

Le sublime réinventé
The Sublime Reinvented
Sublime. Les tremblements du monde

Bénédicte Ramade

Numéro 114, automne 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/83445ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Ramade, B. (2016). Compte rendu de [Le sublime réinventé / The Sublime Reinvented / *Sublime. Les tremblements du monde*]. *Espace*, (114), 66–71.



Le sublime réinventé

Bénédicte Ramade

SUBLIME. LES TREMBLEMENTS DU MONDE
CENTRE POMPIDOU-METZ

11 FÉVRIER - 5 SEPTEMBRE 2016 / FEBRUARY 11 - SEPTEMBER 5, 2016

Rares sont désormais les expositions se lançant des défis thématiques et intellectuels comme celui relevé par Hélène Guénin pour le Centre Pompidou-Metz. Ce n'est rien de moins que le sublime dans tous ses états et le désir de le réactualiser à l'aune de l'anthropocène qui est entrepris sur tout un étage, avec un foisonnement d'œuvres historiques et contemporaines. Cette saga visuelle, si elle suit un fil chronologique perçu, de prime abord, comme conventionnel, tente pourtant des interprétations hardies du concept esthétique du sublime formulé par Edmund Burke à partir de 1757. La condition de *delightful horror*, qui domine l'ouvrage du Britannique, cheville logiquement l'exposition, relativisant le transport extatique qu'occasionne le moment merveilleux et extraordinaire qualifié avant lui de sublime par Pseudo-Longin devant le spectacle d'une nature d'exception, ou encore la dimension subjective kantienne. En dix-neuf salles thématiques, démonstration est faite d'une survivance du sublime, de son actualité, de sa résistance à travers des choix rigoureux et inventifs, car la principale qualité de l'exposition et de son imposant catalogue est bien de faire émerger un sublime contemporain de l'ensemble.

THE SUBLIME REINVENTED

These days, it is the rare exhibition that puts forward thematic and intellectual challenges such as those in the show that Hélène Guénin has curated for Centre Pompidou-Metz. With a proliferation of historical and contemporary artworks taking up an entire floor, Guénin's subject is no less than the sublime in all of its states, along with the desire to reinvigorate it in light of the Anthropocene era. Although this visual saga follows a chronological thread that may be perceived, at first glance, as conventional, it nevertheless attempts daring interpretations of British philosopher Edmund Burke's aesthetic concept of the sublime formulated in 1757. The condition of "delightful horror" that dominates Burke's body of work provides the overarching logic for the exhibition; it relativizes the ecstatic transport occasioned by the marvellous and extraordinary moment Pseudo-Longin qualified as sublime, before Burke, when he was faced with an extraordinary spectacle, and the

Les cinq salles vidéo pourraient constituer à elles seules une première interprétation exemplaire de la façon dont le concept esthétique se transforme au fil de l'exposition, à commencer par la vision des entrailles fumantes de la terre filmées par Adrien Missika (*Darvaza*, 2011). Au Turkménistan, il a trouvé une doline située au milieu du désert, cratère karstique de 70 mètres de diamètre dont s'échappe du gaz enflammé depuis... 1971! À l'époque, les ingénieurs d'une prospection gazière jugent que leur erreur de forage ne fera pas long feu. Depuis, les locaux ont baptisé cette curiosité pas vraiment naturelle *Darvaza* (les portes de l'enfer), « monument » involontaire à l'industrie des ressources naturelles que l'artiste français plonge dans une épaisse trame sonore électronique. Au plus près du brasier, dans un premier temps, la caméra prend du recul pour révéler au spectateur le paysage alentour, tout aussi inhospitalier. Le sublime anthropocénique, cette ère géologique infléchie par l'homme jusque dans sa structure qui agite depuis dix ans penseurs et scientifiques, et désormais artistes, constitue ainsi un préambule fort au parcours. Cela donne le ton à cette fameuse anthropocène qui, ici, sera perçue comme maléfique, menaçante, et non une construction sociale (certes malencontreuse), fruit du capitalisme, avec laquelle il faudra bien composer un nouveau monde. C'est un destin funeste qui nous est promis avec cette anthropocène-là. Nous voilà prévenus.

Le film suivant est tout aussi plombé, grave. Werner Herzog l'a tourné sur les pentes du volcan guadeloupéen de la Soufrière en 1976 alors que la zone se trouve sous le coup d'une évacuation en raison de l'imminence d'une éruption. Dans la jungle tropicale, il part à la rencontre de paysans résistants au déplacement malgré le danger; dans les villages désertés, il déambule dans des ambiances de fin du monde, sans souffle, comme suspendues. La catastrophe n'a finalement pas eu lieu, la Soufrière se sera assoupie, les autorités se seront emballées pour rien, principe de précaution oblige. Mais le savoir n'apporte curieusement aucun soulagement. Le chaos reste imminent comme semble le marteler la scène du *Melancholia* de Lars von Trier qui constitue le troisième jalon filmique, où la Terre et Saturne se fracassent l'une contre l'autre. La destruction ici aussi est inéluctable, elle reste longtemps en mémoire au fil des salles traversées jusqu'au *Deep Weather* (2013) d'Ursula Biemann, déjà vu à Montréal lors de la Biennale de 2014. Diptyque juxtaposant les exploitations de sables bitumineux albertaines aux côtes du Bangladesh qu'une noria humaine tente de protéger de la montée des eaux provoquée par le changement climatique, le film offre un raccourci visuel saisissant de l'effet papillon. Les causes et leurs conséquences à des milliers de kilomètres se retrouvent radicalement confrontées. On ne dira pas qu'on ne savait pas.

Le dernier film se démarque par le contraste des sentiments qu'il déclenche. *Outwardly from Earth's Center* (2007) est une fiction de Rosa Barba bâtie à partir d'une curiosité naturelle : une île de Suède possède l'étonnante propriété de dériver d'un mètre chaque année et pourrait ainsi disparaître. Elle y expose les moyens dérisoires que met en œuvre la communauté des lieux pour retarder cette disparition, comme de tirer l'îlet avec des cordes. Le film déroule une mélancolie malmenée par les éléments, ballottant le spectateur entre espoir de reconquête et fatalisme, comme une métaphore de nos sociétés actuelles devant l'effort sisyphéen à accomplir devant le colossal chantier écologique mondial.

La transformation inéluctable de la terre et de la nature constitue la principale proposition de remaniement de la notion de sublime ainsi articulée à une condition environnementale. Il existait déjà un sublime technologique (David Nye en avait tracé les contours à partir des grands chantiers ayant remodelé les paysages américains depuis le canal d'Erie jusqu'aux barrages titanesques du Colorado); il y aurait donc désormais un sublime écologique. Autant le voyage sur les territoires du sublime, depuis les abysses jusqu'aux sommets, du documentaire au régime de l'imaginaire est-il convainquant, autant le fil écologique est, lui, plus périlleux à démontrer et d'une tension inégale. Il s'infiltrer progressivement au fil des salles dominées logiquement par le genre du paysage dont l'autonomisation coïncide avec l'essor du sublime.

Dans « les déferlantes », incursion dans les origines neptuniennes de la terre, *Infraince (Mont-Blanc)* (2006), de Julien Discrit, dialogue parfaitement avec *Dedicated to the Unknown Artists* (1972-1976), l'imposant ensemble de 482 cartes postales réparties en quinze panneaux par la Britannique Susan Hiller. Les côtes de l'Albion battues par les vents des tempêtes maritimes y sont représentées, souvenirs dérisoires de conditions climatiques amenées à se détériorer. Face à ce recensement aussi ridicule que fascinant (comme toutes les accumulations), le bloc de résine synthétique traversé d'une crête luminescente représente le relief du Mont-Blanc réalisé à partir d'une carte de l'Institut Géographique National (IGN). Discrit a fabriqué une relique délicate flottant dans la matière translucide, juchée sur un haut piédestal. Le plus haut sommet d'Europe ne ressemble désormais plus à cela, fonte des glaces oblige, mais il est conservé ici comme une maquette, un souvenir fragile et délicat.

Volcanisme, déluge, érosion : les salles se succèdent avec perfection. Certaines œuvres incarnent avec évidence le thème du sublime comme *Meteorite Lands* de Cornelia Parker (1998), série de plans de Londres brûlée par des éclats de météorites enflammés comme autant de fléaux potentiels. Robert Smithson aussi – jusqu'à l'exagération – se meut en prophète des temps modernes par son approche désenchantée et machinique relativement aux aspects telluriques. Les sections intitulées « La nature trop loin » et « Imaginaires de la catastrophe » déploient leur logique brillamment, dosant parfaitement moments implicites et œuvres explicites. Quant à « La tragédie du paysage », troisième partie du récit, elle constitue ensuite un chapitre vibrant démontrant que la dématérialisation ne touche pas que l'art dans les années 1960, mais le problème environnemental tout entier. Les pollutions atmosphériques ne sont pas forcément éloquentes, pas plus que les fuites radioactives. Certes, les grandes catastrophes pétrolières ont servi d'étendard visuel, mais pour combien de drames invisibles ?

Aujourd'hui, l'universitaire Timothy Morton qualifie le changement climatique d'hyperobjet, un objet-sujet-médium hypertrophié impossible à saisir dans sa totalité, irréprésentable tant il est tentaculaire et polymorphe, excédant même notre temporalité pour chevaucher plusieurs époques. Quatre espaces se mesurent au sujet, dont le plus imposant (surnommé « La catastrophe invisible ») au centre duquel trône un cube de verre fumé, quelques branches de lierre moribondes à sa base. Le cube, *Mobbile* (1970-2015), a été branché sur le pot d'échappement d'une voiture pendant dix jours. C'est tout ce que cela aura pris à Gustav Metzger pour démontrer avec minimalisme l'impact des carburants fossiles sur un spécimen naturel, par un gazage

Kantian subjective dimension. In nineteen thematic galleries, Guénin demonstrates the survival of the sublime—its currency and its resistance—through rigorous and inventive choices: the principal intention of the exhibition and its imposing catalogue is to bring forward an overall contemporary sublime.

The five video galleries might form, on their own, a first exemplary interpretation of the way in which the aesthetic concept is transformed as the exhibition progresses, starting with French artist Adrien Missika's filmed vision of the smoking entrails of Earth (*Darvaza*, 2011). In Turkmenistan, he found a sinkhole in the middle of the desert, a karst crater seventy metres in diameter, from which burning natural gas had been escaping since 1971! At the time, the engineers prospecting for natural gas doubted that their drilling error would be ablaze for long. Subsequently, the locals baptized this not-really-natural wonder, an involuntary "monument" to the natural-resources industry, *Darvaza* (Gate to Hell); Missika immersed the video in a dense electronic sound track. From a very tight shot on the inferno, the camera pulls back to reveal the landscape, just as inhospitable, around it. This Anthropocenic sublime thus makes a strong preamble to the exhibition. It sets the tone for the much-discussed Anthropocene era—the geological era humans have inflicted that has caused debate among scholars and scientists for ten years—which, here, is perceived as evil, threatening, and not a social construction (certainly misguided), the fruit of capitalism with which we will have to make a new world. It is a gruesome fate that is promised to us with the Anthropocene. We have been warned.

The next film is just as leaden and serious. Werner Herzog shot it on the slopes of the Soufrière volcano in Guadeloupe in 1976, when the area was under evacuation due to an imminent eruption. In the tropical jungle, he goes to meet peasants who are resisting the displacement despite the danger; in deserted villages, he strolls through end-of-the-world, airless ambiances in suspension. In the end, the catastrophe didn't occur, the Soufrière subsided, the authorities had gotten carried away over nothing, bound to the principle of precaution. But, curiously, knowledge brings no relief. Chaos remains imminent, as articulated in the scene in Lars von Trier's *Melancholia*—the third film—in which Earth and Saturn collide. The destruction is ineluctable; it remains in spectators' memory as they continue through the galleries to Ursula Biemann's *Deep Weather* (2013), previously screened in Montréal during the 2014 Biennale. A diptych juxtaposing Alberta oil-sands operations against an endless chain of humans trying to protect the Bangladeshi coast from the rising waters provoked by climate change, the film offers a striking visual précis of the butterfly effect. The causes and their consequences thousands of kilometres away are radically brought face to face. We can't say that we didn't know.

The last film stands out for the contrasting feelings that it evokes. Rosa Barba's *Outwardly from Earth's Center* (2007) is a fiction film that takes as its point of departure a natural curiosity: a Swedish island that drifts a metre each year and may therefore disappear. Barba exposes the ludicrous means that the local community implements to delay this disappearance, such as pulling the island with ropes. The film unfolds in a melancholy swept by the elements, shunting the spectator between the hope of recovery and fatalism—possibly a metaphor for the Sisyphean effort facing today's societies with regard to the colossal task of ecological reconstruction.

The ineluctable transformation of Earth, and of nature, is the main premise for rethinking the notion of the sublime as an environmental condition. A technological sublime already existed (David Nye had traced its contours in the huge projects that remodelled American landscapes, from the Erie Canal to the titanic dams of Colorado); thus there would now be an ecological sublime. Whereas the voyage to the territories of the sublime, from the abysses to the peaks, from the documentary to the imaginary, is compelling, the ecological thread is riskier to demonstrate and of uneven tension. It infiltrates gradually through galleries that are dominated logically by the type of landscape in which autonomization coincides with the rise of the sublime.

In the section called "les déferlantes," an incursion into the Neptunian origins of Earth, Julien Discrit's *Inframince (Mont-Blanc)* (2006) dialogues perfectly with *Dedicated to the Unknown Artists* (1972–76), British artist Susan Hiller's imposing grouping of 482 postcards spread out over fifteen panels. The postcards portray the coastline of Britain battered by the winds of maritime storms—paltry memories of climatic conditions that were to deteriorate. Facing this inventory, which is both ridiculous and fascinating (as are all accumulations), is a block of synthetic resin traversed by a luminescent crest depicting the relief of Mont-Blanc, produced from an Institut Géographique National map. Discrit has fabricated a delicate relic floating in translucent material, perched on a high pedestal. The highest peak in Europe no longer looks like this, due to melting ice, but it is conserved here as a model—a fragile, delicate memory.

Volcanoes, floods, erosion: the galleries succeed one another perfectly. Some works obviously embody the theme of the sublime, such as Cornelia Parker's *Meteorite Lands* (1998), a series of maps of London, areas burned by chunks of flaming meteorites like so many potential scourges. Robert Smithson, too, positions himself as a prophet of modern times—to the point of exaggeration—with his disenchanting and machinic approach to things telluric. The sections titled "La nature trop loin" and "Imaginaires de la catastrophe" are brilliantly logical, perfectly measuring out implicit moments and explicit artworks. The third part of the narrative, "La tragédie du paysage," is a vibrant chapter demonstrating that dematerialization affected not only art in the 1960s, but also the environmental problem as a whole. Air pollution is not necessarily eloquent; nor are radioactive leaks. Certainly, the great oil catastrophes have served as a visual standard, but for how many invisible tragedies?

Today, scholar Timothy Morton calls climate change a hyper-object, a hypertrophied object-subject-medium impossible to grasp in its totality; it is so tentacular and polymorphic that it is un-representable, extending beyond our temporality to straddle a number of eras. Four galleries take measure of the subject, the largest of which ("La catastrophe invisible") features a smoked-glass cube ensconced at its centre, a few branches of moribund ivy at its base. The cube, *Mobbile* (1970–2015), was plugged into the tailpipe of a car for ten days. That is all it took for Gustav Metzger to make a minimalistic demonstration of the impact of fossil fuels on a natural specimen through a gassing that is, in essence, banal, but of an intense violence, which is fully evident in the wall text. The elegant sculpture is charged with an inconceivable potential for evil that conceptually invades the entire space. And Darren Almond's four large photographs of Russian forests corroded by acid rain, taken



somme toute banal, mais d'une intense violence une fois le cartel parcouru. L'élégante sculpture se charge d'un potentiel maléfique inouï qui envahit conceptuellement tout l'espace. Et ce ne sont pas les quatre grandes photographies de forêts russes éreintées par les pluies acides prises par Darren Almond sur d'anciens camps de travail servant à exploiter des mines de nickel qui viendront apaiser l'inquiétude envahissante. La sensation d'étau qui se resserre se fait étonnamment prégnante. Beuys donne de lui-même dans ses performances écolos du début des années 1970, plongé tout en entier dans les eaux boueuses de zones humides vouées à la disparition. Nicolás Urriburu teinte la Seine, le Rio de la Plata, le Grand Canal et l'East River d'un vert lime en 1968, tandis que les époux Leisgen creusent des dépressions dans le sol qu'ils teintent en fuchsia. Tangibles ou symboliques, les pollutions débordent. Mark Dion et sa collection empoisonnée, qui classe et recense les poisons domestiques que sont nos détergents (*Biocide Cabinet*, 2000), dialogue avec le poster éducatif d'Amy Balkin qui explique tout sur l'atmosphère suivant une nomenclature dont la rigidité scientifique s'avère étrangement rassurante. Le nucléaire n'est pas oublié dans la salle suivante, dominée par le *Complex One* de la ville mystère construite par Michael Heizer dans le désert du Nevada depuis plus de 40 ans, dans l'État même où le photographe Peter Goin a photographié les champs de tirs nucléaires exploités par l'armée américaine entre les années 1950 et 1980.

Avec la section « Alternative », c'est là où l'exposition commence à enliser un peu son propos et sa rigueur dans un souci d'exhaustivité presque contre-productif malgré de remarquables pièces choisies. Elle propose notamment de déborder du champ artistique vers celui de l'architecture, depuis les utopies de Buckminster Fuller et Superstudio jusqu'aux bâtiments d'urgence conçus à partir de rouleaux de carton par Shigeru Ban au moment du tremblement de terre de Kobe. On quitte alors progressivement la fantasmagorie burkienne pour un réalisme quasiment contradictoire. Intuition confirmée par la salle suivante « Remédier/Inventer », qui comporte un long mur informatif agencé en nuage et rassemblant les différents acteurs de l'écoactivisme dont l'art écologique, courant américain représenté ici par Mierle Laderman Ukeles, les époux Harrison ou Alan Sonfist, pour qui la réhabilitation de sites pollués est au cœur de la pratique d'intérêt public et environnemental. Mais on trouve aussi Joseph Beuys et ses 7000 chênes plantés à Kassel, les Christo et Jeanne-Claude, Hans Haacke, Mel Chin, Buster Simpson et Amy Balkin. L'intention d'attirer l'attention sur ces pratiques concrètes si difficiles à exposer est louable; cependant, elle peine à nous convaincre, d'autant plus que sa filiation au sublime est plus qu'évasive. Le film *Fresh Kill* de Gordon Matta-Clark, tourné dans l'infamie décharge de Staten Island, en 1975 (alors la plus grande du continent américain), aurait été plus efficace que ce fatras visuel fastidieux à parcourir.

in old nickel-mine work camps, do nothing to allay the invasive anxiety. The sensation of being caught in a tightening vice is surprisingly strong. Joseph Beuys, in his ecological performances of the early 1970s, completely immersed himself in the muddy waters of humid areas slated for disappearance. Nicolás Uriburu coloured the Seine, the Rio de la Plata, the Grand Canal, and the East River a lime green in 1968, and Michael and Barbara Leisgen dug holes in the ground, which they coloured fuchsia. Tangible or symbolic, pollution overflows. Mark Dion's toxic collection, which classifies and lists the domestic poisons that are our detergents (*Biocide Cabinet*, 2000), dialogues with Amy Balkin's educational poster that explains everything about the atmosphere using a scientifically strict nomenclature that proves to be strangely reassuring. The nuclear isn't forgotten in the next gallery, which is dominated by *Complex One*, the first part of the mystery city Michael Heizer built in the Nevada desert starting more than forty years ago; and Nevada is also where photographer Peter Goin took pictures of the sites of nuclear tests the American army conducted between the 1950s and the 1980s.

In the "Alternative" section, the exhibition begins to get a bit bogged down in its discourse and its rigour, as it evinces a concern for exhaustiveness that is almost counterproductive, despite the remarkable pieces chosen. Notably, it expands beyond the field of art into that of architecture, from the utopias of Buckminster Fuller and Superstudio to Shigeru Ban's emergency buildings made with cardboard rolls after the Kobe earthquake. We are gradually forsaking Burke's phantasmal vision for an almost-contradictory realism. This intuition is confirmed in the following gallery, "Remédier/Inventer," which presents a long informative wall arranged as a cloud that brings together different eco-activists, including ecological artists—the American current represented here by Mierle Laderman Ukeles, Harrison and Harrison, and Alan Sonfist, who see the rehabilitation of polluted sites as being at the heart of a public and environmental art practice. But we also find Beuys and his seven thousand oak trees planted in Kassel, Christo and Jeanne-Claude, Hans Haacke, Mel Chin, Buster Simpson, and Amy Balkin. The idea of attracting attention to these concrete practices that are so difficult to display is laudable; however, it is difficult to convince us of this because the filiation with the sublime is elusive, to say the least. Gordon Matta-Clark's film *Fresh Kill*, shot in the Staten Island landfill in 1975 (at the time the biggest landfill in North America), would have been more effective than this tedious visual clutter.

The aesthetic of the sublime is so closely linked to the fate of the landscape that these pragmatic works have trouble embodying a persuasive visual resolution to the ecological sublime envisioned in the exhibition. It is similar for the final gallery, which is under the aegis of re-enchantment. It is not so much that a positive vision of the sublime is displeasing (although it is a bit antithetical), but that the works chosen for this purpose embody the past. The re-enchantment does not take place despite the hopes of performers in the 1970s, from Czech artist Petr Štembera, photographed with his arm notched by a plant graft, to Cuban artist Ana Mendieta's ritual communions with the elements. Symbolically, many of the works point to a covering-up (even suffocation), such as Christo and Jeanne-Claude's *Wrapped Coast* and Spanish artist Fina Miralles' performance, in which her body is gradually covered with straw. Even Giuseppe Penone's *Soffio di foglie* (1979) does not escape the impression of a shroud, just as the boxwood tree, aromatic at the beginning of the exhibition, will also wither away until its last breath. Re-enchantment, as represented by works from the 1970s and 1980s—the past even if they remain relevant—thus turns deadly. These works are not the future: that is certain.

At the end of this visit, with this final gallery, the exhibition did not place a wager on prescience and anticipation. The sublime will not have written a new mythology and woven a new system of beliefs from the Anthropocene, but it will have dictated, with undeniable brilliance, a sombre and gloomy prophecy full of doubt and regret.

Translated by Käthe Roth

Bénédicté Ramade is an art historian who has specialized in contemporary art and environmental issues for fifteen years. Her doctoral subject was the critical rehabilitation of American ecological art. She is curator of *The Edge of the Earth* for the Ryerson Image Centre in Toronto (September 14–December 4, 2016), devoted to the flip side of ecological appearances. She previously organized exhibitions and their publications on acclimatization and recycling in art practices (*Acclimatation*, at Villa Arson, Nice, 2008–09; *REHAB, L'art de refaire*, at Espace EDF, Paris, 2010–11). Since September 2016, she has been a post-doctoral researcher in the art history department at the Université de Montréal, where she has been teaching since 2013.



L'esthétique du sublime est tellement liée au destin du paysage que ces œuvres pragmatiques peinent à incarner une résolution plastique convaincante à ce sublime écologique pressenti dans le parcours. Il en est de même pour cette fin placée sous l'égide du réenchantement. Ce n'est pas tant qu'une vision positive du sublime déplaie (quoiqu'elle soit un peu antithétique), mais que les œuvres choisies pour ce faire incarnent le passé. Le réenchantement n'a pas eu lieu malgré l'espoir des performeurs des années 1970, depuis le Tchèque Petr Štembera, photographié le bras entaillé par une greffe végétale, ou les communions rituelles d'Ana Mendieta avec les éléments. Symboliquement, les œuvres sont nombreuses à pointer des recouvrements (voire des étouffements) comme *Wrapped Coast* de Christo et Jeanne-Claude, ou la performance de l'Espagnole Fina Miralles dont le corps est progressivement recouvert de paille. Même le *Soffio di foglie* (1979), de Giuseppe Penone, n'occulte pas l'apparence d'un linceul, d'autant que le buis, odorant en début d'exposition, lui aussi s'étiolera jusqu'à une dernière exhalaison. Le réenchantement est ainsi rendu mortifère, incarné par des œuvres des années 1970 et 1980, révolues même si elles demeurent pertinentes. Elles ne sont pas le futur, résolument.

Au terme de cette visite, avec cette dernière salle, l'exposition n'a pas joué le pari de la prescience et de l'anticipation. Le sublime n'aura pas écrit une nouvelle mythologie et tissé un nouveau régime de croyance à partir de l'anthropocène, mais il aura dicté, avec un brio incontestable, une sombre et funeste prophétie en proie aux doutes et aux regrets.

Bénédicte Ramade est historienne de l'art, elle s'est spécialisée en art contemporain et problématiques environnementales depuis une quinzaine d'années. Elle a consacré son doctorat à une réhabilitation critique de l'art écologique américain. Elle est commissaire de *The Edge of the Earth* pour le Ryerson Image Centre à Toronto (14 septembre-4 décembre 2016) consacré au revers des apparences écologiques. Elle a précédemment réalisé des expositions et leurs publications sur les phénomènes d'acclimatation et de recyclage dans les pratiques artistiques (*Acclimatation* à la Villa Arson, Nice, 2008-2009; *REHAB, L'art de refaire* à l'Espace EDF, Paris, 2010-2011). Elle est, depuis septembre 2016, chercheuse postdoctorale au département d'histoire de l'art à l'Université de Montréal où elle enseigne depuis 2013.