains, assujettis à leur autorité.

La rupture avec l'anthropocentrisme humaniste se fait sentir dans plusieurs courants théoriques. Déjà dans les années 1990, le philosophe français Michel Serres parlait de la nécessité d'établir un « contrat naturel », afin de mettre en relief l'incomplétude du contrat social de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), au temps des Lumières. Ce « manifeste » (appelons-le ainsi) exprime le fait que nous avons affaire non seulement avec des humains, mais aussi des plantes, des animaux, des forces physiques, des objets, des technologies, des intelligences artificielles, bref avec tout ce

16 Arboleda, Martin. « On the Alienated Violence of Money: Finance Capital, Value, and the Making of Monstrous Territories », p. 99.

qui forme la totalité ouverte de notre monde¹⁷. Dans un ordre d'idées analogue, la philosophe belge Isabelle Stengers a forgé le concept de « cosmopolitique » afin d'envisager la manière dont les êtres organisent leur milieu dans le sens d'une convergence entre l'humain et le non humain¹⁸. Et en nous sommant de réfléchir le monde « après la nature¹⁹ », le philosophe et écologiste Timothy Morton propose que l'on aborde le réel en termes d'« hyperobjets²⁰ », soit des entités complexes et distribuées comportant des attributs systémiques, dans lesquels la culture et la nature se retrouvent irrémédiablement enchevêtrées.

17 Serres, Michel. *Le contrat naturel*, Paris : Éditions François Bourin, 1992.

18 Stengers, Isabelle. *Cosmopolitiques*, Paris : La Découverte, 1997. (coll. Les Empêcheurs de penser en rond). Ce livre est en 7 volumes et contient : *La guerre des sciences ; L'invention de la mécanique ; Thermodynamique : la réalité physique en crise ; Mécanique quantique : la fin du rêve ; Au nom de la flèche de temps : le défi de Prigogine ; La vie et l'artifice : visages de l'émergence ; Pour en finir avec la tolérance*.

19 Morton, Timothy. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, MA : Harvard University Press, 2007.

20 Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2013.

21 Haraway, Donna. « Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene ». (notre traduction).

Ces trajectoires théoriques sont autant de façons de s'en prendre à un humanisme replié sur l'intersubjectivité humaine, et d'ouvrir le dialogue avec tout ce qui déborde de l'humanité. L'intelligence, la conscience, la technologie, la culture et l'art ne sont plus les apanages exclusifs de l'humain. Des formes plurielles d'intelligence et de culture chez les animaux, les insectes, les plantes, les champignons, et dans l'interaction entre les espèces sont discernables. Donna Haraway pose alors la question : « Qu'advient-il lorsque l'exceptionnalisme humain et l'individualisme, ces vieux tenants de la philosophie occidentale humaniste, deviennent intenable²¹? » Une chose est certaine : l'art est appelé à changer le modèle d'agentivité par lequel la discipline se définit.

QUITTER LA RIVE

L'historien de l'art et des musées Vincent Normand démontre comment l'art, tel qu'il se définit dans son sens moderne,

et son apanage principal, le musée, dérivent de la pensée des modernes : de la division apparente entre les sujets et les objets, de la séparation clinique des objets de leur contexte dynamique pour être remédiés autrement²². Le musée moderne, plus précisément, procède par dé-animation des objets pour les réactiver selon de nouvelles filiations épistémiques dans l'espace muséal et son champ d'attention restrictif. En ce sens, le musée moderne retire les choses de la complexité du monde (*res extensa*) afin de mieux contrôler, réguler et purifier leur mise en relation avec un sujet cartésien (*res cogitans*). « L'espace

22 Normand, Vincent. « In the Planetarium: The Modern Museum on the Anthropocenic Stage », *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, sous la direction de Heather Davis et Etienne Turpin, Londres : Open Humanities Press, 2015, p. 63-78.

23 Normand, Vincent. « In the Planetarium: The Modern Museum on the Anthropocenic Stage », p. 74. (notre traduction).

de l'art se situe à la charnière des désignations ontologiques modernes qui ont stimulé l'extraction de l'*anthropos* de l'arrière-plan de la Nature²³. » Par son effet purgatoire, le musée réduit la complexité systémique du monde à un simple arrière-plan, extérieur à l'univers concentré et distillé proposé à l'intérieur de l'enceinte muséale. En ce sens, le musée moderne se distingue fondamentalement du modèle cosmologique du cabinet de curiosités, qui crée des narrations du monde

à même la complexité qui le compose, et avec un sens de son unicité systémique. Tandis que le cabinet procède à des associations libres, le musée moderne isole, découpe et organise le réel en catégories épistémologiques distinctes.

L'art moderne repose sur l'intentionnalité d'un sujet, exprimée par l'entremise d'un objet, selon le modèle hylémorphique d'une conscience donnant forme et voix à une matière autrement passive. Or, comme l'observe Normand, c'est précisément cette séparation des formes d'agentivité en sujets, d'un côté, et objets, de l'autre, qui est fragilisée par la riposte des choses amorcée par l'Anthropocène.

La philosophe des sciences Vinciane Despret s'attaque précisément à ce nœud en ciblant la compréhension classique de l'agentivité : intentionnelle, rationnelle, préméditée, enclavée dans une conception humaniste de l'exceptionnalisme humain. À l'aide d'exemples tirés de la biologie et de l'éthologie, Despret met en exergue la propension scientifique à mécaniser, ou du moins à expliquer selon des schèmes déterministes, des relations interspèces qui se prêtent tout aussi aisément à des lectures moins essentialistes, plus systémiques. Despret déplore une myopie face à la complexité relationnelle,

24 Despret, Vinciane. « From Secret Agents to Interagency », *History and Theory*, numéro spécial : « Does History Need Animals? », vol. 52, no. 4, décembre 2013, p. 29-44.

les jeux d'influence et les formes d'agentivité distribuée qui se déploient dans les rapports interspèces étudiés. Elle en conclut qu'il n'existe pas d'agentivité individuelle,

pleinement intentionnelle, et absolument rationnelle. L'agentivité se construit au contact des autres (humains et non-humains), au sein de la pensée mais également en-deçà de la conscience, dans les méandres obscurs de l'affect et des percepts. Bref, l'agentivité est affaire d'*agencement*, et ne peut émerger que dans des assemblages hétérogènes²⁴.

Comment, donc, faire de l'art à l'ère de l'Anthropocène ? Comment répondre aux exigences posthumanistes de notre présent ? Peut-être s'agit-il de s'interroger sur le rôle que joue l'intentionnalité dans la créativité et sur la relation entre les formes de créativité humaine et celles manifestes dans le règne non humain. Plusieurs posthumanistes, dont le théoricien politique William Connolly, revendiquent la dimension distribuée de la créativité. Connolly remet en cause le dualisme classique du sujet, doté de conscience en maîtrise de ses moyens, en contrepoint à la matière inerte et aveugle. La créativité doit être comprise comme

étant multiple, distribuée, composée d'élans hétérogènes qui échappent à la raison, donc jamais ancrée dans une agentivité autonome²⁵. Nous pouvons penser ici à la pratique de l'artiste français Pierre Huyghe, réputé pour créer des dispositifs qui cherchent à éroder la frontière entre le règne culturel et naturel, en invitant une diversité d'actants, humains et non humains, à interagir et à actualiser ses projets.

Loin de faire l'unanimité, cette redéfinition de l'art à l'ère de l'Anthropocène tarde à s'incarner dans la majorité des pratiques. Vincent Normand localise une perte importante d'intégrité de la discipline dans cet aplanissement des différentes formes d'agentivité jusqu'à la dilution de l'identité distinctive de l'artiste. Il propose un engagement moins radical, ancré dans le maintien lucide et éclairé des

limites conventionnelles de la discipline²⁶. La pratique de Geneviève Chevalier s'inscrit dans une telle démarche. Son travail exprime une intentionnalité individuelle pleinement assumée et s'émancipe dans des espaces muséaux typiquement légataires de la modernité. À l'instar d'autres artistes tels que Mark Dion, lui aussi interpellé par le legs du naturalisme moderne sans le renverser tout à fait, Chevalier nous révèle les failles, les limites et les angles morts d'un régime épistémique jusque dans ses racines historiques, tout en participant simultanément à son renouveau. Dans un élan de refiguration comparable à Mark Dion, la trajectoire que trace Chevalier dans son travail permet de désenclaver le vivant de ses classements calcifiés, moins à travers la confrontation que l'hommage incisif. Le regard affuté de Chevalier trahit un respect contusionné (mais non moins

25 Connolly, William E. *Facing the Planetary: Entangled Humanism and the Politics of Swarming*, Durham, NC: Duke University Press, 2017, p. 60.

26 Normand, Vincent. « In the Planetarium: The Modern Museum on the Anthropogenic Stage », p. 77.

durable) pour la science, et une ambivalence à l'égard de ses racines tortueuses.

Dans un texte somme toute critique à l'égard du posthumanisme, l'historien de l'art Maxime Coulombe décrit ce paradigme de pensée en usant d'une image évocatrice. Il s'agit, sur le plan ontologique, de faire « entrer dans la mer²⁷ » l'humain trop longtemps resté sur la berge à observer-commenter-conceptualiser-analyser la complexité du monde sans s'y dissoudre pleinement. Dans sa pratique, Geneviève Chevalier ne quitte pas la rive, tout en ayant pleinement conscience du ressac puissant qui érode l'assise de sable autour de ses pieds.

27 Coulombe, Maxime. « Entrer dans la mer: post-humanité et dissolution du moi », *Cahiers de recherche sociologique*, no. 50, 2011, p. 141-157.

Gentiane Bélanger est directrice-conservatrice de la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's depuis 2015. Elle détient un baccalauréat en arts de l'Université Bishop's, une maîtrise en histoire de l'art de l'Université Concordia et un doctorat en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches sont soutenues par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, et portent sur les recoupements entre la théorie de l'art actuel et la philosophie de la nature. Elle enseigne l'histoire de l'art à l'Université Bishop's et elle est membre du conseil d'administration de Sporobole. Ses écrits ont été publiés dans divers journaux universitaires, des revues spécialisées et des catalogues d'exposition, parmi lesquels figurent C Magazine, ESPACE, esse arts + opinions, ETC, les Cahiers de la Fondation de la Fondation Grantham pour l'art et l'environnement et Plastik la revue d'art & science.

L'apport
de la création
à la collection
ou le retour
de l'hirondelle

Les modèles de formation des musées proposés par Krzysztof Pomian dans *Collectionneurs, amateurs et curieux* conservent leur pertinence près de cinquante ans après la parution de ce classique sur les collections. Pomian identifie quatre modèles de constitution des collections à partir desquels les musées sont généralement établis¹. Le premier, celui du musée « traditionnel », consiste, pour qui possède une collection, à l'ouvrir aux publics. Ce modèle de l'entreprise, de la fondation, de l'organisme qui s'engage à acquérir en parallèle à ses activités principales et à offrir

¹ Pomian, Krzysztof. « Collections particulières, musées publics », *Collectionneurs, amateurs et curieux*: Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle, Paris: Gallimard, 1978 [1987], 376 p. (coll. Bibliothèque des histoires).

à la vue cette possession, est toujours répandu. Le second, « révolutionnaire » et dont le Louvre est exemplaire, consiste à ériger un musée pour la population à partir de collections saisies à des individus et des groupes d'individus, puis réunies et réorganisées par l'État dans un lieu désigné. Le musée « commercial », soit le troisième modèle, est pour sa part le plus courant au Québec et au Canada, où les instances publiques fournissent des sommes d'achat d'œuvres ou d'autres objets collectionnés qui sont sous la responsabilité de musées, et dont le fonctionnement est également en bonne partie financé par des fonds publics. Ces trois premiers modèles tirent de la corporation, de la professionnalisation et du travail en collectif des méthodes de composition des collections qui viennent objectiver les choix et leur accorder une valeur scientifique. Bien qu'ils diffèrent à d'autres égards, ils se rejoignent dans un pragmatisme issu des Lumières sur lequel est établi le musée tel qu'on le perçoit encore largement de nos jours. Le musée serait dédié à la préservation et au développement des savoirs fondés sur l'objet de collection, en adoptant des approches et des méthodes dites rationnelles.

Le quatrième modèle de formation des musées, le modèle « évergétique », problématise ce qui précède en reconnaissant aux collections un développement qui n'est pas à priori rationaliste ou collectif, mais motivé par le désir intime de celui ou de celle qui regroupe et agence ses acquis. Le modèle évergétique, un adjectif élaboré « à partir d'un terme ancien qui désigne le bienfaiteur de la cité² », renvoie à la générosité de personnes qui bâtissent leurs collections et en font cadeau pour un accès au plus grand nombre. Ce modèle du musée, pour lequel Isabella Stewart Gardner, Sir John Soane ou Peggy Guggenheim forment des exemples parlants, reconnaît l'importance du projet individuel et valorise les motivations singulières. Elles sont de taille dans la constitution des collections, de galets ou de spécimens, comme de tableaux de grands maîtres.

2 Pomian, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle*, p. 300.

L'importance des motivations propres à chacun ou chacune dans la fondation des musées et des collections — d'art, d'histoire ou de sciences naturelles — mérite d'être mieux saisie pour arriver à envisager l'apport d'un savoir qui se constitue à partir d'une approche dite heuristique. Cette approche, que partagent les figures du collectionneur ou de la collectionneuse et de l'artiste et sur laquelle nous reviendrons, favoriserait, avec l'emploi des collections, la production de connaissances distinctives. Les musées, fondés sur le pragmatisme des Lumières, s'enrichiraient par l'apport complémentaire de l'artiste, qui date maintenant de près d'un demi-siècle. Son réinvestissement des collections rendrait possible la production de connaissances et l'identification de problématiques notables. En développant cette idée, ce texte adopte une approche dialogique avec la production en recherche et en création de Geneviève Chevalier. Au cours

des dix dernières années, Geneviève Chevalier a multiplié les projets liant la recherche et la création aux collections. Et nous avons ensemble réalisé un certain nombre d'entre eux, ce qui m'a menée à développer une intimité avec ses œuvres, ses expositions et ses écrits. Ce corpus me semble relever, à même sa variété, d'une intentionnalité qu'il s'agira ici de convoquer au fil du texte.

QU'EST-CE QU'UNE COLLECTION ?

3 Pomian, Krzysztof. « Collections particulières, musées publics », *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle.*

Le cumul organisé que constitue une collection est le résultat de motivations diverses³. Il peut répondre à une soif de connaissances ou à un désir d'esthétisme. Être stimulé par la construction d'une valeur qui se rapporte à l'enrichissement matériel. Ou être entretenu pour le prestige et les gains financiers, qui sont aussi des facteurs significatifs, particulièrement dans le modèle de formation du musée traditionnel. Collectionner relève peut-être en premier lieu d'un désir primaire, de la découverte, éveillant parfois dès l'enfance l'envie de se bâtir sa propre collection. Le caractère unique de la collection, le fait qu'elle soit irremplaçable, découle alors avant tout d'un investissement en temps, pour trouver un à un les avoirs, et du jugement. Le regroupement est fondé sur une sélection qui est propre à l'individu qui le conçoit, le développe et façonne le sens donné à ses objets, par une mise en valeur déterminée qui expose les intentions.

Tout objet est polysémique, œuvre ou galet, et c'est pourquoi l'on peut inclure un même objet à bien des collections. La sélection, le corpus, viendra mettre un accent sur certaines des significations envisageables ou les écarter. Elles seront

rejouables et rejouées, selon les possibilités d'agencements à la fois ouvertes et limitées. Ainsi, le canot valorisé dans l'exposition des collections d'art autochtone et canadien du Musée des beaux-arts du Canada, par exemple, prend-il un sens singulier par son intégration à une collection de beaux-arts⁴. Son association en vis-à-vis, d'une part au Groupe des Sept et, d'autre part, à un accrochage à touche-touche, induit un sens à ce canot qui est en partie issu de son insertion au sein de cette organisation. Sa signification serait tout

4 Il s'agit d'un canot en écorce de bouleau. Le canot, qui a été emprunté au Musée canadien du canot de Peterborough (Ontario), « atteste l'importance du thème de la nature sauvage dans l'art de cette époque et rappelle la contribution des peuples autochtones à l'exploration européenne de ce vaste territoire. » L'emprunt pour une exposition de collection demeure rare et vient combler une lacune de la collection. Stauble, Katherine. « Dix choses à savoir sur les nouvelles salles d'art canadien et autochtone », *Magazine du Musée des beaux-arts du Canada*, 14 juin 2017. [<https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/mbac/dix-choses-a-savoir-sur-les-nouvelles-salles-dart-canadien-et-autochtone>].

5 Chevalier, Geneviève. « La tradition de l'artiste commissaire dans les collections de la National Gallery : de David Hockney à Tacita Dean », *Réinventer la collection : l'art et le musée au temps de l'événementiel*, sous la direction de Mélanie Boucher, Marie Fraser et Johanne Lamoureux, Québec : Presses de l'Université du Québec, 2023, p. 237-250.

autre si un tableau noir et blanc de Borduas, qui est montré plus loin dans la même exposition, lui était associé. Ou si, encore, le canot était inséré dans les collections du Musée canadien de l'histoire ou dans celles du Musée canadien de la nature. Formulé autrement, la collection dégage du sens des œuvres et des objets qui la composent, au moyen du regroupement (une collection d'art contemporain, de peinture, de photographie, etc.) et des agencements (nombre d'objets regroupés, composition, hiérarchie entre les objets, etc.).

QU'EST-CE QUE PARTAGENT LA CRÉATION ET LA COLLECTION ?

Dans un texte paru plus tôt cette année, Geneviève Chevalier retrace l'histoire de l'invitation faite aux artistes par les musées à produire une œuvre inédite ou une exposition à partir des collections institutionnelles⁵. En prenant pour appui le cas fondateur de la National Gallery de Londres, dont les invitations s'enchainent depuis les années 1970, elle émet

l'hypothèse d'un rapprochement fécond entre les artistes et les œuvres que sépare le musée. Les associations et assemblages, induits par l'art avec les collections, favoriseraient une meilleure compréhension des motivations qui animent l'artiste lorsqu'il ou elle produit une œuvre. L'intérêt, par exemple plastique, commun dans deux ou plusieurs réalisations qu'écartent au musée les époques, les géographies, les cultures ou les médiums, est reconnu par l'artiste qui rejoue, à partir d'intérêts qui lui sont propres, les partitions de l'histoire de l'art. Le musée qui invite l'artiste à travailler avec ses collections deviendrait de ce fait le passeur « d'une conversation entretenue depuis longtemps entre artistes et qui conjugue les œuvres au temps présent⁶ ».

6 Chevalier, Geneviève. *Réinventer la collection : l'art et le musée au temps de l'événementiel*, p. 249.

7 Chevalier, Geneviève. « "Raid the Icebox 1 with Andy Warhol" et critique institutionnelle : les origines de la carte blanche », *Marges, revue d'art contemporain*, no. 22, Vincennes : Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 136-153.

8 Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962, 395 p.

Cette conclusion de Geneviève Chevalier est porteuse pour saisir la fécondité de l'approche heuristique qui lie la création aux collections. Elle était déjà perceptible dans son étude menée quelques années plus tôt sur Warhol, au Rhode Island School of Design⁷. C'est sur l'invitation d'un couple collectionneur d'art, Jean et Dominique de Ménil, qu'Andy Warhol s'expose à travers les collections de l'institution, un cas d'espèce dont l'apport conjugué de l'artiste et du collectionneur ou de la collectionneuse n'est pas ici sans pertinence.

Georges Didi-Huberman relève d'une autre façon, en étudiant l'empreinte, la fécondité heuristique qui est commune à l'acte de collectionner et à celui de créer. Les artistes qui travaillent avec les collections et les archives, ou qui emploient la citation et la reconstitution et qui incluent des matériaux et des objets parce qu'ils sont chargés de sens, procèderaient selon la logique du bricolage de Claude Lévi-Strauss⁸. L'empreinte relève aussi de

cette logique du faire avec « pour voir ce que cela donne⁹ », comme l'écrit Didi-Huberman dans *La ressemblance par contact*. Cet ouvrage considère l'efficacité de l'empreinte et son « tissu de relations matérielles¹⁰ », sans négliger le pouvoir de la collection et de la création à également produire un résultat qui est fondé sur un processus ouvert, indéterminé, heuristique. La grotte de Lascaux renfermait des collections, dont une collection de coquillages — réels, fossiles et pierre sculptée en forme de coquillage. « On comprend, en référence à cette trouvaille, que le pur

prélèvement de la réalité (l'objet *ready made*), l'empreinte (ici réalisée par le temps géologique) et la forme sculptée (l'œuvre d'art) sont les trois éléments indissociables, quoique différentiels, d'une seule et même structure (la collection)¹¹. » L'origine de l'œuvre, si l'on poursuit l'idée, serait tirée de la reproduction, comme le serait aussi la collection. À leur façon commune d'extraire du sens de l'existant, la collection et l'œuvre seraient liées et au fondement de l'expérience créatrice.

Autour des années 1990, quand il se met à accueillir l'artiste pour qu'il ou elle investisse son terrain institutionnel, le musée reconnaît l'intérêt réflexif ainsi que la valeur ajoutée des noms connus pour créer l'évènement¹². Faire parler de soi (en bien ou en mal) a l'avantage d'attirer sur soi l'attention, ce qui a été étudié sous la lunette des invitations des musées à des personnalités dans le

9 Didi-Huberman, Georges. « Formes techniques : l'empreinte comme geste », *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris : Éditions de Minuit, 2008, p. 31.

10 Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, p. 32.

11 Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, p. 40.

12 Le Groupe de recherche et réflexion Ciféco, que nous avons fondé en 2014, Johanne Lamoureux, Marie Fraser et moi, a étudié dans un premier temps l'impératif événementiel auquel sont soumis les musées et le rôle joué par les collections pour y répondre. L'invitation à l'artiste à réaliser une œuvre ou une exposition avec les collections s'est révélée l'une des principales stratégies exploitées. Par ailleurs, la production scientifique la plus complète à ce sujet demeure le dossier « La carte blanche », et son « Introduction », dont Geneviève Chevalier et moi sommes coautrices. Dans *Muséologies, les cahiers d'études supérieures*, vol. 9, no. 2, 2018, p. 13-50.

dossier « La carte blanche » de la revue *Muséologies*. Dans ce dossier, Geneviève Chevalier s'attarde aux formules d'invitations programmatiques par lesquelles l'engagement entre l'artiste et le musée se consolide¹³. De nouvelles figures semblent émerger de ces liens ainsi développés, dont celles de l'« artiste-muséologue¹⁴ », de l'« artiste-commissaire¹⁵ » et du « conservateur-restaurateur¹⁶ ». Elles ont en commun d'investir d'approches créatives ou heuristiques les professions traditionnelles (de la conservation, de l'exposition, de la restauration).

13 Chevalier, Geneviève. « La carte blanche et le programme d'artiste en résidence dans les collections muséales: les cas du Musée McCord à Montréal et du Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO) », *Muséologies, les cahiers d'études supérieures*, p. 69-89.

14 Boucher, Mélanie et Geneviève Chevalier (dir.), « L'artiste muséologue », *Espace art actuel: pratiques et perspectives*, no. 129, automne 2021.

15 Jessica Minier dresse un portrait de l'apport de l'artiste au commissariat, traitant en outre du ou de la « commissaire-artiste », dans le chapitre « La conception d'expositions à l'externe: du commissaire indépendant au commissaire invité », du mémoire de maîtrise en muséologie et pratiques des arts, *Fondements, pratiques et objectifs du commissariat participatif en musées d'art: du Brooklyn Museum au Musée des beaux-arts de Rouen*, Gatineau: Université du Québec en Outaouais, 2021, p. 46-59

16 Cometti, Jean-Pierre. *Conserver/ Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris: Gallimard, 2016, 320 p. (coll. NRF Essais).

Dès lors qu'est reconnue la contribution de la création aux collections, à leurs savoirs ainsi qu'à leurs besoins, l'apport de la création au musée et à ses modèles de formation doit l'être également. Le musée évergétique est, nous l'avons dit, fondé sur la singularité de la personne, mais les trois autres modèles impliquent aussi une part certaine d'heuristique, du *faire avec pour voir ce que cela donne*. Les collections des musées sont avant tout des collections de collections, ce qui est une évidence muséologique. Cette évidence demeure en revanche méconnue d'une majorité qui pense que le musée glane à la pièce ce qu'il stocke, à des fins scientifiques et désintéressées. Les collections des musées sont principalement constituées par l'acceptation de collections privées, celles des de Ménil et autres, tandis que les achats viennent ensuite combler les lacunes de ces corpus issus de donations hétéroclites.

Elles répondent également aux intérêts, éminemment variés, de qui travaille à quel moment, dans quelle institution et durant combien de temps. Par exemple, si le Groupe des Sept marque aujourd'hui à ce point l'imaginaire, il faut en remercier Eric Brown, premier directeur du Musée des beaux-arts du Canada, qui agira pendant près de trente ans (de 1910 à 1939) à la construction de la collection de la jeune institution. Il souhaitera développer une identité artistique propre au pays, en construisant du vivant des artistes la collection du Groupe des Sept.

17 Je pense plus particulièrement aux plans du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée d'art contemporain de Montréal et du Musée national des beaux-arts du Québec, qui sont disponibles sur les sites web des institutions.

QUEL EST L'APPORT À LA RECHERCHE DE LA CRÉATION AVEC LA COLLECTION ?

Le développement d'une collection qui soit le reflet de la société est devenu un incontournable, qui s'additionne aux autres motivations dont nous avons parlé. Les musées ont acquis un mandat sociétal que traduisent en outre, au Québec et au Canada, leurs actuels plans stratégiques¹⁷. Les musées d'art sont particulièrement touchés par la décolonisation, la performativité et l'écologie. Ces trois sujets — décolonisation, performativité et écologie — seront posés ainsi qu'exemplifiés en dernière partie de texte, en étant par ailleurs peu développés. Ces sujets, dont le sens sera précisé et qui sont d'actualité, ont obtenu une reconnaissance qui est parfois de longue date dans la production artistique. Depuis les années 1970, l'artiste identifie avec la singularité de sa posture des enjeux de société auxquels font face les musées de notre temps. Ainsi, si la relation de l'artiste à la collection est antérieure à l'histoire des musées, elle s'y conjugue aussi dans cette prise de conscience. Geneviève Chevalier contribue à cette reconnaissance dans ses écrits et dans ses

œuvres. Son apport à l'écologie sera discuté avec *Mirement/Towering*. L'enjeu écologique demeure nouveau pour les musées, par rapport à la décolonisation et à la performativité. Pour discuter de ces deux autres enjeux, des œuvres états-uniennes des années 1970 et 1980 seront considérées pour situer dans le temps et l'espace l'émergence d'une réflexion par l'artiste, réinvestie ensuite par le musée.

Décolonisation — Le musée est une institution coloniale.

Elle a longtemps servi, et sert encore de nos jours, à mettre en valeur les grands récits, ce dont rendent compte les compositions des collections et les champs de collectionnement.

Ce fondement, basé sur l'exclusion et la domination, mobilise actuellement la communauté des musées, qui modifie ses pratiques aux fins révisionnistes d'une décolonisation qui passe par les collections¹⁸. C'est en 1979 que Michael Asher expose pour la première fois l'origine coloniale des collections, à partir d'une action toute simple : il change d'emplacement la sculpture de George Washington, de l'entrée de l'Art Institute of Chicago à une salle consacrée à l'art de son époque¹⁹. Cette fine critique, d'une valeur monumentale qui est retirée à une figure

historique par un changement de contexte, est apportée par Fred Wilson, cette fois à grande échelle, en 1992, avec l'exposition *Mining the Museum* à la Maryland Historical Society de Baltimore. Durant plusieurs mois, l'artiste y a travaillé en réserves, en tentant notamment de retracer la provenance obscure de certains objets. Il est intervenu dans

18 À titre d'exemple et pour illustrer l'importance actuelle des enjeux de décolonisation en muséologie, le 44^e symposium annuel du Comité International de la Muséologie (ICOFOM), tenu en 2021 à Montréal, avait pour titre *Décoloniser la muséologie : musées, métissages et mythes d'origine*. Par ailleurs, en 2020, l'ICOFOM a lancé la série « Decolonising Museology ». Tous les volumes sont en accès libre et peuvent être téléchargés sur leur site web. [<https://icofom.mini.icom.museum/fr/publications/serie-decolonising-museology/>].

19 Pour plus d'information sur cette intervention historique et son réinvestissement récent, voir Moeller, Whitney et Anne Rorimer. *Michael Asher: George Washington at the Art Institute of Chicago, 1979 and 2005*, Chicago : Art Institute of Chicago, 2006, p. 96.

l'exposition permanente de l'institution en intégrant, par exemple, une capuche du costume du Ku Klux Klan dans un landau de famille bourgeoise, poussé sans doute par une femme afro-américaine. Cette exposition exemplaire de Fred Wilson a littéralement mis à nu le musée — son racisme, les rapports de domination qui le sous-tendent, la méconnaissance et l'absence des groupes marginalisés dont ses collections d'aujourd'hui forment des preuves.

La contribution séminale de Michael Asher et de Fred Wilson au développement d'une réflexion sur le fondement colonial du musée est reconnue²⁰. L'efficacité de l'art contemporain à porter un regard critique sur l'histoire coloniale des collections également, au point où l'insertion d'art contemporain dans les expositions consacrées à la mise

en valeur des collections historiques s'est normalisée depuis dix ou quinze ans. Les exemples sont sans fin, j'en donne un seul, qui nous ramène à l'exposition *Art autochtone et canadien* du Musée des beaux-arts du Canada. Le musée a décidé d'y présenter, en 2022, les œuvres des lauréats et lauréates des Prix du Gouverneur général du Canada en arts visuels et en arts médiatiques. En outre, des réalisations de l'artiste autochtone Gerald McMaster ont été insérées au côté d'œuvres historiques du 19^e siècle. Il ne s'agit plus tant, par cette proposition du musée, de créer l'évènement par le choc des rencontres, ni de drainer les foules avec des noms connus ou d'amener une critique par la voix de l'artiste. L'exposition de collection devient, au Musée des beaux-arts comme ailleurs, un espace proposé à l'artiste, pour qu'il ou elle l'investisse comme souhaité — comme le cube blanc ou la boîte noire.

20 Pour Michael Asher, voir l'ouvrage identifié précédemment. Pour Fred Wilson, voir l'ouvrage de référence dirigé par Corrin, Lisa G. *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*, New York: New Press, 1994, 148 p.

Performativité — Jusqu'à tout récemment, le musée cherchait à collectionner pour l'éternité, à stabiliser la matérialité des œuvres acquises, témoins durables d'universalité et d'intemporalité. La vie ainsi interrompue des œuvres trouvait un parallèle dans le musée dépositaire, dont les fonctions et les activités premières relevaient du développement et du maintien. Que les collections des musées soient encore, de nos jours, qualifiées de « permanentes » — que les expositions qui les mettent en valeur le soient aussi —, démontre l'imbrication de la pérennité au projet du musée, quel que soit son modèle, dont le musée d'aujourd'hui tente de s'extirper.

21 Almeida Matos, Lúcia, Rita Macedo et Gunnar Heydenreich. « Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art », *Revista de História da Arte*, no. 4, 2015, p. 3. [<https://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>].

22 L'axe 3, « La collection élargie », du Partenariat « Les nouveaux usages des collections dans les musées d'art » du Groupe de recherche et de réflexion CIÉCO, est sous ma responsabilité. Il a pour objectif d'approfondir cette notion en s'appuyant sur l'élargissement des pratiques muséales impulsées par l'art contemporain. Geneviève Chevalier est chercheuse affiliée à cet axe. [<http://cieco.umontreal.ca>].

Le « paradigme performatif » [*performance paradigm*], une formule de Renée van de Vall²¹, permet de prendre la mesure du tournant qui s'opère. La performativité en musée est une notion qui reste à circonscrire, en intégrant une prise en compte de l'épistémologie et des liens qui unissent le musée à la discipline de la performance²². Pour les besoins du texte, je me limiterai à identifier ce qui en fait le paradigme, soit un changement d'approche transformant le musée dans son ensemble et ses parties. Ce changement consiste à reconnaître l'agentivité du musée, de ses

équipes et des individus qui les composent, dans les devenir institutionnels, disciplinaires et sociétaux. Il suppose de retracer et de documenter les chaînes de décisions qui ont des conséquences et qui auraient pu être différentes (qu'en serait-il, par exemple, du Groupe des Sept, si Eric Brown n'avait pas développé la collection du Musée des beaux-arts?). Il inclut le collectionnement d'œuvres variables et temporelles, ainsi que de nouvelles formules d'acquisition basées sur un partage d'autorité. Il implique l'acceptation du risque, de la perte, de la

dégradation, du changement, ce qui se traduit de différentes façons avec les collections. Par exemple, des œuvres seront prêtées à des communautés à des fins de rituels dans lesquels elles seront manipulées ; d'autres seront exposées malgré l'impact documenté de l'éclairage sur leur fragilité.

En reconnaissant son rôle, en archivant ses doutes, ses décisions et ses contradictions, de même qu'en acceptant les temporalités variées des collections, le musée performatif s'engage à être plus transparent, plus inclusif, plus souple, plus actif et plus éthique. C'est cette

23 Dymond, Anne. *Diversity Counts: Gender, Race, and Representation in Canadian Art Galleries*, Montréal et Kingston, London, Chicago : McGill-Queen's University Press, 2019, 264 p.

reconnaissance, celle des humains, de leur pouvoir et de leur impact, que révèle par la négative *Washing/Tracks/Maintenance: Outside*. Dans cette performance de 1973, Mierle Laderman

Ukeles nettoie le porche du Wadsworth Atheneum Museum of Art d'Hartford. Son emplacement (dehors), son activité (ménagère) et sa posture (accroupie) cristallisent par l'action concrète une critique sociale des marges dans lesquelles les femmes sont maintenues, dans la société, dans le musée et dans ses collections. Cette iniquité, qui perdure²³, relève de décisions qui peuvent être mises en doute, comme le démontre par la satire une seconde performance, réalisée quelque quinze ans plus tard au Philadelphia Museum of Art. *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989), d'Andrea Fraser, est un jalon de la critique institutionnelle. L'artiste y incarne l'autorité d'une guide qualifiée, qui arrive même à faire d'une banale fontaine un incontournable de l'institution. L'influence pionnière de la performance, qu'exemplifient ces cas premiers, de même que le collectionnement des médias temporels et plus particulièrement de la performance dans les musées

depuis une vingtaine d'années²⁴ jouent un rôle sur l'actuel tournant, ou paradigme performatif.

Écologie — Un changement de fond dans les musées est encore plus récent et se constate autour de 2020. À partir de cette date, les musées mettent en place de nouvelles pratiques ayant pour objectif le développement durable. Aude Porcedda identifie ce changement dans sa chronologie de la prise en compte de la culture dans les questions écologiques, qui remonte aux années 1970²⁵. La seconde édition du *Dictionnaire encyclopédique*

24 Avec le nouveau millénaire, les musées commencent à collectionner la performance. L'intérêt pour le *reenactment*, pour le tableau vivant et pour la danse favorise l'intégration des arts vivants au musée, comme je l'explique dans l'article « Pour une histoire du corps muséifié: les images schématiques en performance », *Culture et musées*, no. 29, 2017, p. 81-96.

25 Porcedda, Aude. « Développement durable et patrimoine: quels sont les enjeux actuels? », conférence dans le cadre du midi-conférence *Politiques patrimoniales et musées* organisé conjointement par l'Université du Québec en Outaouais et l'Association of Critical Heritage Studies, 12 octobre 2022.

26 Ces entrées ont été rédigées par Peter Davis dans: Mairesse, François (dir.). *Dictionnaire de muséologie*, Malakoff: Armand Colin, 2022, et Desvallées, André et François Mairesse (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Malakoff: Armand Colin, 2011.

de muséologie, qui est parue en 2022, rend aussi compte de ce changement. Elle comprend cinq entrées liées à l'écologie: « écologie », « développement durable », « changement climatique », « durabilité », « écoresponsabilité », tandis que la première édition, qui était publiée onze ans plus tôt, n'en comportait aucune²⁶. Plusieurs des nouvelles pratiques adoptées par les musées concernent les collections. En outre, les prêts et emprunts avec lesquels les œuvres sont amenées à circuler aux quatre coins du monde ont une empreinte carbone à limiter. Les expositions et leur roulement impliquent une production (ainsi qu'une destruction) qui est à réduire. *Que faire pour diminuer l'empreinte écologique en musées?* est une question, globale, menant à de nouveaux réflexes, à de nouvelles façons de procéder; des temps de prêts, d'emprunts et d'exposition plus longs, des reconstitutions d'œuvres, plutôt que des mises en réserve à grands frais, forment des exemples du virage qui s'opère.

Les musées d'art ont amorcé ce virage, sans cependant s'être encore questionnés sur le potentiel de leurs collections à produire du savoir écologique. Leurs départements d'éducation et de médiation utilisent certes les collections pour discuter, par exemple, du concept de l'anthropocène ou de l'impact du gaspillage²⁷. Cette approche est illustrative, les œuvres devenant des témoins visuels d'idées préétablies. Une autre approche consiste à employer les œuvres pour produire de nouveaux savoirs. Des représentations d'œuvres de collections peuvent, par exemple, permettre de retracer l'évolution ou la disparition des espèces ou des habitats naturels. Geneviève Chevalier en rend compte dans la trilogie *Mirement/Towering*. Que l'artiste, avant le musée d'art, révèle l'intérêt de l'œuvre et de la collection

²⁷ Pensons, par exemple, à la section « Écologie » du projet EducArt du Musée des beaux-arts de Montréal. [<https://educart.ca/fr/>].

pour les changements climatiques ne surprend plus. Qu'elle ait entrepris de travailler avec des collections de sciences naturelles et des scientifiques, plutôt qu'avec des collections d'art et des spécialistes de l'histoire de l'art, non plus. Ce choix en dit surtout sur la réactivité des institutions, sur l'accès aux collections ainsi que sur l'écart qui marque encore les champs de collections. Un canot, ou un herbier, change de statut selon les collections, bien que l'objet demeure le même, de sorte qu'une collection de tableaux n'est pas perçue comme l'est une collection de spécimens. Le classement rationaliste, tiré des Lumières, vient toujours limiter l'emploi des collections, que s'attarde à élargir l'artiste.

La rencontre de Geneviève Chevalier avec des scientifiques a servi à cette ouverture, comme en témoignent les exemples de *Mirement/L'herbier* et de *Mirement/Trissemments*, avec lesquels se conclut ce texte. Charles C. Davis, un biologiste spécialiste de l'évolution, professeur et directeur des Herbiers

de l'Université Harvard, explique dans *Mirement/L'herbier* l'utilité des herbiers pour étudier l'impact de la crise climatique. Un des herbiers de la collection, réalisé dans les années 1850 (l'Herbier de Henry David Thoreau), a permis de démontrer un écart qui se creuse dans les dates de floraison des plantes. Dans *Mirement/Trissemments*, une étude du biologiste Marc Bélisle, de l'Université de Sherbrooke, sur la population de l'hirondelle bicolora a été employée. En associant des peaux d'hirondelles de la collection de l'Université Laval aux résultats de cette étude, l'œuvre impose une prise de conscience incarnée de la disparition de l'hirondelle au Québec. Cette production de savoirs, rendue possible avec l'usage de collections par une artiste-muséologue, opère par une collection ancienne et négligée, dans laquelle l'animal et la collection même s'en trouvent valorisés.

Le musée est fondé sur une approche scientifique qui a masqué la relation des collections à la création. Les associations que l'art sait faire entre ses objets aident à le dévoiler ainsi qu'à produire un savoir et à révéler des enjeux. Revoir par l'art les collections sert la reconnaissance de la démarche artistique, tout en contribuant à rendre plus ouvert un musée engagé dans la décolonisation, la performativité et l'écologie. Un musée dont l'origine éminemment éclectique, du cabinet de curiosités et des premiers musées, est également valorisé. Par exemple, à ses débuts, l'actuel Musée des beaux-arts du Canada logeait avec l'actuel Musée canadien de l'histoire et l'actuel Musée canadien de la nature. Le Musée de la province, qui est devenu le Musée national des beaux-arts du Québec, regroupait des collections diverses : des œuvres d'art, des archives (les Archives de la province) et des spécimens de sciences naturelles.

Ces derniers sont aujourd'hui conservés à l'Université Laval. Ainsi, les spécimens que sont les hirondelles devenues œuvre chez Geneviève Chevalier avaient déjà, par le passé, cohabité avec des œuvres d'art.

Mélanie Boucher est professeure titulaire en muséologie et en histoire de l'art à l'Université du Québec en Outaouais. Elle est cofondatrice du groupe de recherche et de réflexion CIÉCO, qui réunit les principaux pôles d'études de la muséologie francophone au Québec et au Canada autour de recherches sur les collections et les musées d'art. Elle y assume la direction du projet de recherche-crédation « Créer avec les collections » (FRQSC 2022-2026) et l'axe 3 (la collection élargie) de la recherche du Partenariat « Des nouveaux usages des collections en musées d'art » (CRSH 2021-2028). Mélanie Boucher est également chercheuse principale de l'Équipe Art et Musée, qui réunit des commissaires d'exposition, des artistes visuels et des designers graphiques de trois universités québécoises, chercheuse principale du Groupe Origine et actualité du devenir objet du sujet : se recréer au musée, dans les expositions (CRSH 2021-2023) et membre de la Chaire de recherche en économie créative et mieux-être.



Le deuil et
l'enchantement :
(ré)animer
les vies végétales
et animales

L'objectif éthique prend la forme d'une distribution plus généreuse de la valeur, aux corps en tant que tels. Cette prévenance nouvellement trouvée envers la matière et ses forces ne réglera pas le problème de l'exploitation ou de l'oppression humaine, mais elle peut inspirer une prise de conscience de l'étendue dans laquelle tous les corps sont reliés dans le sens qu'ils sont inextricablement pris dans un réseau serré de relations. Et, dans un monde tissé de matière vibrante, endommager une partie du tissu pourrait signifier s'endommager soi-même.

1 Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, NC: Duke University Press, 2010, p. 13. (notre traduction).

— Jane Bennett¹

C'est en adoptant une approche matérialiste vibrante que nous abordons le projet multiforme en cours de l'artiste québécoise Geneviève Chevalier, intitulé *Mirement/Towering*². Cette approche demande de prendre au sérieux à la fois le pouvoir des objets d'art individuels ainsi que leur emprise combinée sur nous en tant qu'assemblages temporaires. Mais qu'est-ce qui constitue précisément la « matérialité productive³ » de l'objet d'art lorsqu'on interagit avec des images et des vidéos sur un écran d'ordinateur ? Comment peut-on faire l'expérience de représentations virtuelles en tant que matière quand celles-ci sont très loin des lieux et des réalités où elles ont été produites ?

Puisqu'il est axé sur les effets du colonialisme, de l'impérialisme et des changements climatiques, le projet de Chevalier nous demande nettement de penser aux innombrables et profondes manières dont les représentations virtuelles nous touchent, comment elles peuvent nous enseigner à voir différemment le monde non humain. À une époque d'extinction massive des végétaux et des animaux, les trois expositions distinctes de *Mirement/Towering* signalent ce qu'il reste du monde et créent ainsi un espace de deuil et de chagrin. Mais elles mettent aussi en lumière un chemin d'espoir par la (ré)animation de plantes en

herbiers, l'incarnation d'animaux empaillés et d'autres vivants bien adaptés à d'autres climats, et les souvenirs de lieux en mutation.

2 Nous utilisons le *nous* dans cet essai pour renvoyer à nous-mêmes, deux femmes blanches et cisgenrées, l'une professeure, Stéphanie Posthumus, et l'autre, Heather Rogers, étudiante à la maîtrise dans le programme des Humanités numériques de l'Université McGill. En tant qu'héritières de legs du colonialisme, nous reconnaissons que notre point de vue sur l'extinction et les changements climatiques est culturellement marqué. Certains groupes autochtones disent avoir déjà subi des apocalypses et des destructions massives que, toutes deux, nous associons aux changements climatiques. Nous espérons que vous, lectrices et lecteurs, consacrerez un peu de temps pour vous familiariser avec ces points de vue autres en jetant un coup d'œil au travail du philosophe Potawatomi Kyle Whyte, en particulier son « Indigenous Climate Change Studies: Indigenizing Futures, Decolonizing the Anthropocene », *English Language Notes*, vol. 55, no. 1-2, mars 2017, p. 153-162, ainsi que « Indigenous science (fiction) for the Anthropocene: Ancestral dystopias and fantasies of climate change crisis », *Environment & Planning E: Nature and Space*, vol. 1, no. 1-2, mars-juin 2018, p. 224-242.

3 Bolt, Barbara. *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*, Londres : I.B. Tauris, 2010, p. 150. (notre traduction).

Même si aucune réponse claire n'est donnée, chaque exposition crée de multiples points de vue à partir desquels il est possible d'arriver à un nouvel engagement avec le problème de la destruction des environnements et des habitats. Intégrant images, textes et artefacts culturels pour évoquer les pratiques et les idéologies des sciences naturelles, mais faisant aussi appel à des lieux précis (île britannique, étang de Walden), ces expositions rendent visibles les changements climatiques. Leur écopolitique nous éveille à la beauté et à la fragilité (en voie de disparition) du monde naturel.

Au centre du nouveau matérialisme, il y a une foi en la vitalité et l'agentivité du monde matériel qui nous entoure. La scientifique politique Jane Bennett utilise

le terme *chose-pouvoir* [*thing-power*] pour décrire la capacité des « choses inanimées de s’animer, d’agir, de produire des effets spectaculaires et subtils⁴ ». L’idée de chose-pouvoir évoque la vitalité du monde non humain. De plus, cette théorie s’oppose à l’idée que seuls les êtres humains peuvent agir sur le monde, et affirme plutôt que les « choses » — que ce soient une araignée, un tournesol, une particule de poussière, un virus ou un mur en béton — sont coproductrices d’émotion et de sens. Le néomatérialisme nous permet de réinventer notre place dans l’ordre des choses, non pas au centre mais *en relation avec* la vie non humaine. Par enchevêtrement, connexion et association, les assemblages toujours variables dont nous dépendons collectivement nous affectent profondément.

4 Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, p. 6. (notre traduction).

Le projet de Chevalier illustre bellement la corelationnalité de ces assemblages. Présentées sous les titres de *Mirement/La ménagerie* et *Mirement/L’herbier*, les deux premières expositions du projet *Mirement/Towering* s’interrogent sur l’effet de l’activité humaine intensive sur les règnes animal et végétal. Ces assemblages seraient beaucoup trop complexes à représenter si les expositions ne portaient pas sur des écosystèmes précis, qu’ils soient de nature textuelle — comme le livre *Walden ou La vie dans les bois* de Henry David Thoreau, qui sert à recréer un paysage virtuel des plantes existant à cette époque — ou vidéographique — comme les brefs extraits d’oiseaux exotiques se prélassant dans un parc près de Londres. Bien qu’il révèle les possibilités (continues) de ces assemblages, le projet de Chevalier ne dicte aucune ligne de conduite. Les images, les sons et les réalités virtuelles des trois expositions présentent des assemblages par lesquels il est possible de passer, mais elles demeurent ouvertes de sorte que les récits des vies végétales et animales individuelles peuvent être compris en termes de ce qui est le plus *affecté* et *affectif*.

Mirement/La ménagerie, un triptyque vidéo, met fondamentalement à mal l'organisation du monde en catégories rationnelles. Sans narration pour expliquer les scènes, des images de jardins impeccables et d'architecture classique, des vues d'oiseaux empaillés dans un muséum d'histoire naturelle, des illustrations tirées d'un guide pratique sur les oiseaux et des clips vidéo d'oiseaux vivants posés sur des rochers nous immergent. On se trouve entre l'immobilité absolue d'imposants édifices et le mouvement d'un oiseau ou deux dans le ciel, entre la netteté de photographies d'origine et les extraits flous d'un paysage anglais. Les paons posés haut dans les branches d'un arbre à la fin de la vidéo renforcent notre impression de déplacement, d'être aux limites d'un monde de changements climatiques et d'espèces déjà disparues.

5 Gan, Elaine, et autres (dir.), « Introduction: Haunted Landscapes of the Anthropocene », *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017, p. 1-15. (notre traduction).

Une partie du travail en matérialisme vitaliste est de décentrer l'humain. En incluant très peu de figures humaines, le triptyque vidéo donne l'impression d'un décor presque apocalyptique. En regardant ce paysage, on a un sentiment de confusion et de perte. La scène d'ouverture montrant un édifice austère semble paisible jusqu'à ce qu'une boîte renfermant des oiseaux étiquetés apparaisse à la gauche de l'écran. Nous réalisons que les deux sont le produit de l'arrogance humaine, l'un célébré comme réussite architecturale et pour sa beauté, et l'autre réduit à un dommage collatéral de la recherche scientifique. Cela nous rappelle ce qu'Elaine Gan, Anna Tsing, Heather Swanson et Nils Bubandt appellent le « paysage hanté de l'anthropocène » dans leur introduction à *Arts of Living on a Damaged Planet*⁵. Dans les corps de tant de créatures mortes, on voit des rappels fantomatiques de la violence de la culture et du savoir humains.

En même temps, on commence à percevoir l'émergence d'autres possibilités dans les débris, dans le besoin de contrôle humain. Alors qu'apparaissent lentement, en superposition, deux images de Georg Adam Forster, un naturaliste et illustrateur allemand, on fait l'expérience de ce que Gan et ses collègues appellent un chatoïement [*shimmer*] : « Les paysages chatoient lorsqu'y sont combinés les rythmes partagés de diverses formes de vie. Le *chatoïement* décrit la mise au foyer et hors foyer de nœuds entre espèces, avec leurs effets en cascade⁶. »

⁶ Gan, Elaine, et autres (dir.).
« Introduction: Haunted Landscapes
of the Anthropocene », (italique
dans l'original), (notre traduction).

Mirement/La ménagerie inscrit l'histoire coloniale des voyages de James Cook en compagnie de Forster dans la plus longue histoire des oiseaux et de leur disparition.

Dans cet assemblage se trouvent plusieurs relations entre espèces disparues : comme le dodo, oiseau iconique disparu de l'île Maurice, et la tourte voyageuse, victime de la surchasse et de la déforestation en Amérique du Nord. Comment réagit-on quand il ne reste que des illustrations visuelles d'espèces disparues et des comptes rendus écrits à leur sujet ? Comment fait-on le deuil de ces fins absolues ? Dans son projet, Chevalier pose une question semblable : que faire de la matière du corps empaillé qui n'est qu'une version sèche de la vie individuelle précédente ?

En même temps, le triptyque vidéo offre une expérience immersive qui fait s'écrouler l'opposition entre le vivant et le mort. Les extraits d'une grande collection d'animaux empaillés dans un muséum d'histoire naturelle sont animés par des sons de gens qui parlent, d'enfants qui pleurent, bref, par des réactions humaines dans cet étrange environnement en état de mort apparente. Comme l'indique l'artiste Rachel Poliquin à propos de son propre travail avec des animaux empaillés :

« Une poétique d'étrangeté nimbe la taxidermie, car en son cœur il y a une rencontre entre vous et quelque chose qui n'existe pas vraiment : une chose qui n'est plus un animal, mais qu'on ne prendrait jamais pour autre chose qu'un animal⁷. » C'est cette poétique de l'étrangeté que nous associons à l'enchantement vécu lors de la rencontre de ces images et sons dans l'exposition de Chevalier.

Dans les dernières images de la vidéo, les sons et les mouvements d'animaux vivants finissent par concorder. Des paons apparaissent sur les trois écrans et la bande sonore

correspond aux images. Les cris et les appels nous hantent — que communique cette créature ? Et à qui ? Les couleurs chatoyantes des plumes de la queue en éventail dans la dernière image nous rappellent que la communication ne se limite pas aux sons, que la beauté de ce déploiement animal dans un parc zoologique en Angleterre peut côtoyer notre deuil et notre chagrin envers des espèces qui sont à tout jamais disparues⁸. Même dans un monde brisé, on peut s'efforcer de garder l'esprit ouvert à ce que Jane Bennett appelle « la vitalité ou l'agentivité de la matière⁹ », en apprenant à voir et à écouter différemment plusieurs formes de vie animale et végétale.

(RE)VIVRE LES MONDES VÉGÉTAUX PERDUS

Dans *Mirement/L'herbier*, Chevalier creuse en profondeur les questions suivantes : Comment les végétaux et le monde naturel, tels que cadrés par l'art et la technologie, peuvent-ils éveiller la nostalgie d'un monde

7 Poliquin, Rachel. « Taxidermy and the Poetics of Strangeness », *Taxidermy, Art, and the Animal Question: A Symposium*, conférence tenue à la David Winton Bell Gallery le 26 février 2016, Brown's University. [https://www.youtube.com/watch?v=_68hDnsVXr4]. (notre traduction).

8 Eileen Crist établit une comparaison révélatrice entre des interprétations scientifiques du paon en train de faire la roue : alors que, pour Charles Darwin, le déploiement de la queue par un paon mâle devant un chien est un signe de curiosité et d'intérêt, l'éthologiste Konrad Lorenz décrit cette action comme un « comportement de vide » parce qu'elle s'écarte des actes prescrits et mécaniques de la parade nuptiale chez les paons. Voir Crist, Eileen. *Images of Animals: Anthropomorphism and Animal Mind*, Philadelphie, PA : Temple University Press, 1999, p. 215-218.

9 Bennett, Jane. « Encounters with an Art-Thing », *Evental Aesthetics*, vol. 3, no. 3, 2015, p. 98. (notre traduction).

qui pourrait être perdu ? Comment peut-on motiver les êtres humains à remarquer maintenant le monde qui les entoure, plutôt que d'attendre que les plantes et la nature disparaissent, avant d'être finalement ressuscitées en tant que souvenirs à l'aide de spécimens dans un herbier en réalité virtuelle ?

En visionnant *Mirement/L'herbier*, on fait la rencontre de spécimens végétaux collectionnés par Henry David Thoreau, naturaliste et philosophe du 19^e siècle. Debout,

10 Thoreau, Henry David. *Walden ou La vie dans les bois* [1854], traduit par Louis Fabulet, Édition Ebooks libres et gratuits, p. 324. [<https://www.ebooksgratuits.com/details.php?book=2465>].

11 Woodcock, Rose. « Instrumental Vision », *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' Through The Arts*, sous la direction de Barbara Bolt et Estelle Barrett, Londres : I.B. Tauris, 2013, p. 171. (notre traduction).

placées le long d'un cours d'eau et se balançant au rythme d'une brise, les plantes ne sont plus des illustrations bidimensionnelles et statiques de ce qui a été. Elles apparaissent plutôt comme des plantes vivantes, animées, qui projettent leurs ombres sur le sable dans un tableau botanique virtuel. Dans les coulisses de cet écosystème numérique, on se trouve en suspens dans une réalité où le passé et le présent fusionnent ; c'est ici qu'on peut admirer « la majestueuse beauté de la végétation desséchée [...] immortelles¹⁰ ». Grâce aux capacités de transport de la réalité virtuelle (RV), on a l'impression d'être à l'étang de Walden tel qu'il était quand Thoreau y écrivait sur les verges d'or, les nématodes des pins et les gracieuses graminées. Même si la simulation en RV est générée par ordinateur, « c'est la vision humaine ordinaire qui fait fonctionner l'expérience visuelle en soi¹¹ ». Lorsque combinées à des illustrations de la nature, ces technologies servent de véhicule à une expérience immersive et somatique qui assure un passage en profondeur de notre attention de l'humain au botanique.

On ne peut s'empêcher de se demander si ces mêmes plantes se trouvent encore dans la vraie vie ou si elles ne sont qu'un souvenir de ce qui a déjà existé. Comme le fait remarquer Brian

Martin : « Notre obsession pour le passé par la sauvegarde des souvenirs dans des institutions donne un faux sentiment de capture de la mémoire parce que ce qui est fondamentalement mis sous clé le demeure : en sauvegardant les souvenirs, nous oublions en fait qu'ils existent¹². » On croit souvent, à tort, que les plantes sont des choses enracinées, fixées dans le sol où elles ont poussé. Les êtres humains passent à côté tous les jours sans les remarquer, une malheureuse réalité tellement omniprésente qu'elle justifie sa propre expression : la cécité botanique¹³. Cette indifférence est particulièrement inquiétante à la lumière de la crise climatique. Températures grimpantes, accroissement du CO₂ dans l'atmosphère, sécheresse et autres effets d'une planète qui se réchauffe rapidement — tous ont eu un effet néfaste sur la vie végétale. Conséquemment, on a observé que les végétaux s'épanouissent plus tôt et moins ; à certains endroits, ils ont complètement disparu¹⁴. Des espèces végétales que Thoreau avait observées près de l'étang Walden, un quart a été perdu en raison des changements climatiques¹⁵. Des pertes semblables se sont produites dans tous les écosystèmes, que les êtres humains qui y vivent en soient conscients ou non.

- 12 Martin, Brian. « Immaterial Land », *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' Through The Arts*, p. 189. (notre traduction).
- 13 Pour de plus amples renseignements, voir Jose, Sara B., Chih-Hang Wu et Sophien Kamoun. « Overcoming Plant Blindness in Science, Education, and Society », *Plants, People, Planet*, vol. 1, no. 3, 2019, p. 169-172. doi : 10.1002/ppp3.51. La cécité botanique peut se définir comme la tendance à « ne pas voir les végétaux comme des organismes vivants, à les voir en général comme de modestes toiles de fond », p. 169. (notre traduction).
- 14 Des études ont démontré que les collections dans les herbiers offrent beaucoup de données robustes concernant les effets des changements climatiques sur les habitudes d'épanouissement n'ayant pas encore été documentés par un travail d'observation sur le terrain, de même que l'identification d'espèces disparues qui ne poussent plus où elles existaient autrefois. Voir Feeley, Kenneth J. « Distributional migrations, expansions, and contractions of tropical plant species as revealed in dated herbarium records », *Global Change Biology*, vol. 18, no. 4, 2011, p. 1335-1341. doi: 10.1111/j.1365-2486.2011.02602.x.
- 15 Selon Richard Primack, professeur de biologie à la Boston University, presque un tiers des plantes observées par Thoreau est en déclin. Pour de plus amples renseignements, voir Oaks, Bob et Yasmin Amer. « How Thoreau Helped Make Walden Pond One Of The Best Places To Study Climate Change In The U.S. », *WBUR*, 12 juillet 2017. [https://www.wbur.org/news/2017/07/12/studying-climate-change-walden-pond].

Bien que les outils numériques soient essentiels pour suivre et mesurer les effets des changements climatiques sur la biodiversité, l'utilisation que fait Chevalier de spécimens d'herbiers et d'écosystèmes virtuels nous rappelle qu'il faut porter attention aux végétaux par le sens de la vue et par l'émotion. Cela fait écho à ce que note Line Marie Thorsen à propos de l'agentivité des végétaux : « Les plantes se déplacent, déplacent des choses, émeuvent les gens, et sont elles-mêmes déplacées d'un endroit à l'autres¹⁶. »

16 Thorsen, Line Marie (dir.). *Moving Plants*, Næstved: Narayana Press, 2017, p. 11. (notre traduction).

17 Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, p. 99.

18 Jenkins, Richard. « Disenchantment, Enchantment and Re-Enchantment: Max Weber at the Millennium », *Max Weber Studies*, vol. 1, no. 1, 2000, p. 12. (notre traduction).

Une approche néomatérialiste vise à « estomper la frontière entre organique et inorganique¹⁷ ». Les réalités virtuelles de Chevalier créent un espace hybride dans lequel ce que l'on voit nous enchante. Quand la nature est compartimentée en faits et en explications scientifiques, on se sent désenchanté, comme s'il n'y avait plus rien pour éveiller la curiosité ou susciter la fascination. Comme l'explique Richard Jenkins : « Dans un monde désenchanté, tout devient compréhensible et domptable [...] de plus en plus, le monde est centré sur l'humain, et l'univers, seulement de manière paradoxale, se fait plus impersonnel¹⁸. » Cependant, le monde numérique de Chevalier rejette le désenchantement. *Mirement/ L'herbier* axe la conversation à propos de la dégradation, non pas en présentant des statistiques ou des faits, mais en nous mettant face à face avec des plantes dont les figures préservées sont peut-être tout ce qu'il reste. En nous envoutant, on nous contraint à remarquer complètement les plantes qui sont devant nous.

Les herbiers sont en fait les espaces idéaux pour explorer la matérialité vivante à la fois des plantes et de leur préservation.

Dans *Mirement/L'herbier*, les chartes de couleur de Kodak utilisées en photographie numérique sont placées à côté des plantes. On nous entraîne également dans une pièce où des bénévoles sont en train de monter des plantes séchées sur du papier au Jardin botanique de Montréal¹⁹. On voit des mains humaines traiter des plantes avec attention afin qu'on puisse continuer à admirer leur beauté et à apprendre d'elles bien après leur fixation sur du papier. La préservation des plantes est une technologie en soi; elle comprend l'interaction avec la matière à la fois florale et chimique pour

19 Parmi les plantes présentes dans le travail de Chevalier se trouvent les fougères collectionnées par le frère Marie-Victorin, fondateur du Jardin botanique de Montréal et auteur de *Flore laurentienne*. Comme les orchidées et les roses, les fougères ont été au cœur d'un engouement en collection botanique. Durant l'ère victorienne, la collection de fougères était tellement à la mode qu'on lui a donné un nom : *ptéridomanie*. Pris de la « fièvre des fougères », les botanistes de tout niveau se rendaient à l'extérieur pour identifier et collectionner les fougères locales. Cette profonde révérence envers les fougères a mené à leur augmentation dans les collections et dans la préservation, mais a donné lieu à la perte totale de certaines espèces. Dans leurs efforts pour capturer, documenter et encadrer la création de connaissances sur les fougères, les collectionneurs et les collectionneuses ont pratiquement éliminé la plante qui avait tant captivé leur imagination. L'élan pour comprendre le monde naturel par la collection et le contrôle évoque également la croyance que certaines plantes possèdent un plus grand attrait esthétique ou une plus grande valeur d'ensemble.

20 Pour de plus amples renseignements, voir Bridson, Diane et Leonard Forman (dir.). *Herbarium Handbook*, 3e éd., Richmond, Surrey : Royal Botanic Gardens, Kew, 1999. Selon les directives de préservation d'un herbier, « Les spécimens d'herbier montés correctement et bien entretenus peuvent durer indéfiniment. », p. 65. (notre traduction.)

21 Thoreau, Henry David. *Walden ou La vie dans les bois*, p. 323.

créer une mémoire botanique durable²⁰. Les directives de préservation botanique recommandent la collection d'une plante individuelle en pleine floraison, mais, dans plusieurs cas, la plante apporte avec elle les traces vivantes, terrestres, de son environnement comme le pollen, le sol, des racines et des rhizomes.

Faisant appel à la technologie pour nous rapprocher des plantes dans les herbiers, le projet de Chevalier ébranle l'opinion erronée selon laquelle les plantes préservées ne sont que des restes du passé. *Mirement/L'herbier* nous rappelle plutôt les mots de Thoreau : « La Terre n'est pas un simple fragment d'histoire morte, [...] mais de la poésie vivante comme les feuilles d'un arbre²¹. »

Même si nous avons fait l'expérience de *Mirement/La ménagerie* et de *Mirement/L'herbier* au moyen d'outils numériques (vidéos Vimeo et salle de projection en ligne de Dazibao), l'une d'entre nous a pu visiter le projet *Mirement/Trissemments* de Chevalier à la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's. La différence n'est pas anecdotique ; une approche néomatérialiste exige qu'on prenne en compte tous les modes d'accès à nos expériences ressenties. En étant immergée dans tellement d'images

22 Carson, Rachel. *Silent Spring*, édition du 50^e anniversaire, New York : Houghton Mifflin Harcourt, 2012 [1962], p. 2. (notre traduction).

d'oiseaux réduits au silence dans un monde écologiquement dévasté et brisé, l'expérience en personne a donné lieu à un sentiment beaucoup plus profond de perte et de désorientation.

Le substantif « trissement » renvoie au cri de l'hirondelle, mais il est également très proche de l'adverbe « tristement ». Étant donné que les populations d'oiseaux déclinent radicalement, on peut se demander si le cri de l'hirondelle, un jour, ne se fera plus entendre. C'est ce scénario tragique que Rachel Carson, biologiste et environmentaliste bien connue, imagine au début de son ouvrage sur la toxicité du DDT :

Il régnait un calme étrange. Les oiseaux, par exemple — où s'en étaient-ils allés ? Plusieurs personnes en parlaient, embêtées et perturbées. Les mangeoires dans les arrière-cours étaient désertées. Les quelques oiseaux qu'on voyait parfois étaient moribonds ; ils étaient saisis de tremblements et n'arrivaient pas à voler. C'était un printemps sans voix. Dans les matins qui avaient autrefois palpité aux sons de la chorale formée du merle, de l'oiseau chat, de la colombe, du geai, du roitelet et de bien d'autres voix d'oiseau, il n'y avait maintenant aucun son ; seul, le silence régnait dans les champs, les forêts et les marais²².

Publié dans les années 1960, le livre *Silent Spring* a un effet aussi troublant, sinon plus, lorsque sa fable du début est mise à côté du *Mirement/Trissemments* de Chevalier. Le corps commence à comprendre où sont partis certains des oiseaux. Placée sur une surface plate, sur le dos, portant une étiquette autour de la cheville, l'hirondelle des arbres dans l'une des images apparaît comme un dommage collatéral de la méthode scientifique occidentale. Elle a été réduite à un numéro, un nom latin, un sexe, un âge. La règle métrique sous son corps inanimé renforce l'idée que la vie se réduit à des données calculables. Les images de peaux d'oiseau

23 Une interprétation plus anthropomorphique de ces portraits pourrait y voir des *memento mori* nous rappelant la brièveté de la vie humaine, la futilité des plaisirs humains. Ils sont également des rappels sinistres des manières dont certaines populations humaines ont été réduites au silence, numérotées, tuées.

parfaitement préservées sont accompagnées par des statistiques à propos de l'extinction : plus de 50 % dans un cas ou 70 % dans un autre. L'absence de trame sonore pour accompagner cette installation vidéo rend le silence encore plus inquiétant. On se demande : tout est-il perdu ?

La réponse de Chevalier est, de toute évidence, non. L'art ouvre un espace dans le récit linéaire du déclin, dans lequel on peut juxtaposer la perte et la beauté, le deuil et l'enchantement. Dans la même installation vidéo, des images d'un petit cours d'eau et d'un champ de fleurs sauvages nous rappellent qu'il existe encore beaucoup de matière animée dans le monde naturel, matière que nous n'avons pas encore pavée, réduite à une catégorie ou enfermée dans un muséum. Des clips vidéo de mains humaines tenant, tournant, brossant des peaux d'oiseau révèlent un rapport de soin avec la matière (animée). Des images d'une feuille de contact dans laquelle chaque petit carré montre en gros plan le plumage d'une espèce d'hirondelle vibrent de couleurs, s'incrétant dans l'œil qui le regarde et créant un stupéfiant sentiment de beauté. Enfin, une série de portraits de peaux d'oiseau rend hommage à chacune des vies individuelles perdues au nom de la science, du progrès humain, du profit capitaliste. On nous demande de réécrire ces vies²³.

Mirement/Trissements comprend une composante de réalité virtuelle semblable à *Mirement/L'herbier*. Plutôt que d'explorer un monde perdu de plantes, deux mondes très différents nous absorbent : l'un dans une pièce remplie d'animaux empaillés ayant appartenu au Musée du Québec (aujourd'hui le Musée national des beaux-arts du Québec) et l'autre à l'extérieur, dans la campagne québécoise, sous un ciel d'un bleu radieux et ensoleillé, dans divers champs cultivés ou en jachère.

Ce que provoque l'expérience initiale in situ de ces réalités virtuelles est un sentiment d'étourdissement et de nausée (apparemment, la disparition de son propre corps en réalité virtuelle peut produire les symptômes du mal des transports chez certaines personnes). Autrement dit, la chance de faire l'expérience visuelle et sonore du paysage de Thoreau (avec *Mirement/L'herbier*, par exemple) ou des habitats naturels des oiseaux des champs du Québec peut être physiquement très déstabilisante. On peut alors se demander : l'utilisatrice et l'utilisateur seraient-ils ouverts aux types d'affect et d'enchantement que nous venons de décrire ?

La réaction négative du corps dans ce déséquilibre diminue au fur et à mesure qu'on s'adapte à l'environnement virtuel. Avec le temps, il devient possible de suivre les vols des hirondelles qui entrent et sortent agilement d'une grange, et d'admirer les graminées autour d'un champ en jachère se balançant au gré du vent, alors que nous écoutons la musique des oiseaux, des arbres et des véhicules dans la campagne. Ces deux sens primaires convainquent le corps qu'on est comme chez soi dans cet endroit. Le contraire est vrai de l'autre monde virtuel. Dans une seule pièce vue de divers angles, on sursaute de surprise lorsqu'on se tourne pour voir un groupe de mammifères empaillés — des espèces forestières comme le cerf et l'orignal — réunis derrière

eux. Le débordement de vitrines d'oiseaux, certains dans des habitats « naturels » reconstruits, renforce l'impression d'un manque de point de vue et d'ordre. La présence immobile, pas morte et pourtant non plus en vie, de ces animaux nous laisse dans un sentiment d'égaré, cherchant du regard et de l'oreille des points de repère dans un monde créé par des êtres humains, mais dont ils sont absents.

ÊTRE TÉMOIN DE LA PERTE, REMARQUER À NOUVEAU

24 van Dooren, Thom. *Flight Ways: Life and Loss at the Edge of Extinction*, New York: Columbia University Press, 2016, p. 143. (notre traduction).

Dans *Mirement/Towering*, nous sommes témoins de plantes et d'oiseaux dont les vies sont mises en lumière dans des récits plus qu'humains, tissés à travers des objets matériels et des médias technologiques. Les images et les réalités virtuelles nous attirent dans un monde qui nous oblige à remarquer; elles évoquent des sentiments d'émerveillement et de curiosité, de même que de tristesse et de désorientation. On commence à comprendre que la nature mérite l'attention et le deuil. Dans un monde saccagé par les crises climatiques, ce glissement est plus important que jamais. Thom van Dooren avance ce qui suit:

Ce qu'il faut accomplir ici, c'est, d'abord et avant tout, la tâche de « bien comprendre », que ces morts, d'individus et d'espèces, *important*; que le monde, tel qu'on le connaît est en train de changer; et que de nouvelles approches sont nécessaires si la vie dans toute sa diversité doit se poursuivre. Dans ce contexte, apprendre à déplorer les extinctions peut également être essentiel à notre survie à long terme et à celle de plusieurs autres espèces²⁴.

Que doit-on faire alors qu'une sensation inexplicable de deuil s'empare de nous pour quelque chose que nous ne savions même pas être perdu pour nous ? *Mirement/Towering* nous rappelle que, comme l'effet de réfraction de la lumière, les objets dans le miroir sont plus proches qu'ils ne le paraissent. Comme Robin Wall Kimmerer l'écrit : « Avec une technologie sophistiquée, on essaie de voir ce qu'il y a au-delà de nous, mais souvent nous sommes aveugles aux innombrables facettes qui sont à portée de main²⁵. » Le projet de Chevalier illustre que, même si les collections d'histoire naturelle représentent la diversité de ce qu'on peut trouver dans la faune et la flore, il y a encore et toujours de la beauté à admirer dans le présent. Ce qu'il nous faut faire, c'est *remarquer*.

25 Wall Kimmerer, Robin. *Gathering Moss. A Natural and Cultural History of Mosses*, Corvallis: Oregon State University Press, 2003, p. 8. (notre traduction).

Traduit par Colette Tougas

Stéphanie Posthumus est professeure de littérature européenne au département des Langues, littératures et cultures de l'Université McGill, à Montréal. Pionnière de l'écocritique française, elle a publié la première monographie dans ce domaine, French Écocritique: Reading Contemporary French Fiction and Theory Ecologically (2017). Ses publications coéditées French Thinking about Animals (2015) avec Louisa Mackenzie et Mouvantes et émouvantes: les plantes à travers le récit (à paraître, PUM) avec Rachel Bouvet ouvrent de nouvelles voies dans l'étude des plantes et des animaux. Elle a également participé à divers projets dans le champ émergent des humanités environnementales numériques et du posthumanisme, en examinant la manière dont les études technologiques et scientifiques s'articulent autour des questions de la nature et du plus-que-humain.

Heather Rogers (elle) est récemment diplômée du programme Digital Humanities de l'Université McGill. Ses recherches explorent l'intersection de la narration numérique, du nouveau matérialisme, de l'étude critique des plantes et de l'histoire botanique. Sa thèse intitulée Digitizing Botanical Herstory: Human-Plant Lives and the Collection of Dr. Dorothy Newton Swales portait sur la mise en récit des collections botaniques du Dr. Dorothy Swales, la première femme conservatrice de l'herbier de McGill, à travers la création d'une exposition numérique utilisant le logiciel Omeka. Sa recherche souhaite contribuer au domaine croissant des humanités environnementales numériques, en démontrant comment les outils numériques peuvent raconter de façon nuancée et entrelacée des récits sur les liens entre l'humain et le végétal.



Alain Deneault

~~Le développement
durable~~

L'exploitation
endurable

Une histoire
sans mémoire

Peut-on encore prendre au sérieux l'expression « développement durable », et les objectifs que les pays de l'ONU se sont officiellement donnés en la matière ?

À l'automne 2021, au moment où s'ouvraient à Glasgow les travaux de la COP26 sur le climat réunissant quelque 200 pays, les vingt plus grandes puissances mondiales (G20) ont cru pertinent de réitérer leur adhésion aux objectifs du développement durable établis en 2015¹. Or, plusieurs échéances pressantes de ce programme avaient déjà été lamentablement ratées. Par exemple, la déclaration ambitionnait,

« d'ici à 2020 », de « régler efficacement la pêche », de « mettre un terme à la surpêche » ainsi que de mettre fin « aux pratiques de pêche destructrices ». Il devait s'ensuivre « des plans de gestion fondés sur des données scientifiques, l'objectif étant de rétablir les stocks de poissons le plus rapidement possible² ». L'Organisation de coopération et de développement économiques (OCDE), cette même année 2020, constatait l'échec des pays signataires et faisait résonner le creux de ces belles déclarations. Un quart des poissons et fruits de mer officiellement exploités à ce moment-là relevait toujours de la surpêche, et ce, sans considérer la très importante filière de la pêche illégale³. L'OCDE qualifiait alors d'« urgente » toute initiative « pour freiner la surpêche, améliorer la gestion des pêches et réformer le soutien au secteur, faute de quoi on ne parviendra[it] pas à assurer la conservation et l'utilisation durable de l'océan et de ses ressources comme le prévoyait un objectif clé des Nations Unies⁴ ». D'autres

1 L'Élysée. *Déclaration de Rome des chefs d'État et de Gouvernement du G20*, Paris : Présidence de la République, 1er novembre 2021. [<https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2021/11/01/declaration-de-rome-des-chefs-detat-et-de-gouvernement-du-g20>].

2 Nations unies. « Objectif 14 : Vie aquatique », *Objectifs de développement durable*, article 14.4. [<https://www.un.org/sustainabledevelopment/fr/oceans/>].

3 Urbina, Ian. *La Jungle des océans. Enquête sur la dernière frontière sauvage*, Paris : Pocket, 2021, 800 p., et Brown, Kyle G. « L'Afrique dépouillée de ses poissons », *Manière de voir. Le Monde diplomatique*, no. 178, août-septembre 2021, p. 36-37.

4 L'Organisation de coopération et de développement économiques. « Il est urgent d'agir pour freiner la surpêche et réformer le soutien au secteur halieutique », salle de presse de l'OCDE, 10 octobre 2020. [<https://www.oecd.org/fr/presse/il-est-urgent-d-agir-pour-freiner-la-surpêche-et-reformer-le-soutien-au-secteur-halieutique.htm>].

spécialistes en étaient déjà, depuis longtemps, à décrire l'effondrement en cours de la vie océanique⁵.

Ce domaine d'exploitation revêt un aspect symbolique. C'est en tablant sur des recherches dans le domaine des pêches que s'est trouvé élaboré l'oxymore de développement durable. « Ce concept dérivait de la notion de “rendement soutenu maximal” conçue par les gestionnaires des ressources halieutiques des années 1950 », se rappellent Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz dans *L'Événement anthropocène*, en plus de citer le secteur

5 Cury, Philippe et Daniel Pauly. *Manges méduses ! Réconcilier les cycles de la vie et la flèche du temps*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2013, 224 p. (coll. Sciences); Gascuel, Didier. *Pour une révolution dans la mer. De la surpêche à la résilience*, Arles: Actes Sud, 2019, 537 p. (coll. Domaine du possible); et Tabrizi, Ali. *Seaspiracy*, documentaire, Royaume-Uni: A.U.M. Films, 2021.

6 Bonneuil, Christophe et Jean-Baptiste Fressoz. *L'Événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris: Seuil, 2016, p. 36.

forestier planifié ainsi depuis le 19^e siècle⁶. Le développement durable entretient alors l'idée — aujourd'hui l'illusion — d'un ordre écologique dans lequel on peut posément administrer le vivant, et ce, à l'aide de modèles opérationnels et d'indicateurs. Un appareil imaginaire, une sorte d'*écostat* mondial, devait permettre de réguler le degré d'exploitation d'un « écosystème » en fonction de sa capacité à se régénérer.

L'expression « développement durable » est oxymorique à l'instar de toutes les adéquations que cette théorie s'emploie à orchestrer. Au chapitre de la pêche, par exemple, les cibles visent à « conserver et exploiter de manière durable les océans et les mers ». Ainsi, la conjonction de coordination *et* fait apparaître les verbes *conserver* et *exploiter* comme participant d'un même mouvement, alors qu'ils s'opposent frontalement. « Le concept est devenu le cri de ralliement de tous ceux qui s'intéressent au développement économique et à la protection de l'environnement, c'est-à-dire à l'harmonisation de l'économie et de l'écologie... », écrivait

le sociologue de l'environnement Jean-Guy Vaillancourt, invoquant « une formule magique capable de réconcilier les militants de l'écologisme et les tiers-mondistes d'une part, avec les bureaucrates gouvernementaux et les entrepreneurs développementalistes de l'autre⁷ ». C'est l'objectif. La grande industrie et la haute finance ont toutefois su absorber ce procédé alchimique comme un simple élément de rhétorique⁸.

Depuis, de nouveaux seuils d'imprévisibilité ont été atteints dans notre civilisation dominée par la grande industrie et la haute finance, tellement que l'ère d'incertitude dans laquelle nous entrons met à mal les conditions de possibilité du développement durable comme tel. Le Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat (GIEC) annonce que nous excéderons assurément le seuil du réchauffement climatique depuis le début de l'ère industrielle, soit 2°C; celui du dioxyde de carbone dans le ciel, soit plus de 400 parties par millions, a d'ores et déjà été atteint. La Plateforme intergouvernementale scientifique et politique sur la biodiversité et les services écosystémiques (IPBES) estime pour sa part qu'un million d'espèces sont appelées à disparaître à terme, ce qui perturbera durablement la chaîne alimentaire et le règne végétal. La revue *Environmental Science & Technology* indique enfin que nous avons produit en quantité plus de plastique et de produits chimiques que notre habitat naturel est capable d'en encaisser.

Vieille de quarante ans dans un monde en pleine mutation, la notion de « développement durable » est devenue caduque. On s'y intéresse au moment où elle n'a plus d'actualité, si elle en a

7 Vaillancourt, Jean-Guy.

« Le développement durable ou le "compromis" de la Commission Brundtland. Désarmement, développement et protection de l'environnement », *Cahiers de recherche éthique*, no. 15, Montréal: Éditions Fides, 1991, p. 21.

8 Figuière, Catherine.

« L'écodéveloppement, le développement durable autrement », *The Conversation*, 9 mai 2019. [<https://theconversation.com/lecodeveloppement-le-developpement-durable-autrement-114377>].

déjà eu. Désormais, les conditions ne sont plus réunies pour garantir la possibilité même d'un tel équilibre. Les gaz à effet de serre qu'on a propulsés dans le ciel depuis dix ans commencent à avoir des répercussions seulement maintenant, avec leurs boucles de rétroactions et leurs phénomènes exponentiels (fonte du pergélisol, libération du méthane contenu dans l'Arctique, fonte des glaciers qui entraîne une attraction des rayons solaires et une conservation de la chaleur qui accentue cette même fonte...). Le « développement durable » laisse entendre qu'on peut réguler notre rapport à la nature en recoupant certains indicateurs pour maintenir disponible une ressource qu'on a l'intention d'exploiter encore intensément. C'est faire comme si, hormis les quelques variables qu'on retient, toutes choses restaient égales par ailleurs (*ceteris paribus sic stantibus*). Or, à l'époque des bouleversements climatiques, de l'extinction de masse des espèces, de l'anthropocène et de la perspective multicrise à laquelle ils ouvrent au 21^e siècle, rien n'est égal par ailleurs, tout bouge, tout se transforme.

Le GIEC lui-même, dans son plus récent rapport, sonne le glas du développement durable et de toutes ces techniques d'accommodement. En rupture avec les mauvais augures d'antan, l'organe scientifique international présente désormais les effets qu'engendrent les perturbations climatiques comme actuels et irréversibles. Quoi qu'on fasse, les turbulences du monde sont enclenchées sur un mode autonome. L'humanité et la nature sont poussées au-delà de leurs limites. Le phénomène s'accélère et donnera lieu assurément à d'intolérables conséquences. L'adaptation est devenue, en maints contextes, impossible. On ne peut qu'espérer freiner le processus. Les peuples les moins responsables de la catastrophe sont d'ores et déjà les plus durement touchés. Même les objectifs les plus ambitieux ne permettraient que de réduire les pertes humaines

et naturelles sans les empêcher. Et les États sont clairement loin du compte. L'adaptation de type développement durable ne peut plus se concevoir selon la notion de « limite souple », et dans plusieurs cas, le point de non-retour — la « limite dure » — a été franchi⁹.

Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz sont catégoriques : « L'anthropocène annule donc le projet irénique et rassurant d'un “développement durable”. [...] Premièrement, il laissait croire à la possibilité de perpétuer une croissance économique moyennant un peu plus de “conservation” de l'environnement.

[...] Deuxièmement, la notion de “développement durable” reposait également sur l'idée d'une nature linéaire et réversible et l'existence d'un régime stationnaire idéal¹⁰. » Mais dans un temps où le substrat même de la nature est altéré en profondeur par les effets destructeurs de l'activité industrielle, s'enquérir de la modification de quelques paramètres alors que l'ensemble chavire revient à se questionner sur une étoile morte.

Aujourd'hui, plusieurs conversions à cette hypothèse du pire sont éloquentes.

Des acteurs de l'entreprise privée ont d'abord promu le « développement durable ». Maurice Strong, ex-PDG de Petro-Canada et de Power Corporation, en fit la matrice intellectuelle des politiques écologiques du tournant du 21^e siècle lors du Sommet de Rio de 1992. Le capital entretenait alors la promesse d'exploiter les territoires tout en les restituant à la génération suivante tels qu'ils avaient été trouvés. Comme si on pouvait éroder les sols mais les céder ensuite sans l'effet de l'érosion, émettre des tonnes de gaz à effet de serre dans

⁹ Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat. *Climate change: a threat to human wellbeing and health of the planet. Taking action now can secure our future*, salle de presse du GIEC, 28 février 2022. [https://www.ipcc.ch/2022/02/28/pr-wgii-ar6/], et Garric, Audrey. « Climat: le GIEC s'alarme des conséquences vertigineuses d'un monde toujours plus chaud », *Le Monde*, 28 février 2022. [https://www.lemonde.fr/planete/article/2022/02/28/climat-le-giec-previent-des-vertigineuses-sequences-d-un-monde-toujours-plus-chaud_6115555_3244.html].

¹⁰ Bonneuil, Christophe et Jean-Baptiste Fressoz. *L'Événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, p. 36-37.

l'atmosphère sans qu'ils n'aient d'impact pour les décennies à venir, provoquer la fonte des glaciers mais léguer un monde dans lequel ils persistent en leur état... Des modèles complexes misant sur la notion de *compensation* s'essayaient à la quadrature du cercle.

On se trouve devant une formule donnant l'impression qu'on peut régler d'un seul coup des contradictions historiques profondes (prospérité capitaliste, respect de l'environnement et justice sociale) sans se

questionner de quelque façon que ce soit sur les modalités politiques d'une telle utopie. L'économiste Serge Latouche s'en désole. « Selon les ONG [présentes à la Conférence de Johannesburg de 2002], il s'agit d'un développement "économiquement efficace, écologiquement soutenable, socialement équitable, démocratiquement fondé, géopolitiquement acceptable, culturellement diversifié", bref le merle

blanc¹¹ ». L'expression ne peut que satisfaire des cyniques ou des somnambules, parce qu'elle ne comporte aucune réflexion sociale, historique et politique sur les conditions d'impossibilité d'une telle utopie. « La plus belle réussite dans cet art du rajeunissement des vieilles lunes¹² », le développement durable illustre selon Latouche les « bricolages débiles, sans effets, sinon néfastes, sur rien » dont parle l'écrivaine Viviane Forrester dans *L'horreur économique*¹³. Cela rappelle l'analyse de l'« idéologie » par Isabelle Garo, à savoir la production d'expressions qui permettent de faire tenir dans les esprits des propositions pourtant contradictoires et intenables dans le réel historique¹⁴.

11 Latouche, Serge. *Survivre au développement*, Paris : Mille et une nuits, 2004, p. 51-52.

12 Latouche, Serge. *Survivre au développement*, p. 22.

13 Forrester, Viviane. *L'horreur économique*, Paris : Fayard, 1996, p. 90.

14 Garo, Isabelle. *L'idéologie ou la pensée embarquée*, Paris : La fabrique éditions, 2009, p. 33.

L'expression visait surtout à préserver le sème *développement*, chère à un Occident dominateur capable, depuis les années d'après-guerre, d'imposer par elle son modèle, le « sous-développement » stigmatisant à contrario toute communauté incapable de s'y conformer¹⁵. Fortes de cet oxymore, la grande industrie et la haute finance n'éprouvent aucune difficulté à se réclamer d'une expression dont ils font toujours davantage valoir le premier terme sur le second, ce dernier devenant de plus en plus cosmétique.

15 Sachs, Wolfgang. « Le développement : une idéologie en ruine », *Des ruines du développement*, Montréal : Ecosociété, 1996.

Converti stupéfiant à la dénonciation du développement durable, Jem Bendell fait partie de ceux qui ont le courage d'aborder la période historique de l'après.

Ce spécialiste en la matière, professeur à l'Université Cumbria en Angleterre, membre du comité de rédaction de la revue *Sustainability Accounting, Management and Policy*, a récemment déclaré la caducité des théories dont il était maître. Les lectures, qu'il additionne à l'occasion d'un congé sabbatique à la fin de la décennie 2010, l'amènent à revoir complètement ses positions : les changements climatiques comportent trop de conséquences majeures, irrémédiables et systémiques pour que nous puissions continuer à réfléchir en somnambules aux quelques paramètres que nous pourrions altérer pour maintenir le régime productiviste que nous servons. Il juge inacceptable que les spécialistes du « développement durable » ne traitent pas de ces questions de fond. Malgré que l'article qui en a découlé et qu'il a proposé au comité de la revue dont il faisait partie a été refusé, au motif qu'il n'était pas suffisamment « scientifique », il a tout de même été à l'origine du mouvement civique Extinction Rebellion, qui sauve l'honneur actuellement.

Plusieurs, avant lui, avaient dénoncé le caractère hautement récupérable du concept, voire sa pertinence. « Qui croit encore au discours du développement durable, développé à partir du rapport Brundtland de 1987, et tellement ânonné, déformé, détourné, usé jusqu'à la corde depuis lors ? » se demande l'ingénieur écologiste Philippe Bihoux¹⁶. On n'a jamais autant produit, autant jeté.

D'avantage encore ont dénoncé à sa source même le caractère idéologique de l'oxymore. Anna Bednik, journaliste de terrain et spécialiste du secteur minier, déplore l'usage

16 Bihoux, Philippe. « Dans les entrailles de la machine à expresso mondiale », *Institut Momentum*, 8 août 2011. [https://institutmomentum.org/dans-les-entrailles-de-la-machine-a-expresso-mondiale].

17 Bednik, Anna. *Extractivisme. Exploitation industrielle de la nature : logiques, conséquences, résistances*, Neuvy-en-Champagne : Le Passager clandestin, 2016, p. 95.

d'un terme qui fait stagner les esprits : « Les oxymores brouillent les repères. Ce sont des “chimères sémantiques”, pareilles au monstre mythique à tête de lion et à ventre de chèvre, qui laissent entendre qu'il suffit de réunir dans un syntagme des notions incompatibles pour créer une nouvelle réalité. De cette façon, la formule du “développement durable”, forgée par le rapport Brundtland en 1987, est

venue clore le débat sur les limites physiques de la croissance économique, sauvant le consensus productiviste et extractiviste mis en danger par le succès du rapport Meadows en 1972¹⁷. »

Plusieurs économistes hétérodoxes redoutent cette expression. Le miroir aux alouettes qu'elle constitue nous fait perdre, collectivement, un temps précieux. « Les réponses apportées à la crise écologique sont insuffisantes, inadaptées, voire dangereuses. Nous mettons aujourd'hui tous nos espoirs dans le “développement durable”, la “croissance verte” et maintenant un “*Green New Deal*”, qui sont une continuation du capitalisme industriel adjoint de quelques rustines “vertes” », bref un problème travesti en solution, écrit l'économiste Hélène

Tordjman dans une étude dense et volumineuse sur « l'écologie marchande¹⁸ ». Son collègue Serge Latouche n'en finit plus de relever des contradictions autour de ce syntagme, dans le rapport Brundtland ou dans d'autres sources comparables. La réduction du productivisme est par exemple parfois prescrite pour lutter contre les bouleversements climatiques tandis que, plus loin, sa reprise et son accentuation sont requises pour lutter contre la hausse démographique. Idem quant au quatorzième *Objectif du développement durable* selon l'ONU : la réduction escomptée de la pêche intensive auprès de communautés insulaires devrait

être remplacée, économiquement, par la très polluante industrie touristique, comme s'il suffisait de qualifier cette dernière de « durable » çà et là¹⁹... La malléabilité de l'expression explique que ses acceptions se comptent à coups de dizaines. Mais à terme, c'est toujours l'impératif de croissance qui est défendu — entre 3 % et 6 % selon les différentes régions du monde²⁰ ! Le remettre en cause relève d'un solide impensé. Tout

conspire à présenter le développement et la croissance comme une panacée, et à l'adjectiver pour le faire passer. « Au moins avec le développement non durable et *insoutenable*, on pouvait conserver l'espoir que ce processus mortifère aurait une fin²¹. »

Un autre économiste critique envers la notion, l'Allemand Wolfgang Sachs, se formalise pour sa part de voir le développement durable, dans sa folle polysémie, servir à dénoncer des pratiques traditionnelles d'Afrique, comme la cuisson au charbon de bois, certes problématique, mais au profit du seul développement à l'occidentale. C'est exactement en ce sens qu'écrit Maggie Black dans son saisissant *The No-Nonsense Guide to International Development*.

18 Tordjman, Hélène. *La croissance verte contre la nature. Critique de l'écologie marchande*, Paris : La Découverte, 2021, p. 6.

19 Nations unies. *Objectifs de développement durable*.

20 Latouche, Serge. *Survivre au développement*, p. 53.

21 Latouche, Serge. *Survivre au développement*, p. 68.

Le « développement durable » à la Brundtland a blâmé en moraliste les pays du Sud pour leur taux de fertilité, de manière malthusienne²². Sachs qualifie la grille d'analyse du développement durable de « daltonienne²³ ». Dans son colonialisme intrinsèque, elle mesure tout en termes de couts et de rendements, d'investissements, de volumes et de débouchés mondiaux... mais reste aveugle aux teints qui caractérisent les sociétés exploitées : le rapport spirituel à la terre, l'entregent communautaire, les liens familiaux... « Comprendre l'état de la planète en termes de *ressources, gestion et efficacité* peut rendre l'entrée dans la politique internationale de l'environnement attrayante à l'économiste et au planificateur gouvernemental, mais il perpétue le développement comme mission culturelle de l'Occident²⁴. »

22 Black, Maggie. *The No-Nonsense Guide to International Development*, Oxford : New Internationalist Publications, 2002, 144 p.

23 Sachs, Wolfgang. *Des ruines du développement*, p. 41.

24 Sachs, Wolfgang. *Des ruines du développement*, p. 83.

Des idéologues offrent une formidable adversité pour que nous nous cantonnions dans ces catégories occidentales. Tous les vocables donnés en partage, à coups de notions subventionnées à l'université, de contraintes lexicales pour le financement d'organisations « non » gouvernementales, de formules idéologiques promues à l'unisson par des instituts privés et ministères publics, visent à faire de l'adhésion au capital un horizon indépassable. Doit demeurer impensée l'idée même d'un modèle autre se substituant à l'ordre marchand voulu mondialement par des entités hégémoniques. La *gouvernance* radie le terme devenu ancien de politique et place les règles de l'entreprise privée au centre de tout modèle d'organisation de la vie sociale. L'expression *développement durable* gomme celle de *société durable* du Club de Rome, et place les entreprises non plus en position d'objets d'études, mais de sujets, non plus en position de problèmes, mais de solutions. L'*acceptabilité*

sociale biffe ses ancêtres, les « projets de société », et ne devient plus que réactive à ce qui s'offre à elle. Les *ressources humaines* raturent tout ce qu'il pouvait y avoir de personnel à la lutte des classes, lesquelles sont entretemps devenues des *parties prenantes*. C'est en décelant dans des points de croissance la confiance du peuple que nous cherchons à réenchanter le monde. Des barbarismes nous occupent les mâchoires comme des cailloux : clientèles, valeur ajoutée, compétitivité, processus, croissance... À l'aune de ces variables, désespérons-nous de nous donner une psychologie : l'optimisme, la relance, l'indice de bonheur...

25 Nations unies, *Rapport de la Commission mondiale pour l'environnement et le développement - Note du Secrétaire général*, 4 août 1987. [<https://digitallibrary.un.org/record/139811>].

Et cela dure, goutte à goutte, comme un supplice. Des discours clivés, décalés, déliés, schizoïdes résonnent en alternance avec ces chansons sottement mielleuses qui accompagnent notre consommation obligée.

Œuvre éloquente de la récupération par le régime du discours et de la sensibilité écologistes, le rapport onusien au titre insignifiant, *Notre avenir à tous*, ayant jeté les bases, en 1987, de la notion oxymorique de « développement durable²⁵ ». Son auteure, l'ex-première ministre norvégienne, Gro Harlem Brundtland, a signé le rapport après avoir été nommée présidente d'une commission baptisée « Développement et environnement », qui en annonçait déjà les thèses et la conclusion, à savoir que le développement et l'environnement se montrent non seulement compatibles, mais que seule la première rendrait possible la protection de la seconde. Surtout, ce rapport, beaucoup plus idéologique que scientifique, se voulait une réplique bien particulière à celui, déterminant, signé par le Club de Rome en 1972, *Les limites*

à la croissance, ou le rapport Meadows²⁶. Ce texte consistait à présenter comment la croissance du capital — et par conséquent la pression que sa grande industrie fait subir sur les territoires et les océans — concourt à sa perte et constitue le problème essentiel du phénomène massif de pollution et d'annihilation du vivant en bien des endroits du monde. Le rapport Brundtland ne conteste pas ces données ni ces analyses, il les *réplique* seulement, c'est-à-dire les reproduit en se positionnant comme la référence de prédilection en matière écologique, avec pour seule nuance la conclusion et l'intitulé qui chapeaute la démarche, à savoir que le souci écologique doit se penser par le prisme du développement, de la prospérité et de l'industrie plutôt qu'à son encontre. Pour le régime, depuis l'ONU, il ne s'agit pas tant de militer pour ses thèses et de leur conférer force

26 Meadows, Dennis, Donella Meadows et Jorgen Randers. *Les limites à la croissance (dans un monde fini)*, Montréal: Ecosociété, 2013, 432 p. (coll. Retrouvailles). [traduction de l'édition de 2004 du rapport initialement publié en 1972].

de loi dans des articles qui vont entrer en vigueur dans différentes législations du monde, que de continuer à les inscrire de manière plaquée dans un corpus de référence qui les contredit. Préconiser ainsi le « développement durable » plutôt que la « décroissance », c'est-à-dire tableur sur le rapport Brundtland plutôt que sur celui des Meadows pour aborder la question écologique, c'est appréhender la chose en cherchant à réaliser la quadrature du cercle, c'est penser en adoptant un lexique orwellien pour se persuader que la cause du problème est en réalité sa solution, c'est plaquer un discours intéressé sur une situation qui exige de la grandeur, c'est chercher à prendre conscience d'un phénomène dramatique à partir d'attrape-nigauds. Car un impensé doit subsister dans la démarche : envisager d'aredare la fin du capitalisme en tant que cause du marasme. Tant qu'on peut sacraliser la doctrine du capital, tant qu'on peut en

faire la source exclusive de toute action politique et sociale, y compris pour remédier à ce qu'il détruit, tout discours pourra être entendu. La *durabilité* et la *viabilité* de tout programme et de tout engagement seront recevables tant que c'est au nom du *développement* et de la *prospérité* qu'on les envisagera. Le discours *vert* sera bienvenu tant qu'il servira d'épithète à un *capitalisme*. *Intégration territoriale* sera admissible tant qu'elle participera de la *gestion*. Ces intitulés sont cruciaux : ils fondent les prémisses implicites qui entrent en contradiction avec les prétentions écologiques qu'ils coiffent, et de ce conflit inhérent à la production intellectuelle nécessairement misérable qui s'ensuit naissent la confusion et les dualités stériles : choisir entre l'écologie et l'économie ; soumettre les avancées en matière écologique aux lois du marché et à l'ingénierie techno-instrumentale ; mettre dans la balance la protection du territoire et la création d'emplois...

Une fois enterrée cette expression ambiguë à souhait, source de fausse conscience pour maintenir le capitalisme à flot à l'ère de ses destructions patentes, les dispositions des citoyen-nes ne se perdront plus dans les méandres stériles de l'écoanxiété, mais se traduiront par des dispositifs de transition novateurs et révolutionnaires.

AMNÉSIQUE ANTHROPOCÈNE

Mais pour s'y retrouver, encore faut-il savoir d'où on vient et comment s'est trouvée constituée notre conscience. Car au renoncement du capitalisme vert et de son « développement durable » se trouve le plus souvent imposé un discours sur l'« Anthropocène » et la transition écologique souvent tout aussi dépourvu d'historicité.

Si la notion d'*anthropocène* n'a pas l'odieux, comme le faisait l'expression « développement durable », de placer les milieux banquiers et industriels au centre de la solution écologique plutôt qu'au titre des responsables du marasme dans lequel nous nous trouvons, elle concourt tout de même à gommer les responsabilités historiques de ces derniers. Car la période qu'elle ouvre désigne au cœur de l'enjeu l'*anthropos*, l'« homme » devenant responsable de sa condition, et ce, depuis le brevetage de la première machine à vapeur lançant conventionnellement l'ère industrielle, soit 1769, voire par son attitude meurtrière et destructrice depuis des millions d'années. Ainsi noyé dans une subjectivité aussi vague et sur d'aussi insondables échelles, l'homme se veut comme sujet naturel responsable de l'état du système Terre. Ne parlons donc même pas de lui à l'échelle de la civilisation, et moins encore à celle qui convient le mieux, celle d'une classe sociale, mais de lui comme un sujet complètement diffus. Et surtout, oblitérons-le à coup de phrases passives permettant d'évacuer toute subjectivité (la planète a été polluée, du dioxyde de carbone a été lancé dans l'atmosphère, les océans ont été acidifiés...), et transformons l'objet de ce dont il est sourdement en cause — le capitalisme industriel — en sujet : la production minière augmente d'elle-même, la production énergétique est d'elle-même en hausse, les forêts se réduisent d'elles-mêmes, le niveau des eaux monte inexorablement, les déchets de plastique croissent à vue d'œil... Bref, le discours de l'*anthropocène* et l'histoire qu'il entretient portent sur des conséquences sans cause, sans responsabilité, sans subjectivité.

Cette rhétorique est moins révisionniste que restrictive. Idéologique, elle resserre le cadre pour qu'on ne voit que le marasme, et non le régime politique — le nôtre — au compte duquel on doit le porter. Dans cette histoire, il n'y a nul espace pour situer la question de la bourgeoisie triomphante, du

colonialisme, de la création et de la domination du prolétariat, du principe de marché érigé en système, de la science de la propagande et du marketing, des conflits armés, de l'essor des multinationales des suites du quadrillage planétaire rendu possible par la logistique de guerres mondiales... Il n'y a pas d'histoire dans cette histoire, mais que des données « probantes » produites par des modèles qu'élaborent des spécialistes en recherche opérationnelle.

Une histoire sans historiographie, portant sur des sujets sans subjectivité, des « humains » responsables de leur état où qu'ils soient et qui soient-ils socialement dans le monde, et pratiquant de vagues « activités humaines » qu'on attribue à tous alors que leur profit reste l'apanage du petit nombre, une oligarchie d'ordinaire tapageuse qui sait se faire oublier à l'heure des bilans.

ENCADRÉ I
QUE SIGNIFIE DÉVELOPPEMENT
DANS « DÉVELOPPEMENT DURABLE » ?

Le terme *développement* est tout sauf neutre. S'il s'agit de le penser comme un terme générique au sens où les enfants et les fleurs se développent, alors tout est développement et ce terme ne désigne plus rien de précis.

27 Sachs, Wolfgang. *Des ruines du développement*.

Or, l'usage qu'on en fait jusque dans des syntagmes comme « développement durable » relève d'une acception particulière, à forte charge idéologique.

La genèse que Wolfgang Sachs fait de l'expression, dans le livre *Des ruines du développement*, est tout à fait stupéfiante²⁷. Elle apparaît au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, plus précisément des suites de la création des institutions de Bretton-Woods, la Banque mondiale et le Fonds monétaire international étant destinés à favoriser la transformation du monde en un vaste marché intégré et à le régir. Le 20 janvier 1949, dans son très solennel *Discours inaugural* devant le Congrès des États-Unis à Washington, le Président nouvellement assermenté pour un deuxième mandat, Harry Truman, mit l'expression au centre de sa politique. Mais ce n'est pas tout à fait sous sa forme usuelle qu'on reconnaît sa toute première occurrence, mais par son antinomie. C'est de « sous-développement » que parla le Président eu égard

aux pays du Sud. Le temps d'un simple acte de langage, ceux-ci se découvrirent situés sur une échelle du progrès plaçant l'Occident, et les États-Unis en tête, au rang de modèle civilisationnel. Il y aurait désormais des pays développés, forts de leur exemplaire industrie, de leur hégémonique finance, de leur enviable société de consommation, et les autres, « sous-développés », puis « en voie de développement ».

En plus d'instaurer une échelle sur laquelle penser l'évolution des sociétés à l'aune du standard occidental, les notions de « sous-développement » et de « développement » ont contribué à homogénéiser la géopolitique mondiale, en contraignant les dirigeants non occidentaux à placer le « développement » de leur pays au centre de leurs politiques. Les Patrice Lumumba ou Thomas Sankara qui résistaient à de tels dictats payaient de leur vie leur outrecuidance envers les suprématistes occidentaux. « Se développer » signifiait alors, comme l'imposaient les vétustes *Plans d'ajustement structurels* de la Banque mondiale et du Fonds monétaire international, ouvrir ses frontières aux investissements occidentaux ; dépêcher sur place des consultant-es occidentaux en *bonne gouvernance* ou former à Paris, New York et Londres les futures « élites » africaines ; réduire à néant les impôts, taxes et droits de douane auprès des grandes entreprises ; aménager le territoire (aqueducs, voirie, centrales électriques, ports...) de façon à satisfaire les grands groupes industriels ;

transformer en profondeur les mœurs de la population pour la rendre idéologiquement compatible au nouveau régime ; laisser la corruption pourrir durablement la culture politique locale ; abandonner les populations en situation de déréliction politique jusqu'à ce qu'elles cèdent à la violence et aux guerres civiles.

C'est donc de manière orwellienne que le terme

28 Bachelard, Gaston. *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1993 [1938], p. 81.

développement a fait son entrée dans le débat public. L'expression *ruissellement* (*trickle down*) a désigné le principe de base : plus les gros s'enrichissent, plus les

petits profitent également de cet enrichissement.

On comparait la croissance au niveau des eaux qui emportent vers le haut autant les petits bateaux que les grands du moment qu'il augmente. C'était là oublier la leçon de l'épistémologue Gaston Bachelard, à savoir se méfier des métaphores, ne point les considérer comme référents ultimes de la pensée²⁸.

Le « développement » promettait au monde la paix, la civilisation, la culture, la prospérité et tous les attributs de la richesse propre à l'Occident, alors qu'ils ne sont rendus possibles que par l'exploitation du plus grand nombre par une minorité... Les peuples et des instances dirigeantes de bonne foi, abusés par cette rhétorique, se sont trouvés emportés dans la spirale infernale de spectaculaires inégalités sociales, de la

pollution massive, de guerres et tensions sociales, de la corruption, des dettes odieuses et de la mise à mort des espoirs pour tout État social.

Pour masquer ces échecs, les sémanticien·nes ou aliéné·es du « développement » ont continué de cultiver l'expression, malgré les retentissants échecs de la deuxième moitié du 20^e siècle, en tentant de sauver ce qui pouvait être bon en elle. Pour abstraire le *développement* de ses échecs fondamentaux et structurels, on s'est mis à rêver un développement, certes, mais social, mais local, mais humain, mais durable, mais *autre*, comme si ce n'était pas *autre chose que le développement* qu'il fallait enfin commencer à penser²⁹. Tant d'oxymores sont venus réaffirmer des prémisses impérialistes et des postulats erronés, pour nous enfermer dans une perspective nuisible.

29 Latouche, Serge. « Le développement "à particule" », *Survivre au développement*, p. 31-72.

ENCADRÉ II

Le terme *Développement* n'a pas seulement envahi le vocabulaire politique durant la seconde moitié du 20^e siècle, il a corrompu les langues en profondeur.

Prenons le cas du français. L'usage que nous faisons désormais du *développement* en politique ne constitue pas seulement un idéologème, mais aussi un anglicisme. Certes, le terme *développement* existe en français, mais l'utiliser dans le même sens que *development*, ou s'en référer au verbe *développer* comme l'équivalent de *to develop* trahissent une méconnaissance de ces faux amis.

En français, *développer* et *le développement* découlent du fait de l'*enveloppe*, terme premier. Envelopper des balles de blé au départ, puis tout ce qui attestait du fait d'enfermer et de contenir, a procédé de l'enveloppement. À *contrario*, développer a fini par signifier le fait de retirer une chose de ce qui l'enveloppe. On peut par exemple allègrement développer en français un cadeau. Par extension, on a pu dire du développement qu'il concerne un potentiel que recèle quelqu'un ou quelque chose en tant que cela lui est propre. On peut donc, dans notre langue, traiter d'une forêt qui se développe, si on entend par là le fait d'une manifestation en acte de son potentiel : des arbres poussent, des insectes

y travaillent, des oiseaux y passent, des mammifères y vivent... Toutefois, traiter du *développement d'une forêt* pour désigner un aménagement voulu aux fins d'intérêts industriels est fautif. Il s'agit alors d'un anglicisme reposant sur le faux ami qu'est le *development*. En ce sens, à l'entrée « Développer », le *Dictionnaire historique de la langue française* précise ceci quant à l'usage de cette forme idéologique : « Par contamination de l'anglais *development* “mise au point”, il a pris (v.

30 Rey, Alain (dir.), « Développer », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris : Le Robert, 1998 [1992], tome I, p. 1065.

1960) le sens spécial de “suite des événements manifestant une tendance”, plus précisément “mise au point (d'un produit),

mise en valeur (d'une zone)”, valeurs critiquées comme anglicismes³⁰ ».

Le dictionnaire anglais-français Collins et Le Robert confirment la chose. Ainsi, le verbe *to develop* est rendu en français non pas par *développer* mais par *exploiter* principalement.

Pourtant, si on faisait preuve de plus de rigueur dans les sphères scientifiques et politiques où l'oxymore *sustainable development* est massivement utilisé, on ne causerait pas de « développement » (durable) mais d'*exploitation* durable. Pourquoi ne le fait-on pas ? Sans doute parce que la tension oxymorique qui traverse ce syntagme apparaîtrait encore plus crûment sous cette forme, le développement agissant ici, comme en anglais, à la manière d'un euphémisme.

On peut maintenant s'attaquer au très mal traduit *sustainable*. Si l'épithète *durable* n'est pas fautive en français, elle constitue une très mauvaise traduction sur un plan conceptuel : *sustainable* en anglais renvoie à une acception modale attestant d'une capacité à se maintenir longtemps, *supportable* ou *viable* sont alors les mots les plus appropriés pour le traduire, tandis que *durable* en français – terme auquel on se réfère le plus souvent pour le rendre – constitue une notion temporelle. Ainsi, tandis qu'en anglais on prétend penser la faisabilité, en français on évoque plus que le résultat escompté. Cela devient parfaitement clair lorsqu'on envisage le *sustainable development* être traduit par « exploitation viable », une traduction qui sied mieux. Même que, dans le contexte, il serait plus honnête d'allier la question du mode, de la temporalité et de l'acceptabilité en traitant d'« exploitation endurable ». Voilà une expression qui reste très présomptueuse, outrancière même, mais qui au moins ne cache pas les motivations viles qui la fondent.

Alain Deneault est professeur de philosophie au campus de la Péninsule acadienne de l'Université de Moncton. Ses essais portent sur l'idéologie managériale, la souveraineté des pouvoirs privés et l'histoire de la notion polysémique d'économie. Il est l'auteur de Bande de colons, Gouvernance et La Médiocratie (Lux), et a fait paraître plusieurs essais sur les multinationales et les souverainetés de complaisance chez Écosociété ainsi que Rue de l'échiquier.

À PROPOS

Mirement/L'herbier est ancré dans l'Herbier Marie-Victorin de l'Université de Montréal et dans les Herbiers de l'Université Harvard. L'œuvre s'appuie de plus sur les paysages explorés par deux figures nord-américaines incontournables de la botanique, de l'écologie et de la littérature, indissociables de ces deux herbiers: l'auteur, naturaliste et philosophe Henry David Thoreau et le botaniste et professeur Conrad Kirouac (frère Marie-Victorin).

L'œuvre prend la forme d'une succession de tableaux que le public traverse. Certaines des scènes se déroulent dans des environnements modélisés (images générées par ordinateur), alors que d'autres sont des scènes composées d'images cinématographiques en 360 degrés. L'expérience proposée se veut immersive, à *la première personne*. Elle se déroule virtuellement, tantôt sur le terrain, tantôt dans le laboratoire, au cœur de discussions portant sur différents enjeux qui animent la recherche actuelle en botanique, notamment avec le biologiste, directeur des Herbiers et professeur à l'Université Harvard, Charles C. Davis. Bases de données à long terme, les herbiers sont utilisés dans les recherches portant sur la réponse phénologique des plantes (le calendrier de leur sensibilité à la température), révélant le fossé qui apparaît progressivement entre les stades de développement des différentes espèces qui composent un écosystème.

Mirement/L'herbier

Par une documentation photographique et vidéographique des modes d'appréhension et de connaissance du vivant que sont le jardin et la ménagerie, l'œuvre *Mirement/La ménagerie* s'intéresse à la foule d'espèces végétales et animales jugées exotiques qui ont été rapportées en Angleterre aux 17^e et 18^e siècles. Ces espèces ont notamment servi à composer des jardins et des collections d'histoire naturelle permettant d'accroître un certain type de savoir (dont on pourrait dire qu'il était *décontextualisé*, ces espèces étant extraites de leurs écosystèmes) en lien avec les territoires conquis.

Parmi les sites documentés dans l'œuvre qui évoquent cette période, on trouve le jardin de Packwood House, situé dans le Warwickshire. Ce jardin d'ifs, planté au 17^e siècle aux abords d'une maison datant de l'époque Tudor, présente un impressionnant aménagement d'arbres connu sous le nom des *Douze apôtres*.

Mirement/La ménagerie

Les espèces animales des ménageries ont été le symbole d'un statut social—souvent royal, comme les pélicans du roi que l'on retrouve toujours dans le St. James's Park à Londres depuis le 17^e siècle. Elles représentent d'abord le pouvoir de celles et ceux qui possèdent des espèces venues de loin. Elles sont perpétuellement exposées dans un espace clos, disponibles aux regards, témoignant d'une emprise sur les choses.

Dans son livre *Menagerie. The History of Exotic Animals in England* (2016), la professeure honoraire d'archéologie de l'University College London Caroline Grigson évoque la ménagerie qui se trouvait à la Tour de Londres où lions, ours polaires, léopards et éléphants étaient enfermés dès le début du 13^e siècle. La chercheuse mentionne que les premières représentations réalisées à partir d'observation directe de paons vivants en Angleterre remontent au début du 14^e siècle. C'est aussi à la même époque que les perroquets font leur apparition. Toutes ces espèces incarnaient le succès commercial du pays—dès l'époque Tudor, avec l'East India Company et d'autres entreprises privées, qui transportaient les espèces animales (et aussi humaine) entre l'Angleterre et ses colonies.

Mirement/La ménagerie

L'œuvre *Mirement/Trissements* repose sur un affichage généré en temps réel à partir d'une base de données qui regroupe des images photographiques et vidéographiques ainsi qu'une liste de critères opérants dressée pour l'occasion. Ces images, principalement réalisées à partir de la collection scientifique de peaux d'oiseaux de l'Université Laval, montrent une série d'individus d'espèces d'oiseaux champêtres du Québec issues de la famille des Hirundinidés, des Ictéridés, des Troglodytidés, des Turdidés, des Parulidés, des Cardinalidés, des Tyrannidés et des Passerellidés. Un grand nombre d'espèces qui appartiennent à ces familles ont vu leurs effectifs diminuer drastiquement au cours des dernières décennies, ici comme ailleurs.

Mirement/Trissements

Les images issues de la collection scientifique de l'Université Laval en côtoient d'autres qui ont été produites dans quelques-uns des sites qu'étudie l'équipe du chercheur Marc Bélisle, professeur en biologie à l'Université de Sherbrooke. On y voit notamment des oisillons hirondelles bicolores dont les données biométriques sont consignées. D'autres images vidéo montrent différents types d'habitats susceptibles d'accueillir cette espèce d'oiseau qui se nourrit d'insectes en vol (friches, ruisseaux ou marécages).

Marc Bélisle mène une importante recherche visant à étudier l'influence de l'intensification des pratiques agricoles sur la structure et la dynamique des populations de l'hirondelle bicolore. Un travail de longue haleine, qui dure depuis plus de quinze ans. Chaque année, d'avril à juillet, lui et son équipe observent les activités entourant 400 nicheris répartis sur 10000 kilomètres carrés, de Sherbrooke à Sorel, en passant par Mont-Saint-Hilaire.

Mirement/Trissemments

L'hirondelle bicolore fait partie d'une série de neuf portraits photographiques qui ont été réalisés à partir de la collection de peaux d'oiseaux de l'Université Laval—une collection figée dans le temps (les spécimens datant pour la plupart de la période circonscrite entre 1930 et 1950) et délaissée (elle semble faire l'objet de peu d'activités de recherche). Ces images sont en quelque sorte accidentelles: elles ont surgi lors d'une séance de prise de vue destinée à constituer la base de données sous forme d'images qu'utilise un programme conçu dans le cadre du projet. La faible profondeur de champ des photographies fait voir autrement les spécimens et révèle l'individualité de l'animal qui, un jour, a été capturé et tué pour constituer la collection scientifique. Les espèces représentées par cette série sont malmenées par les pratiques de l'agriculture intensive et les pesticides sur lesquels elle s'appuie. L'avenir de ces oiseaux apparaît de plus en plus incertain.

Mirement/Trissemments

La côte jurassique d'Angleterre—documentée dans l'ouest du Dorset, près de Lyme Regis—est principalement constituée de couches d'argile et de calcaire disposées en alternance, appelés communément, en anglais, *blue lias*. Riches de fossiles datant des ères géologiques du jurassique et du crétacé supérieur, ces falaises ont connu au cours de leur histoire certains épisodes d'érosion marquants, tels que le *Bindon Landslide*, ou *Great Landslip* de 1839, qui a vu le sol s'ouvrir sur plus d'un kilomètre, donnant lieu à un nouveau paysage aujourd'hui protégé par un statut légal de réserve nationale. Ces falaises sont désormais, avec la montée des eaux et la multiplication des épisodes météorologiques extrêmes, en proie à une instabilité grandissante.

Mirement/L'instabilité

Le site de Canary Wharf, quartier des affaires de Londres qui semble construit à fleur d'eau, convoque dans l'œuvre l'instabilité inhérente au système économique capitaliste. Construit par le financier canadien Paul Reichmann (Olympia & York) sous le gouvernement de Margaret Thatcher, Canary Wharf est une véritable cité dans la cité, bien ancré sur l'ancien site des quais et bassins de la West India Company (une entreprise de l'ère coloniale impliquée dans le commerce triangulaire). Coté en bourse depuis 1999, Canary Wharf Group a été acquis en 2015 par Brookfield Properties (une firme canadienne) et Qatar Investment Authority pour 2,6 milliards de livres sterling. Ce noyau de la finance est ici examiné à travers le motif de son architecture de métal et de verre (constitué notamment de plaques d'acier inoxydable pour One Canada Square, plus haute tour du quartier, conçue par l'architecte César Pelli), autour de laquelle la caméra entreprend une trajectoire circulaire à partir du train léger sur rail qui serpente en hauteur parmi les édifices aux façades miroitantes.

Mirement/L'instabilité

Dans l'œuvre, la liste exhaustive des locataires du domaine Canary Wharf Group—des voisins parmi lesquels on compte de grandes banques, fonds d'investissement et entreprises technologiques—est imprimée sur pellicule réfléchissante. Parmi ces nombreux locataires se trouvent American Express, Apple, Barclays PLC, Chevron UK, Citigroup, Clifford Chance, Crédit Suisse, Deutsche Bank, Fitch Ratings, HSBC, Infosys, JPMorgan, KPMG, Morgan Stanley, Société générale, Standard & Poor's, Thomson Reuters. Canary Wharf Group mène depuis les derniers mois une campagne publicitaire destinée à faire passer son image de quartier des affaires à celle d'un quartier résidentiel urbain et branché, vibrant au son d'une communauté dont le mode de vie serait «durable» (*sustainable*).

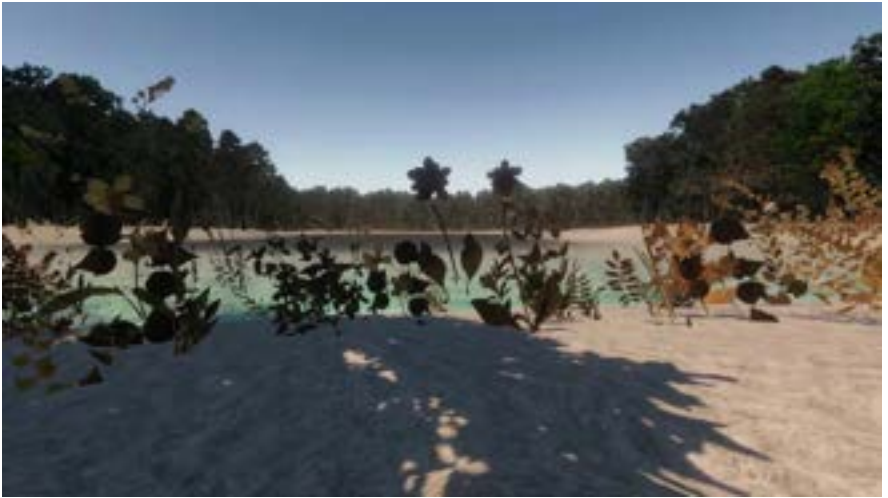
Mirement/L'instabilité

Geneviève Chevalier est une artiste en arts visuels et médiatiques, commissaire indépendante et professeure à l'École d'art de l'Université Laval. Elle est titulaire d'un doctorat en études et pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal et d'une maîtrise en beaux-arts de l'Université Concordia. Elle a réalisé un stage postdoctoral en muséologie sur la question des interventions d'artistes dans les collections muséales dans le cadre du groupe de recherche et de réflexion CIÉCO: Collections et Impératif événementiel.

La démarche artistique de Geneviève Chevalier s'inspire d'approches contextuelles et documentaires expérimentales et repose sur des méthodes de cueillette et d'analyse de données, de documentation de la faune ainsi que de sites naturels et patrimoniaux. Elle s'intéresse à un savoir propre aux sciences naturelles – ainsi qu'à la science comme champ de pratique interprétant le réel à partir de données. Dans son travail, elle utilise des médiums médiatiques et numériques : la vidéo, la photographie, le film et la réalité virtuelle. Elle a travaillé les médiums de l'installation et de l'exposition, combinant des éléments comme le mobilier, l'archive, le document visuel et sonore, l'entrevue. Sous la forme d'une série d'installations, le projet Mirement/Towering, qu'elle a entrepris en 2020, interroge la conception du monde vivant héritée de la modernité. À travers une documentation de certains modes d'appréhension et de connaissance du vivant issus de cette modernité, tels le jardin, la ménagerie et la collection muséale d'histoire naturelle, elle explore la possibilité de nouveaux usages susceptibles de mener à une vision autre du monde vivant. Ce travail lui permet notamment d'exposer en creux l'enjeu de la perte de biodiversité à l'ère des changements climatiques.

Artiste en résidence à AdMare en 2023, au studio ACME à Londres en 2020 et 2022, au ArtLab de la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's en 2021, à Sporobole en 2018, au Centre for Contemporary Arts de Glasgow en 2017, Geneviève Chevalier a présenté son travail au Musée régional de Rimouski, à OPTICA, à la Fondation Grantham pour l'art et l'environnement, au Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, au Musée de Lachine, à La Chambre blanche dans le cadre de la Manif d'art et à la Thames Art Gallery. Elle a récemment contribué aux ouvrages Lieux et milieux des arts vivants. Performer l'institution (Presses du réel) sous la direction d'Anne Bénichou ainsi que Réinventer la collection. L'art et le musée au temps de l'événementiel (Presses de l'Université du Québec) sous la direction de Mélanie Boucher, Marie Fraser et Johanne Lamoureux.

—
Geneviève Chevalier remercie Marc Bélisle, Alex Bond, Michel Boucher, Valérie Boulva, Charles-Étienne Brochu, Sophie-Laurence Brown, Chelsea Physic Garden, Charles C. Davis, Vincent Drouin, Alain Fournier, Philip Gagnon, Renaud Gervais, Tanya Grant, Stéphane Gregory, Anne-Marie Groulx, Geoffrey Hall, Herbie Marie-Victorin, Gaëlle Komar, Alexis Landriault, Guillaume Lévesque, Main Film, Marie-Isabelle de Melo, Packwood House, PRIM, Bruno Pucella et Sporobole pour leur collaboration ainsi que le Conseil des arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec et le FRQSC – programme Soutien à la recherche-crédation pour la relève professorale pour leur soutien.



Mirement/L'herbier - Towering/The Herbarium (2021)

Images tirées de l'œuvre de réalité virtuelle
Images from the virtual reality work



Mirement/L'herbier - Towering/The Herbarium (2021)

Images tirées de l'œuvre de réalité virtuelle
Images from the virtual reality work



Mirement/L'herbier - Towing/The Herbarium (2021)

Images tirées de l'œuvre de réalité virtuelle
Images from the virtual reality work



Mirement/La ménagerie – Towering/The Menagerie (2021)

Impression au jet d'encre sur papier baryté, 67 x 100 cm
Inkjet print on baryta paper, 67 x 100 cm



Mirement/La ménagerie – Towering/The Menagerie (2021)

Impressions au jet d'encre sur papier baryté, 67 x 100 cm
Inkjet prints on baryta paper, 67 x 100 cm



Mirement/La ménagerie – Towering/The Menagerie (2021)

Impressions au jet d'encre sur papier baryté, 67 x 100 cm
Inkjet prints on baryta paper, 67 x 100 cm



Mirement/La ménagerie – Towering/The Menagerie (2021)

Impressions au jet d'encre sur papier baryté, 67 x 100 cm
Inkjet prints on baryta paper, 67 x 100 cm



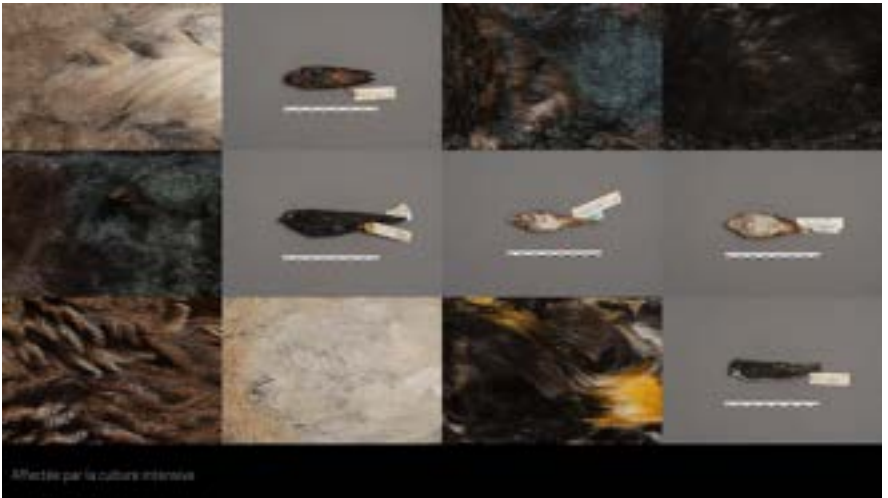
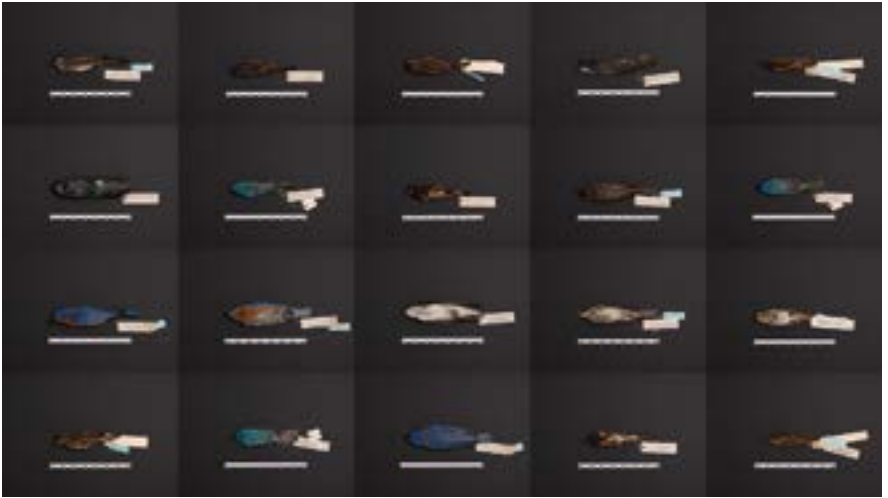
Mirement/Trissemments - Towering/Trissemments
Monstres - Sturnelle des prés (2022)

Impression jet d'encre sur papier baryté, 56 x 48,5 cm
Inkjet print on baryta paper, 56 x 48.5 cm



Mirement/Trissemments – Towering/Trissemments
Monstres – Hirondelle bicolore (2022)

Impression jet d'encre sur papier baryté, 56 x 48,5 cm
Inkjet print on baryta paper, 56 x 48.5 cm



© Réalisée par la culture intensive

Mirement/Trissemments – Towering/Trissemments (2022)

Images extraites d'une œuvre générée en temps réel
Images from a work generated in real time



Mirement/L'instabilité - Towering/Instability (2023)

Image tirée de la vidéo
Video still



Mirement/L'instabilité - Towering/Instability (2023)

Impression lenticulaire, 64 x 96,5 cm

Lenticular print, 64 x 96,5 cm



Mirement/L'instabilité – TOWERING/Instability (2023)

Impressions au jet d'encre sur papier baryté, 67 x 100 cm
Inkjet prints on baryta paper, 67 x 100 cm



Mirement/L'instabilité – Towering/Instability (2023)

Impressions au jet d'encre sur papier baryté, 67 x 100 cm
Inkjet prints on baryta paper, 67 x 100 cm



Mirement/L'instabilité - Towering/Instability (2023)

Impressions au jet d'encre sur papier baryté, 67 x 100 cm
Inkjet prints on baryta paper, 67 x 100 cm



Mirement/L'instabilité - Towering/Instability (2023)

Impression au jet d'encre sur papier baryté, 67 x 100 cm
Inkjet print on baryta paper, 67 x 100 cm

ABOUT

Geneviève Chevalier is a visual and media artist, independent curator and professor at the École d'art de l'Université Laval. She holds a doctorate in Études et pratiques des arts from the Université du Québec à Montréal, and a Master of Fine Arts from Concordia University. She completed a postdoctoral internship in museology on the question of artists' interventions in museum collections as part of the research and inquiry group CIÉCO: The Convulsive Collections.

Geneviève Chevalier's artistic practice is informed by contextual and experimental documentary approaches and based on methods used for data collection and analysis, as well as documentation of wildlife and natural and heritage sites. She is interested in knowledge that is specific to the natural sciences—and in science as a field of practice interpreting reality using data. In her work, she uses media and digital mediums: video, photography, film and virtual reality. When working with installation and the exhibition as a medium, she has combined elements such as display furnishings, archives, visual and sound documents, and interviews. Taking form as a series of installations, the project Mirement/Towering, which she began in 2020, questions the concept of the living world inherited from modernity. Through documenting the modes of comprehension and forms of knowledge of the living world that resulted from this modernity, such as gardens, menageries, and museum collections of natural history, she explores possible new uses, potentially leading to new ways of envisioning the living world. This work enables her to expose the problem of disappearing biodiversity in the era of climate change.

Artist in residence at AdMare in 2023, the ACME Studio in London in 2020 and 2022, the ArtLab of the Foreman Art Gallery of Bishop's University in 2021, Sporobole in 2018, the Centre for Contemporary Arts in Glasgow in 2017, Geneviève Chevalier has presented her work at the Musée régional de Rimouski, OPTICA, the Grantham Foundation for the Arts and the Environment, the Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul, Musée de Lachine, La Chambre blanche, as part of the Manif d'art, and at Thames Art Gallery. Recently, she contributed to the publications Lieux et milieux des arts vivants. Performer l'institution (Presses du réel), edited by Anne Bénichou, and Réinventer la collection. L'art et le musée au temps de l'événementiel (Presses de l'Université du Québec) edited by of Mélanie Boucher, Marie Fraser and Johanne Lamoureux.

—
Geneviève Chevalier thanks Marc Bélisle, Alex Bond, Michel Boucher, Valérie Boulva, Charles-Étienne Brochu, Sophie-Laurence Brown, Chelsea Physic Garden, Charles C. Davis, Vincent Drouin, Alain Fournier, Philip Gagnon, Renaud Gervais, Tanya Grant, Stéphane Gregory, Anne-Marie Groulx, Geoffrey Hall, Herbiér Marie-Victorin, Gaëlle Komar, Alexis Landriault, Guillaume Lévesque, Main Film, Marie-Isabelle de Melo, Packwood House, PRIM, Bruno Pucella, and Sporobole for their collaboration as well as the Canada Council for the Arts, the Conseil des arts et des lettres du Québec, and the FRQSC – Research-Creation Support for New Academics for their support.

The Jurassic Coast of England—documented in western Dorset, near Lyme Regis—is composed primarily of alternating layers of clay and limestone, commonly called Blue Lias. Rich in fossils dating back to the Jurassic and Late Cretaceous geological periods, these cliffs have experienced major periods of erosion throughout their history—for instance, the Bindon Landslide, also known as the Great Landslip, of 1839, when more than a kilometre of coastline broke away, forming a new landscape that is now legally protected as a World Heritage Site. With rising sea levels and an increasing number of extreme weather events, the cliffs now face increasingly unstable conditions.

Towering/Instability

In the video, the site of Canary Wharf, London's central business district that seems to float on the water, evokes the inherent instability of the capitalist economic system. Built by the Canadian real estate developer Paul Reichmann (Olympia & York) under the Thatcher government, Canary Wharf is a veritable city within a city, anchored at the former site of the West India Dock Company (a colonial-era enterprise involved in the triangular trade). Listed on the stock exchange since 1999, Canary Wharf Group was taken over in 2015 by Brookfield Properties (a Canadian firm) and the Qatar Investment Authority for £2.6 billion. Here, the financial hub is seen through the motif of its steel and glass architecture (in particular the stainless-steel plates of One Canada Square, the district's tallest tower, designed by the architect César Pelli), around which the camera moves aboard the light rail train that snakes between the buildings' mirrored façades.

Towering/Instability

In the video, the Canary Wharf Group's exhaustive list of tenants—which includes major banks, investment funds, and tech companies—is printed on a reflective surface. Among the many tenants are American Express, Apple, Barclays PLC, Chevron UK, Citigroup, Clifford Chance, Crédit Suisse, Deutsche Bank, Fitch Ratings, HSBC, Infosys, JPMorgan, KPMG, Morgan Stanley, Société Générale, Standard & Poor's, and Thomson Reuters. Over the past few months, Canary Wharf Group has launched an advertising campaign aimed at rebranding its image from a financial hub to a high-end residential district with a “sustainable” community lifestyle.

Towering/Instability

Towering/Trissements is based on a video projection generated in real time from a database of photo and video images, as well as a customized list of operative criteria. The images, taken mainly from Université Laval's scientific collection of bird skins, show a series of individuals from wild bird species—from the families of the Hirundinidae, Icterids, Troglodytes, Turdidae, Parulidae, Cardinalidae, Tyrannidae, and Passerellidae—in Québec. A great number of species belonging to these families have seen their numbers drastically plummet over recent decades, both here and elsewhere.

Towering/Trissements

In this work, images from Université Laval's scientific collection are presented alongside others taken on location at sites studied by a research team led by Marc Bélisle, biology professor at the Université de Sherbrooke. Pictured are tree swallow fledglings whose biometric data is being recorded. Other video images show different habitats (wildlands, streams, marshes) that might attract this bird species, which feeds on flying insects.

Bélisle leads a major long-term research project on the impact of intensified agricultural practices on the structure and dynamics of tree swallow populations that began more than fifteen years ago. Each year, from April to July, he and his team observe activity around four hundred nests over an area of ten thousand square kilometres encompassing Sherbrooke, Sorel, and Mont-Saint-Hilaire.

Towering/Trissemments

The tree swallow is part of a series of nine photographic portraits that were based on Université Laval's collection of bird skins—a collection that appears to be frozen in time (most of the specimens date back to between 1930 and 1950) and abandoned (it seems to be the focus of very little research activity). The images are in some ways accidental: they came about during a photo shoot for an image-based database for a program intended to be part of the project. The image's shallow depth of field provides another perspective on the specimens and reveals the individuality of each animal who, one day, was caught and killed in order to become part of the collection. The species represented in this series have suffered due to intensive agricultural practices and pesticide use. The future of these birds remains more and more uncertain.

Towering/Trissemments

Through photographs and videos that document how knowledge about gardens and wildlife is framed, *Towering/The Menagerie* looks at the vast range of “exotic” plant and animal species that were brought back to England during the seventeenth and eighteenth centuries. These species were notoriously used to create gardens and natural history collections that promoted a certain type of knowledge (which we might consider decontextualized, as these species were extracted from their natural ecosystems) in relation with the British conquering of these territories.

The gardens at Packwood House, in Warwickshire, are among the locations that evoke this period documented in this work. The Yew Garden, planted in the mid-1600s around a Tudor-period farmhouse, presents an impressive arrangement of yew trees known as the “Twelve Apostles.”

Towering/The Menagerie

A menagerie's animals were symbols of social status—often royal, as with the King's pelicans that have resided at St. James's Park in London since the seventeenth century. They represent the power of those who possess species from faraway lands. Permanently on display within an enclosed area, for all to see, they are a testament to an entity's control over things.

In her book *Menagerie: The History of Exotic Animals in England* (2016), Caroline Grigson, an honorary professor at University College London's Institute of Archaeology, writes about the menagerie at the Tower of London, where lions, polar bears, leopards, and elephants were kept starting in the early thirteenth century. She also notes that the first portrayals of peacocks made from live observation in England go back to the fourteenth century. This was also the period when parrots first made their appearance there. Each of these species was an embodiment of the country's commercial success—since the Tudor period, the East India Company and other private enterprises were transporting animal (and human) species between England and its colonies.

Towering/The Menagerie

Towering/The Herbarium is based on the Marie-Victorin Herbarium of the Université de Montréal and the Harvard University Herbaria. The work also focuses on the ecosystems explored by two key North American figures in botany, ecology and literature, inextricably linked to these two herbaria: author, naturalist and philosopher Henry David Thoreau and botanist and professor Conrad Kirouac (Frère Marie-Victorin).

The work consists of a succession of tableaux through which the audience travels. Some scenes happen in 3D-modeled environments, while others are built from 360-degree cinematographic images. The experience is an immersive, first-person experience. It takes place virtually, sometimes in the field, sometimes in the laboratory, amidst discussions on various issues concerning current botanical research, such as a conversation with Charles C. Davis, biologist, director of the Herbaria and professor at Harvard University. Long-term databases, herbaria are used in research into the phenological response of plants (the timing of their sensitivity to temperature), revealing the gap that gradually appears between the stages of development of different species that make up an ecosystem.

Towering/The Herbarium



Alain Deneault

~~Sustainable
Development~~

Endurable
Exploitation

A Neglected History

Can the term “sustainable development,” and the official objectives of the United Nations on the matter, still be taken seriously?

In the fall of 2021, when the COP26 climate change conference brought together some two hundred nations, the world’s twenty most powerful countries (G20) thought it would be relevant to reiterate their commitment to the sustainability objectives set in 2015.¹ Many of the program’s urgent agendas, however, were already an abysmal failure—for example, the ambitious pledge to,

“by 2020, effectively regulate harvesting and end overfishing” and end “destructive fishing practices.” The goal was to “implement science-based management plans, in order to restore fish stocks in the shortest time feasible.”² Also in 2020, the Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD) acknowledged the failures of the signatory countries and underscored the hollowness of their statements. One quarter of the fish and seafood being harvested at that time stemmed from overfishing, and that’s not even taking into account the very significant illegal fishing network.³ The OECD said that it was “urgent” to apply all initiatives to “reduce over-fishing, improve fisheries management and reform support to the sector, or the world will fail to meet a key United Nations goal on the conservation and sustainable use of the oceans and marine resources.”⁴ But other researchers had described the ongoing collapse of ocean life long before that.⁵

1 L’Élysée. *Déclaration de Rome des chefs d’État et de Gouvernement du G20*, Paris: Présidence de la République, November 1, 2021. [https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2021/11/01/declaration-de-rome-des-chefs-detat-et-de-gouvernement-du-g20].

2 United Nations. “Goal 14: Life Below Water,” *Sustainable Development Goals*, Target 14.4. [https://www.globalgoals.org/goals/14-life-below-water/].

3 Urbina, Ian. *La Jungle des océans. Enquête sur la dernière frontière sauvage*. Paris: Pocket, 2021, 800 p.; Brown, Kyle G. “L’Afrique dépouillée de ses poissons,” *Manière de voir. Le Monde diplomatique*, no. 178, August–September 2021, p. 36–37.

4 Organisation for Economic Co-operation and Development. “Urgent action is needed to reduce over-fishing and reform support to the fisheries sector,” OECD Newsroom, October 12, 2020. [https://www.oecd.org/newsroom/urgent-action-is-needed-to-reduce-over-fishing-and-reform-support-to-the-fisheries-sector.htm].

5 Cury, Philippe, and Daniel Pauly. *Mange tes méduses! Réconcilier les cycles de la vie et la flèche du temps*, Paris: Éditions Odile Jacob, 2013, 224 p. (coll. Science); Gascuel, Didier. *Pour une révolution dans la mer. De la surpêche à la résilience*, Arles: Actes Sud, 2019, 537 p. (coll. Domaine du possible); Tabrizi, Ali. *Seaspiracy*, documentary, United Kingdom: A.U.M. Films, 2021.

This sector is symbolic. It was through research in the field of fisheries that the oxymoron “sustainable development” first emerged. As Christophe Bonneuil and Jean-Baptiste Fressoz note in their book *L'Événement anthropocène*, “The concept was derived from the notion of ‘maximum sustained yield’ conceived by fisheries resource managers in the 1950s”; the authors also cite the forestry sector, which had been similarly planned since the nineteenth century.⁶ Sustainable development maintains the idea—now, the illusion—of an ecological order in which we can thoughtfully administer

6 Bonneuil, Christophe and Jean-Baptiste Fressoz. *L'Événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris: Seuil, 2016, p. 36. (our translation).

7 Vaillancourt, Jean-Guy. “Le développement durable ou le ‘compromis’ de la Commission Brundtland. Désarmement, développement et protection de l’environnement,” *Cahiers de recherche éthique*, no. 15, Montréal: Éditions Fides, 1991, p. 21. (our translation).

living things with the help of business models and indicators. An imaginary apparatus, a kind of global *ecostat*, would make it possible to regulate the degree to which an “ecosystem” is developed based on its capacity to renew itself.

The expression “sustainable development” is oxymoronic, as are all the other equivalencies that this theory tries to orchestrate. In the fisheries sector, for example, the purpose of the targets is to “maintain and sustainably harvest oceans and seas.” Here, the coordinating conjunction “and” suggests that the verbs *maintain* and *harvest* are part of a single action, whereas in fact they are diametrically opposed. “The concept became a rallying cry for anyone interested in economic development and environmental protection—in other words, harmonization of the economy and ecology,” wrote the environmental sociologist Jean-Guy Vaillancourt, evoking “a magical formula capable of reconciling environmental and Third World activists, on the one hand, and governmental bureaucrats and developmental entrepreneurs on the other.”⁷

That's the objective. Big industry and high finance, however, have absorbed this alchemical process as a simple rhetorical element.⁸

Since then, new thresholds of unpredictability have been crossed in our civilization, dominated as it is by big industry and high finance, to the point that uncertainty is hindering our ability to move forward with sustainable development in its current form. The Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) has announced that we will definitely exceed the global warming threshold of 2°C from the beginning of the industrial era; the threshold of carbon dioxide in the air, more than four hundred parts per million, has already been reached. For its part, the Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services (IPBES) estimates that one million species are likely to go extinct, which will permanently disrupt the food chain and the plant world. The journal *Environmental Science & Technology* has indicated that we have produced more plastic and chemical products than our natural habitat can withstand.

In a rapidly changing world, the forty-year-old notion of “sustainable development” has become obsolete. Our interest in it comes at a time when it is no longer relevant, if it ever was. Now, the very conditions that could guarantee the possibility of balance are no longer in place. The greenhouse gases that we've been releasing into the atmosphere over the past ten years are only beginning to have repercussions now, with climate feedback loops and their exponential effects (thawing permafrost, methane emissions from the Arctic, the melting of glaciers, which means that the earth absorbs more of the sun's heat, leading to more

⁸ Figuière, Catherine. “L'écodéveloppement, le développement durable autrement,” *The Conversation*, May 9, 2019. [https://theconversation.com/lecodeveloppement-le-developpement-durable-autrement-114377].

ice melt). “Sustainable development” suggests that our relationship with nature can be regulated by overlapping certain indicators in order to continue making specific resources available for development. It’s as though, except for a notable few variables, all things remained equal (*ceteris paribus sic stantibus*). But in the era of climate crisis, the mass extinction of species, the Anthropocene, and the multiple crises that have marked the early twenty-first century, nothing is equal, everything is moving, everything is changing.

⁹ Intergovernmental Panel on Climate Change. *Climate Change: A Threat to Human Wellbeing and Health of the Planet. Taking Action Now Can Secure Our Future*, IPCC Newsroom, February 28, 2022. [<https://www.ipcc.ch/2022/02/28/pr-wgii-ar6/>]; Garric, Audrey. “Climat: le GIEC s’alarme des conséquences vertigineuses d’un monde toujours plus chaud,” *Le Monde*, February 28, 2022. [https://www.lemonde.fr/planete/article/2022/02/28/climat-le-giec-previent-des-vertigineuses-sequences-d-un-monde-toujours-plus-chaud_6115555_3244.html].

In its latest report, the IPCC sounded the death knell of sustainable development and all other coping techniques. Breaking with what were previously seen as simply ominous signs, the panel now presents the effects of climate change as present and irreversible. No matter what we do, the world’s turbulences continue to occur on auto-pilot. Humanity and nature have been pushed beyond their limits.

This trend will continue to accelerate and inevitably cause intolerable consequences. Adaptation has become, in many contexts, impossible. Our only hope is to slow down the process. The people who are the least responsible for this catastrophe are already the most deeply affected. Even the most ambitious objectives would allow us only to mitigate human and natural losses, not prevent them. And individual nations are clearly falling short. Sustainable development–type adaptations can no longer be thought of in terms of “soft limits,” and in most cases, the point of no return—the “hard limit”—has already been crossed.⁹

Bonneuil and Fressoz are categorical: “The Anthropocene therefore cancels the irenic and reassuring project of ‘sustainable development.’ [...] First, it led us to believe that it was possible to perpetuate economic growth by way of a bit more environmental ‘conservation’ [...] Second, the notion of ‘sustainable development’ was also based on the idea of a linear and reversible natural world and the existence of an ideal stationary system.”¹⁰ But at a time when nature’s actual substrate has been deeply altered by the destructive effects of industrial activity, inquiring about changing a few parameters while the whole world is capsizing is like trying to investigate a dead star.

¹⁰ Bonneuil, Christophe and Jean-Baptiste Fressoz. *L'Événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, p. 36–37. (our translation).

Today, many conversions to these worst-case scenarios speak for themselves.

Private industry stakeholders were the first to promote the idea of “sustainable development.” Maurice Strong, the former CEO of Petro-Canada and Power Corporation of Canada, made it the intellectual template for twenty-first-century environmental policies at the Rio Summit of 1992. At the time, capital still held out the promise of developing land and returning it to future generations as it had been found—as if one could erode the soil and then return it without the effects of erosion, emit tons of greenhouse gases into the atmosphere without it having any impact on future generations, and cause glaciers to melt but leave a world in which they continue to exist. Complex models that gambled on the notion of *compensation* were trying to square the circle.

What we have here is a formula that suggests that deeply historical contradictions (capitalist prosperity, environmental respect, and social justice) can quickly be resolved without

questioning the political terms of this utopia in any way. The economist Serge Latouche laments this. “According to the NGOs [attending the Johannesburg Conference of 2002], it’s a question of ‘economically effective, environmentally sustainable, socially equitable, democratically based, geopolitically acceptable, culturally diverse’ development. In other words, a unicorn.”¹¹ The term can resonate with cynics or the totally unaware only because it involves absolutely no social, historical, or political reflection on the impossible conditions this kind of utopia would entail. “The greatest

success in the art of reviving outdated notions,”¹² sustainable development illustrates, according to Latouche, the “idiotic and ineffective, if not harmful, tinkering” that the author Viviane Forrester describes in *L’horreur économique*.¹³ This brings to mind Isabelle Garo’s analysis of “ideology” as the coining of expressions that allow us to hold in our minds obviously contradictory proposals that, in reality, are historically untenable.¹⁴

The term was mostly meant to preserve the notion of *development*, so dear to a dominant Western culture that, since the postwar period, has used it to impose its model of “underdevelopment,” which stigmatizes any community that cannot conform to Western development standards.¹⁵ Thanks to this oxymoron, big industry and high finance have no trouble claiming their adherence to an expression that, for them, always favours “development” over “sustainable”—a notion that has essentially become cosmetic.

11 Latouche, Serge. *Survivre au développement*, Paris: Mille et une nuits, 2004, p. 51–52. (our translation).

12 Latouche, Serge. *Survivre au développement*, p. 22.

13 Forrester, Viviane. *L’horreur économique*, Paris: Fayard, 1996, p. 90. (our translation).

14 Garo, Isabelle. *L’idéologie ou la pensée embarquée*, Paris: La fabrique éditions, 2009, p. 33.

15 Sachs, Wolfgang. « Le développement: une idéologie en ruine », *Des ruines du développement*, Montréal: Ecosociété, 1996.

A surprising convert to the denunciation of sustainable development, Jem Bendell is among those who have the courage to address the *post* historical period. An expert in the field of sustainability, professor at Cumbria University in England, and member of the editorial board for the *Sustainability Accounting, Management and Policy Journal*, Bendell recently declared that his theories on sustainability were now obsolete. He completely reversed his position after delving further into the subject while on sabbatical in the late 2010s: the consequences of climate change are too vast, too irreversible, and too systemic, he now

16 Bihouix, Philippe. « Dans les entrailles de la machine à expresso mondiale », *Institut Momentum*, August 8, 2011. [<https://institutmomentum.org/dans-les-entrailles-de-la-machine-a-expresso-mondiale>]. (our translation).

felt, for us to sleepwalk our way through thinking about the few factors that we might possibly alter to maintain our production-driven system. Furthermore, he decried the fact that “sustainable development” experts simply do not deal with these substantive issues. Although his resulting

article was rejected by his own editorial board, on the grounds that it “lacked scientific rigour,” it became a founding text for the Extinction Rebellion movement, which is currently spearheading his cause.

Many before Bendell had denounced the concept’s highly recyclable nature, even its relevance. “Who still believes in the discourse around sustainable development that grew out of the 1987 Brundtland Report, which has since been so readily reeled off, distorted, convoluted, and worn down to a thread?” asks Philippe Bihouix, an environmental engineer.¹⁶ Never before have we produced—and thrown away—so much.

More still have denounced the ideological nature of the oxymoron at its very root. Anna Bednik, a journalist who covers the mining industry, deplores the use of a term that stagnates

the mind: “Oxymorons blur our reference points,” she writes. “They are ‘semantic chimeras,’ just like the mythical monster with the head of a lion and the body of a goat that suggests that by simply uniting incompatible notions within a single syntactic unit, we can create a new reality. The ‘sustainable development’ formula invented by the Brundtland Report in 1987 has closed the debate on the physical limits of economic growth and saved the consensus on production-driven extractivism that had been threatened by the success of the Meadows Report in 1972.”¹⁷

17 Bednik, Anna. *Extractivism. Exploitation industrielle de la nature: logiques, conséquences, résistances*, Neuvy-en-Champagne: Le Passager clandestin, 2016, p. 95. (our translation).

18 Tordjman, Hélène. *La croissance verte contre la nature. Critique de l'écologie marchande*, Paris: La Découverte, 2021, p. 6. (our translation).

19 United Nations, *Sustainable Development Goals*.

Many unorthodox economists are worried about the term. Its smoke-and-mirrors effect is wasting our precious time. “Our answers to the environmental crisis are insufficient, inadequate, even dangerous,” writes the economist Hélène Tordjman in her dense and extensive study on environmental marketing. “We’re currently pinning all of our hope on ‘sustainable development’ and ‘green growth’ and now this ‘Green New Deal,’ which are just a continuation of industrial capitalism with a few added ‘green’ patches”—in other words, a problem disguised as a solution.¹⁸ Latouche has highlighted countless contradictions around the term, both within the Brundtland Report and in other comparable sources. Reducing productivity is sometimes recommended to fight back against climate change, but, later on, resuming and even accelerating productivity is required to counter population growth. The same logic applies to the UN’s 14th “Global Goal”: the expected reduction in intensive fishing in island communities should be replaced, economically, by the highly polluting tourism industry, as if merely calling that industry “sustainable” were enough.¹⁹ The expression’s malleability explains why we can

count its various meanings by the dozen. But in the long run, the growth imperative is always what is put forward—between 3 and 6 percent, depending on the world region!²⁰ Questioning this idea is utterly unthinkable. Everything conspires to present development and growth as a panacea, and to adjectivize it to make it more acceptable. “At least with unsustainable and *unbearable* development, we could keep hoping that these deadly processes would someday end.”²¹

Another critic, the German economist Wolfgang Sachs, objects to the fact that sustainable development, in a show of absurd polysemy, is used to denounce traditional African practices, such as cooking over charcoal, which is problematic only when it comes to profiting Western-style development. This is echoed by Maggie Black in her startling book *The No-Nonsense Guide to International Development*. In a Malthusian way, Brundtland-style “sustainable development” has moralistically blamed countries from the Global South for their fertility rates.²²

Sachs describes the sustainable development analysis index as “colour-blind.”²³ Intrinsically colonial, it measures everything on the basis of cost-benefit analyses, investments, volumes, and global opportunities but remains blind to what characterizes the societies exploited: spiritual relationship with the land, socially based communities, strong family bonds, and so on. “Understanding the state of the planet in terms of *resources, management, and efficiency* can make international environmental policy seem attractive to economists and government strategists, but it perpetuates development as the cultural mission of the Western world.”²⁴

20 Latouche, Serge. *Survivre au développement*, p. 53.

21 Latouche, Serge. *Survivre au développement*, p. 68.

22 Black, Maggie. *The No-Nonsense Guide to International Development*, Oxford: New Internationalist Publications, 2002, 144 p.

23 Sachs, Wolfgang. *Des ruines du développement*, p. 41. (our translation).

24 Sachs, Wolfgang. *Des ruines du développement*, p. 83.

Some ideologues erect huge barriers to ensure that we confine ourselves to these Western categories. All of the shared terminology that we see in subsidies to universities, the lexical constraints for the financing of “nongovernmental” organizations, and the ideological formulas uniformly promoted by private institutes and government ministries are aimed at making the adherence to capital unavoidable. The very idea of another model replacing the market order favoured worldwide by hegemonic entities must remain unthinkable. *Governance* has bumped the now-passé term *policy* and puts the rules of private enterprise at the centre of any social organizational model. The term *sustainable development* has replaced *no-growth society*, coined by the Club of Rome, and it positions companies not as the objects of study but as their subjects; not as problems, but as solutions. *Social acceptability* has cancelled its predecessor, “social projects,” and is now merely reactive to whatever comes up. *Human resources* has expunged the personal dimension behind class struggle; the social classes are now referred to as *stakeholders*. Detecting people’s confidence in these growth points is the key to winning them back. Barbarisms roll around in our mouths like pebbles: clients, value-added, competitiveness, process, growth. In light of these variables, we desperately reframe them as something positive: optimism, recovery, happiness index.

And this continues, drop by drop, like torture. Divided, displaced, disjointed, schizoid discourses alternate with the idiotic, sappy tunes that form the backdrop of our daily consumption.

In an eloquent distortion by the regime of environmentally sensitive discourse, the 1987 report (meaninglessly titled *Our Common Future*) published by the UN laid the foundation

for the oxymoronic notion of “sustainable development.”²⁵ Its author, the former prime minister of Norway, Gro Harlem Brundtland, wrote the report after she was appointed chair of the World Commission on Environment and Development, which had already put forward its theories and its conclusion not only that development and the environment were compatible but that only the former could protect the latter. Most importantly, the report—far more ideological than scientific—positioned itself as a retort to the Club of Rome’s decisive 1972 publication, *The Limits to Growth*, also known as the Meadows Report.²⁶ The report’s authors outlined that the growth of capital—and the subsequent pressures that big industries exert on land and oceans—contributes to their destruction and constitutes the essential problem behind the massive issues of global pollution and annihilation of life in many parts of the world. The Brundtland report doesn’t contest these data or analyses,

25 United Nations. *Report of the World Commission on Environment and Development: note / by the Secretary-General*, August 4, 1987. [<https://digitallibrary.un.org/record/139811>].

26 Meadows, Dennis, Donella Meadows, and Jorgen Randers. *The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome’s Project on the Predicament of Mankind*, Washington, DC, and New York: Potomac Associates and Universe Books, 1972.

it only *replicates* them—that is, it reproduces them by positioning itself as the reference of choice in matters of the environment, with the only nuance being its title and its conclusion, which is that environmental concerns should be considered through the lens of development, prosperity, and industry, rather than the reverse. As for the regime, from the UN’s perspective, it was less a question of defending its theories and enacting them into bills that would come into effect in different laws around the world, but of continuing to add them to a corpus of references that contradicts them. Advocating for “sustainable development” rather than “degrowth”—that is, banking on the Brundtland Report rather than the Meadows Report to address environmental

issues—is akin to tackling an issue by trying to square the circle, to approach it in Orwellian terms as a way to convince ourselves that the root of the problem is in fact the solution, to apply a self-serving discourse to a situation that requires big thinking, to acknowledge dramatic phenomena via a ruse. Because the unthinkable must remain part of the process: to immediately consider the end of capitalism as the cause of stagnation. As long as we sanctify the doctrine of capital, as long as we make it the exclusive source of all political and social action, including fixing what has been destroyed, any discourse will be heard. The *sustainability* and *viability* of any program or commitment will be embraced as long as it is envisaged in the name of *development* and *prosperity*. *Green* discourse will be welcome as long as it is an attributive adjective to *capitalism*. *Territorial integration* will be allowed as long as it is part of *management*. These titles are crucial: they are the basis of implicit premises that contradict the ecological objectives that they provide cover for, and from this conflict, which is inherent to the necessarily miserable intellectual production that follows, confusion and pointless dualism ensue: choose between the environment and the economy; submit ecological advances to the laws of the market and to techno-instrumental engineering; balance land protection with job creation, and so on.

Once we bury this incredibly ambiguous expression, the source of false consciousness that keeps capitalism afloat even when its destructive forces are obvious, citizens' intentions will no longer be lost in the sterile digressions of eco-anxiety, but instead will be transformed into innovative and revolutionary transitional tools.

But to get there, we must know where we are coming from and how our conscience has been shaped. Because when green capitalism and its “sustainable development” agenda are rejected, more often than not, we find an imposed discourse on the “Anthropocene” and on environmental transition that is often equally bereft of historicity.

Although the notion of the *Anthropocene* doesn't put bankers and industrialists at the centre of the environmental solution (as opposed to being the ones responsible for our current quagmire), like “sustainable development” does, it nevertheless helps to conceal their historical responsibilities. This epoch places the *Anthropos* at the core of the issue—the “human” who has achieved self-reliance, at least since the patenting of the first steam engine in 1769, which is said to have launched the industrial era, but also over millions of years through murderous and destructive instincts. Drowning in such vague subjectivity and on such an unfathomable scale, humans want to be the natural subjects who are responsible for the state of Earth's system. We aren't talking about humans on the scale of civilization, and even less in terms of social class, which would be more appropriate, but as a completely diffuse subject. And most importantly, we must obscure humans through passive phrases that eliminate all forms of subjectivity (the planet is polluted, carbon dioxide was released into the atmosphere, the oceans have been acidified), and transform the thing that humans are secretly responsible for—industrial capitalism—into the subject: mining production is increasing, energy production is rising, forests are shrinking, ocean levels are inexorably rising, plastic pollution is out of control. In other words, the discourse of the Anthropocene and the story

it maintains is one of consequences without a cause, without responsibility, and without subjectivity.

This rhetoric is less revisionist than restrictive. Ideologically, it tightens the frame so that we see only the stagnation, not the political system—ours—to which it must be attributed. In this history, there is no room for the question of the triumphant bourgeoisie, colonialism, the creation and domination of the proletariat, the market principle erected as a system, the science of propaganda and marketing, armed conflicts, and the rise of multinationals as a result of the planetary grid made possible by the logistics of world wars. There is no history in this history, only “conclusive” data produced by models designed by operational research experts.

A history with no historiography, on subjects with no subjectivity, by “humans” responsible for their state wherever and whoever they may be socially in the world, practising waves of “human activity” that are attributed to everyone while profits remain the privilege of the few—a usually boisterous oligarchy that knows how to vanish when the moment of truth comes.

INSET I
WHAT IS THE *DEVELOPMENT*
IN “SUSTAINABLE DEVELOPMENT”?

The term *development* is anything but neutral. If thought of in the generic sense, as in the development of children and flowers, then everything is development and the term doesn't really mean anything precise.

27 Sachs, Wolfgang. *Des ruines du développement*.

But its use in phrases such as “sustainable development” stems from a particular, highly ideological assumption.

The genesis of the term, according to Wolfgang Sachs in the book *Des ruines du développement*, is absolutely astonishing.²⁷ It appeared shortly after the end of the Second World War—specifically, in the wake of the foundation of Bretton-Woods, the World Bank, and the International Monetary Fund, which were destined to help transform the world into a vast integrated market over which they would preside. On January 20, 1949, in his solemn Inaugural Address to the United States Congress in Washington, newly re-elected President Harry Truman put the phrase at the centre of his policy. In this first occurrence, however, we recognize it not really by its usual form, but rather by its antinomy. Truman spoke of “underdeveloped” areas in reference to the global South. In the time it took to make a speech, these

countries now found themselves on a progress scale that placed the Western world, led by the United States, as the model of civilization. From then on, countries would be categorized as developed—with ground-breaking industries, monetary hegemony, and enviable consumer society—and the rest: first “underdeveloped,” and then “developing.”

In addition to establishing a scale in which societal evolution could be considered by Western standards, “underdevelopment” and “development” have contributed to homogenizing world geopolitics by forcing non-Western governments to place the “development” of their countries at the centre of their policies. Leaders such as Patrice Lumumba and Thomas Sankara, who resisted these diktats, paid for their insolence against Western supremacists with their own lives. “To develop,” as imposed by the World Bank and International Monetary Fund’s antiquated *Structural Adjustment Programs*, meant opening one’s borders to Western investors; inviting Western *good governance* consultants, or sending future African “elites” to study in Paris, New York, and London; reducing taxes and customs duties to zero for large companies; building infrastructure (aqueducts, railways, power plants, ports) to satisfy large industrial groups; deeply transforming the customs and traditions of communities to make them more ideologically compatible with the new regime; allowing corruption to permanently rot the local political culture; and

abandoning politically struggling populations to let them succumb to violence and civil wars.

This is how the term *development* made its Orwellian way into public debate. The term “trickle-down” describes its basic principle: the more the rich get richer, the more the needy also benefit from this enrichment. The idea of growth was encapsulated in the saying “A rising tide lifts all boats”—both large and small.

28 Bachelard, Gaston. *The New Scientific Spirit*, translated by Arthur Goldhammer, Boston: Beacon Press, 1984 [1938].

This ignored epistemologist Gaston Bachelard’s warning to be wary of metaphors and not to think of them as the ultimate referents of thought.²⁸ “Development” promised world peace, civilization, culture, prosperity, and all the attributes of Western wealth, although these are made possible only when a minority exploits as many people as possible. Populations and honest leaders, taken advantage of by this rhetoric, found themselves caught in a hellish spiral of spectacular social inequities, massive pollution, wars and social tension, corruption, onerous debt, and the end of any hope for a social state.

To mask these failures, semanticists or sycophants of “development” have continued to cultivate the term, despite the resounding failures of the second half of the twentieth century, by attempting to save what good was left in it. To subtract *development* from its fundamental and structural shortcomings, new forms

of development were dreamt up. These were social, local, human, sustainable—still development, yes, but *other*, as if it weren't *something other than development itself* that we had to finally come up with.²⁹ So many oxymorons have reaffirmed imperialistic premises and faulty assumptions, locking us in a harmful perspective.

29 Latouche, Serge. "Le développement à particule," *Survivre au développement*, p. 31-72.

INSET 2

The term *development* not only invaded our political vocabulary during the second half of the twentieth century, it deeply corrupted our language.

Let's consider French. The way the word *développement* is used in politics is not only an ideologeme but also an Anglicism. Of course, the term *développement* exists in French, but to use it to mean *development*, as in English, or to use the verb *développer* to mean *to develop*, is to demonstrate your misunderstanding of these false friends.

In French, *développer* and *le développement* stem from the primary word *enveloppe*. Initially used to describe the baling of wheat, *enveloppement* came to mean enclosing and containing more generally. In contrast, *développer* wound up meaning the act of removing something from the thing that contains or envelops it. For example, we might joyfully *développer un cadeau* (unwrap a present). By extension, we have said that *développement* concerns a potential specific to an individual or a thing. Therefore, in French, we might refer to *une forêt qui se développe* (a developing forest) if what we mean is the manifestation of its potential: trees grow, insects do their thing, birds fly around, mammals live in it. However, saying *développement d'une forêt* (forest development)

to mean the wilful management of a forest in the interest of industry is incorrect. It's an Anglicism based on the false friend version of "development." In this sense, in the entry for "Développer," the *Dictionnaire historique de la langue française* offers the following specification for the use of this ideological form: "Through contamination from the English *development*, it took on (c. 1960) the special meaning of 'a series of events demonstrating a tendency,' specifically 'the adjustment

30 Rey, Alain (ed.). "Développer," *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris: Le Robert, 1998 [1992]), vol. 1, p. 1065. (our translation).

(of a product), the accentuating (of an area),' values that are criticized as Anglicisms."³⁰

The *Collins-Robert French-English Dictionary* confirms this. The verb *to develop* is defined in French not as *développer* but as *exploiter*, primarily.

And yet, if we were rigorous in the scientific and political spheres in which the oxymoron *sustainable development* is massively used, we wouldn't be talking about (sustainable) "development" but rather sustainable *exploitation*. Why aren't we doing this? Probably because the oxymoronic tension within the expression would appear even more bluntly in this form, as, in both English and French, development acts as a euphemism.

Now we can focus on the very badly translated *sustainable*. Although the adjective *durable* in French isn't exactly false, it's a poor translation on a conceptual level: *sustainable* in

English leads back to a modal meaning that attests to an ability to maintain something over a long period, most appropriately translated as *supportable* or *viable*, whereas *durable* in French—the term most often used—involves the notion of time. This becomes perfectly clear when we think of “sustainable development” translated as *exploitation viable*, which is a more suitable rendering. Although, in context, it would be more honest to combine the question of method, temporality, and acceptability by calling it *exploitation endurable*. That’s a rather presumptuous phrase, outrageous even, but at least it doesn’t hide the vile motivations at its core.

Translated by Jo-Anne Balcaen

Alain Deneault is a professor of philosophy at the Université de Moncton in the Acadian Peninsula. He has written essays on managerial ideology, the sovereignty of private power, and the history of the polysemic notion of economy. He is the author of Bande de colons, Gouvernance, and La Médiocratie, and has published several essays on the subject of multinational corporations and the sovereignty of complacency with Écosociété and Éditions Rue de l'échiquier.



Stéphanie Posthumus and Heather Rogers

Mourning and
Enchantment:
(Re)animating
Plant and
Animal Lives

The ethical aim becomes to distribute value more generously, to bodies as such. Such a newfound attentiveness to matter and its powers will not solve the problem of human exploitation or oppression, but it can inspire a greater sense of the extent to which all bodies are kin in the sense of inextricably enmeshed in a dense network of relations. And in a knotted world of vibrant matter, to harm one section of the web may very well be to harm oneself.

1 Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, NC: Duke University Press, 2010, p. 13.

— Jane Bennett¹

We would like to experiment with a vibrant materialist approach to Québec artist Geneviève Chevalier’s multifaceted ongoing project *Mirement/Towering*.² Such an approach requires us to take seriously both the power of individual art objects and their combined hold over us as temporary assemblages. But what exactly constitutes the “productive materiality”³ of the art object when the viewer is interacting with images and videos on a computer screen? How can virtual representations be experienced as matter when they are far removed from the actual places and realities where they were produced?

Given the project's focus on the effects of colonialism, imperialism, and climate change, Chevalier is clearly asking us to think about the myriad ways in which visual representations matter profoundly, how they can teach us to notice the nonhuman world differently. In an era of mass plant and animal extinction, the three separate exhibitions in *Mirement/Towering* point to what is left in the world and so create a space for mourning and grief. But they also highlight a path to hope in the (re)animation of herbarium plants, the embodiedness of taxidermized and live animals, and the memories of changing places and adapting species.

2 We use "we" in this article to refer to ourselves, two white, cisgendered females, one a professor, Stéphanie Posthumus, and the other, Heather Rogers, an MA student in the digital humanities program at McGill University. As inheritors of colonial settler legacies, we acknowledge that our perspective on extinction and climate change is culturally inscribed. Some Indigenous groups speak of having already undergone the apocalypses and mass extinctions that the two of us associate with climate change. We hope that readers will spend some time familiarizing themselves with these alternative perspectives by looking at the work of the Potawatomi philosopher Kyle Whyte—in particular, his "Indigenous Climate Change Studies: Indigenizing Futures, Decolonizing the Anthropocene," *English Language Notes*, vol. 55, no. 1–2, March 2017, p. 153–162, and "Indigenous science (fiction) for the Anthropocene: Ancestral dystopias and fantasies of climate change crisis," *Environment & Planning E: Nature and Space*, vol. 1, no. 1–2, March–June 2018, p. 224–242.

3 Bolt, Barbara. *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. London: I.B. Tauris, 2010, p. 150.

4 Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, p. 6.

Although no clear responses are given, each exhibition creates multiple perspectives from which to arrive at a new engagement with the problem of environmental and habitat destruction. Integrating images, texts, and cultural artefacts to evoke the practices and ideologies at the heart of the natural sciences, but also appealing to specific places (British island, Walden Pond), they make climate change visible. Their eco-politics awaken us to the (disappearing) beauty and fragility of the natural world.

Central to new materialism is a belief in the vibrancy and agency of the material world around us. Political scientist Jane Bennett employs the term *thing-power* to describe the ability of "inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle."⁴ The idea of thing-power speaks to the liveliness of the nonhuman

world. Moreover, such a view challenges the idea that only humans can make things happen and instead elevates “things”—whether a spider, a sunflower, a dust mote, a virus, or a concrete wall—to the level of co-producers of emotion and meaning. New materialism thus allows for a reimagining of our place in the order of things, not at the centre but *in relation with* nonhuman life. Entangled, connected, and linked, we are deeply affected and co-dependent upon continuously changing assemblages.

Chevalier’s project beautifully illustrates the co-relationality of such assemblages. Presented as *Towering/The Menagerie* and *Towering/The Herbarium*, the first two exhibitions of the *Mirement/Towering* project illustrate the effects on animal and plant worlds of massive human activity. Such assemblages would be much too complex to represent if the exhibitions did not focus on specific ecosystems, whether these be textual—with Henry David Thoreau’s *Walden*, which is used to re-create a virtual landscape of the plants at the time Thoreau was writing—or videographic—with the short clips of exotic birds flourishing in a park near London, England. Although Chevalier’s project reveals the (continued) possibilities of these assemblages, it does not dictate any course of action to the viewer. The images, sounds, and virtual realities of the three separate exhibitions present nodes through which the viewer can pass, but they remain open so that stories of individual plant and animal lives can be taken up in terms of what is most *affected* and *affective*.

EXPERIENCING (HUMAN) ANIMALS IN AND OUT OF PLACE

Towering/The Menagerie, a video triptych, fundamentally challenges the arrangement of the world into rational

categories. With no human voice to explain the unfolding scenes, we are immersed in views of manicured gardens and classical architecture, shots of taxidermized birds in a natural-history museum, illustrations from a bird field guide, and video clips of living birds resting on rocks. We are caught between the absolute stillness of stately buildings and the movement of a bird or two in the sky, between the clarity of the initial photographs and the out-of-focus clips of an English countryside. The final views of live peacocks in a tree at the end of the video reinforce our sense of being out of place, on the edges of a world of changing climates and already extinct species.

⁵ Gan, Elaine, and others (eds.). "Introduction: Haunted Landscapes of the Anthropocene," *Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017, p.1-15.

Part of the work of vibrant materialism is to decentre the human. By including very few human figures, the video triptych creates a sense of an almost post-apocalyptic setting. As viewers, we feel confusion and loss as we look at this landscape. The opening scene of an austere building seems peaceful until a box of tagged dead birds appears on the left-hand side of the screen. We realize that both are products of human hubris, the one celebrated as architectural feat and beauty, the other dismissed as collateral damage in the search for scientific order. We are reminded of what Elaine Gan, Anna Tsing, Heather Swanson, and Nils Bubandt call the "haunted landscape of the Anthropocene" in their introduction to *Arts of Living on a Damaged Planet*.⁵ We see ghostly remainders of the violence of human knowledge and culture in the bodies of so many dead creatures.

At the same time, we begin to see other possibilities emerge in the wreckage, in the need for human control. As two of German naturalist and illustrator Georg Adam Forster's

bird illustrations slowly appear one on top of the other, we experience what Gan and her colleagues call a shimmer: “Landscapes shimmer when they gather rhythms shared across varied forms of life. *Shimmer* describes the coming in and out of focus of multispecies knots, with their cascading effects.”⁶

Towering/The Menagerie inscribes the colonial history of James Cook’s travels with Forster in a longer history of birds and extinction. The multispecies knot includes stories about the dodo, an iconic bird whose disappearance has been

6 Gan, Elaine, and others (eds.). “Introduction: Haunted Landscapes of the Anthropocene.” (emphasis in original).

7 Poliquin, Rachel. “Taxidermy and the Poetics of Strangeness.” *Taxidermy, Art, and the Animal Question: A Symposium*, lecture held at the David Winton Bell Gallery on 26 February 2016, Brown’s University. [https://www.youtube.com/watch?v=_68hDnsVXR4].

written and rewritten, and the passenger pigeon, which was the victim of overhunting and deforestation in North America. How do we respond when nothing is left but visual illustrations and written accounts of extinct species? How do we mourn these absolute ends? In her project, Chevalier asks a similar question: what if all that is left are stuffed, dried versions of previous individual lives?

At the same time, the video triptych offers an immersive experience that breaks down the opposition between the living and the dead. The clips of a large collection of taxidermized animals in a natural-history museum are animated by the sounds of people talking, children crying—in short, by the human responses in this strange, suspended-animation environment. As artist Rachel Poliquin points out when discussing her own work with taxidermized animals, “A poetics of strangeness surrounds taxidermy, for at its heart is an encounter between you and something that does not quite exist: a thing which is no longer an animal but which could never be mistaken for anything but an animal.”⁷

It is this poetics of strangeness that we are associating with the enchantment viewers experience through their encounters with Chevalier's exhibition.

In the final images of the video, the sounds and movements of live animals are brought into concordance. Peacocks appear on all three screens and the soundtrack matches the images. The cries and calls of peacocks haunt the viewer—what is this creature communicating? And to whom? The shimmering colors of the fully opened peacock tail remind us that animal communication

8 Eileen Crist makes a telling comparison between scientific interpretations of peacock fanning: whereas for Charles Darwin, a male peacock's tail display in front of a dog is a sign of curiosity and interest, ethologist Konrad Lorenz describes such action as "vacuum behaviour" because it deviates from the prescribed, mechanical acts of courtship in peacocks. See Crist, Eileen. *Images of Animals: Anthropomorphism and Animal Mind*, Philadelphia, PA: Temple University Press, 1999, p. 215–218.

9 Bennett, Jane. "Encounters with an Art-Thing," *Evental Aesthetics*, vol. 3, no. 3, 2015, p. 98.

is not limited to sounds, that the beauty of this animal display in a zoological park in England can sit alongside our mourning and grief for species that have disappeared forever.⁸ Even in a broken world, we can strive to remain open to what Jane Bennett calls the "liveliness or animacy of matter,"⁹ learning to differently see and listen to many forms of animal and plant life.

(RE)LIVING LOST PLANT WORLDS

In *Towering/The Herbarium*, Chevalier digs deeper into the following questions: How can plants and the natural world framed through art and technology stir up a nostalgia for a world that might be lost? How can Chevalier's work motivate humans to notice the world around them now rather than wait for plants and nature to disappear, only to be resurrected as a memory using herbarium specimens in a virtual reality?

As we view *Towering/The Herbarium*, we encounter the plant specimens collected by the nineteenth-century naturalist and philosopher Henry David Thoreau. Upright, positioned

along the water, and swaying in the breeze, the plants are no longer two-dimensional, static depictions of what used to be. Instead, they appear to us as living, moving plants casting shadows on the sand in a virtual botanical tableau. Sidelined in this digital ecosystem, we are suspended in a reality in which past and present are fused together; it is here that we can admire the “stately beauty of the withered vegetation [...] life-everlasting.”¹⁰ The transportive capabilities of virtual reality (VR) make us feel as though we are in Walden Pond as it was when Thoreau wrote of the goldenrods, pinweeds, and graceful wild grasses. Although VR simulation is computer generated, “the visual experience itself is powered by ordinary human vision.”¹¹ Such technologies, when combined with depictions of nature, provide a conduit for an immersive and somatic experience that profoundly shifts our attention away from the human to the botanical.

10 Thoreau, Henry David. *Walden: Or Life in the Woods*, London: Walter Scott, 1886, p. 307.

11 Woodcock, Rose. “Instrumental Vision,” *Carnal Knowledge: Towards a ‘New Materialism’ Through The Arts*, edited by Barbara Bolt and Estelle Barrett, London: I.B. Tauris, 2013, p. 171.

12 Martin, Brian. “Immaterial Land,” *Carnal Knowledge: Towards a ‘New Materialism’ Through The Arts*, p. 189.

13 For more information, see Jose, Sara B., Chih-Hang Wu, and Sophien Kamoun. “Overcoming Plant Blindness in Science, Education, and Society,” *Plants, People, Planet*, vol. 1, no. 3, 2019, p. 169–172. doi: 10.1002/ppp3.51. Plant blindness can be defined as the tendency to “overlook plants as living organisms, usually viewing them as unassuming backdrops,” p. 169.

are in fact there.”¹² Plants are often mistakenly believed to be rooted beings, fixed in the ground where they sprouted up. Humans pass by them every day without noticing, an unfortunate reality so pervasive that it warrants its own term, plant blindness.¹³ Such inattention is especially troublesome

We cannot help but wonder whether these same plants can still be found in real life or are only a memory of what once existed. As Brian Martin notes, “Our obsession with the past through the safekeeping of memories in institutions gives a false sense of capturing memory, because what is fundamentally locked away remains so: by safekeeping memories we forget that they

in light of the climate crisis. Rising temperatures, an increase in atmospheric CO₂, drought, and other effects of a rapidly warming planet have taken their toll on plant life. As a result, plants have been observed blooming earlier, blooming less; in some places, they have disappeared entirely.¹⁴ Of the plant

14 Studies have found that herbarium collections provide a wealth of robust data on the effects of climate change on blooming patterns that have yet to be captured by current observational fieldwork as well as identification of extinct species that no longer grow where they once existed. See Feeley, Kenneth J. "Distributional migrations, expansions, and contractions of tropical plant species as revealed in dated herbarium records." *Global Change Biology*, vol. 18, no. 4, 2011, p. 1335–1341. doi: 10.1111/j.1365-2486.2011.02602.x.

15 According to Boston University biology professor Richard Primack, nearly a third of the remaining plants Thoreau observed are in decline. For more information, see Oaks, Bob and Yasmin Amer. "How Thoreau Helped Make Walden Pond One of the Best Places to Study Climate Change in the U.S.," *WBUR*, 12 July 2017. [https://www.wbur.org/news/2017/07/12/studying-climate-change-walden-pond].

16 Thorsen, Line Marie (ed.). *Moving Plants*, Næstved: Narayana Press, 2017, p. 11.

17 Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, p. 99.

species that Thoreau found growing near Walden Pond, a quarter have been lost to climate change.¹⁵ Similar losses have occurred in all ecosystems, whether the humans living in them realize it or not.

Although digital tools are essential to tracking and measuring the effects of climate change on biodiversity, Chevalier's use of herbarium plant specimens and virtual ecosystems reminds viewers to turn their attention back to plants through sight and emotion. This echoes the point that Line Marie Thorsen makes about the agency of plants: "Plants move, they move other things, they move people, and they are themselves being moved around."¹⁶

A new materialist approach seeks to "blur the line between organic and inorganic."¹⁷ Chevalier's virtual realities create a hybrid space in which we feel enchanted by what we see. When nature is compartmentalized into scientific facts and explanations, we are left feeling disenchanting, as if there were nothing left to be curious about or captivated

by. As Richard Jenkins explains, "In a disenchanting world everything becomes understandable and tameable ... increasingly the world becomes human-centred and the universe—only

paradoxically—more impersonal.”¹⁸ However, Chevalier’s digital world rejects disenchantment. *Towering/The Herbarium* orients the conversation about ecological degradation not by presenting statistics or facts but by connecting us face to face with plants whose preserved figures might be all that is left. Spellbound, we are compelled to fully notice and wonder about the plants before us.

18 Jenkins, Richard. “Disenchantment, Enchantment and Re-Enchantment: Max Weber at the Millennium,” *Max Weber Studies*, vol. 1, no. 1, 2000, p. 12.

19 Present among the plants featured in Chevalier’s work are the ferns collected by Frère Marie-Victorin, founder of the Montréal Botanical Garden and author of *Flore laurentienne*. Like orchids and roses, ferns were at the centre of a botanical collection craze. During the Victorian era, fern collecting was so in vogue that it was given a name — *pteridomania*. Seized with “fern fever,” amateur and professional botanists alike would take to the outdoors to identify and collect local ferns. This profound reverence of ferns led to an increase in collections and preservation, but nearly resulted in the complete loss of species of ferns. In their efforts to capture, document, and frame knowledge creation about ferns, collectors nearly eliminated the plant that so captured their imagination. The drive to understand the natural world through collection and control also speaks to the belief that certain plants are judged to hold more aesthetic appeal or overall value.

20 For more information, see Bridson, Diane, and Leonard Forman (eds.). *Herbarium Handbook*, 3rd ed., Richmond, Surrey: Royal Botanic Gardens, Kew, 1999. According to herbarium preservation guidelines, “Properly prepared and well cared for mounted herbarium specimens will last indefinitely,” p. 65.

Herbaria are, in fact, ideal spaces for exploring the vibrant materiality of both plants and plant preservation. In *Towering/The Herbarium*, the Kodak color-control patches used for digital photography appear alongside the plants. We are also taken into a room where volunteers are in the process of mounting dried plants onto paper at the Montréal Botanical Garden.¹⁹ We watch as human hands engage the plants with care so that we might continue to admire their beauty and learn from them long after they have been affixed to paper. Plant preservation is a technology in its own right; it involves interacting with both floral and chemical matter to create a long-lasting botanical memory.²⁰ Botanical preservation guidelines recommend collecting an individual plant with a formed blossom and fully bloomed flower, but in many cases, the plant brings along with it earthly, living traces of its environment such as pollen, soil, roots, and rhizome.

Using technology to bring us closer to the plants in herbaria, Chevalier’s project unsettles the misconception of preserved plants as

simply remnants of the past. Instead, *Towering/The Herbarium* reminds us of Thoreau's words: "The earth is not a mere fragment of dead history [...] but living poetry like the leaves of a tree."²¹

BECOMING A LISTENING AND FEELING BODY

Although we experienced *Towering/The Menagerie* and *Towering/The Herbarium* through digital means (Vimeo videos and Dazibao Gallery's online viewing room), one of us was able to visit Chevalier's *Towering/Trisements* project at the Foreman Art Gallery of Bishop's University. This difference is not anecdotal; a new materialist approach requires that we attend fully to the affordances of our felt experiences. Immersed in so many images of silenced birds in a broken, ecologically devastated world, the in-person experience gave rise to a much deeper sense of loss and disorientation.

The word *trissement* in French refers to the cry of a swallow, but it also sounds very much like the adverb *tristement*, which means "sadly." Given that bird populations are radically declining, we might ask if the swallow's cry might one day no longer be heard. It is this tragic scenario that the well-known biologist and environmentalist Rachel Carson imagines at the beginning of her book on the toxicity of DDT:

There was a strange stillness. The birds, for example—where had they gone? Many people spoke of them, puzzled and disturbed. The feeding stations in the backyards were deserted. The few birds seen anywhere were moribund; they trembled violently and could not fly. It was a spring without voices. On the mornings that had once throbbed

21 Thoreau, Henry David. *Walden: Or Life in the Woods*, p. 307.

with the dawn chorus of robins, catbirds, doves, jays, wrens, and scores of other bird voices there was now no sound; only silence lay over the fields and woods and marsh.²²

Published in the 1960s, Carson's *Silent Spring* has as much, if not more, of a troubling effect when we consider its opening fable alongside Chevalier's *Towering/Trissemments*. The body begins to understand where some of the birds have gone. Placed on a flat surface on his back, wearing a tag around his ankle, the tree swallow in one of the images appears as collateral damage of the Western scientific method. He has been reduced to a number, a Latin name, a sex, an age. The metric ruler below his inanimate body reinforces the reduction of a life to calculatable data. As images of similar bodies appear on screen, we are overwhelmed by the number of perfectly preserved bird skins and by the text on the bottom of the screen citing statistics about the extinction of over 50 percent of a particular species or the 70 percent population reduction of another species. The lack of soundscape to accompany this video installation makes the silence that much more ominous. The viewer wonders, has all been lost?

Chevalier's answer is quite clearly, no. Art opens a space in the linear narrative of decline within which to juxtapose loss and beauty, grief and enchantment. In the same video installation, clips of a small stream and a field of wildflowers remind us that there is still so much animate matter in the natural world, animate matter that we have not paved over, reduced to a category, or enclosed in a museum. Video clips of human hands carefully holding, turning, brushing the bird skins reveal a relationship of care with still (animate) matter.

22 Carson, Rachel. *Silent Spring*, 50th anniversary edition, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2012 [1962]), p. 2.

Images of a contact sheet in which each small square shows a close-up of the plumage of one swallow species vibrate with color, becoming imprinted on the viewer's eye and creating a sense of astonishing beauty. Finally, a series of portraits of bird skins pays homage to each of the individual lives lost in the name of science, human progress, capitalist profit. We are asked to re-story these lives.²³

Towering/Trisements includes a virtual reality component similar to *Towering/The Herbarium*'s. Instead of exploring a lost world of plants, however, users are immersed in two very different worlds: one inside a room full of taxidermized animals that previously belonged to the Musée du Québec (now the Musée national des beaux-arts du Québec), and the other outdoors in the Québec countryside, under a bright-blue sky and yellow sun, in various fields, cultivated and fallow.

²³ A more anthropocentric interpretation of these portraits might consider them *memento mori* that remind us of the brevity of human lives, the futility of human pleasures. They are also grim reminders of the ways in which certain human populations have been silenced, tagged, and killed.

What the initial experience of these virtual realities provoked in situ was a feeling of dizziness and nausea (apparently, the disappearance of one's body in virtual reality can create the symptoms of motion sickness in some users). In other words, the chance to visually and auditorily experience Thoreau's landscape (in *Towering/The Herbarium*, for example) or the natural habitats of field birds in Québec can be extremely physically disorienting. We can ask, how, then, would a user be open to the kinds of affect and enchantment that we have described above?

The body's negative reaction to this disequilibrium diminishes as the user adapts little by little to the virtual environment. Over time, it becomes possible to follow the flights of swallows

swooping in and out of a barn and to admire the grasses around a fallow field blowing in the breeze as we listen to the music of the birds, trees, and cars in the countryside. These two primary senses convince the body that this place feels much like home. The opposite is true of the other virtual world. Situated inside a single room viewed from different angles, users jump in surprise as they turn around to see a group of taxidermized mammals, forest species such as deer and moose, crowded together behind them. The overflowing display cases of birds, some in reconstructed “natural” habitats, reinforce the sense of a lack of perspective and order. The still presence, not-dead and yet no-longer-alive, of these animals leaves users feeling haunted, looking and listening for *points de repère* in a world created by humans but from which they are absent.

WITNESSING LOSS, NOTICING ANEW

In *Mirement/Towering*, we are witnesses to the plants and birds whose lives are foregrounded in the more-than-human stories woven through material objects and technological media. The images and virtual realities pull us into a world in which we are compelled to notice; they evoke feelings of wonder and curiosity, as well as sadness and disorientation. We begin to understand nature as worthy of care and mourning. In a damaged world rocked by climate crises, this shift is more important than ever. As Thom Van Dooren argues,

The work to be done here is, first and foremost, the task of “getting it,” that these deaths, of individuals and of species, *matter*; that the world as we know it is changing; and that new approaches are necessary if life in

its diversity is to go on. In this context, learning to mourn extinctions may also be essential to our and many other species' long-term survival.²⁴

What, then, are we to do when we feel a sense of inexplicable mourning for something that we did not even know was lost to us? *Mirement/Towering* reminds us that, like the refraction effect of light, objects in the mirror are closer than they may appear. As Robin Wall Kimmerer beautifully states, “With sophisticated technology, we strive to see what is beyond us, but often blind to the myriad sparkling facets that lie so close at hand.”²⁵ Chevalier’s project illustrates that even as natural history collections represent the diversity that can be found in plants and wildlife, there is still beauty to be admired in the present. What we need to do is notice.

24 van Dooren, Thom. *Flight Ways: Life and Loss at the Edge of Extinction*, New York: Columbia University Press, 2016, p. 143.

25 Wall Kimmerer, Robin. *Gathering Moss. A Natural and Cultural History of Mosses*, Corvallis: Oregon State University Press, 2003, p. 8.

Stéphanie Posthumus is a professor of European literatures at McGill University's Department of Languages, Literatures, and Cultures, in Montréal. A pioneering scholar of French ecocriticism, she published the first monograph in this field, French Écocritique: Reading Contemporary French Fiction and Theory Ecologically (2017). Her co-edited collections of essays French Thinking about Animals (2015) with Louisa Mackenzie, and Mouvantes et émouvantes: les plantes à travers le récit (forthcoming, PUM) with Rachel Bouvet forge new directions in plant and animal studies. She has also been involved in various projects in the emerging area of the digital environmental humanities and posthumanism, looking at how technology and science studies come together with issues of nature and the more-than-human.

Heather Rogers (she/her) is a recent graduate of McGill University's Digital Humanities program. Her research explored the intersection of digital storytelling, new materialism, critical plant studies, and botanical history. Her thesis entitled Digitizing Botanical Herstory: Human-Plant Lives and the Collection of Dr. Dorothy Newton Swales centered on storying the botanical collections of Dr. Dorothy Swales, the first woman to curate the McGill Herbarium, through the creation of a digital Omeka exhibit. Her research aims to contribute to the growing field of Digital Environmental Humanities, demonstrating how digital tools can tell nuanced, interwoven stories about human-plant entanglements.



Creative
Contribution
to the Collection,
or the Return
of the Swallow

The models for the formation of museums proposed by Krzysztof Pomian in his book *Collectors and Curiosities* are still relevant almost fifty years after his classic on collections was published. Pomian identifies four models by which collections are generally used to constitute museums.¹ The first, that of the “traditional” museum, consists of the owners of a collection opening it to the public. This is a common model for businesses, foundations, and organizations that wish to display acquisitions made in parallel to their main activities.

The second model, termed “revolutionary,” of which the Louvre is an example, consists of erecting a public museum based on collections seized from individuals and groups of individuals, which are then brought together and reorganized by the state in a designated site. The “commercial” museum, which is the third model, is the most common in Québec and Canada: public bodies provide money for

the purchase of artworks or other objects to form collections that are managed by museums, whose operations are also in large part financed by public funds. These three models draw from the corporation, professionalization, and collective work for their means of composing collections that objectivize their choices, granting them a scientific value. Although they differ in other respects, they share the pragmatism, inherited from the Enlightenment, upon which most of today’s museums are built. These museums are said to be devoted to the preservation and development of knowledge founded on the objective of the respective collection, and they adopt “rational” approaches and methods.

The fourth model for the formation of museums, the “euergetic”² model, problematizes the above by defining

1 Pomian, Krzysztof. “Private Collections, Public Museums,” *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500–1800*, translated by Elizabeth Wiles-Portier, Oxford: Polity Press, 1990, p. 258–274.

2 Translator’s note: The alternative spelling, “euergetic,” is used in Pomian, *Collectors and Curiosities*.

collections that are developed not through a presumed rationalist or community-oriented impetus, but from the personal desire of individuals who amass and organize their acquisitions. Euergetic, an adjective formed “out of the name given to city benefactors in ancient times,”³ refers to the generosity of people who build collections and then make a gift of them so that they are accessible to everyone. This model, for which Isabella Stewart Gardner, Sir John Soane, and Peggy Guggenheim are shining examples, recognizes the importance of individual projects and highlights singular motivations. Such projects are major sources for the composition of collections both of pebbles or specimens and of paintings by the great masters.

³ Pomian, Krzysztof. *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500–1800*, p. 265.

It is worth understanding the importance of these respective individuals’ motivations to the foundation of museums and collections—of art, of history, of natural sciences—so that we can envision the contribution of knowledge that is based on a “heuristic” approach. This approach, shared by the figures of the collector and the artist—and to which I will return below—fosters the production of distinctive knowledges through the use of collections. Founded on Enlightenment pragmatism, museums might thus be enriched by the artist’s complementary contribution, a practice now almost half a century old. The artist’s penetration into collections can produce knowledge and identify notable issues. To develop this idea, this essay adopts a dialogical approach vis-a-vis the many research-creation projects undertaken by Geneviève Chevalier over the last ten years which have engaged with collections. Because we have produced

some of those projects together, I have acquired an extensive familiarity with and comprehension of Chevalier's works, exhibitions, and writings. I believe that this corpus, in its various forms, arises from an intentionality that I will discuss below.

WHAT IS A COLLECTION?

The organized accumulation that constitutes a collection results from diverse motivations.⁴ It may respond to a thirst for knowledge or a desire for aestheticism. It may be stimulated by building value through material enrichment. Or it may be maintained for prestige and financial gain, which are particularly significant factors in the traditional model of museum formation. The act of collecting may have first arisen from a primeval yearning for discovery that, from as far back as childhood, awakened the desire to build one's own collection. In such a case, the unique, irreplaceable nature of the collection flows above all from the time invested in unearthing the holdings one by one, and from personal judgment. The grouping is based on selections specific to the individual who conceives and develops it, and who shapes the meaning given to the objects through enhancements that display his or her intentions.

All objects—be they artworks or pebbles—are polysemic, and that is why one object may be included in many collections. The selection, the corpus, will emphasize or exclude certain envisaged meanings. The objects will be replayable and replayed according to the possibilities, at once open and circumscribed, for organizing them. For instance, the canoe displayed in the exhibition of the Indigenous and Canadian Art collections at

⁴ Pomian identifies four general motivations: primitive psychology, aesthetic pleasure, acquisition of scientific or historical knowledge, and prestige. See "The Collection: Between the Visible and the Invisible," *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500–1800*, p. 7–44.

the National Gallery of Canada will take on a unique meaning if integrated into a fine arts collection.⁵ By being associated with, on the one hand, the Group of Seven and, on the other hand, paintings hung very close together, the canoe is imbued with a meaning that results, in part, from its insertion within this organization. Its significance would be completely different if it were placed near a black-and-white painting by Borduas, which is shown further on in the same exhibition, or inserted into the collections of the Canadian Museum of History or the Canadian Museum of Nature. In other words,

5 It is a birch-bark canoe. On loan from the Canadian Canoe Museum in Peterborough, Ontario, it “reflect[s] the importance of the wilderness to art of this period [and] is also a reminder of the contributions of Indigenous peoples to European exploration of this vast land.”

Loans for a permanent collection exhibition are rare and fill a gap in the collection. Stauble, Katherine. “Ten Things to Know about the New Canadian and Indigenous Galleries,” *National Gallery of Canada Magazine*, 14 June 2017. [<https://www.gallery.ca/magazine/exhibitions/ngc/ten-things-to-know-about-the-new-canadian-and-indigenous-galleries>].

6 Chevalier, Geneviève. “La tradition de l’artiste commissaire dans les collections de la National Gallery: de David Hockney à Tacita Dean,” *Réinventer la collection: l’art et le musée au temps de l’événementiel*, edited by Mélanie Boucher, Marie Fraser, and Johanne Lamoureux, Montréal: Presses de l’Université du Québec, 2023, p. 237–250.

the collection gets its meaning from how the works and objects that compose it are grouped (a collection of contemporary art, of paintings, of photographs, and so on) and displayed (number of objects grouped together, composition, hierarchy among the objects, and so on).

WHAT DO CREATION AND COLLECTION SHARE?

In an essay published earlier this year, Chevalier traces the history of museums’ invitations to artists to produce a new work or an exhibition based on an institutional collection.⁶ Starting from the foundational case of the National Gallery in London, which has been issuing such invitations since the 1970s, Chevalier formulates the hypothesis of a fertile partnership between artists and works that are distanced from

each other by the museum. Her idea is that the associations and assemblages produced by the interaction of art with the collections would foster better comprehension of the artist’s

motivations in producing the work. The artist recognizes aspects—relating to materiality, for example—common to two or more works or objects that, in the museum, are separated by era, geography, culture, or medium, and then replays art-historical divisions according to his or her own interests. A museum that invites an artist to work with its collection therefore becomes the intermediary “in a conversation that has long been held among artists and that combines artworks with the present time.”⁷

7 Chevalier, Geneviève. *Réinventer la collection: l'art et le musée au temps de l'événementiel*, p. 249. (our translation).

8 Chevalier, Geneviève. “Raid the Icebox 1 with Andy Warhol’ et critique institutionnelle: les origines de la carte blanche,” *Marges, revue d'art contemporain*, no. 22, Vincennes: Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 136–153.

9 Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*, Paris: Plon, 1962; translated as *Wild Thought* by Jeffrey Mehlman and John Leavitt, Chicago: University of Chicago Press, 2021.

10 Didi-Huberman, Georges. “Formes techniques: l’empreinte comme geste,” *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, Paris: Éditions de Minuit, 2008, p. 31. (our translation).

Chevalier’s conclusion is fruitful for grasping the fertility of the heuristic approach that links creation to collections, which she discussed in her study conducted a few years earlier on Andy Warhol’s intervention at the Rhode Island School of Design.⁸ Upon the invitation of the collectors Jean and Dominique de Ménil, Warhol organized an exhibition of objects from the institution’s collections—a case study of a combined contribution by artist and collector that is relevant here.

Georges Didi-Huberman raises the heuristic productiveness shared by the act of collecting and creating with a different approach through his study of the imprint. In his view, artists who work with collections and archives, or who employ quotation and reconstruction and incorporate highly meaningful materials and objects, are proceeding according to Claude Lévi-Strauss’s logic of bricolage.⁹ The idea of the imprint is also tied to a logic wherein to use it in a process of making is “to see what happens,”¹⁰ as Didi-Huberman writes in his book *La ressemblance par contact*.

He considers the effectiveness of the imprint and its “fabric of material relations,”¹¹ without neglecting the power of the collection and the creation to also produce a result that is founded on an open, indeterminate, heuristic process. The Lascaux cave contained collections, including a collection of shells—*real shells*, *fossils*, and *sculpted* stone in shell shapes. “We understand, in reference to this discovery, that the pure sampling of reality (the readymade object), the imprint (here performed by geologic time), and the sculpted form (the work of art) are three inseparable,

albeit distinct, aspects of one and the same structure (the collection).”¹² If we extend this idea, the origin of both the artwork and the collection can be drawn from reproduction. As they both extract meaning from what already exists, Didi-Huberman posits, the collection and the artwork are linked and fundamental to the creative experience.

In the 1990s, when museums began to host artists to work within their institutional terrain, they recognized the reflexive interest in and added value of well-known names for creating such events.¹³ Being talked about (well or badly) has the advantage of drawing attention to oneself, and this

has been studied in the light of museums’ invitations to personalities in the “La carte blanche” issue of the magazine *Muséologies*. In an article for that issue, Chevalier examines the programmatic invitation formulas by which the commitment between the artist and the

11 Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, p. 32. (our translation).

12 Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, p. 40. (our translation).

13 The research and inquiry group CIÉCO, which Johanne Lamoureux, Marie Fraser, and I founded in 2014, first studied the event-related imperative to which museums are subjected and the role played by collections in responding to it. Invitations to artists to produce a work or an exhibition with the collections turned out to be one of the main strategies used. In fact, the most complete scholarly production on this subject is the “La carte blanche” thematic issue and its “Introduction,” of which Geneviève Chevalier and I are co-authors, in *Muséologies, les cahiers d’études supérieures*, vol. 9, no. 2, 2018, p. 13–50.

museum is consolidated.¹⁴ New figures seem to emerge from the relationships that develop, including those of “artist-museologist,”¹⁵ “artist-curator,”¹⁶ and “conservator-restorer.”¹⁷ What they share are creative or heuristic approaches to traditional professions (conservation, exhibition, restoration).

Once a creation’s contribution to a collection, and to its knowledge and needs, is recognized, its role in the museum and its models of formation must be also acknowledged.

As I have noted, the euergetic museum is founded on an

individual’s unique vision, but the three other models also involve a certain heuristic aspect of *making do to see what happens*. It is a museological commonplace that museums’ collections are above all collections of collections—even though most people are unaware of this and think that the museum gleans its stockpile piece by piece, for scientific and disinterested purposes. Museums’ collections are composed mainly by absorbing private collections, those of the de Ménils and others, and then making acquisitions to fill the gaps in corpuses resulting from such heterogeneous donations. They also respond to the interests, eminently varied, of who is working at what moment, in which institution, and for how long. For example, if the Group of Seven catches our imagination today, we must thank Eric Brown, the first director of the National Gallery of Canada, who worked for

14 Chevalier, Geneviève. “La carte blanche et le programme d’artiste en résidence dans les collections muséales: les cas du Musée McCord à Montréal et du Musée des beaux-arts de l’Ontario (AGO) à Toronto,” *Muséologies, les cahiers d’études supérieures*, p. 69–89.

15 Boucher, Mélanie, and Geneviève Chevalier (eds.). “L’artiste muséologue,” *Espace art actuel: pratiques et perspective*, no. 129, Fall 2021.

16 Jessica Minier describes the artist’s contribution to curating, involving among other things the “curator-artist,” in the chapter “La conception d’expositions à l’externe: du commissaire indépendant au commissaire invité” in her master’s thesis in museology and art practices, which has been published as *Fondements, pratiques et objectifs du commissariat participatif en musées d’art: du Brooklyn Museum au Musée des beaux-arts de Rouen*, Gatineau: Université du Québec en Outaouais, 2021, p. 46–59.

17 Cometti, Jean-Pierre. *Conserver/ Restaurer. L’œuvre d’art à l’époque de sa préservation technique*, Paris: Gallimard, 2016, 320 p. (coll. NRF Essais).

almost thirty years (from 1910 to 1939) to amass the young institution's collection. He hoped to develop a distinctive artistic identity for the country by building the collection of the Group of Seven during the artists' lifetime.

WHAT IS THE COLLECTION'S CONTRIBUTION TO CREATIVE RESEARCH?

In addition to the other motivations discussed above, it has become an expectation that museums develop collections

that reflect society. Museums have been given a societal mandate that, in Québec and Canada, is also seen in their current strategic planning.¹⁸ Art museums have been particularly impacted by decolonization, performativity, and ecology. These three subjects will be defined and exemplified in

the last part of this essay, as they have not been discussed otherwise in relation to museums. Though contemporaneously relevant, they have been part of artistic production for a long time; since the 1970s, artists have been identified as having unique positions towards those societal issues that museums are just now facing. Likewise, although the involvement of artists with collections predates the history of museums, it is also affected by this new sense of awareness. Chevalier adds to this recognition in her writings and artworks, and her contribution to ecology with *Mirement/Towering* is discussed below. Museums have engaged with ecological issues more recently than those of decolonization and performativity. To discuss these latter issues, I consider American works from the 1970s and 1980s to situate, in space and time, the emergence of artists' reflections subsequently taken up by museums.

18 I am thinking specifically of the strategic plans of the National Gallery of Canada, the Musée d'art contemporain de Montréal, and the Musée national des beaux-arts du Québec, which are available on the respective institutions' websites.

Decolonization. Museums are colonial institutions. They long served, and still serve today, to highlight general narratives about the composition of their collections and fields of collecting. This founding principle, based on exclusion and domination, is currently mobilizing the museum community, which is modifying practices through a revisionist decolonization that involves collections.¹⁹ In 1979, Michael Asher was the first to expose the colonial origin of collections by taking a simple action: he moved a sculpture of George Washington from the entrance to the Art Institute of Chicago to a gallery devoted to art of its time.²⁰ This clever critique,

19 For example, and to illustrate the current importance of decolonization issues in museology, the 44th annual symposium of the International Committee of Museology (ICOFOM), held in Montréal in 2021, was titled *The Decolonisation of Museology: Museums, Mixing, and Myths of Origin*. In 2020, ICOFOM launched the series “Decolonising Museology.” All the volumes are free to access and can be downloaded on their website. [<https://icofom.mini.icom.museum/fr/publications/serie-decolonising-museology/>].

20 For more information on this historical intervention and its recent re-examination, see Moeller, Whitney, and Anne Rorimer. *Michael Asher: George Washington at the Art Institute of Chicago, 1979 and 2005*, Chicago: Art Institute of Chicago, 2006, p. 96.

21 For Michael Asher, see Moeller and Rorimer, *Michael Asher*. For Fred Wilson, see *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*, edited by Lisa G. Corrin, New York: New Press, 1994, 148 p.

highlighting how the value of a monument is withdrawn from a historical figure by a change of context, was followed by Fred Wilson, this time on a large scale, with the 1992 exhibition *Mining the Museum* at the Maryland Historical Society in Baltimore. For several months, Wilson worked in the reserves attempting to trace the obscure provenance of certain objects. He intervened in the institution’s permanent exhibition by placing, for example, a Ku Klux Klan robe in a stroller that had no doubt belonged to a middle-class family and had been pushed by an African American woman. This exemplary exhibition literally laid the museum bare—its racism, its underlying relations of domination and ignorance, and the absence of marginalized groups remain evident in its collections even today.

The seminal contributions of Asher and Wilson to the development of reflection on the colonial foundation of museums is well recognized,²¹ as is the effectiveness of

contemporary art in casting a critical eye on the colonial history of collections—so much so that the integration of contemporary art into exhibitions devoted to highlighting historical collections has been normalized over the last ten or fifteen years. There are endless examples of this, one being the Indigenous and Canadian Art permanent exhibition at the National Gallery of Canada. In 2022, the Gallery decided to present within that exhibition the works of recipients of the Governor General’s Awards in Visual and Media Arts.

In addition, works by the Indigenous artist Gerald McMaster were inserted alongside historical works from the nineteenth century. The museum did not create the event with a clash of visions in mind, nor to attract crowds with well-known names or express a critique through the artist’s voice. The exhibition of a collection became, at the National Gallery of Canada as elsewhere, a space offered to artists to use as they wished—like the white cube or the black box.

Performativity. Until very recently, museums sought to collect for posterity, to stabilize the materiality of the works acquired, as lasting evidence of universality and timelessness. The thereby interrupted life of works found a parallel in the museum repository, whose function and primary activity were related to development and maintenance. That even today museum collections are still called “permanent”—as are the exhibitions that display them—demonstrates how lastingness is intertwined with the museum project, whatever its model—an entanglement from which museums are trying to extricate themselves today. The “performance paradigm,” a term coined by Renée van de Vall,²² offers a gauge of the evolution that

22 See Almeida Matos, Lúcia, Rita Macedo, and Gunnar Heydenreich. “Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art” [Editorial], *Revista de História da Arte*, no. 4, 2015, p. 3. [<https://revistaharte.fch.unl.pt/rhaw4/RHAW4.pdf>].

is taking place. Performativity in the museum, integrating a consideration of the epistemology and connections that tie the museum to the discipline of performance, is a notion that remains to be defined.²³ For the purposes of this essay, I limit myself to identifying what is in fact the paradigm—a change in approach that is transforming both the museum as a whole and its parts. This change consists of acknowledging the agency of the museum, its teams, and the individuals that compose them in its institutional, disciplinary, and societal futures. It involves tracing and documenting decision chains

23 I am the director of Axis 3, “La collection élargie” [The Expanded collection] of the Partenariat “Les nouveaux usages des collections dans les musées d’art” [New Uses of Collections in Art Museums] of the research and inquiry group CIÉCO. Its objective is to explore this notion more deeply based on the broadening of museum practices impelled by contemporary art. Geneviève Chevalier is an affiliated researcher for this axis. See [<http://cieco.umontreal.ca>].

that might have had different consequences (what would have happened, for example, to the Group of Seven if Eric Brown had not developed the National Gallery collection?). It includes the collecting of variable and temporal works, as well as new acquisition policies based on shared authority. It assumes acceptance of risk, loss, degradation, and change, which is conveyed in different ways through the collections. For example, some works will

be loaned to communities for the purpose of rituals during which they will be handled; others will be put on display even though they are fragile and the impact of lighting on them has been documented.

By recognizing its role, archiving its doubts, decisions, and contradictions, and accepting the varied temporalities of collections, the performative museum engages in being more transparent, inclusive, flexible, active, and ethical. It is this recognition of human beings’ power and impact that is revealed in a negative way in *Washing/Tracks/Maintenance: Outside*. In this 1973 performance, Mierle Laderman

Ukeles washes the porch of the Wadsworth Atheneum Museum of Art in Hartford. Her placement (outdoors), her activity (cleaning), and her position (kneeling) crystallize through concrete action the social critique that women are marginalized in society, in the museum, and in its collections. This iniquity, which still exists,²⁴ results from decisions that can be seen as dubious, as demonstrated by a second performance some fifteen years later at the Philadelphia Museum of Art. Andrea Fraser's satirical *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989) is a milestone in institutional critique.

24 Dymond, Anne. *Diversity Counts: Gender, Race, and Representation in Canadian Art Galleries*, Montreal and Kingston, London, Chicago: McGill-Queen's University Press, 2019, 264 p.

25 Museums began to collect performances in the new millennium. A growing interest in re-enactment, tableau vivant, and dance fostered the integration of living arts into museums, as I explain in the article "Pour une histoire du corps muséifié: les images schématiques en performance," *Culture et musées*, no. 29, 2017, p. 81–96.

26 Porcedda, Aude. "Sustainable Development and Heritage: What Are the Current Issues?" presented during the lunchtime seminar series *Politics and Policies of Heritage*, organized by the Université du Québec en Outaouais and the Association of Critical Heritage Studies, 12 October 2022.

Fraser embodied the authority of a qualified guide who goes so far as to make an ordinary drinking fountain a highlight of her museum tour. The pioneering influence of performance, exemplified by these early cases as well as the collecting of temporal media, particularly performance, in museums over the last twenty years,²⁵ plays a role in the current turning point, or performance paradigm.

Ecology. Another fundamental change in museums is more recent, surfacing around 2020, when museums instituted new sustainable development practices. Aude Porcedda identifies this change in her chronology of how cultural institutions have considered ecological issues going back to the 1970s.²⁶ The second edition of the *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, published in 2022, also takes note of this change. It includes five entries linked to ecology: "ecology," "sustainable development," "climate change," "durability," and "eco-responsibility," whereas the first

edition, published eleven years earlier, had none.²⁷ Many of the new practices adopted by museums concern collections. In addition, museums are considering shrinking the carbon footprint of the loans and borrowings that circulate works to all parts of the world. Organizing exhibitions and putting them on tour involves production (and destruction) that must be reduced. *What can be done to reduce museums' carbon footprint?* is a global question leading to new reflexes and new ways of doing things; longer-running loans, borrowings, and exhibitions, along with reconstructions of works rather than stockpiling them at great expense, are examples of how approaches are changing.

27 These entries were written by Peter Davis, in Mairesse, François (ed.). *Dictionnaire de muséologie*, Malakoff: Armand Colin, 2022; Desvallées, André, and François Mairesse (eds.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Malakoff: Armand Colin, 2011. (terms our translation).

28 One example is the "Ecology" section of the EducArt project at the Montreal Museum of Fine Arts. See [<https://educart.ca/en/>].

Art museums have begun to make this change, but they have not yet investigated the potential of their collections to produce ecological knowledge. Their education and mediation departments certainly use the collections to discuss, for example, the concept of the Anthropocene or the impact

of waste.²⁸ This approach is illustrative, with the works offering visual evidence of pre-established ideas. Another approach consists of using artworks to produce new knowledge. Representative works from collections can, for example, trace the evolution or the extinction of species or natural habitats. Chevalier demonstrates this in her *Mirement/Towering* trilogy. That an artist precedes the art museum in revealing how works and collections can illustrate climate change is not surprising. Nor is it surprising that Chevalier undertook to work with natural-science collections and scientists rather than with art collections and art-history experts. This choice speaks above all of the responsiveness of institutions, the access to collections, and the gap that still marks collection fields. A canoe, or a

herbarium, changes status depending on the collection, even though the object remains the same, such that a collection of paintings is not perceived the same way as a collection of specimens. The rationalist classification originating in the Enlightenment still limits the use of collections, which Chevalier seeks to broaden.

Chevalier's encounters with scientists opened this door, as shown in the examples of *Towering/The Herbarium* and *Towering/Trissemments*, with which I conclude this essay. In *Towering/The Herbarium*, Charles C. Davis, a biologist specializing in evolution, a professor, and the director of the Harvard University Herbaria, explains how herbaria can be used to study the impact of the climate crisis. One of the herbaria in the collection, created in the 1850s (the Henry David Thoreau Herbarium), has made it possible to demonstrate the growing gap in plants' flowering dates. For *Towering/Trissemments*, Chevalier used a study by the biologist Marc Bélisle of the Université de Sherbrooke on the tree swallow population. By pairing the skin of swallows from the Université Laval collection with the results of this study, Chevalier's work imposes an embodied awareness of the disappearance of the swallow in Québec. The production of this knowledge was made possible through the use of collections by an artist-museologist, operated through an old and neglected collection which highlights both the animal and collection itself.

Museums are based on a scientific approach that has masked the relationship between collections and creation. The connections that art can make among the museum's objects help to unveil that relationship, as well as produce knowledge and surface issues. Casting a new eye on

collections through art serves to recognize the artistic approach and helps open up museums that are engaged in decolonization, performativity, and ecology. Museums whose origin is highly eclectic, cabinets of curiosities, and early museums are also valorized. For example, when it was founded, the National Gallery of Canada was housed with what are now the Canadian Museum of History and the Canadian Museum of Nature. The Musée de la province, which has become the Musée national des beaux-arts du Québec, housed diverse collections: artworks, archives (the Archives de la province), and natural sciences specimens; these last are now conserved at Université Laval. Thus, the swallow specimens that became part of Chevalier's work had already cohabited with artworks in the past.

Translated by Käthe Roth

Mélanie Boucher is a professor of museum studies and art history at the Université du Québec en Outaouais. She is co-founder of the research and inquiry group CIÉCO, which brings together the principal areas of study in francophone museology in Québec and Canada concerning research on collections and art museums. She is the director of the research-creation project Creating with collections (FRQSC 2022-2026) and axis 3 (the expanded collection) of the research partnership New uses of collections in art museums (SSHRC 2021-2028). Mélanie Boucher is also the lead researcher of the Art and Museum Team, which gathers curators, visual artists, and graphic designers from three Québec universities, the lead researcher of the group Origine et actualité du devenir objet du sujet : se recréer au musée, dans les expositions (SSHRC 2021-2023), and a member of the Research Chair in Creative Economy and Well-Being.



Gentiane Bélanger

The Decline of Human Exceptionalism

Our knowledge of nature is formed in extremely diverse settings and follows an infinite variety of protocols. Research can take place in the field, among stifling and cramped collections, in the technological clutter of laboratories, in the comforting bosom of archives, deep in the pages of scientific journals, in the deliberative space of the classroom, or within the cryptic purity of mathematical language and computer codes.

Geneviève Chevalier's photographic and videographic gaze probes this plurality of sites, juxtaposing them and playing up their contrasts as a way of gauging their semantic scope and their aura as substrates of knowledge. Beneath, beyond, or through these sites, Chevalier identifies, questions, and confronts different models of knowledge that, over time, attempt to teach us what, exactly, nature is. And so, the free association of the cabinet of curiosity rubs shoulders with the systematism of Linnaean taxonomy, the formal assiduousness of data collection, the detached objectivity of empirical observation, and the implacable logic of mathematical formulations. Chevalier's images and videos also show the physical and material reminiscences of older models for the study of nature, such as landscaped gardens, dusty collections, and architectural buildings that house knowledge accumulated through waves of collecting and acquisition.

Mirement/Towering is a project that delves into this epistemic filiation to sketch out the conceptual framework that we have inherited and still largely use today: what the philosopher of science Bruno Latour called modern thought, the roots of which go back to the humanism of the Enlightenment. Chevalier quite rightly explains, "This

art project implicitly explores a few of modern epistemology's digressions in light of biodiversity's ongoing collapse."¹ The current upheaval of the world's natural systems, shaken to their breaking point by the accumulation of anthropogenic activities, weakens the modern episteme, which is based on a reductionist division of the world.

Historically, the quest for knowledge has been expressed through frameworks that have guided our relationship with the world. For example, whether we approach living things from an epigenetic, behavioural, evolutionary, or morphological perspective, our breakdown of reality does not follow a perfectly identical matrix. Within the intricate weaving of this framework lies the possibility of a more holistic relationship with the world—one that is unconstrained by essentialist classifications and can accept the fundamentally engaging, plural, complex, and tangled nature of reality.

1 Chevalier, Geneviève.
"Le spectre de l'oiseau dans
la ménagerie: reflet d'une
culture de l'histoire naturelle,"
[The spectre of the bird in
the menagerie: reflection of
a culture of natural history],
conference abstract, *Visualités
artistiques et médiatiques du
sujet animal* [Artistic and media
visualities of the animal subject],
89th Acfas Congress, May 2022.
(our translation).

ENTERING THE QUAGMIRE

It is tempting to step back and reframe this reflection from a very wide, even dizzying, perspective, with an observation made by the physicist Neil Turok about the universe we live in. Turok explains that, in its infinitely large dimensions (think of general relativity and the visible edge of the expanding universe) and infinitely small (quantum physics and the Planck scale, the observable source of light), the universe seems to be ruled by remarkably simple and regular forces that have a high degree of predictability. Between these two poles is the scale of the living, what Turok calls "the messy middle": a physical reality that is far more complex

and stochastic, in which competing laws of physics clash with an incommensurable quantity of systemic variables.²

Life can be understood as an epiphenomenon that stems from this chaotic quagmire, which partially explains its evolutionary imponderability. And yet, what we have retained from the history of modern science is a propensity to study life through reductionist parameters that quite often obliterate its complexity and betray a quest for essence in defiance of natural contingency. The analytical systematism attributed to modernity—characterized by rationalism and a tendency to objectify reality—involves dodging the issue and hides its paradoxical foundations. More than ever, modernity’s epistemic system, centred on a clear separation between thinking subjects and objects of study, has plateaued, while the Anthropocene has reversed the roles. Nature, largely shaped by our anthropic systems, crosses critical thresholds, changes, is disrupted, and in turn transforms our future horizons. This is the ripest of things.

Speaking of the Anthropocene, it is good to re-examine the term’s origins. The chemist Paul Crutzen was the first to use the term “Anthropocene” to designate a new geological era mainly characterized by the imprint of anthropic activities. He locates the beginning of this era in the early stages of the industrial revolution with the development of the steam engine. As it turns out, this period, whose landscape and architectural legacy is documented in Chevalier’s video *Towering/The Menagerie*, overlaps with the publication of the philosopher Immanuel Kant’s book *What is Enlightenment?* (1784), which caused a revolution in Western philosophy by recentring the perception of reality on

2 Turok, Neil. Radio interview with Paul Kennedy, “The Ultimate Simplicity of Everything,” Ideas, February 1, 2018, CBC. [<https://www.cbc.ca/radio/ideas/physicist-neil-turok-explains-the-ultimate-simplicity-of-everything-1.3490322>].

the anthropocentric position. In other words, the beginning of the Anthropocene was marked with a particularly rich paradox: human thought became distinguished philosophically from its physical and material matrix at the precise moment when its deep and constant intervention into natural dynamics began to leave irreversible traces. Here, in a single image, are the modern blinders that Latour saw the remnants of in contemporary discourse, which he claimed to want to dismantle.

The Anthropocene refers to the most recent dénouement of a profound history, placing human beings at the core of natural *Kairos* and making them the principal geological agent of nature's future. But the opposite is also equally true in that nature and its moods are now at the forefront of our anthropic future. Human beings and their temporality no longer stand out from an immutable and indifferent natural background. Human temporality blends into the climate and its whims, just like human agency is actually tangled up with the rest of matter and living things, which are equally active in the fate of the world.

In Latour's view, modernity is built on the division of reality into artificial binaries such as political or cultural/natural, subject/object, conscience/matter, and active/passive. This classification of the world, Latour posits, no longer holds against the riposte of things that has asserted itself in the Anthropocene. This division of reality can never quite honor the complexity that it addresses, which eludes essentialisms and absolute categorizations. Latour considers the geo-engineered solutions meant to respond to the Anthropocene as a stubborn will to maintain the Moderns' narrow epistemic framework, even though circumstances decree its collapse.³

³ Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*, translated by Catherine Porter, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

Modern Western societies, which the anthropologist Philippe Descola calls “naturalist” in terms of their cosmology, are historically and culturally differentiated by the boundary that they establish between self and other, by the highly asymmetrical ontological gulf they dig between humans and nature. Whereas other societies amalgamate themselves within the fluidity of moral, cultural, and natural elements, so-called naturalist societies view that amalgamation as a form of anthropomorphic projection.⁴ As the historian of science Lorraine Daston

4 Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*, Paris: Gallimard, 2005.

5 Daston, Lorraine. *Against Nature*, Cambridge, MA, and London, UK: MIT Press, 2019, p. 58.

6 Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*.

observes, not without a touch of derision, the anthropomorphism reproach makes sense only from the very provincial view of anthropocentrism. She underlines the randomness of the so-called distinction between humans (*res cogitans*) and the rest of the world (*res extensa*), as if the latter had emerged from entirely different ground.⁵

Therefore, the Anthropocene exposes the blindness at the centre of the modern episteme, which is characterized by a compulsion to extract objects from their context, isolate variables, separate elements, and filter processes in a futile quest for the essence of things. Paradoxically, behind the quest for control typical of modernity, there is always more complexity, more contamination, more heterogeneous assemblages. In this sense, Latour thinks that we have never really been the modern people we aspire to be.⁶ We have simply put on blinders to avoid facing a complexity that we do not understand and yet that has never ceased to define us.

In *Towering/Trissemments*, one of the three parts of her project *Mirement/Towering*, Chevalier looks at ongoing studies on

the reproductive cycles of nesting birds. Here, we clearly see the researchers' concerted efforts to systematize their method and maintain an intellectual distance from their object of study. And yet, the deeply situated nature of this encounter between humans and birds is palpable, as is the singular aura of the taxidermy specimens that Chevalier photographed as subjects.

MOVING TOWARD THE INSIDE

The notion of the Anthropocene must be amended; currently, it keeps one foot in modernity by proposing a deeply biased narrative of our future world. In order to actually reflect contemporary reality, the discourses around the Anthropocene should propose a post-humanist rereading of reality—a questioning of humanist precepts in light of systemic thought and ecology. This is a frequent criticism of the notion of the Anthropocene, including by the biologist and feminist Donna Haraway. Although the Anthropocene confronts us with the fact that only one complex reality underlies these modernist dualisms of *subject/object* and *culture/nature*, it is a struggle to detach this idea completely from humanism's vehement anthropocentrism.

7 Haraway, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press, 2016.

In her book *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016), Haraway argues that the concept of the Anthropocene should make room for what she considers the more enlightened “Chthulucene.” *Cthulhu* refers to an imaginary hybrid creature from the science-fiction universe of the American author Howard Philips Lovecraft (1890–1937), which lends its name to a species of spiders, *Pimosa cthulhu*. In any case, *Cthulhu* represents the meeting with life forms that share histories of cohabitation, coevolution, and symbiosis with humans.⁷

Haraway proposes Chthulucene to describe our era of deep interconnection between the living and the nonliving, in response to the term Anthropocene, which overstates our anthropic impact. As the art historian Estelle Zhong Mengual explains, “The issue is not to move from the centre to the periphery, but to move from the position of humans’ exteriority (outside) and hanging over (above) nature to

a position of entry (inside).”⁸ There is no doubt that anthropogenic processes have a global impact. However, as Haraway contends, since the dawn of life, the greatest planetary reformers have always been bacteria, insects, and their kin that also interact with myriad other categories of beings. No species acts alone, not even ours. These assemblages of organic species and abiotic players are the ones that make history—both human and natural.⁹

Posthumanism is not a new concept, even if it seems to retort to humanist precepts. In the background of a dominant and oppressive modernity, a wide variety of Indigenous societies have maintained a vibrant cosmological rapport with a natural world that they have never objectified or alienated, let alone de-animated. Posthumanism’s proposed perspective is a narrative that is as old as Earth for these societies,¹⁰ which have always understood

that human beings have never been “masters in their own house.” Rather, they have always been shaped by a multitude of relationships that are not their own.

8 Zhong Mengual, Estelle. “La Nature qui vient,” *Critique d’art*, no. 48, Spring-Summer 2017. [<http://journals.openedition.org/critiquedart/25636>]. (our translation).

9 See Haraway, Donna. “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin,” *Environmental Humanities*, vol. 6, no. 1, 2015, p. 159–165. doi: 10.1215/22011919-3615934.

10 For more on this subject, see Todd, Zoe. “Indigenizing the Anthropocene,” *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, edited by Heather Davis and Etienne Turpin, London: Open Humanities Press, 2015, p. 241–254; Sundberg, Juanita. “Decolonizing posthumanist geographies,” *Cultural Geographies*, vol. 21, no. 1, 2014, p. 23–47; Watts, Vanessa. “Indigenous Place-Thought and Agency Amongst Humans and Non Humans (First Woman and Sky Woman Go On a European World Tour!),” *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, vol. 2, no. 1, 2013, p. 20–34; Kohn, Eduardo. *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*, Berkeley: University of California Press, 2013.

For his part, the philosopher Cary Wolfe evokes the example of the microbiome to illustrate the fact that the human being is experienced as a habitat or an environment from the point of view of the bacterial flora on which human life depends. This perspective reframes the notion of “environment” as neither being autonomous nor predating the subjects that inhabit it, but entangled with the systemic dynamics that comprise it.¹¹ In other words, there is no characteristic trait, no essential property that defines being human. Like all other natural phenomena, humans are a heterogeneous arrangement of relationships and forces

11 Wolfe, Cary. “An Interview with Cary Wolfe: Critical Ecologies of Posthumanism,” *New Geographies*, no. 9, January 2018, Cambridge, MA: Harvard University Graduate School of Design, p. 177-183.

12 Haraway, Donna. “Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene,” *e-flux Journal*, no. 75, September 2016. [<https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene>]; Gilbert, Scott F., Jan Sapp, and Alfred I. Tauber. “A Symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals,” *The Quarterly Review of Biology*, vol. 87, no. 4, December 2012, p. 325-341. doi: 10.1086/668166.

13 Gilbert, Scott F., Jan Sapp, and Alfred I. Tauber. “A Symbiotic View of Life: We Have Never Been Individuals.”

in action. As Haraway wrote, in a nod to Scott Gilbert, “We’ve all always been lichens.”¹² In order to understand ourselves as humans, we must have a sense of our hybridity as well as our heterogeneity.¹³

In keeping with the geographer and ecologist Andreas Malm, the environmental historian Jason W. Moore posits that the environmental crisis is of a “capitalogenic” rather than an “anthropogenic” nature. Moore understands capitalism as a system of power supported by a particular brand of Cartesian rationalism, especially prominent in technoscientific and

economic spheres, that supports expansion as a principle of existence and ordering as a method of control. Out of this assumed expansionism come the abuses of colonialism and environmental extractivism, backed by a dualistic conceptual framework that overinvests the agency of the civilized white man while objectifying people of color and women, who

are associated with exploitable nature. The term *Capitalocene* exposes the conceptual framework through which the world is understood and shaped according to essentialist and violent abstractions. Capitalism camouflages social inequalities by counting on the meta-category of *humanity*, understood as being ontologically distinct from *nature*, which, for its part, is subject to quantification and exploitation through the principles of *property* and *profit*.¹⁴ The political geographer Martín Arboleda's in-depth analysis of the financialization process and its environmental aberrations on the land strongly supports the theory of the Capitalocene.¹⁵

14 Moore, Jason W. "Confronting the Popular Anthropocene: Toward an Ecology of Hope," *New Geographies*, no. 9, p. 194-197.

15 Arboleda, Martín. "On the Alienated Violence of Money: Finance Capital, Value, and the Making of Monstrous Territories," *New Geographies*, no. 9, p. 98-105.

16 Arboleda, Martín. "On the Alienated Violence of Money: Finance Capital, Value, and the Making of Monstrous Territories," p. 99.

Depicting the aggressive impact of money on ecological and social systems, he cites the example of intensive deforestation and the mass expropriations that are the consequence of transforming land into financial assets. He seeks to re-establish the aesthetic and ideological links between financialization and the territories that support this sector of speculative activity—in other words, to reconnect the skyscrapers of financial hubs to the social suffering, genocidal wars, and environmental destruction from which they have sprung.¹⁶

Two of *Mirement/Towering's* components highlight the entanglement of capital flow, power structures, and ecological transformation. *Towering/Instability* creates a formal link between the cluster of skyscrapers in London's Canary Wharf district, a financial hub built on the piles of former quays that, historically, were used for colonial exploration, and the banks of the Jurassic Coast, now at risk due to rising sea levels and increasingly extreme weather events. Through this formal juxtaposition, Chevalier forms a causal link between financial

speculation and the changing climate that is eroding the Jurassic coastline. *Mirement/Towering's* first part, *Towering/The Menagerie*, explores the residual amenities (gardens, menageries, buildings) of a regime of colonial rule founded on the accumulation of wealth and knowledge through the collecting (and sometimes pillaging) of natural specimens and exotic artefacts and the extraction of resources in faraway countries that were under its authority.

The break with humanistic anthropocentrism is already

being felt in many theoretical currents. As early as the 1990s, the French philosopher Michel Serres spoke of the need to establish a “natural contract” to highlight the incompleteness of the social contract of Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) during the Enlightenment. This “manifesto” (if we can call it that) expresses the fact that we are dealing not only with humans but also with plants, animals, physical forces, objects, technologies, artificial intelligence—in short, everything that forms the open totality of our world.¹⁷ In a similar vein, the Belgian philosopher Isabelle Stengers forged the concept of “cosmopolitics” as a way to consider how beings organize their environment in terms of a convergence of the human and nonhuman.¹⁸ And by

stating that we must contemplate a post-nature¹⁹ world, the philosopher and ecologist Timothy Morton suggests that we address reality in terms of “hyperobjects”²⁰—complex, distributed entities with systemic attributes in which culture and nature are irremediably entangled.

17 Serres, Michel. *Le contrat naturel*, Paris: Éditions François Bourin, 1992.

18 Stengers, Isabelle. *Cosmopolitiques*, Paris: La Découverte, 1997. (coll. Les Empêcheurs de penser en rond). This seven-volume work is composed of the books *La guerre des sciences; L'invention de la mécanique; Thermodynamique: la réalité physique en crise; Mécanique quantique: la fin du rêve; Au nom de la flèche de temps: le défi de Prigogine; La vie et l'artifice: visages de l'émergence; Pour en finir avec la tolérance*.

19 Morton, Timothy. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.

20 Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

These theoretical trajectories are all ways of attacking the kind of humanism that falls back on human intersubjectivity and to open a dialogue with everything that lies beyond humanity. Intelligence, conscience, technology, culture, and art are no longer the sole prerogative of humans. Plural forms of intelligence and culture are discernible in animals, insects, plants, and mushrooms, and in the interaction between species. Haraway asks, “What happens when human exceptionalism and bounded individualism, those old

21 Haraway, Donna. “Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene.”

22 Normand, Vincent. “In the Planetarium: The Modern Museum on the Anthropocenic Stage,” *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, edited by Heather Davis and Etienne Turpin, London: Open Humanities Press, 2015, p. 63–78.

saws of Western philosophy and political economics, become unthinkable?”²¹

One thing is certain: art is destined to change the model of agency through which the discipline defines itself.

LEAVING THE SHORE

The historian of art and museums Vincent Normand demonstrates how art, in its modern definition, and its main beneficiary, the museum, are derived from modern thought: the apparent division between subjects and objects, the clinical separation of objects from their dynamic context to be remediated in some other way.²² The modern museum, more specifically, de-animates objects in order to reactivate them based on new epistemic filiations within the museum space and its restrictive field of attention. In this way, the modern museum removes things from the complexity of the world (*res extensa*) in order to better control, regulate, and purify their juxtaposition with a Cartesian subject (*res cogitans*). “The space of art lies at the hinge of the modern ontological designations that bolstered the extraction of

anthropos from the background of Nature.”²³ Through its purifying effect, the museum reduces the world’s systemic complexity to a simple background, outside of the concentrated and distilled universe proposed within the confines of the museum. Thus, the modern museum is fundamentally different from the cosmological model of the cabinet of curiosity, which creates narratives of the world out of its inherent complexity and with a sense of its systemic uniqueness. Whereas the cabinet engages in free association, the modern museum isolates and divides reality, organizing it into distinct epistemological categories.

23 Normand, Vincent. “In the Planetarium: The Modern Museum on the Anthropocenic Stage,” p. 74.

Modern art rests on the intentionality of a subject as expressed through an object, according to the hylomorphic model of conscience giving shape and voice to otherwise passive matter. As Normand observes, however, it is precisely the separation of these forms of agency into subjects, on the one hand, and into objects, on the other hand, that has been weakened by the riposte of things initiated by the Anthropocene.

This crux is specifically what the philosopher of science Vinciane Despret takes on by targeting the classic understanding of agency as intentional, rational, premeditated, isolated within a humanist conception of human exceptionalism. Through biological and ethological examples, Despret highlights the scientific propensity to mechanize, or at least to explain according to deterministic schemes, the interspecies relationships that just as easily lend themselves to less essentialist, more systemic readings. She deploras short-sightedness in the face of relational complexity, power plays, and

forms of distributed agency that unfold in studies of interspecies relationships. She concludes that individual, fully intentional, and absolutely rational agency does not exist. Agency forms through contact with others (humans and nonhumans), within our thoughts, but also beyond consciousness in the murky labyrinths of affect and percept. In short, agency is akin to organization, and it can emerge only within heterogeneous assemblies.²⁴

How, then, can we make art in the Anthropocene era?

24 Despret, Vinciane. "From Secret Agents to Interagency," *History and Theory*, Special Issue: "Does History Need Animals?", vol. 52, no. 4, December 2013, p. 29–44.

25 Connolly, William E. *Facing the Planetary: Entangled Humanism and the Politics of Swarming*, Durham, NC: Duke University Press, 2017, p. 60.

How can we answer today's post-humanist requirements? Perhaps we should ask questions about the role of intentionality in creativity and about the relationship between forms of human creativity and those that appear in nonhuman realms. Several post-humanist thinkers, including the political theorist William Connolly, are asserting creativity's distributed dimension. Connolly calls into question the classic dualism of the subject, which is aware of its own resources, in contrast to inert and blind matter. Creativity must be understood as multiple, distributed, composed of heterogeneous urges that are beyond reason, therefore never anchored in autonomous agency.²⁵ We might think here of the French artist Pierre Huyghe, who is known for creating systems that erase the boundary between cultural and natural worlds by inviting a diverse range of both human and nonhuman agents to interact with and actualize his projects.

Far from being unanimous, this redefinition of art in the Anthropocene era has been slow to materialize in

most practices. Normand pinpoints an important loss of integrity within the discipline, from the flattening of different forms of agency to the dilution of the artist's distinctive identity. He proposes a less radical form of engagement grounded in the lucid and informed maintenance of the discipline's conventional limits.²⁶ Chevalier's practice is situated in this approach. Her work expresses a fully assumed individual intentionality and is emancipated in museum spaces that are typically beneficiaries of

26 Normand, Vincent. "In the Planetarium: The Modern Museum on the Anthropocenic Stage," p. 77.

27 Coulombe, Maxime. "Entrer dans la mer: post-humanité et dissolution du moi," *Cahiers de recherche sociologique*, no. 50, 2011, p. 141–157.

modernity. Like other artists, such as Mark Dion, who is also drawn to the legacy of modern naturalism without completely turning it upside down, Chevalier shows us the cracks, limits, and blind spots of an epistemic regime, right down to its

historical roots, while simultaneously participating in its renewal. In a momentum of reconfiguration akin to Mark Dion's, the trajectory of Chevalier's work allows her to steer the living out of its calcified classifications, less through confrontation than through incisive homage. Her sharp gaze reveals a kind of grudging (but no less enduring) respect for science, and an ambivalence toward its tortuous roots.

In a text that is altogether critical of posthumanism, the art historian Maxime Coulombe describes this paradigm of thought by using an evocative image. It is a matter, ontologically speaking, of pulling humans "into the ocean,"²⁷ because they have remained on the shore for too long, observing, commenting, conceptualizing, analyzing the complexity of the

world without fully integrating it. In her practice, Chevalier remains on the shore but is fully aware of the powerful backwash that is eroding the bedrock of sand at her feet.

Translated by Jo-Anne Balcaen

Gentiane Bélanger has been the Director/Curator of the Foreman Art Gallery at Bishop's University since 2015. She holds a Bachelor of Arts from Bishop's University, a Masters in Art History from Concordia University, and a Ph.D. in Art History from Université du Québec à Montréal. Her research is supported by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada and focuses on the intersections between contemporary art theory and philosophies of nature. She teaches art history at Bishop's University and is a member of the board of directors at Sporobole. Her writing has been published in a variety of academic journals, scholarly journals, and exhibition catalogs including C Magazine, ESPACE, esse arts + opinions, ETC, the Grantham Foundation for the Arts and the Environment, and Plastik art & science.

*The term **towering** used in navigation is defined as the refractory optical effect that makes distant objects look taller than they are.*

Geneviève Chevalier's artistic thinking unfolds as a system in an analogic relationship with her preferred subjects. Her projects overlap to the point that they offer meta-reflections within a gestalt approach. The three parts of her *Mirement/Towering* project, *Towering/The Menagerie* and *Towering/The Herbarium*, *Towering/Trisements*, and *Towering/Instability*, presented respectively at Dazibao, the Foreman Art Gallery of Bishop's University, and Galerie UQO between 2021 and 2024, are part of a much broader body of thought regarding how the legacy of modernity affects our comprehension of nature. The project's title refers to a navigation term for a refraction effect that makes objects look taller than they are—an image that suggests questioning the foundations of modern natural history and revealing its multiple sociopolitical ramifications.

In this book, we take stock of the project as a whole and set out to explore the territories of thought underlying Chevalier's practice. The discursive framework established here situates her work within a developing theoretical horizon on contemporary art and philosophy of nature. The essays respond to each other via transversal concepts, as do the respective programs of the three organizations that have come together to support the project.

TOWERING/THE MENAGERIE AND TOWERING/THE HERBARIUM

The exhibition presented at Dazibao brings together a video installation and a virtual reality work entitled respectively *Towering/The Menagerie* and *Towering/The Herbarium*. *Mirement/Towering* questions the concept of the living world inherited from modernity: a decontextualized, simplified and exploitable living world. By documenting certain approaches and modes of knowledge such as the garden, the menagerie and the museum collection of natural history, Chevalier freely explores new perspectives that could potentially lead to a different vision of the living world. The herbarium and the bird collection, for example, are presented as databases activated and recontextualised by a kind of empirical research that is influenced by the phenomenon of the collapse of biodiversity.

The study of specimen collections and depictions of birds from the Natural History Museum in London and English heritage sites forms the basis of the three-channel video installation entitled *Towering/The Menagerie*. The various data collected by Chevalier details the appearance, on British territory over the last fifty years, of about ten species of birds originating from the southern hemisphere.

The artist addresses this phenomenon by looking at British colonial history, specifically at the seventeenth century importation of several species of exotic birds for display in English menageries meant to show off the ruling class's wealth and power. Bird specimens and architectural sites meet through subtle formal and sensory crossovers, revealing the unique way in which British territory was a witness to migratory flows in full mutation, influenced as much by climatic changes as by socio-political contingencies.

With *Towering/The Herbarium*, Chevalier focuses on the effects of global warming on the flora of North America. The Marie-Victorin Herbarium, preserved at the Université de Montréal and the Harvard University herbariums, including the one created by Henry David Thoreau, serve as anchors for this immersive experience. The visitor is invited to enter different scenes and traverse an imperative passageway from science to nature to grasp current issues in botany. Using images produced by modeling and 360-degree camera shots, the work predicts a hypothetical future in which all that remains are the representations of life that came before us. Inserted into the succession of scenes, an interview with the curator of the Herbarium and Harvard University professor Charles C. Davis confirms the distressing effects of climate change on flowering cycles and consequently on plant reproduction.

TOWERING/TRISSEMENTS

Towering/Trisements is the distillation of Chevalier's residency at the Foreman Art Gallery's Community Art Lab (ArtLab) between May 2021 and August 2022. In this framework, Chevalier spent a year probing the status

of various wild bird species in the Eastern Townships, particularly tree swallows. Working with Université de Sherbrooke biologist Marc Bélisle, she examined the effects of intensive farming practices on bird habitats. Chevalier's documentation of nesting sites on the farmlands targeted by Bélisle's study takes the form of immersive, 360-degree videos that can be experienced in the exhibition through a VR headset. These images plunge us into the heart of avian life in spring, as the birds draw fleeting patterns in their movements over the pastures.

A second virtual reality component documents the architecture—the Louis-Jacques Casault building designed by Ernest Cormier—housing the Université Laval natural history collection. Like a giant cabinet of curiosities, the collection typifies the eclecticism that informed collecting practices over time and across disciplines. Chevalier takes us through these spaces where nature continues to this day to be “known” through a myriad of meticulously labeled specimens, appropriately classed.

Central to the exhibition as a whole is a video projection that, consisting of photo/video combinations generated randomly based on selected scientific and aesthetic criteria, functions in a way analogous to a database. The images thus juxtaposed highlight the contrast between the vitality of the field and the hermetic world of the natural history collection, whose lifeless specimens, taxidermied and classed in an endless series of filing cabinets, tend to appear somewhat macabre.

Chevalier also presents intimate photographs of bird skins—quasi-portraits that, even in death, reveal each individual's distinctive aura. The magnetism emanating

from these images speaks of the diversity expunged from the taxonomy of genus and species, the broad spectrum of differences and variabilities made to fit into the all-too-tidy little boxes of human classification. At a glance, these birds can be seen as so many different characters, each with their own distinguishing marks. Chevalier's shots, in bringing to the fore the plurality that exists in each species, tend to erode the narrow boxes of categorization that our knowledge schemas impose upon the living.

TOWERING/INSTABILITY

Towering/Instability, presented at Galerie UQO as the third and final iteration of *Mirement/Towering*, is the result of research that Chevalier conducted on the south coast of England and in London during a residency at ACME Studio in summer 2022. In this project, she seeks to establish a conceptual and formal relationship between instances of geological and economic erosion that, though distinct in nature, are closely linked.

Towering/Instability holds up a kind of mirror to the concept developed in *Towering/The Menagerie* (2021); through video, photography, and text, it juxtaposes the phenomenon of erosion of the Jurassic Coast with that of economic instability. Both contingencies are based on a false premise: the notion of ever-available and unlimited resources. Through the works presented in the exhibition, Chevalier proposes a relationship (and, by extension, a confrontation) between two spaces that share a single instability.

Chevalier brings to light the Jurassic Coast, a coastal zone in southern England composed of alternating layers of clay

and limestone—commonly called Blue Lias—near Lyme Regis, Dorset, and the chalk cliffs at Seaton (Beer Head), Devon. In the course of their history, these fossil-rich cliffs have undergone various major episodes of erosion and are now, with rising water and increasing numbers of extreme weather events, becoming more and more unstable. In some works, Chevalier also turns to Canary Wharf in London. Canary Wharf is a city within a city, built in the late 1980s by the Canadian financier Paul Reichmann under the Thatcher government on the former site of docks of the West India Company (a colonial-era enterprise involved in the triangular trade). This nucleus of international finance is examined through its glass-and-metal architecture and the exhaustive list of tenants of the Canary Wharf Group (publicly traded since 1999), which include the head offices of major banks and investment funds sitting cheek by jowl.

At the intersection of these two unstable places, certain “exotic” species seem also to be witnesses to a crumbling world. They appear through the dynamics of proliferation or make a comeback as ornamental plants. These plant species, with a silent presence and characteristic silhouette, are also found in *Towering/Instability*.

Here, we take advantage of the rich foundation of Chevalier’s work and acknowledge her undeniable role in the evolving body of thought around the Anthropocene. This book is critically inscribed in the current environmental paradigm, with respect both to all aspects of ecological practices and to the concept of collecting in the digital age. In the wake of all this, it is also interesting to consider the position adopted for staging the exhibition and for the reflection surrounding the project: concentration of content at a small scale in three different

spaces over a vast distance and over a long period of time, then articulation as an all-encompassing whole, in a perspective of efficient use of resources and sharing of means.

We extend our warmest thanks to Geneviève Chevalier for her extraordinary involvement and discipline throughout development of this multifaceted project, and to the authors for their generous contribution to the pursuit and broadening of the spectrum of reflections exposed in Chevalier's work. Particular thanks go to TagTeam, whose elegant graphic design is materially coherent with the concept and highlights both the visual and textual content of the book.

*Gentiane Bélanger, France Choinière
and Marie-Hélène Leblanc*

Translated by Käthe Roth

Publication réalisée dans le cadre du projet tripartite *Mirement/Towering* de Geneviève Chevalier présenté à Dazibao, à la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's et à la Galerie UQO.

Cette publication a reçu le soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec et de la Faculté d'aménagement, d'architecture, d'art et de design de l'Université Laval.

EXPOSITIONS ET PUBLICATION SOUS LA DIRECTION DE
Gentiane Bélanger, France Choinière,
Marie-Hélène Leblanc

COORDINATION DE LA PUBLICATION
Jennifer Pham

CONCEPTION GRAPHIQUE
Studio TagTeam

TRADUCTION
Jo-Anne Balcaen, Käthe Roth, Colette Tougas

RÉVISION
Janou Gagnon, Emma-Kate Guimond, Käthe Roth,
Marie Saadeh, Colette Tougas

Une version imprimée de cet ouvrage est disponible.

© 2023 Dazibao, Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, Galerie UQO, Gentiane Bélanger, Mélanie Boucher, Geneviève Chevalier, France Choinière, Alain Deneault, Marie-Hélène Leblanc, Stéphanie Posthumus, Heather Rogers

Dazibao

5455, avenue de Gaspé, espace 109,
Montréal, QC, H2T 3B3
dazibao.art

FOREMAN

2600, rue Collège,
Sherbrooke, QC, J1M 1Z7
foreman.ubishops.ca

galerie uqo

Université du Québec en Outaouais
Pavillon Lucien-Braut
101, rue Saint-Jean-Bosco, Local A-0115,
Gatineau, QC, J8X 3X7
galerie.uqo.ca

Dazibao bénéficie du soutien financier du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts de Montréal et du Ministère de la Culture et des Communications.

La Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's bénéficie du soutien financier du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec et de la Ville de Sherbrooke.

La Galerie UQO bénéficie du soutien de l'Université du Québec en Outaouais et de la Ville de Gatineau.

Les opinions exprimées dans cette publication sont celles des auteur-es et ne reflètent pas celles des éditrices.

Cet ouvrage est sous la licence CC BY-NC-ND 4.0

DÉPÔT LÉGAL
4e trimestre 2023

Bibliothèque et Archives nationales du Québec –
Bibliothèque et Archives Canada

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN NOVEMBRE 2023 PAR
Type A Print

CATALOGUE AVANT PUBLICATION DE
BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC
ET BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA

Titre: *Mirement = Towering* / Geneviève Chevalier, artiste ; Gentiane Bélanger, auteure [et quatre autres] ; sous la direction de (et préface de) Gentiane Bélanger, France Choinière, Marie-Hélène Leblanc.

Autres titres: *Towering*

Noms: Chevalier, Geneviève, 1978- artiste. |
Bélanger, Gentiane, 1980- auteur, éditeur intellectuel. |
Choinière, France, 1967- éditeur intellectuel. |
Leblanc, Marie-Hélène, 1981- éditeur intellectuel. |
Dazibao (Galerie d'art), organisme de publication.

Description: Catalogue d'une exposition en trois volets tenue à Montréal. *Mirement/La ménagerie* et *Mirement/L'herbier* chez Dazibao, du 2 septembre au 23 octobre 2021, *Mirement/Trissemments* à la galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, du 8 septembre au 8 octobre 2022 et *Mirement/L'instabilité* à la Galerie UQO, du 22 novembre 2023 au 20 janvier 2024. |
Textes en français et en anglais.

Identifiants:

Canadiana (livre imprimé) 20230063977F |
Canadiana (livre numérique) 20230063985F |
ISBN 9782922135626 (couverture souple :
Dazibao) | ISBN 9782981979377 (couverture souple :
Galerie UQO) | ISBN 9781926859613 (couverture
souple : Galerie d'art Foreman de l'Université
Bishop's) | ISBN 9782922135633 (PDF : Dazibao) |
ISBN 9782922135640 (EPUB : Dazibao) |
ISBN 9781926859620 (PDF : Galerie d'art Foreman
de l'Université Bishop's) | ISBN 9781926859651
(EPUB : Galerie d'art Foreman de l'Université
Bishop's) | ISBN 9782981979384 (PDF : Galerie UQO) |
ISBN 9782982205505 (EPUB : Galerie UQO)

Vedettes-matière: RVM : Chevalier, Geneviève, 1978—
Expositions. | RVMGF: Catalogues d'exposition.

Classification: LCC N6549.C525 A4 2023 |
CDD 709.2—dc23

Publication produced in the context of Geneviève Chevalier's three-part project *Mirement/Towering* presented at Dazibao, Foreman Art Gallery of Bishop's University and Galerie UQO.

This publication received the support from the Conseil des arts et des lettres du Québec and the Faculté d'aménagement, d'architecture, d'art et de design of the Université Laval.

EXHIBITIONS AND PUBLICATION UNDER THE DIRECTION OF
Gentiane Bélanger, France Choinière,
Marie-Hélène Leblanc

PUBLICATION COORDINATION
Jennifer Pham

DESIGN
Studio TagTeam

TRANSLATION
Jo-Anne Balcaen, Kâthe Roth, Colette Tougas

EDITING
Janou Gagnon, Emma-Kate Guimond, Kâthe Roth,
Marie Saadeh, Colette Tougas

A printed version of this book is available.

©2023 Dazibao, Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, Galerie UQO, Gentiane Bélanger, Mélanie Boucher, Geneviève Chevalier, France Choinière, Alain Deneault, Marie-Hélène Leblanc, Stéphanie Posthumus, Heather Rogers

Dazibao

5455, de Gaspé avenue, suite 109,
Montréal, QC, H2T 3B3
dazibao.art

FOREMAN

2600, College Street,
Sherbrooke, QC, J1M 1Z7
foreman.ubishops.ca

galerie uqo

Université du Québec en Outaouais
Pavillon Lucien-Braut
101, Saint-Jean-Bosco Street, Room A-0115,
Gatineau, QC, J8X 3X7
galerie.uqo.ca

Dazibao is supported by the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Canada Council for the Arts, the Conseil des arts de Montréal and the Ministère de la Culture et des Communications.

The Foreman Art Gallery of Bishop's University is supported by the Canada Council for the Arts, the Conseil des arts et des lettres du Québec and the Ville de Sherbrooke.

The Galerie UQO is supported by Université du Québec en Outaouais and the Ville de Gatineau.

All opinions expressed within this publication are those of the authors and not necessarily of the publishers.

This publication is under a
CC BY-NC-ND 4.0 license

LEGAL DEPOSIT
4th Quarter 2023

Bibliothèque et Archives nationales du Québec –
Library and Archives Canada

PRINTED IN NOVEMBER 2023 BY
Type A Print

BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC AND
LIBRARY AND ARCHIVES CANADA CATALOGUING IN PUBLICATION

Title: *Mirement = Towering / Geneviève Chevalier, artist ; Gentiane Bélanger, author [and four others] ; edited by (and foreword by) Gentiane Bélanger, France Choinière, Marie-Hélène Leblanc.*

Other titles: *Towering*

Names: Chevalier, Geneviève, artist. |
Bélanger, Gentiane, author, editor. |
Choinière, France, 1967- editor. |
Leblanc, Marie-Hélène, editor. |
Dazibao (Art gallery), issuing body.

Description: Catalog of a three-part exhibition held in Montreal. *Mirement/La ménagerie* and *Mirement/L'herbier* at Dazibao, from September 2 to October 23, 2021. *Mirement/Trissemments* at the Foreman Art Gallery, Bishop's University, from September 8 to October 8, 2022 and *Mirement/L'instabilité* at Galerie UQO, from November 22, 2023 to January 20, 2024. | Text in French and English.

Identifiers:
Canadiana (print) 20230063977E | Canadiana (ebook) 20230063985E | ISBN 9782922135626 (softcover : Dazibao) | ISBN 9782981979377 (softcover : Galerie UQO) | ISBN 9781926859613 (softcover : Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's) | ISBN 9782922135633 (PDF : Dazibao) | ISBN 9782922135640 (EPUB: Dazibao) | ISBN 9782981979384 (PDF: Galerie UQO) | ISBN 9782982205505 (EPUB: Galerie UQO) | ISBN 9781926859620 (PDF: Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's) | ISBN 9781926859651 (EPUB: Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's)

Subjects: LCSH: Chevalier, Geneviève—Exhibitions. | LCGFT: Exhibition catalogs.

Classification: LCC N6549.C525 A4 2023 | DDC 709.2—dc23

*Le terme **mirement** utilisé en navigation désigne l'effet optique de réfraction qui fait paraître les objets éloignés plus allongés verticalement qu'ils ne le sont.*

Geneviève Chevalier

*The term **towering** used in navigation is defined as the refractory optical effect that makes distant objects look taller than they are.*