

Le nuage en vidéo : notes sur l'*Aftermaths* d'Isabelle Hayeur The Cloud in Video: Notes on Isabelle Hayeur's *Aftermaths*

Christine Ross

Number 110, Spring–Summer 2015

Formes de l'écologie
Forms of Ecology

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/77972ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ross, C. (2015). Le nuage en vidéo : notes sur l'*Aftermaths* d'Isabelle Hayeur / The Cloud in Video: Notes on Isabelle Hayeur's *Aftermaths*. *Espace*, (110), 54–63.



Isabelle Hayeur, *Aftermaths*, 2013.
Images tirées de la vidéo/Still images
from video. Photos : Isabelle Hayeur.



Le nuage en vidéo : notes sur l'Aftermaths d'Isabelle Hayeur

Christine Ross

L'envergure de l'évolution de l'œuvre photographique et vidéographique d'Isabelle Hayeur tient de sa capacité à approfondir son regard sur les questions d'environnement (l'étalement urbain; l'impact des industries pétrolières, domiciliaires et touristiques sur la détérioration et la fragilisation d'écosystèmes). Depuis une quinzaine d'années, l'artiste pense et repense l'image du paysage urbain, agricole et naturel. Les publications récentes sur son travail ont mis en évidence une des principales stratégies esthétiques élaborées par l'artiste pour interpeller le spectateur dans ce questionnement: l'effacement numérique des contours de l'image lui permettant d'assembler diverses images dans une même composition sans dissoudre tout à fait sa structure composite. Marie Perrault observe que les images

The Cloud in Video: Notes on Isabelle Hayeur's Aftermaths

The evolutionary span of Isabelle Hayeur's photographic and videographic body of work is related to her capacity to cast an ever-deeper gaze at environmental issues (urban sprawl; the impact of the petroleum, housing, and tourism industries on the deterioration and destabilization of ecosystems). For fifteen years, Hayeur has been thinking and rethinking the image of the landscape – urban, agricultural, and natural. Recent publications on her work have highlighted one of her main aesthetic strategies for drawing

spectators' attention to this issue: the digital erasure of the contours of the image, which enables her to assemble various images in a single composition without totally dissolving its composite structure. Marie Perrault observes that Hayeur's photographic images "expose the fragmented and constructed nature of any representation of the world," thus denoting "the impossibility of describing a territory in a continuous way."¹ Franck Michel notes how the photographs – images "conceived through an accumulation of many shots," but processed and combined virtually to form the appearance of a "single landscape" – act as an illusion that destabilizes the viewer's expectancy of realism.² Marcel Blouin calls them "true false images"; Bénédicte Ramade, "anxious images," whose critical, even political, significance is that they sow doubt about unity among viewers.³ These observations are important. They reveal that the stake in any reflection on the environment, today, is to become aware of the absence of unity – of the intermingling of culture and nature, of all environments. They also illustrate that the image, in Hayeur's work, acts on the viewer, to the extent that her photographs institute uncertainty about the realism of the image – an uncertainty that encourages the spectator to reflect on this intermingling. But is this true of her videographic works? They do share this aesthetic, but the recent video works function less on the register of doubt than on that of an affective dialectic between enchantment and disenchantment. Or at least this is true of *Aftermaths* (2013) – a 14:45-minute HD video projection presented at the 2014 Montreal Biennale that will be my subject here – and for her unique exploration of the cloud as an image that is not only emblematic of, but also acts on, the current ecological crisis.

Aftermaths is a video journey through the destabilized environment of southern Louisiana in 2013, eight years after it was hit by Hurricane Katrina, one of the most powerful, destructive, costly, and lethal hurricanes in the history of the United States (it is estimated that 1,833 people, most of them African Americans and the poorest populations in Louisiana, died due to the hurricane and the ensuing floods).⁴ We are therefore in the "after" of the disaster, in the long period of documentation of the economic, environmental, and social effects of the hurricane, and not in the event. The first still shots of abandoned houses and car cemeteries, presented one after another as a slide show, demonstrate this documentary impetus. They are somewhat reminiscent of the photographic work of Bernd and Hilla Becher, who were concerned with creating visual archives of industrial structures in the process of disappearing. But Hayeur's images are also significantly different from the Bechers', as the structures that she shows bear the scars of a catastrophe. The video also brings to the eye, and especially to the ear, the fact that life exists despite the catastrophe. This tension, subtle but continuous (it persists throughout the video), is crucial, as it bespeaks the need to document what is being lost, to designate the violence behind this loss, and to reject any teleological environmentalist perspective of the end. Structures have been destroyed, but nature has grown around them; grass is blown by the wind, cars drive by; we hear the sound of the wind, the insects, the birds, the water. We are in the after – in the documentation of the effects of a catastrophe – but also in the possibility of thinking about what comes next.

This tension between catastrophe and life is that of the indivisibility of enchantment and disenchantment. It is confirmed and becomes meaningful when Hayeur's camera is set in motion after four or five minutes, leaving the ground and rising toward the sky to create a still

shot that lasts about one minute. The shot isolates the sky from the ground and shows us a series of cloud metamorphoses. These clouds are transformed by the wind, but also by digital manipulation that links different cloud images. The pictorial effect of this sequence is striking: one might think one is looking at the hollow of a cupola by Correggio (*Assumption of the Virgin* [1526–30], for example, in which a spiral of clouds conveys the spiritual experience of the infinite) or a painting by Constable, in which the cloud functions as an "organ of sentiment."⁵ Nevertheless, disenchantment follows this enchantment as the camera slowly descends back to a dumping ground for cars – passing from the Correggian idealism of heaven to the Bataillan anti-idealism of base matter. *Aftermaths* persists, for a time, in this disenchantment, as Hayeur segues through sequences of oil refineries, the nearby poor neighborhoods, and polluted watercourses. One of the pivotal moments in this series of shots is when the camera captures refinery smoke mingling with the clouds, and then rises once again toward the sky to produce a second still shot of the cloudy sky. In this shot, the clouds in metamorphosis can no longer be seen simply as natural elements; we must now view them as entanglements of nature and culture, of water drops in suspension mixed with toxic substances emitted into the atmosphere by refineries. The spiritual dimension of the first shot of the sky doesn't disappear, but here it becomes inseparable from the feeling of baseness. The affective register is involved as much in enchantment as in disenchantment, performing a tension that is amplified during the third and last rise of the camera, at the end of the projection, to end on a still shot of clouds dramatized by lightning and the sound of electromagnetic vibrations.

In his study *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture* (1972), Hubert Damisch makes use of Brunelleschi's early device (his celebrated *tavoletta*, designed in the early fifteenth century) to explain how, in Renaissance and post-Renaissance painting, the image of the cloud evaded perspectivist rationalization. The device is composed of two panels – the *tavoletta*, on which Brunelleschi painted the Baptistery of San Giovanni in the Florentine Dome, following the laws of linear perspective (which was in the process of being invented) – and a mirror. To use the device, the observer holds the *tavoletta* in one hand and places his eye against a hole in the back of the panel, through which he sees the painting reflected in the mirror that he holds in his other hand, facing the *tavoletta*. Significantly, the *tavoletta* does not portray the sky of the piazza, but "shows" it, as the upper part of the panel has been covered with a burnished silver surface so that it can reflect the sky and its clouds in movement – a reflection reflected, in its turn, by the mirror. Damisch notes that the device "has the force of an epistemological emblem . . . to the extent that it reveals the limitations of the perspective code for which the experiment provided the complete theory."⁶ As the process demonstrates, "Perspective only needs to 'know' things that it can reduce to its own order, things that occupy a place and the contour of which can be defined by lines. But the sky does not occupy a place, and cannot be measured; and as for clouds, nor can their outlines be fixed or their shapes analyzed in terms of surfaces."⁷ Today, excluded from the code of perspective because of its amorphous nature and absence of fixed contours, the cloud, in painting, has become something that evades rationalization – it is where dreams and imagination are deployed. Commenting on Damisch's study, Raymond Bellour observes that video allows us to see the movement of the cloud, which can be only represented in paintings.⁸ More fundamentally than









photographiques d'Hayeur « témoignent du caractère fractionné et construit de toute représentation du monde », dénotant ainsi « de l'impossibilité de décrire de manière continue un territoire¹. » Franck Michel souligne comment les photographies – images « conçues par une accumulation de plusieurs prises de vues », mais traitées et combinées virtuellement pour former l'apparence d'« un paysage unique » – agissent comme un leurre qui déstabilise l'expectative réaliste du spectateur². Marcel Blouin les désigne comme de « vraies fausses images »; Bénédicte Ramade, comme « des images anxieuses », dont la portée critique, voire politique, tient au fait qu'elles sèment un doute d'unité chez le spectateur³. Ces observations sont importantes. Elles révèlent que l'enjeu de toute réflexion environnementale, aujourd'hui, est de prendre conscience de l'absence d'unité, c'est-à-dire de l'emmêlement culture/nature, de tout environnement. Elles illustrent aussi que l'image, chez Hayeur, agit sur le spectateur, dans la mesure où ses photographies instituent une incertitude quant au réalisme de l'image – une incertitude qui incite le spectateur à réfléchir sur cet emmêlement. Mais qu'en est-il de ses œuvres vidéographiques ? Elles participent de cette esthétique. Mais les œuvres vidéo récentes fonctionnent moins sur le registre du doute que sur celui d'une dialectique affective, entre enchantement et désenchantement. Ainsi en va-t-il tout au moins de *Aftermaths* (2013) présentée à la Biennale de Montréal de 2014 – projection vidéo HD de 14:45 minutes sur laquelle on se penchera ici – et de son exploration unique du nuage comme une image non seulement emblématique, mais aussi agissante de la crise écologique actuelle.

Aftermaths est un parcours vidéo de l'environnement fragilisé du sud de la Louisiane, huit ans après l'ouragan Katrina de 2005, l'un des ouragans les plus puissants, destructeurs, coûteux et meurtriers de l'histoire des États-Unis (on estime que 1833 personnes sont mortes, victimes de l'ouragan et des inondations, atteignant en majorité la population afro-américaine ainsi que les populations les plus pauvres de la Louisiane⁴). Nous sommes donc dans « l'après » du désastre, dans la longue durée de la documentation des effets économiques, environnementaux et sociaux de l'ouragan, et non pas dans l'événement. Les premiers plans fixes de maisons abandonnées et de cimetières de voitures, présentés successivement en mode diaporamique, témoignent de cette impulsion documentaire. Celle-ci n'est pas sans rappeler le travail photographique de Bernd et Hilla Becher et leur souci de créer des archives visuelles de constructions industrielles en voie de disparition. Mais elle en diffère aussi significativement puisque les constructions qu'elle fait voir portent les cicatrices d'une catastrophe. Les images font également voir, et surtout entendre, que la vie persiste « malgré » la catastrophe. Cette tension, subtile mais continue (elle persiste tout au long de la vidéo), est cruciale puisqu'elle témoigne à la fois de la nécessité de documenter ce qui se perd, de désigner la violence à l'origine de cette perte et de refuser toute perspective environnementaliste téléologique de la fin. Les constructions sont détruites, mais la nature a poussé autour d'elles; les herbes bougent sous l'effet du vent, des voitures circulent; on entend le son du vent, des insectes, des oiseaux, de l'eau. Nous sommes dans l'après, c'est-à-dire dans la documentation des effets d'une catastrophe, mais aussi dans la possibilité d'une réflexion sur la suite des choses.

Cette tension entre catastrophe et vie est celle de l'inséparabilité de l'enchantement et du désenchantement. Elle se confirme et prend toute son ampleur lorsque la caméra d'Hayeur se met elle aussi en mouvement au bout de 4 ou 5 minutes, alors qu'elle quitte le sol et s'élève vers le ciel pour créer un plan fixe d'approximativement une minute. Le plan isole le ciel du sol et donne à voir une suite de métamorphoses de nuages. Les nuages captés se transforment sous l'effet du vent, mais aussi par une manipulation numérique qui relie différentes images de nuages. L'effet pictural de cette séquence est saisissant : on se croirait face au creux d'une coupole de Correggio (*L'Assomption de la Vierge* (1526-1530), par exemple, où une spirale de nuages transmet l'expérience spirituelle de l'infini) ou à une composition de Constable, où le nuage fonctionne comme un « organe de sentiment⁵ ». Le désenchantement, néanmoins, fait suite à cet enchantement puisque la caméra redescend peu à peu sur un dépotoir de voitures – passant de l'idéalisme corrégien du ciel à l'anti-idéalisme bataillien de la matière basse. *Aftermaths* persiste, pour un temps, dans ce désenchantement alors qu'Hayeur enchaîne des séquences de raffineries de pétrole, avec leurs quartiers pauvres à proximité et leurs cours d'eau pollués. Un des moments pivots de cet enchaînement est celui où la caméra saisit la fumée des raffineries qui s'entremêle aux nuages pour ensuite s'élever à nouveau vers le ciel et produire un deuxième plan fixe de ciel ennuagé. Dans ce plan, les nuages en métamorphose ne peuvent plus être vus comme des éléments simplement naturels, mais bien comme des emmêlements de nature et de culture, de gouttelettes d'eau en suspension mêlées aux substances toxiques rejetées par les raffineries dans l'atmosphère. La dimension spirituelle du premier plan de ciel ne disparaît pas, mais il devient ici indissociable du sentiment de bassesse. Le registre affectif participe autant de l'enchantement que du désenchantement, opérant une tension qui s'amplifie lors de la troisième et dernière ascension de la caméra, à la fin de la projection, laquelle aboutit sur un plan fixe de nuages dramatisé par des éclairs et le son de vibrations électromagnétiques.

Dans son étude *Théorie du /nuage/*. Pour une histoire de la peinture (1972), Hubert Damisch fait appel au premier dispositif de Brunelleschi (sa fameuse *tavoletta* conçue au début du quinzième siècle) pour expliquer comment, dans la peinture occidentale renaissante et postrenaissante, l'image du nuage a échappé à la rationalisation perspectiviste. Le dispositif est constitué de deux panneaux – la *tavoletta*, sur laquelle Brunelleschi a peint le baptistère San Giovanni de la place du Dôme, à Florence, suivant les lois de la perspective linéaire (dont l'invention est en cours) – et d'un miroir. L'observateur qui fait l'expérience du dispositif tient la *tavoletta* d'une main et place son œil contre le trou, au revers du panneau, par lequel il voit la peinture reflétée dans le miroir qu'il tient de l'autre main face à la *tavoletta*. Détail significatif de ce dispositif, la *tavoletta* ne représente pas le ciel de la piazza, mais le « montre » puisque la partie supérieure du panneau a été recouverte d'une surface d'argent bruni de façon à ce qu'elle puisse refléter le ciel et ses nuages en mouvement – reflet à son tour réfléchi par le miroir. Comme le soutient Damisch, le dispositif « a valeur d'emblème [...] épistémologique, dans la mesure où il révèle les limitations du code perspectif dont l'expérience fournit la théorie complète⁶. » Le procédé démontre que « [l]a perspective n'a à connaître que des choses qu'elle peut ramener à son ordre, les choses qui occupent un lieu et dont le

movement, nevertheless, clouds, in Western art (I am following Damisch here, who uses an expression coined by Bachelard), are “operators of elevation.”⁹

In *Aftermaths*, the images of clouds in movement (transformed as much by the wind as by the digital editing) appeal to this pictorial tradition. The first ascent of the camera institutes the cloud as an operator of elevation, but it does so only to transform it eventually into an operation of abasement: the camera descends to a garbage dump; soon, the smoke emitted by the refineries mixes with the clouds so that the sky shot that follows can straddle dream and disillusion, enchantment and disenchantment. This second shot of the sky conveys idealism and anti-idealism without one winning out over the other, showing how each is a part of the other, but also how the two perspectives – which are also two types of temporality, since idealism is an opening to the future that anti-idealism rematerializes downward – can form a dialectic to resolve current environmental problems.

We can appreciate the scope of such an aesthetic in a period designated by geophysicists as anthropocenic – a period that began around 1800 and the effects of which have been accelerating since the industrial revolution. Quickly, we are drawn to the conclusions of the 34th International Geological Congress in 2012 and the Third National Climate Assessment issued by the U.S. Global Change Research Program in May 2014. Over the last fifty years, humans have become the primary cause of global warming: they are the most important factor in changes to all drainage basins around the world; they are the predominant producers and distributors of nitrogen; “through deforestation, they have become one of the main factors in accelerated erosion; and, of course, their role in the carbon cycle has grown to match the immensity of their complicity in the extinction of species.” The ecological disaster of Hurricane Katrina – erosion of beaches, displacement of islands, transformation of landmasses into bodies of water, the loss of animal species¹⁰ reproduction and habitation zones, the loss of human lives – is, we must remember, not simply a natural phenomenon. The dikes that gave way under the force of the hurricane had major fabrication faults, and oil from many refineries was spilled into different watercourses. *Aftermaths* is an aesthetic response to the Anthropocene epoch, for the tragedy of this period is also that of the image. Images appeal to dream and imagination, but, in so doing, they neglect the base matter; they foster dreams – notably that of progress, which is exercised by instrumentalizing nature. Oneirism, for better or worse, is part of the human condition – whence the need to find images that can guide us, as dreamers, to dream in other ways. What is unique about Hayeur’s *Aftermaths* is that she has reclaimed the pictorial tradition of the /cloud/ to invite spectators to dream by de-dreaming and to de-dream by dreaming the world, through the intermingling of enchantment and disenchantment.

Translated by Käthe Roth

1. Marie Perrault, “Un trouble moteur d’attention,” in *Isabelle Hayeur*, ed. Pascale Bureau (Montreal: Dazibao; Quebec City: Vu, 2013): 10 (our translation).
2. Franck Michel, “Plonger dans le paysage,” in Marcel Blouin, Michel Franck, and Bénédicte Ramade, *Isabelle Hayeur: vraisemblances = verisimilitudes* (Saint-Hyacinthe: Expression, Centre d’exposition de Saint-Hyacinthe; Rimouski: Musée régional de Rimouski, 2014): 7 (our translation).
3. Marcel Blouin, “De vraies fausses images. De l’inévitable fabrication de la représentation,” in Blouin et al., *Isabelle Hayeur*, 14; Bénédicte Ramade, “L’effcience du doute,” in Blouin et al., *Isabelle Hayeur*, 21.
4. Richard D. Knabb, Jamie R. Rhome, and Daniel P. Brown, “Tropical Cyclone Report Hurricane Katrina 23–30 August 2005,” accessed January 24, 2015, http://www.nhc.noaa.gov/pdf/TCR-AL122005_Katrina.pdf.
5. Mary Jacobus, “Cloud Studies: The Visible Invisible,” *Journal of the Imaginary and the Fantastic* 1, no. 3 (2009): 219.
6. Hubert Damisch, *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*, trans. Janet Lloyd (Stanford: Stanford University Press, 2002): 124.
7. *Ibid.*
8. Raymond Bellour, *L’Entre-images 2. Mots: images* (Paris: P.O.L/Traffic, 1999): 6.
9. Damisch, *op. cit.*, 21.
10. Bruno Latour, “L’Anthropocène et la destruction de l’image du Globe,” in *De l’univers clos au monde infini*, ed. Emilie Hache (Paris: Éditions Dehors, 2014), accessed January 24, 2015, <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/135-ANTHROPOCENE-HACHE.pdf> (our translation).

Christine Ross is Professor and James McGill Chair in Contemporary Art History in the Department of Art History and Communication Studies at McGill University, as well as Director of Media@McGill. Her books include: *The Past is the Present; It’s the Future too. The Temporal Turn in Contemporary Art* (2012); *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression* (2006); and *Images de surface: l’art vidéo reconsidéré* (1996). She is co-editor of *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture* (2008) and *The Participatory Condition* (forthcoming, 2015).

contour peut être défini par des lignes. Or le ciel n'occupe pas de lieu, il n'a pas de mesures ; et quant aux nuages, on n'en saurait fixer les contours, ni analyser les formes en termes de surfaces [...]7. » Dès lors, exclu du code perspectif en raison de sa nature amorphe et de son absence de contours fixes, le nuage, en peinture, devient ce qui échappe à la rationalisation – il est le site de déploiement du rêve et de l'imagination. Commentant l'étude de Damisch, Raymond Bellour observe que la vidéo permet de voir le mouvement du nuage qui ne peut qu'être représenté en peinture8. Plus fondamentalement que du mouvement, néanmoins, les nuages, dans l'art occidental (suivons ici Damisch qui reprend une formule de Bachelard), sont « des opérateurs d'élévation9 ».

Dans *Aftermaths*, les images de nuages en mouvement (se transformant autant par le vent que par le montage numérique) sollicitent cette tradition picturale. La première ascension de la caméra instaure le nuage comme un opérateur d'élévation, mais elle l'établit pour le transformer éventuellement en un opérateur d'abaissement: la caméra redescend sur un dépotoir; bientôt, la fumée s'échappant des raffineries s'entremêle aux nuages de sorte que le plan de ciel qui suit puisse enchevêtrer rêve et désillusion, enchantement et désenchantement. Ce deuxième plan de ciel traduit l'idéalisme et l'anti-idéalisme sans que l'un ne puisse gagner sur l'autre, montrant comment l'un participe de l'autre, mais aussi comment les deux perspectives – qui sont aussi deux types de temporalité puisque l'idéalisme est une ouverture sur le futur que l'anti-idéalisme re-matématise vers le bas – peuvent être dialectisées pour résoudre les problèmes environnementaux actuels.

On peut apprécier la portée d'une telle esthétique dans une période désignée par les géophysiciens comme anthropogénique – une période débutant autour de 1800 et en accélération depuis la révolution industrielle. Ce qui nous renvoie rapidement ici aux conclusions du 34^e Congrès international de Géologie de 2012 et à celles du *Third National Climate Assessment* émises par le U.S. Global Change Research Program en mai 2014. Depuis les cinquante dernières années, l'humain est devenu la cause première du réchauffement climatique; il est devenu le facteur le plus important de l'évolution de tous les bassins hydrographiques à travers le monde; il est le principal producteur et distributeur d'azote; « par la déforestation, il est devenu l'un des facteurs principaux de l'érosion accélérée; et bien sûr, son rôle dans le cycle de carbone devient aussi immense que le degré de sa complicité dans la

disparition des espèces10. » Le désastre écologique de l'ouragan Katrina – l'érosion des plages, le déplacement des îles, la transformation de masses terrestres en masses d'eau, la perte de zones de reproduction et d'habitation d'espèces animales, la perte de vies humaines –, faut-il le rappeler, n'est pas qu'un phénomène naturel. Les digues qui ont cédé sous la force de l'ouragan avaient des défauts de fabrication majeurs, et le pétrole de multiples raffineries s'est déversé dans différents cours d'eau. *Aftermaths* est une réponse esthétique à l'anthropocène, car son drame, c'est aussi celui de l'image. Celle-ci opère le rêve et l'imagination, mais ce faisant, elle néglige la matière basse; elle accueille le rêve – notamment celui du progrès, lequel s'exerce en instrumentalisant la nature. L'onirisme, pour le meilleur et pour le pire, fait partie de l'humain. D'où la nécessité de trouver des images qui puissent accompagner les rêveurs que nous sommes à rêver autrement. L'originalité d'*Aftermaths*, d'Isabelle Hayeur, est d'avoir ramené la tradition picturale du /nuage/ pour inviter le spectateur à rêver en dé-rêvant et à dé-rêver en rêvant le monde, à même l'emmêlement de l'enchantement et du désenchantement.

1. Marie Perrault, « Un trouble moteur d'attention », dans *Isabelle Hayeur*, Montréal, Dazibao et Québec, Vu, 2013, p. 10.
2. Franck Michel, « Plonger dans le paysage », dans *Isabelle Hayeur : vraisemblances = verisimilitudes*, Saint-Hyacinthe, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe et Rimouski, Musée régional de Rimouski, 2014, p. 7.
3. Marcel Blouin, « De vraies fausses images. De l'inévitable fabrication de la représentation », dans *Isabelle Hayeur : vraisemblances = verisimilitudes*, *Ibid.*, p. 14; et Bénédicte Ramade, « L'effcience du doute », dans *Isabelle Hayeur : vraisemblances = verisimilitudes*, *Ibid.*, p. 21.
4. Richard D. Knabb, Jamie R. Rhome et Daniel P. Brown, « Tropical Cyclone Report Hurricane Katrina 23-30 August 2005 », http://www.nhc.noaa.gov/pdf/TCR-AL122005_Katrina.pdf. Consulté le 24 janvier 2015.
5. Mary Jacobus, « Cloud Studies : The Visible Invisible », *Journal of the Imaginary and the Fantastic*, vol. 1, n° 3, 2009, p. 219.
6. Hubert Damisch, *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 171.
7. *Ibid.*, p. 170.
8. Raymond Bellour, *L'Entre-images 2. Mots : images*, Paris, P.O.L/Traffic, 1999, p. 6.
9. Damisch, *op.cit.*, p. 35.
10. Bruno Latour, « L'Anthropocène et la destruction de l'image du Globe », dans Emilie Hache, dir., *De l'univers clos au monde infini*, Paris, Éditions Dehors, 2014, <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/135-ANTHROPOCENE-HACHE.pdf>. Consulté le 24 janvier 2015.

Christine Ross est professeure titulaire de la Chaire James McGill en histoire de l'art contemporain au Département d'histoire de l'art et d'études en communication de l'Université McGill, et directrice de Media@McGill. Elle est l'auteure, entre autres, de *The Past is the Present; It's the Future too. The Temporal Turn in Contemporary Art* (2012); *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression* (2006) et *Images de surface : l'art vidéo reconsidéré* (1996). Elle a codirigé *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture* (2008) et codirige la publication *The Participatory Condition* (à paraître en 2015).