

EN POSANT UN REGARD SUR LA FIN

Julia Eilers Smith

Ce texte accompagne l'exposition Ce qui n'est plus pas encore

Commissaire : Julia Eilers Smith

Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen (2020)

5 février – 4 avril 2020

Les visions eschatologiques de la fin, particulièrement celles qui concernent la progression de la catastrophe climatique provoquée par l'humain et les effondrements écologique et/ou géopolitique imminents, ont, pour le moins que l'on puisse dire, refait surface au cours du vingt-et-unième siècle. Puisant dans nos angoisses actuelles (même si réprimées), les présages apocalyptiques et leurs applications politiques et moralistes saturent nos fils de nouvelles et notre consommation médiatique, non seulement en littérature, à la télévision, au cinéma, mais également dans la publicité. Cela imprègne la rhétorique actuelle et l'imaginaire populaire où nous voyons et entendons le terme « apocalypse » utilisé approximativement pour aborder des crises de diverses ampleurs et appliqué à un grand nombre de phénomènes avec divers degrés de sérieux – sa signification étant distordue, banalisée et récupérée en cours de route.

Les écrivain.e.s et chercheur.se.s tentant d'insuffler de la clarté à ces utilisations creuses du mot réfèrent souvent à ses racines étymologiques en grec ancien – *apokalyptein*, désignant un dévoilement ou une divulgation – ou à ses significations bibliques, telles qu'« illumination » ou « révélation » d'une vérité¹. Dans sa dernière forme, la forme messianique, la structure

apocalyptique implique un effondrement structurel mondial à grande échelle, une effroyable crise suivie d'un rétablissement ou d'une rédemption. Dans l'usage courant, le terme s'emploie de façon beaucoup plus large, désignant un ensemble croissant de croyances, de suppositions, d'attitudes, d'événements et de processus concernant la fin du monde ou la fin d'un certain agencement des éléments qui le constituent. Le sentiment d'une disparition prochaine est brouillé par l'ubiquité du mot et, dans quelques cas seulement, excède la récupération capitaliste et la nature du spectacle.

En imaginant à quoi ressemblerait un monde post-extinction, les scénarios dystopiques – sous le couvert, ou non, de la fiction – s'appuient par convention sur des projections philosophiques qui présentent la dévastation comme étant extérieure, comme un événement futur ou une force indéfinie continuellement « à venir ». La menace ultime est donc envisagée comme lointaine et isolée, et le pire est toujours prophétisé, en sursis. Ces orientations téléologiques de la ruine s'articulent le plus souvent autour d'une conception du monde qui est dépourvue des complexités du présent politique et ne tiennent ainsi pas compte des catastrophes passées et permanentes qui affectent les vies réelles de façons inégales. Elles perpétuent la notion détachée et conventionnelle d'un futur basé sur un modèle historique linéaire, un déroulement cumulatif d'événements menant ultimement à une fin claire et déterminée. Ce récit du temps est aussi basé sur celui du progrès, hérité de la pensée occidentale moderne, lequel, selon la géographe Kathryn Yusoff, « est aussi le récit des asymétries de la possession (de sujets, de territoires, de ressources) coloniale et d'une dépossession autochtone et noire². » Au centre de ce même récit se trouve l'homme (blanc), avec le temps devenu sa force motrice inarrêtable³.

Or, émergeant parallèlement à ces attentes, existent des versions de l'histoire actuelle qui opèrent un véritable renversement d'approche en positionnant la fin comme une fin parmi tant d'autres, une fin qui a déjà eu lieu et qui, surtout, est toujours en cours. De telles interprétations pointent vers les réalités sociale

et matérielle de ceux et celles qui sont marqué.e.s par la violence des structures capitalistes raciales et coloniales avec leurs mécanismes débridés d'extraction, d'exploitation et de dépossession. Ce projet d'élargir les possibilités d'interprétation offertes par la formule apocalyptique et de présenter des fins et leurs sujets en des termes résolument différents – comme pluriels, toujours déjà, indéterminés – sert d'ancrage à l'exposition *Ce qui n'est plus pas encore*.

Grâce à un ensemble de méthodes et de matériaux, les artistes réuni.e.s observent avec acuité les différents points de rupture qui se répandent sur la surface éclatée de l'habitabilité du monde, saisissant comment chacun prend forme et ce qu'il peut révéler. Faisant face à la preuve d'une dissolution persistante, les artistes évoquent aussi la tâche de *mettre fin* à la fin du monde, les efforts visant à désassembler le monde, ainsi que les conditions d'harmonisation et de responsabilité envers la justice sociale et mondiale requises à la base d'une telle entreprise. En mettant de l'avant cet engagement à double facette, les artistes résument la distinction faite par la théoricienne de la critique raciale Denise Ferreira da Silva entre la fin du monde « dans lequel nous existons » (le problème) et la fin du monde « telle qu'on le connaît » (l'objectif)⁴. La notion de « *knowability* » comme l'explique Ferreira da Silva fait allusion aux principes de compréhension figurant dans la philosophie de Kant qui réfère au « soi transparent comme une entité formelle, celle dont la relation au monde – sensible et intelligible – est médiée, mais par les formes (intuitions et catégories) du mode cognitif fondé sur la raison transcendantale⁵. » Nos modes de connaissance s'inscrivent dans une logique raciale d'exclusion et reposent sur une articulation de la subjectivité ou de l'identité d'un individu comme étant autodéterminée et « protégée par le principe d'universalité qui régit les configurations sociales modernes⁶. » Avec la distinction qu'elle propose entre ces deux types de fin du monde, Ferreira da Silva provoque un changement de conscience demandant que l'on réévalue catégoriquement les

façons dominantes de penser et que l'on renonce aux conceptions du « Monde » comme entité compréhensible et cohérente.

Dans leurs confrontations avec la fin de ce monde – celui dans lequel nous *existons* – les artistes de cette exposition transmettent des scénarios réels et imaginaires de menace et de dégradation en relation à des lieux, des événements et des sujets – scénarios qui, pour la plupart, se manifestent entre les lignes de la vie et de la mort. Ceux-ci constituent des « espaces de mort », nommés ainsi par l'anthropologue Michael Taussig – ou des « mondes de la mort » auxquels le philosophe Achille Mbembe réfère lorsqu'il décrit des moyens physique, social et politique de maintenir la vie repliée dans la structure de la mort nécropolitique⁷. En même temps, les œuvres présentées envisagent les possibilités de *la fin* comme un état ontologique de potentialité sans dénouement. Elles emploient des processus qui favorisent le latent, l'absence de temporalité et l'incomplet pour proposer des actes de refus et de nouveaux schémas d'interrelation.

Les temporalités inversées ainsi que les fins et les origines imaginées se percutent dans le film analogique *ALTIPLANO* (2018) de Malena Szlam. Celui-ci met en mouvement les paysages du désert Atacama et le volcanique et sédimentaire Altiplano andin situés dans le nord du Chili et dans le nord-ouest de l'Argentine. En s'inspirant du cinéma structuraliste et en employant des techniques de superposition, de longues expositions et le tourné-monté, l'œuvre assemble de façon complexe des images diurnes et nocturnes du terrain hallucinogène de la région avec ses chaînes de montagnes, ses cratères volcaniques, ses plaines de sel ondulées, ses fumerolles actives, ses lacs aux couleurs saturées et ses ciels limpides qui semblent être en perpétuel mouvement. Les actes d'agression commis sur ou contre les territoires de la région et la transformation de ses terres pour l'excavation et les investissements commerciaux sont inscrits dans ses dépôts sédimentaires – un chevauchement de strates formées dans la roche qui conservent au fil du

temps un registre géologique des activités menées sur le territoire. Au-delà de l'allusion à l'asservissement du lieu envers l'industrie minière et les complexes touristiques, l'œuvre de Szlam fusionne en quelque sorte l'étendue des ressources géologiques, allant des roches et des minerais jusqu'aux eaux et à l'énergie élémentaire, soulignant leurs relations interdépendantes. Dans le film, les perspectives générées par la caméra fixe trompent le pouvoir énergisant et métaphorique de ce que Yusoff appelle une « corporalité géologique, traversant la matière "vivante" et "morte"⁸. » La trame sonore combine des enregistrements sur le terrain à des enregistrements infrasonores : des sons de coulées de lave, de feu, de tremblements de glace, de fonds marins et de geysers jaillissants mixés à des segments audios de chants de baleines bleues et à bosses (enregistrés par l'océanographe Susannah Buchan) et de perturbations acoustiques provenant d'activités volcanique et tectonique (récoltées par le volcanologue Clive Oppenheimer)⁹. Avec leur amplitude complexe, ces sons profonds résonnent comme une lamentation, un rugissement souterrain éclatant à la surface comme une onde de choc et refusant de se durcir tel un conglomérat lithique oublié.

Tournés en 16 mm, les courts métrages pluridimensionnels de Miryam Charles, *Vole, vole tristesse* (2015), *Vers les colonies* (2016) et *Une forteresse* (2018) sont faits de collages sonores et d'images extraites des voyages de l'artiste à la mer des Caraïbes, en Haïti et en Allemagne. Chacun met en scène une histoire qui se déploie après l'avènement d'une rupture – une détonation nucléaire qui laisse une population entière parler de la même voix, la nécropsie d'un cadavre telle que décrite dans le journal d'un médecin et la perte d'un enfant dans des circonstances mystérieuses – et rend compte de la désorientation, des trous de mémoire et du processus de mise en récit qui suivent l'événement. Empêtrées dans différents phénomènes surnaturels, ces micros-tragédies sont racontées avec des trous dans leurs récits, laissant au spectateur le soin de compléter ce que l'histoire refuse d'articuler. Elles se demandent comment un récit peut être (re)-construit après un choc et comment le trauma et l'anecdote se prêtent

mutuellement forme. Présentés en continu comme une installation vidéo à trois canaux intitulée *Trois Atlas* (2020), les films expérimentaux de Charles jouent avec les dispositifs du reportage de nouvelles, du carnet de voyage et du dialogue scénarisé réunissant l'étrangeté palpable et l'anodin (des prises qui s'attardent aux intérieurs et aux scènes de rues, des paysages captés lors d'un transit) tels qu'ils se manifestent dans la vie des individus, tout en faisant allusion à de vraies catastrophes qui dépassent la compréhension, comme le tremblement de terre de 2010 en Haïti. Les effets sonores et cinématographiques, intercalés d'une multitude de subjectivités, ajoutent à la discontinuité de l'œuvre : les voix hors-champ de l'artiste coïncident avec les intertitres insérés, des séquences filmées sont superposées et d'autres sont jouées en boucle, des images fixes clignotent entre les scènes, des dialogues sont réentendus et réinterprétés, des enregistrements sur le terrain sont juxtaposés à des chants.

« Quelque chose sans début ni fin ou milieu, accessible dans aucun ordre¹⁰. » L'installation audio à cinq canaux de James Nicholas Dumile Goddard, *how will we hold on to each other?* (2020), propage un terrain d'ondes sonores avec, en son centre, un bourdonnement ambiant sans périmètre précis – un assemblage de saxophone et de voix traités, juxtaposé à une interprétation acoustique du Big Bang créée par le physicien John G. Cramer. Jouant en continu dans la galerie, ce paysage bourdonnant appuie les autres éléments de la pièce : quatre « fictions sonores » (dans les mots de l'artiste) diffusées en séquence par des enceintes directionnelles installées au plafond. Conceptualisés en quatre chapitres, les sons présentés ici regroupent différentes étapes de la fin – un témoignage des anxiétés contemporaines, l'éclatement de manifestations, une réflexion sur l'effondrement et ses possibilités, et la période de consensus et d'organisation collective qui s'ensuit. Cet enchaînement d'événements est modelé sur une vague macrostructure de l'apocalypse et analysé en une séquence : statu quo, effondrement, révélation, rétablissement. Goddard articule l'avenir comme une condition spatiale plutôt que temporelle – une

extension du présent. Ces quatre fictions tracent les façons par lesquelles nous pouvons prendre en considération ce présent étendu et prendre action dans celui-ci à partir d'un espace de dialogue, de partage et de convivialité.

Les courtes vidéos d'animation de Fallon Simard émergent d'une perspective féministe autochtone queer et sont attentives aux modes de traitement, d'adaptation et de rétablissement de ce que leurs titres identifient comme les effets toxiques du colonialisme, du patriarcat, de la violence étatique et du capitalisme mondial. Dans ses œuvres profondément corporelles – *Carbon Tax* (2017), *Connected to Air* (2016), *Terra Nullius* (2016) et *Mercury Poisoning* (2016) – Simard insère une image fixe en arrière-plan (un ciel avec des nuages, une péninsule, un littoral) qu'il anime ensuite avec des effets numériques superposés : des filtres de couleur, des taches, des flous, des expositions et des distorsions, tous chorégraphiés à tour de rôle afin de dériver, disparaître, se transformer ou proliférer à la surface. Interagissant avec l'image par une sorte d'osmose, ces animations visualisent le mouvement entre les états de la matière, les poussant vers le haut à travers les fissures et les cavités du plan de l'image comme des rayons X qui tentent de révéler les structures squelettiques. En tant que formes abstraites, elles s'adressent aux signatures chimiques des habitats terrestres et aquatiques rendus inhospitaliers par la pollution, la contamination et les effets d'une exposition prolongée sur la santé. *Land Becomes Ghost* (2016) réfère à la lutte actuelle contre la construction du barrage du Site C dans le nord-est de la Colombie-Britannique (Territoire du traité 8) en présentant un montage de la couverture médiatique et des images de campagne des manifestations. Dans le vestibule de la galerie, *Prayers for Dreamy Boys* (2018) prend racine dans les souvenirs d'enfance de l'artiste et le temps passé avec ses grands-parents. Ici, des bouquets de cèdre, de bleuets et de nénuphars – conçus comme des objets inanimés – vont et viennent sur une surface de satin rose, s'arrêtant curieusement, bougeant ensemble de façon synchronisée ou non, pointant vers des formes de guérison : des rituels et des

diversions quotidiennes qui aident à se défaire des torts causés par la colonisation.

Pour exécuter ses sculptures et ses installations, Rochelle Goldberg s'inspire d'une variété de matériaux – organiques, synthétiques, composés industriellement et soigneusement simulés – afin de créer des assemblages hybrides, plus qu'humains, figés dans un enchevêtrement d'interactions – ou d'« intra-actions », cette notion de réalisme agenciel proposé par Karen Barad. Physicienne et philosophe, Barad théorise les choses non pas comme étant préexistantes, en relation les unes avec les autres depuis l'extérieur et comme des agents indépendants, mais plutôt comme étant ontologiquement inséparables, se reconfigurant et se reconstituant constamment les unes les autres de manière infinie¹¹. Si le médium sculptural est censé être expérimenté comme une entité « finie », Goldberg choisit plutôt de miser sur la viscosité et la porosité des matériaux et de cultiver la sculpture comme un ensemble d'entités interstitielles. Ses trois installations – *Stomach* (2019), *Trigger: Towards everything they've ever wanted* (2019) et *Intralocutor: can you trigger the switch?* (2018) – sont surprises en plein milieu d'un processus (qu'il s'agisse de croissance ou de décroissance, de stagnation, de transformation ou de fossilisation), ouvertes à une réévaluation de leur agentivité. Leur émergence de formes et d'états perpétuelle fait apparaître une articulation alternative du monde. Les environnements désolants, précaires et oubliés de Goldberg, avec leurs frictions de combinaisons inhabituelles, s'éloignent des expressions de la vie centrées sur l'humain pour plutôt prioriser un agrégat de choses.

L'œuvre in situ *Activist Wallpaper Series #3* (2020) de Syrus Marcus Ware commente les traditions visuelles et l'histoire matérielle du décor d'intérieur dans un papier peint commémoratif qui centralise la présence noire par des portraits originaux de « combattants de la liberté¹² ». Intervenant sur la surface du mur avant de la galerie, Ware conçoit un motif géométrique répétitif à partir

de portraits au crayon de grande dimension d'activistes et de leaders de la communauté queer et trans de Toronto. Il les numérise et les imprime sur du vinyle en un réseau dense et interconnecté. La toile classique française sert de référence à la configuration de l'œuvre – un textile imprimé du dix-huitième siècle utilisé pour l'ameublement et les papiers peints représentant normalement des thèmes pastoraux et historiques entourés de motifs ornementaux et floraux. Ici, Ware remplace cette imagerie bucolique par une composition en mosaïque présentant trois figures issues de l'art et du monde universitaire – Rodney Diverlus, Kim Ninkuru et OmiSoore Dryden – dans des poses candides. Avec son choix de couleur, l'artiste opère une inversion du fond normalement blanc de la toile. Ornant la vitrine de la galerie, qui donne sur l'atrium de l'édifice et la bibliothèque de l'Université Concordia, le papier peint modifie l'environnement intérieur tout en créant un environnement en soi, comme une forme d'archive vivante, réalisant une synthèse qui est à la fois transformatrice et libératrice.

Réuni.e.s dans l'exposition *Ce qui n'est plus pas encore*, ces six artistes se déplacent sur une surface fracturée, en soulignant que l'apocalypse n'est pas imprévue, mais un échafaud profondément ancré pour le monde tel que nous le *connaissons*. L'apocalypse assure la fonction et le maintien de ce monde et s'exprime par des fins intimes de toutes sortes qui sont justifiées, soigneusement planifiées et inégalement mises en scène. La fin « de ce monde capitaliste et racial » tel que le nomme Ferreira da Silva est abordée dans cette exposition comme « la seule chose raisonnable que nous pouvons [lui] demander¹³ ». Plutôt que de proposer des échappatoires, les artistes demeurent avec les morceaux qui persistent suite à l'effondrement, saisissant ses échos, ses irrptions à la surface et dans les profondeurs de la vie contemporaine. Ses effets se répercutent bien au-delà de ce que nous pouvons voir et, en exposant ces schémas de révélation, ils.elles reconfigurent nos histoires et nos relations tout en insistant pour apporter des changements à l'ordre des choses.

-
1. Charles Taliaferro, *A Dictionary of Philosophy of Religion*, New York, Continuum, 2010, p. 18; Oaxana Timofeeva, « The End of the World: From Apocalypse to the End of History and Back », *e-flux journal* 56 (juin 2014); John R. Hall, *Apocalypse: From Antiquity to the Empire of Modernity*, Cambridge, Polity, 2009, p. 2.
 2. Kathryn Yusoff, « White Utopia/Black Inferno: Life on a Geologic Spike », *e-flux journal* 97 (février 2019).
 3. *Ibid.* À propos de l'ancrage racial du récit progressif de l'évolution et de l'humanité, voir : Kathryn Yusoff, « Geologic Realism », *Social Text* 138 (mars 2019), p. 11. Yusoff écrit : « C'est uniquement la distinction entre l'inorganique et l'organique qui permet au concept de « progrès » d'émerger, mais au prix de la suppression d'une planète inhumaine et de son manque d'utilité. C'est à cet endroit de division entre l'organique et l'inorganique que la soumission raciale s'est construite comme une horreur ontologique qui influence les sentiments au niveau psychique et planétaire, recoupant la peur d'une personne noire à la peur d'une planète inhumaine à travers un manque d'humanité [traduction libre]. »
 4. Denise Ferreira da Silva, « An End to 'This' World: Denise Ferreira da Silva Interviewed by Susanne Leeb and Kerstin Stakemeier », *Texte Zur Kunst* (12 avril 2019).
<https://www.textezurkunst.de/articles/interview-ferreira-da-silva/>
 5. « La notion de *knowability* dans la formulation kantienne du registre esthétique réfère au soi transparent, comme une entité formelle, celle dont la relation au monde – sensible et intelligible – est médiée, mais par les formes (intuitions et catégories) du mode cognitif fondé sur la raison transcendante [traduction libre]. » Denise Ferreira da Silva, « In the Raw », *e-flux journal* 93 (septembre 2018).
 6. Denise Ferreira da Silva, *Toward a Global Idea of Race*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 35. « Kant définit les limites de la connaissance comme ce qui, dans les choses – les objets actuels – est disponible pour les sens (mouvements et altérations). » dans Denise Ferreira da Silva, « 1 (life) ÷ 0 (blackness) = ∞ – ∞ or ∞ / ∞: On Matter Beyond the Equation of Value », *e-flux journal* 79 (février 2017).
 7. Achille Mbembe, « Necropolitics », *Public Culture* 15, n° 1 (2003), p. 40; Taussig est cité dans Yusoff, « White Utopia/Black Inferno », *op. cit.*
 8. « Les fossiles parlent et soulèvent des questions à propos de la généalogie humaine, de l'héritage et des modes de survie futurs et passés, ainsi ils provoquent l'idée de voyager le long des pointes temporelles de la corporalité géologique à travers la matière "vivante" et "morte". Les fossiles rendent manifeste et historicisent la condition géologique de l'humain, un rappel que notre composition corporelle possède une minéralisation originale et une fin fossilisée [traduction libre]. » Kathryn Yusoff, « Geologic Life: Prehistory, Climate, Futures in the Anthropocene », *Environment and Planning D: Society and Space* 31, n° 5 (2013), p. 788.
 9. Afin de créer le design sonore du film, Szlam a collaboré avec Buchan, qui a collecté les signaux des baleines bleues et à bosses dans l'océan Pacifique près des côtes chiliennes, et avec Oppenheimer, qui a enregistré les signaux sismiques du mont Erebus en Antarctique, le deuxième plus haut du continent.
 10. James Nicholas Dumile Goddard, « Ideas/Writing » (notes non publiées de l'artiste, 2019).
 11. Karen Barad, « Living in a Posthumanist Material World: Lessons from Schrodinger's Cat », dans *Bits of Life: Feminism at the Intersections of Media, Bioscience, and Technology*, Anneke Smelik et Nina Lykke (dir.), Seattle, University of Washington Press, 2008, p. 170. « La notion d'intra-action (en opposition à la notion plus répandue d'interaction qui présume l'existence préalable d'entités indépendamment déterminées) entraîne un profond changement dans les paysages épistémologique et ontologique, y compris des changements dans la nature de la causalité et de l'agentivité [traduction libre]. »
 12. Selon les mots de l'artiste.
 13. Ferreira da Silva, « An End to 'This' World », *op. cit.*