

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE THÉÂTRE AFFECTIF DE LA FINANCE :  
ÉTALAGES, NARRATIONS ET SPÉCULATIONS

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

DOMINIQUE SIROIS

AOÛT 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Pour son encadrement, pour l'exigence et pour la qualité de ses retours, je tiens à remercier Anne Bénichou qui m'a suivie dans les étapes les plus importantes de mes études doctorales. Je remercie également les membres du jury : Stéphane Gilot, Jennifer Macklem et Jean-Philippe Uzel qui ont accepté de prendre part à cette recherche-crédation en évaluant l'exposition et le texte d'accompagnement.

J'aimerais exprimer ma gratitude envers les lieux de diffusion qui ont présenté l'ensemble des projets de ma série sur le thème de l'économie : Marie Hébert d'Action Art Actuel, Christian Michaud de la galerie Colline, Isabelle Guimond de B-312, Stephan St-Laurent d'Axe Néo 7, Robb Jameson, artiste et commissaire, ainsi que Megan Bradley de Bradley-Ertaskiran. Je tiens à remercier tout spécialement la galerie L'Œil de poisson à Québec, son équipe et son ancienne directrice Émilie Roy pour la qualité de leur accueil et d'avoir présenté mon projet de création. Ajoutons l'auteur et commissaire Jean-Michel Quirion qui suit mon travail depuis un certain temps et qui a écrit un compte rendu dans la revue *Espace* sur l'exposition *Sc, Nd, Er* ainsi que Pierre-Alexandre Fradet pour son compte rendu d'*Indice éternité* dans la même revue.

Je tiens enfin à remercier Véronique Proulx, technicienne de l'atelier de céramique à l'UQAM de qui j'ai énormément appris sur la pratique de la céramique. Également l'artiste français Grégory Chatonsky pour ses précieux conseils et nos projets de collaboration qui ont nourri cette recherche. Je remercie aussi mes collègues d'atelier Michelle Bui, Anne-Renée Hotte et Caroline Mauxion pour la complicité artistique, les discussions et leur écoute. Enfin, un remerciement tout spécial pour Francis Montillaud pour son aide inestimable et son appui tout au long de cette aventure.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES ...	v
RÉSUMÉ .....	x
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I L'ÉCONOMIE COMME SUJET, CONTEXTE ET PROJETS .....	19
1.1 Origine du sujet de recherche.....	19
1.2 L'économie néolibérale .....	26
1.3 La financiarisation de l'économie.....	30
1.4 L'art et la finance.....	35
1.5 Projet <i>Indice éternité</i> .....	39
1.6 Projet de création <i>Sc, Nd, Er</i> .....	44
CHAPITRE II UNE MÉTHODOLOGIE DE L'ASSOCIATION HÉTÉROGÈNE .....	54
2.1 Entre conceptualisation et <i>poïesis</i> .....	54
2.2 L'association et l'assemblage .....	56
2.3 Associations, référents et procédure .....	64
2.4 L'association et l'hétérochronie.....	68
2.5 Cartographe l'association : métaphore, allégorie et charge.....	73
CHAPITRE III L'INSTALLATION COMME ÉTALAGE-NARRATION .....	82
3.1 L'étalage en question .....	84
3.2 <i>The Store</i> de Claes Oldenburg .....	87
3.3 Les étagères d'Haim Steinbach.....	91
3.4 Étalages : entre critique et design .....	95
3.5 Identité et étalage chez Bernadette Corporation .....	99
3.6 Dispositifs d'étalage.....	103
3.7 Art et narration.....	109
3.8 Nouvelle narration .....	111
3.9 Typologies narratives.....	113
CHAPITRE IV AXES THÉORIQUES ET ARTICULATIONS PRATIQUES.....	119

4.1 Le théâtre d'affects .....	119
4.1.1 L'économie comportementale.....	120
4.1.2 Une théorie des affects.....	125
4.1.3 Avarice, avares et corps .....	129
4.2 Matérialité économique et artistique.....	141
4.2.1 Capitalisme et flux .....	143
4.2.2 Minéraux technologiques et matérialité vitale.....	146
4.2.3 Le devenir-minéral.....	154
4.2.4 Art et matérialité .....	158
CONCLUSION .....	167
ANNEXE A LISTE DES FIGURES .....	190
ANNEXE B REVUE DE PRESSE.....	241
BIBLIOGRAPHIE.....	246

## LISTE DES FIGURES

Figure 1	Dominique Sirois. <i>U can't touch this</i> (2009).....	190
Figure 2	Dominique Sirois. <i>Archéologie mondialisée</i> (2011) .....	191
Figure 3	Dominique Sirois. <i>L'amour et la guerre</i> (2011).....	191
Figure 4	Dominique Sirois. <i>Atlas mimétique</i> (2014-2015).....	192
Figure 5	Dominique Sirois. <i>Mimesis Trinity</i> (2014) .....	192
Figure 6	Dominique Sirois. <i>Mimesis Trinity</i> (2014) .....	193
Figure 7	Dominique Sirois. <i>Mimesis Trinity</i> (2014) .....	193
Figure 8	Colloque <i>Walter Lippman</i> (1938).....	194
Figure 9	Les Iles Caïmans qui est l'un des importants paradis fiscaux .....	194
Figure 10	<i>Meme</i> sur l'économie réelle versus les marchés boursiers .....	195
Figure 11	Salle des marchés du Pavillon de la gestion de l'UQAM.....	195
Figure 12	Les bâtiments désertés du Cirque du Soleil à la Tohu, été 2020 .....	196
Figure 13	Dominique Sirois. <i>Deposit box (Indice éternité I)</i> (2016).....	196
Figure 14	Dominique Sirois. <i>The Making of Late Capitalism</i> (2016) .....	197
Figure 15	Dominique Sirois. <i>Visée (Indice éternité I)</i> (2016) .....	197
Figure 16	Dominique Sirois. <i>Effigie d'un actionnaire (Indice éternité)</i> (2017) .....	198
Figure 17	Dominique Sirois. <i>Indice-mémoire (Indice éternité I)</i> (2016).....	198
Figure 18	Dominique Sirois. <i>Sc, Nd, Er</i> (2018).....	199
Figure 19	Dominique Sirois. <i>Persistance II (Sc, Nd, Er)</i> (2018).....	199
Figure 20	Dominique Sirois. Détail <i>Persistance II (Sc, Nd, Er)</i> (2018) .....	200
Figure 21	Dominique Sirois. <i>Carrier Hotel I (Sc, Nd, Er)</i> (2018).....	200

Figure 22	Bâtiment du <i>Carrier Hotel</i> ou <i>60 Hudson Street</i> , New York	201
Figure 23	Dominique Sirois. <i>L'homme de sable (Sc, Nd, Er)</i> (2018)	201
Figure 24	Dominique Sirois. <i>L'homme de sable (Sc, Nd, Er)</i> (2018)	202
Figure 25	Dominique Sirois. <i>Danaé (solaire)</i> (2018) ( <i>Sc, Nd, Er</i> )	202
Figure 26	<i>Danaé et la pluie d'or</i> , (450-425 av. J.-C.)	203
Figure 27	Vadim Zakharov. <i>Danaë</i> (2013)	203
Figure 28	Vadim Zakharov. <i>Danaë</i> (2013)	204
Figure 29	Maître de la Manne. <i>La récolte de la manne</i> (vers 1460-1470)	204
Figure 30	Titien. <i>Danaé</i> (1554). Source : Wikipédia	205
Figure 31	Dominique Sirois. Document de travail. <i>Danaé (solaire)</i> (2018)	205
Figure 32	Dominique Sirois. <i>Plis clair-obscur I, II, III, (Sc, Nd, Er)</i> (2018)	206
Figure 33	Lubin Baugin. <i>Les Cinq Sens</i> (s.d.)	206
Figure 34	Reliquaire de Pépin (IX <sup>e</sup> siècle)	207
Figure 35	Vue de « l'Exposition surréaliste » à la galerie Pierre Colle (1933)	207
Figure 36	Vue de « l'Exposition surréaliste d'objets » (1936)	208
Figure 37	« l'Exposition internationale du surréalisme » (1938)	208
Figure 38	Pablo Picasso. <i>Nature morte</i> (1914)	209
Figure 39	Robert Rauschenberg. <i>Gold Standard</i> (1964)	209
Figure 40	Isa Genzken. Source : <i>Spielautomat (Slot Machine)</i> (1999)	210
Figure 41	Rachel Harrison. <i>Tiger Woods</i> (2006)	210
Figure 42	Valérie Blass. <i>La poudre aux yeux</i> (vue de l'installation) (2020)	211
Figure 43	Damian Moppett. <i>Abstracted Acrobat</i> (2011)	211
Figure 44	Dominique Sirois. <i>Sous verre, sous terre</i> (2018)	212
Figure 45	Dominique Sirois. <i>Persistance I (Sc, Nd, Er)</i> (2018)	212

Figure 46 Salvador Dali. <i>Persistence de la mémoire</i> (1931).....	213
Figure 47 Gisant de Guillaume d’Harcigny (XVIe siècle) .....	213
Figure 48 transi de Bossu (XVIe siècle) .....	214
Figure 49 Matthew Barney. <i>Sculpture de Drawing Restraint #9</i> (2006).....	214
Figure 50 Chris Cuerra. <i>Untilted (Clay Portfolio)</i> (2013).....	215
Figure 51 Dominique Sirois. <i>Bull (Indice éternité II)</i> , (2017) .....	215
Figure 52 Dominique Sirois. <i>Indice éternité II</i> (2017) .....	216
Figure 53 Allan Kaprow. <i>Yard</i> (1967).....	216
Figure 54 Claes Oldenburg. Détail, <i>The Store</i> (1961) .....	217
Figure 55 Claes Oldenburg. <i>The Store</i> (1962) .....	217
Figure 56 Jeff Koons. <i>New Hoover Convertibles</i> (1981-87) .....	218
Figure 57 Haim Steinbach. <i>It is III-I</i> (2008) .....	218
Figure 58 Haim Steinbach. <i>Display #55 - North East South West</i> (2000).....	219
Figure 59 Bernadette Corporation. <i>2000 Wasted Years</i> (2013) .....	219
Figure 60 Bernadette Corporation. <i>2000 Wasted Years</i> (2013) .....	220
Figure 61 Josephine Meckseper. <i>Ten High</i> (2007) .....	220
Figure 62 Dominique Sirois. <i>Archéologie mondialisée</i> (2011).....	221
Figure 63 Dominique Sirois et Grégory Chatonsky. <i>Télofossiles</i> (2015).....	221
Figure 64 Dominique Sirois et Grégory Chatonsky. <i>Mémoires éteintes</i> (2015).....	222
Figure 65 Dominique Sirois. Détail <i>L’amour et la guerre</i> (2011).....	222
Figure 66 Dominique Sirois. <i>Mimesis Trinity</i> (2014) .....	223
Figure 67 Dominique Sirois. <i>Mimesis Trinity</i> (2014) .....	223
Figure 68 Dominique Sirois. <i>Deposit box (Indice éternité I)</i> (2016).....	224
Figure 69 Dominique Sirois. <i>Tissus séparateurs (Indice éternité I)</i> (2016).....	224

Figure 70	Dominique Sirois et Grégory Chatonsky. <i>Mémoires éteintes</i> (2015).....	225
Figure 71	Dominique Sirois et Grégory Chatonsky. <i>Mémoires éteintes</i> (2015).....	225
Figure 72	Dominique Sirois. <i>Persistence II (Sc, Nd, Er)</i> (2018).....	226
Figure 73	Claes Oldenburg. <i>Pastry Case</i> (1961).....	226
Figure 74	Fabrizio Terranova. <i>Story Telling for Earthly Survival</i> (2016).....	227
Figure 75	Kapwani Kiwanga. <i>Strata (Technicolor)</i> (2016).....	227
Figure 76	Dominique Sirois. <i>Martha (gisante) (Display_Body)</i> (2018),.....	228
Figure 77	Dominique Sirois. <i>Désir carbonisé (Mimesis Trinity)</i> (2017),.....	228
Figure 78	David Teniers le jeune. <i>Couple d'avares</i> (1648),.....	229
Figure 79	Jan Provoost. <i>Mort d'un avare</i> (1462),.....	229
Figure 80	Dominique Sirois. <i>Indice-mémoire (Mimesis Trinity)</i> (2017),.....	230
Figure 81	Capture d'écran du magazine <i>Money Week</i> en ligne (Août 2019).....	230
Figure 82	Paul Thek. <i>The Tomb</i> (1969).....	231
Figure 83	Paul Thek. Détail, série <i>Technological Reliquaries</i> (1965-1966).....	231
Figure 84	Mark Maders. <i>Self-portrait as a Building</i> (2003-08).....	232
Figure 85	Image de la mine Canadian Malartic, Canada.....	232
Figure 86	Gilles Deleuze sur les plages de Big Sur en Californie.....	233
Figure 87	Tableur professionnel d'Apple II.....	233
Figure 88	Écran de transactions à haute fréquence.....	234
Figure 89	Site minier de Baotou en Mongolie.....	234
Figure 90	Dominique Sirois. <i>Le Métallurgiste I (Sc, Nd, Er)</i> (2018).....	235
Figure 91	Dominique Sirois. Détail <i>Désir carbonisé</i> (2017).....	235
Figure 92	Joseph Beuys. Vue de Beuys au travail.....	236
Figure 93	Joseph Beuys. <i>Honey Pump</i> (1977).....	236

Figure 94	David Douard. <i>All like peacemeal, in shit for thee glory</i> (2016).....	237
Figure 95	Dominique Sirois. <i>Rosemary</i> (2021). Photo d'atelier .....	237
Figure 96	Dominique Sirois. Série <i>La Femme de Nîmes</i> (2021) .....	238
Figure 97	Dominique Sirois. Série <i>La Femme de Nîmes</i> (2021) .....	238
Figure 98	Dominique Sirois. Série <i>La Femme-chenille (yoga)</i> (2021).....	239
Figure 99	Dominique Sirois. <i>La Femme-chenille (yoga)</i> (2021).....	249
Figure 100	Dominique Sirois. <i>Taches solaires</i> (2021) .....	240

## RÉSUMÉ

Cette recherche-création s'inscrit dans le contexte de l'économie et des politiques néolibérales qui deviennent dominantes dans les années 1980. Je m'intéresse à la financiarisation de l'économie dont la logique de circulation du capital a remplacé la création de richesse basée sur la production. En faisant de cette économie un sujet, je pose la question de sa représentation dans une « série économique » de trois projets accompagnant cette thèse : une compagnie fictive (*Mimesis Trinity*), un salon funéraire transhumaniste (*Indice éternité*) et un *data center* matérialiste (*Sc, Nd, Er*).

Pour articuler mon sujet, je m'appuie sur une méthodologie que j'ai observée dans ma pratique. Elle consiste à associer des références, des objets et des matières qui ne présentent pas de liens apparents afin d'exprimer une chose par le détour d'une autre. Résulte de ces associations un caractère hétérogène dont le sens est généré à partir des éléments rassemblés s'apparentant à une pratique de l'assemblage. Mes projets prennent également la forme d'installations, ce qui pose certains problèmes relatifs à mon sujet. Je problématise mes installations avec la question de l'étalage que je définis en rapport avec l'économie marchande et que je situe dans l'histoire de l'art. Si la forme de mes installations emprunte à des étalages économiques, je complexifie cette appropriation en y associant d'autres champs. Ce fonctionnement usant de métaphores poétiques n'illustre pas de sens, mais produit des rapprochements inusités. Ayant travaillé une dimension fictionnelle auparavant, j'interroge, à travers mes créations, la possibilité qu'une approche narrative puisse venir structurer la somme des références et rendre plus accessibles ces projets sous forme de récits.

Plutôt que m'attarder sur l'économie néolibérale elle-même, j'aborde cette dernière comme un moyen d'explorer le rôle du désir dans le capitalisme que je relie à la théorie des affects de Spinoza. Le désir à la rencontre de l'argent prend la forme de l'avarice, un vice légitimé aujourd'hui avec l'intérêt personnel que je matérialise avec des représentations du corps en céramique. J'approche aussi cette économie sous l'angle des technologies de l'information qui jouent désormais un rôle important dans la finance avec les transactions à haute fréquence. Ces nouvelles pratiques qu'on croit dématérialisées s'appuient pourtant sur des « minéraux technologiques » qui posent des questions environnementales. Dans mes projets de création, je fais de ces minéraux des acteurs en m'appuyant sur la philosophie du nouveau-matérialisme que je situe dans une pratique de la céramique.

Mots clés : néolibéralisme, finance, actionnaire, transactions à haute fréquence, désir, affect, avare, art funéraire, installation, association hétérogène, étalage, narration, nouveau-matérialisme, écologie, minéraux, technologie, céramique.

## INTRODUCTION

Cette recherche-création a pour sujet l'économie capitaliste que j'ai cherché à représenter dans une série d'installations. En s'attachant à l'histoire de l'art et celle de la littérature, il apparaît que des créateurs ont observé l'économie de leur société à différentes époques. Sans effectuer une histoire des représentations de l'économie dans cette thèse, j'aimerais néanmoins situer les observations que les artistes et les écrivains en ont faites, et ce en me basant sur l'émergence d'un capitalisme financier. Je pourrais de cette manière mieux contextualiser cette recherche avec ses créations et ses questions. Sans m'intéresser à la prégnance du néolibéralisme dans l'art, c'est d'une part avec la dimension psychophysique des affects que j'aborde l' conomie. L'intérêt personnel, principe moteur des sociétés financiaris es, est présenté sous les traits de l'avarice, un vice dénoncé dès le Moyen  ge. Cet axe de recherche avec ses articulations artistiques me permet d'interroger les causes qu'on peut voir comme sous-jacentes au système économique. Le capitalisme financier est d'autre part observé en considérant les technologies informatiques.   l'opposé d'une dimension affective plus abstraite, je me plonge dans la matérialité informatique en considérant les minéraux et les éléments chimiques qui constituent les ordinateurs opérant les algorithmes de la finance. Cette orientation matérialiste m'amène à inclure une dimension écologique qu'on peut voir comme indissociable de l' conomie.

On pourrait se demander comment j'ai procédé pour représenter mon sujet. La réflexion artistique sous-tendant mes créations a méthodologiquement été conçue avec des intuitions d'associations entre des référents (objets, matières, formes) que rien ne destine le rapprochement. Le choc des rencontres induites dans mes œuvres est à la fois marqué par l'analogie et le contraste, telles de nouvelles connexions synaptiques. En

considérant la représentation du sujet économique, je me réfère à ma pratique des dix dernières années. Je dégage, à partir de projets anciens et récents, une problématique sur des installations qui sont conceptualisées comme des étalages. Ces étalages en tant qu'aménagements marchands ou corporatifs m'amènent à deux questions. D'abord, ces étalages artistiques peuvent-ils formuler une critique du capitalisme ? J'explore ce questionnement avec des installations inscrites dans l'histoire de l'art dont l'étude me permet d'explicitier mes propres intentions. Précisons que mes étalages économiques sont croisés avec des éléments d'autres secteurs (aménagements mortuaires, gym), et ce en cohérence avec ma méthodologie de l'association hétérogène. Or, ce fonctionnement poétique peut conférer un caractère hermétique aux œuvres. C'est pourquoi je pose aussi la question à savoir si un point de vue narratif peut articuler la somme des références hétérogènes et, d'un autre côté, faciliter la réception des œuvres. Je présente enfin mon travail en installation comme des étalages d'inspiration économique composés d'ilots de pièces qui se découvrent dans un parcours. Ces installations donnent forme à des récits spéculatifs qui s'appuient néanmoins sur des faits du monde.

### L'art et l'économie

L'économie capitaliste est plus ancienne qu'on pourrait le croire et deux écoles de pensée se positionnent sur le sujet. L'une, naturaliste, stipule que cette économie existe à l'état de potentiel depuis les premières civilisations, tandis que l'autre, historique, situe les débuts du capitalisme vers 1415 avec le féodalisme européen (Escolona et Godin, 2020). En effet, selon Fernand Braudel, cette économie est observable dans le commerce maritime émergeant en Italie et aux Pays-Bas à la fin du Moyen Âge où des produits étrangers sont vendus lors de foires. Le mode de paiement utilisé pour ces biens n'implique pas toujours les métaux puisqu'on favorise déjà à l'époque les lettres de change qui présentent moins de risques (Petit, 2015). Ainsi, parallèlement au

capitalisme commercial, les premières activités bancaires apparaissent dès le XIV<sup>e</sup> siècle avec les dépôts, les prêts sur gage, les lettres de change, des termes qui trouvent tous un écho dans le capitalisme financier d'aujourd'hui. Cette réalité marchande et financière est représentée par les peintres qui montrent des scènes de marchés, des collectes d'impôts et le métier de prêteur. Toutefois, selon l'historien de l'art Philippe Hamon, malgré le fait qu'il y ait déjà à l'époque une diversité de moyens de paiement, utiliser l'iconographie des pièces d'or est un choix délibéré de la part des artistes. Il faut voir ce type d'images « comme un symptôme du discours que la société veut faire passer sur l'argent. » (Besserie, 2018)

À la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, plusieurs tableaux illustrent des avares qui peuvent prendre la forme de personnages masculins issus de la classe bourgeoise. Avec ces représentations, on critique la thésaurisation de l'argent qui fait l'effet d'un manque de flux sanguin dans l'organe de la société (Besserie, 2018). Si l'on a vu qu'une logique financière commence à s'implanter au Moyen Âge, il ne faudra pas attendre longtemps pour entrevoir les premiers excès répertoriés du capitalisme tels que l'épisode de spéculation de « tulipomanie » hollandaise (1637) et le krach anglais de la mer du Sud (1720). D'ailleurs, une recherche de Christophe Reffait fait état de la représentation de crises financières dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle. La ville de Paris qui est alors le plus important centre financier d'Europe produit une culture du roman boursier dans les sphères populaires et savantes avec notamment des écrits d'Honoré de Balzac et d'Émile Zola. Selon Reffait, certains scandales financiers des années 2000 « [...] gagneraient à être lus comme une réédition du débat fondamental qui a eu lieu en France au XIX<sup>e</sup> siècle sur les abus de spéculation. » (2010 : 58)

Il apparaît que le contexte dont s'inspirent les artistes pour représenter le sujet économique aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles n'est pas tellement différent des périodes

historiques dont il vient d'être question. En effet, les comportements économiques et le type de débat qui s'en suit semblent se répéter. Mais la manière de représenter l'économie et ses vices a incontestablement évolué. Après la fascination pour les vapeurs de l'ère industrielle au XIX<sup>e</sup>, les artistes du XX<sup>e</sup> siècle se tournent vers les biens produits industriellement. Des mouvements comme le cubisme et le dadaïsme, mais surtout le surréalisme et le pop art, intègrent dans leurs réalisations les objets d'une société de consommation naissante. À l'instar de Marcel Duchamp, artiste conceptuel avant l'heure qui paye son dentiste avec une œuvre-chèque signée, certains artistes de l'art contemporain abordent le sujet économique en jouant avec les conventions mêmes de l'art. Mentionnons tout d'abord un type de pratique intervenant à même le champ économique comme l'œuvre *Money* (1969) de Robert Morris. Se faisant commander une pièce pour l'exposition *Anti-illusion* au Whitney de New York, Morris demande alors au personnel du Musée d'emprunter 100 000 \$ et de jouer l'argent à la bourse. Morris se réfère à une crise économique récente où les bases du système financier sont publiquement interrogées. Si cet artiste conceptuel programme une action à la fois dans l'institution et dans l'économie réelle, d'autres artistes de l'époque empruntent des formes de la société capitaliste pour en faire des œuvres à cheval entre la réalité et la fiction. En 1966, les Canadiens Iain et Ingrid Baxter forment et enregistrent l'entreprise fictive N.E. Thing Co. Le projet constitue un véhicule leur permettant de réaliser des performances et des installations où des jeux de langage et des inventaires de toutes sortes sont archivés. On pourrait aussi mentionner le collectif d'artistes canadiens *General Idea* composé de A.A. Bronson, Felix Pratz et Jorge Zontal. Ils débute leurs activités en 1967 dans le théâtre *underground* avec notamment des performances-interventions pour ensuite embrasser une esthétique publicitaire où ils rejouent leur mythologie avec différentes stratégies.

Le type d'approche artistique dont il est question avec ces derniers exemples continue

de résonner dans le contexte des années 1990-2000 où de nouveaux moyens techniques sont disponibles. Avec l'arrivée de la mondialisation de l'économie, le développement des télécommunications et de l'Internet en particulier, plusieurs artistes s'intéressent au phénomène de corporation comme un site à investir, un matériau à exploiter ou un sujet à traiter. L'ouvrage *Corporate Mentality* (2003) de John Kelsey et d'Aleksandra Mir fait un état des lieux à l'époque et émet le constat que la publicité ne vole plus aux artistes leurs idées, mais au contraire les embauchent dans ses agences. Les projets qui sont réunis dans cet ouvrage témoignent d'une porosité entre la mentalité corporative et le monde de l'art qui prend forme avec une esthétique qu'on pourrait qualifier de « réalisme corporatif ». Quelques décennies plus tard, avec l'Internet désormais bien installé dans la société, émergent des nouveaux collectifs : K-Hole, Lucky PDF et DIS, ce dernier étant le plus influent. Composé de membres essentiellement formés en art, DIS développe des activités qui prennent la forme d'un magazine, de projets de commissariat et d'une agence de photographie ouverte sur sa communauté artistique. Cette agence est lancée dans l'esprit des banques d'images génériques qui sont à vendre sur les réseaux. Ce collectif est d'ailleurs un acteur important dans la mouvance qu'on nomme le « Post-Internet », un terme certes galvaudé, mais utilisé pour décrire une génération pour qui :

[...] the internet no longer exists as an outside, but as a medium in one which is permanently submerged—liked fish in water, a natural habitat. DIS, early on, featured artists ascribed to the post internet movement such as Ryan Trecartin, Hito Steyerl, Jon Rafman, Aids 3-D, Simon Denny, Petra Cortright or Yngve Holen. » (Feldhaus, 2016)

Dans la mesure où je consomme les productions du collectif DIS en 2013 et où je témoigne de l'art du Post-Internet sur les réseaux, ce brouillage entre art et corporation m'intéresse particulièrement et arrive à un moment où je souhaite aborder plus directement l'économie capitaliste dans ma pratique artistique. Dans certaines

installations, je m'étais déjà intéressée aux marchandises et à leur présentation. En 2014, c'est plutôt l'économie financière qui m'interpelle lorsque je découvre les recherches d'André Orléan sur les comportements dans la spéculation boursière. Cet économiste observe dans les années 2000 la crise financière provoquée par la bulle Internet et repère des comportements boursiers relevant du mimétisme. L'approche comportementale ou psychologique avec laquelle Orléan aborde la finance m'a amenée à adopter un angle similaire dans les trois projets de création de ma « série économique » qui accompagne la thèse. Je présenterai d'abord brièvement ces projets afin de révéler par quels aspects j'ai représenté l'économie capitaliste, pour ensuite en définir le contexte et enfin dégager les principaux axes et articulations de cette recherche-création. J'aborderai ensuite la question de l'association hétérogène et finirai par problématiser mes installations sous la forme de l'étalage, mais aussi selon les récits spéculatifs qu'elles donnent à voir.

#### Projets sur l'économie en contexte

Le premier projet de la série, *Mimesis Trinity* (2014), a pris la forme d'une société fictive que j'ai développée avec une esthétique corporative (logo, articles promotionnels, vidéo corporative). Outre l'activité du collectif DIS, il semble y avoir un regain d'intérêt pour ce type d'esthétiques à cette même époque. D'ailleurs, le magazine *Art in America* consacre un numéro sur l'art corporatif au printemps 2014. En plus de l'esthétique corporative avec laquelle j'ai travaillé *Mimesis Trinity*, le projet a davantage constitué un véhicule pour réfléchir au principe du désir dans l'économie. Cette installation donnait à voir le bureau de réception de cette compagnie fictive. Les œuvres ont été principalement conçues à partir de métaphores sportives, mais aussi littéraires. J'ai ainsi développé une analogie entre haltérophilie et finance et me suis inspirée du récit de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert pour signifier une déroute à

la fois amoureuse et financière. Dans le projet suivant, *Indice éternité* (2016), j'ai délaissé l'esthétique corporative en explorant cette fois le désir d'accumulation et la peur de perdre face à l'inévitable question de la mort. Avec cette deuxième installation, j'ai mis en scène la fiction d'un centre mortuaire transhumaniste destiné à prolonger la vie. J'ai ainsi interrogé le projet transhumaniste quant à son accessibilité : serait-il destiné aux personnes les plus fortunées ? D'un autre côté, quel sens peut-on donner aux mémoires informatiques destinées à être insérées dans un androïde sans la conscience ? La figure qui s'est avérée centrale dans cette installation est un personnage réalisé en céramique inspiré à la fois d'un avare/actionnaire/androïde présenté sur son lit de mort. Pour concevoir cette œuvre, je me suis référée à l'art funéraire chrétien qui célèbre des individus importants avec des effigies en pierre, mais qui signale le caractère éphémère de toutes choses avec des gisants ou des transis. L'un des axes développés pour le projet *Indice éternité* consistait à présenter les technologies informatiques, notamment celles utilisées pour les transactions à haute fréquence, dans leur matérialité minéralogique. L'informatique contient en effet énormément de minéraux, on peut lire qu'un téléphone portable comprend 62 types de métaux, dont des fragments de terres rares (famille des lanthanides) (Rohrig, 2015). Dans l'une des œuvres de cette installation, j'ai photographié et filmé des « minéraux technologiques » lors d'un passage au Musée de la nature à Ottawa. Ces derniers étaient présentés sous forme d'images au sein d'un dispositif multi-écrans de *trading desk* tel qu'utilisé dans la finance. Pour le troisième projet de la série, *Sc, Nd, Er* (2018), celui de création finale, j'ai continué de travailler sur la relation entre les minéraux et les technologies. Je me suis appuyée dans cette installation sur une analogie entre la finance extractive (Sassen, 2017) qui capture la richesse d'autres domaines et l'extraction de minéraux alimentant des dispositifs informatiques. Cette même réflexion a été transposée dans un agencement avec le corps humain. J'ai réalisé une autre version d'un avare/actionnaire/androïde, mais en imaginant une fusion spéculative entre l'homme et

les minéraux, et en convoquant la question des devenirs chez Gilles Deleuze. Enfin, dans un groupe de pièces de cette même installation, je me suis référée au mythe grec de Danaé afin de considérer l'argent comme une énergie, une force positive et créatrice par ailleurs mise en lien avec l'énergie sexuelle et solaire.

En observant ma « série économique », je constate que les projets qui la constituent se positionnent dans le contexte d'un capitalisme néolibéral qui devient dominant à partir des années 1970. Si le néolibéralisme a souvent la réputation de favoriser moins de présence étatique, rien n'est plus faux selon plusieurs auteurs auxquels je me réfère. Malgré l'opinion généralement admise, l'état néolibéral a été au premier plan pour soutenir les marchés (Srnicek et Williams, 2015). En effet, selon le sociologue Christian Laval, les rapports entre État et marché doivent être considérés « non plus comme des domaines extérieurs l'un à l'autre, mais comme une intériorisation par l'État de la logique de la concurrence de marché. » (2018) Cette manière de faire qui consiste à « conduire les conduites » ne concerne pas seulement le rapport entre l'État et l'économie, mais aussi l'individu. L'une des caractéristiques qui m'a semblé importante de dégager de l'idéologie néolibérale est la question de l'intérêt individuel. On peut y voir une légitimation du principe du désir et même de l'avarice qui était autrefois condamnée. À l'instar de Michel Foucault, Laval pose l'intérêt individuel comme une manière de gouverner les sujets avec un système de normes et de conduites. Défaisant la partition entre les sphères marchandes et non marchandes, l'individu dans le néolibéralisme est soumis à un climat de compétition et de concurrence duquel il doit se démarquer (2018). Pour le philosophe Brian Massumi, l'intérêt individuel se mesure métaphoriquement avec la « devise de la satisfaction » (2015 : 6) et, pourrait-on ajouter, trouve sa pleine réalisation dans la sphère lucrative de la finance. C'est pourquoi il me semble important, dans la mise en contexte de mes projets, de me référer à la financiarisation de l'économie que je situe en prenant le cas de la ville de Londres.

Lorsque Margaret Thatcher est élue en Grande-Bretagne en 1979, elle apporte un certain nombre de mesures telles que la privatisation de plusieurs secteurs, la baisse de revenus sur les gains et l'informatisation des transactions qui ouvrent la porte à la financiarisation. En 1986, année qualifiée de Big Bang, la finance se consolide en tant qu'activité financière hautement lucrative sans arrière-pensée pour la fracture sociale qu'elle induit dans le pays. En se référant à la relation entre néolibéralisme et finance, Philippe Askenazy se demande d'ailleurs si la critique récurrente de la finance n'est pas utilisée comme un paravent pour nous éviter d'approfondir les mécanismes du néolibéralisme et ses effets dévastateurs dans le monde (2017 : 54). Dans le cas de ma recherche-crédation, je me réfère à la finance puisqu'elle me semble condenser plusieurs tendances des politiques néolibérales, mais en les exacerbant. C'est pourquoi le titre de cette recherche s'appuie sur la métaphore du théâtre d'affects de la finance en ce qu'il laisse libre cours à la notion d'*hubris*, cette démesure conceptualisée dès la Grèce antique. Le fait de parler des excès de la finance en se référant au théâtre trouve d'ailleurs un écho étonnant avec les pièces *The Power of Yes: A Dramatist Seeks to Understand the Financial Crisis* de David Hare (2009) et *D'un retournement l'autre. Comédie sérieuse sur la crise financière* de Frédéric Lordon (2011).

Cette recherche artistique qui convoque art et néolibéralisme tend à soulever que le champ de l'art a aussi été pénétré par cette économie en pensant tout d'abord à la question du capitalisme cognitif qui se manifeste d'une part avec des entreprises qui s'approprient la créativité artistique comme un vecteur d'innovation (Moulier-Boutang, 2012). On pourrait mentionner d'autre part le nouveau penchant de l'industrie du luxe (design et mode) à s'associer à des artistes et artisans ou similairement aux compagnies de luxe qui commanditent des expositions d'art contemporain. Ce mélange des genres devient cependant plus problématique en constatant que certains musées et fondations sont utilisés comme un moyen de faire de l'évasion fiscale. Malgré l'intérêt

de ces questions pour mon sujet de recherche, je me contenterai de les évoquer sans les approfondir dans la thèse. L'angle par lequel j'aborde l'économie ne concerne pas la prégnance des puissances néolibérales dans l'art. Force est de constater que la finance, autrefois réservée à l'activité bancaire traditionnelle, a étendu ses tentacules dans plusieurs secteurs de la société : industrie, commerce, habitation, éducation, alimentation, incarcération et art. À la lumière des écrits de la sociologue Saskia Sassen, la finance crée des instruments de capture de la valeur en mettant sous dépendance une diversité de secteurs (2017 : 4). Sassen qualifie ainsi la finance d'extractive en ce qu'elle s'intéresse à un champ lorsqu'il y a de la richesse à capturer. C'est pourquoi je m'intéresse dans cette recherche-crédation à cette logique extractive en elle-même puisque l'art ne représente qu'un faisceau dans le large spectre où se produit une capture financière.

#### Axes et articulations de recherche

En déployant cette finance comme projet de compagnie fictive (*Mimesis Trinity*), salon funéraire transhumaniste (*Indice éternité*) et *data center* matérialiste (*Sc, Nd, Er*), je me suis intéressée aux mécanismes psychologiques qu'on peut appréhender dans la sphère financière. Ces mécanismes constituent le premier angle d'approche de la recherche que j'ai amorcée en me référant à l'économie comportementale. Cette dernière s'attache aux comportements dans l'économie et contredit de ce fait les prémisses de la théorie économique classique de l'*homo oeconomicus* faisant de l'homme un sujet rationnel. Ce champ d'études inclut donc des facteurs culturels, émotifs, psychologiques et sociaux dans son analyse du sujet économique où les idées de travers du jeu ou de biais cognitifs sont prises en compte. Sans m'intéresser aux différentes tendances à même ce champ, je me suis approprié les recherches de l'économiste français André Orléan, plus particulièrement son article *Comprendre les*

*foules spéculatives : Mimétismes informationnel, autoréférentiel et normatif* (2001). En s'appuyant sur le contexte spéculatif entourant l'Internet et les télécommunications dans le début des années 2000, Orléan forge le concept de « mimétisme autoréférentiel » pour mettre le doigt sur les nouvelles pratiques de spéculation où les agents se copient les uns les autres et engendrent des crises. Orléan s'inspire des recherches de l'anthropologue René Girard sur le concept de désir mimétique qu'il conçoit en se penchant sur les interactions de personnages littéraires. Ces recherches théoriques ont influencé le premier projet de la « série économique » *Mimesis Trinity* dont le titre témoigne du désir mimétique selon une formation triangulaire.

En m'attachant au principe du désir pour aborder les comportements dans la finance, j'ai ensuite rencontré la théorie des affects de Spinoza qu'il développe dans *L'Éthique*. Précisons que dans les deux dernières décennies, il y a eu un intérêt marqué pour la dimension affective dans les sciences humaines où l'on parle d'un *affective turn* en pensant à des intellectuels comme Brian Massumi et Frédéric Lordon. C'est en me référant directement à Spinoza que j'ai pu identifier l'affect qui m'intéresse le plus pour cette recherche. En plus de la joie et de la tristesse, Spinoza fait du désir l'un des trois affects primaires dont découlent une variété d'affects tels que la gourmandise, l'ivrognerie et la lubricité. Le désir à la rencontre de l'argent produit l'affect d'avarice comme un « Désir immodéré et l'Amour des richesses. » (2014 : 345) La dimension affective de l'avarice a donc été traitée par des représentations du corps en sculpture qui constituent une importante articulation de la recherche. Ayant précédemment indiqué que la représentation de l'économie capitaliste est le premier objectif de cette recherche-création, il me faut situer le deuxième en abordant le devenir du néolibéralisme du côté des causes plutôt que des effets. Observer l'économie sous une dimension affective consolide ce deuxième objectif.

Le deuxième angle d'approche à partir duquel j'aborde l'économie est davantage lié à l'évolution technologique de la finance. En considérant la finance depuis le début des années 2000, des changements profonds de sa structure se sont produits avec l'évolution de l'informatique. De nos jours, la spéculation ne se tient plus tellement dans des lieux physiques bruyants, mais sur les réseaux avec des transactions à haute fréquence qui se basent sur des ordinateurs puissants, ou encore dans les *data centers* qui opèrent les algorithmes. En me familiarisant avec le *hardware* de l'informatique, j'ai pu constater que ces technologies qu'on croit dématérialisées requièrent énormément de minéraux, des « minéraux technologiques » tels que des terres rares. En donnant une place importante à ces minéraux, j'aborde l'économie sous l'aspect d'une matérialité informatique dans certains projets. Cette focalisation portée sur les dispositifs technologiques m'a amenée à m'intéresser au nouveau-matérialisme. Ce courant philosophique ayant émergé à la fin des années 1990 à partir des réflexions de Rosi Braidotti et d'Emmanuel Delanda prend comme point de départ un monde indépendant de notre perception où l'homme ne peut plus réduire les phénomènes qui l'entourent entièrement à ses conceptions. Le courant s'appuie sur une mise en cause de certains dualismes dont le rapport entre l'homme et la femme, le corps et l'esprit, et entre la nature et la culture. En abordant la finance sous l'aspect de sa matérialité informatique, la pensée du nouveau-matérialisme m'a incitée à concevoir les minéraux technologiques comme des acteurs au sein du projet de création *Sc, Nd, Er* accompagnant la thèse. Certaines des œuvres présentent ainsi des dispositifs informatiques où la question de leur composition chimique est travaillée dans une pratique de la céramique. De plus, ces « minéraux technologiques » m'amènent à ajouter une perspective écologique dans la recherche, et ce, en considérant l'extraction minière polluante où les droits des travailleurs sont à peu près inexistantes.

## Question de méthode

J'ai précédemment évoqué le contexte de cette recherche ainsi que les axes théoriques les plus importants. Il faudrait également se demander de quelle manière et par quels types de stratégies j'articule mon sujet de recherche. Dans le processus de réflexion du doctorat, une observation active de ma pratique a eu lieu et j'ai graduellement pris conscience d'une méthodologie de recherche-création qui me semble désormais généralisable à l'ensemble de ma pratique. Cette manière de « faire » consiste à associer des références telles que des objets, des formes et des matières, puis des connaissances et des esthétiques. En faisant de nombreuses recherches sur Internet, je compose mes œuvres au fil de trouvailles que je rassemble dans des dossiers d'images. Des significations s'articulent par la somme des éléments rassemblés au sein d'œuvres précises et dans les ensembles plus grands que sont mes installations.

Cette méthodologie se base donc sur la création d'associations dont le principal caractère est son hétérogénéité. Je situe d'abord le travail de l'association dans le surréalisme avec les pratiques d'écriture, de collage et d'assemblage qui perdurent d'ailleurs dans l'art contemporain. En m'appuyant sur le surréalisme et le pop art, je me réfère à la pratique de l'assemblage en considérant son évolution jusqu'à aujourd'hui avec la *commodity sculpture* (Foster, 2011). Le caractère hétérogène qu'on retrouve dans ma méthodologie est premièrement décliné en présentant mes œuvres comme des assemblages matériels où différents registres de fabrication sont convoqués : objets détournés, reproduits, fragmentés ou façonnés. Afin de mettre en lumière l'importance de l'hétérogénéité des associations, je me réfère deuxièmement à la notion d'hétérochronie telle que théorisée dans les écrits de Michel Foucault (1967) et reprise par Nicolas Bourriaud. L'hétérochronie, sous-jacente aux lieux utopiques des hétérotopies, vient caractériser des endroits qui condensent différentes temporalités

historiques comme le musée avec ses œuvres et la bibliothèque avec ses ouvrages. Ces lieux par le fait qu'ils rassemblent des éléments provenant de différentes époques permettent de réfléchir à des œuvres dans lesquelles diverses références historiques sont présentes. Dans le cas de ma pratique, je mets en tension des références provenant de différentes époques allant du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle. Bourriaud qualifie d'ailleurs l'artiste contemporain de « sémionaute » puisque face à la somme des savoirs sur les réseaux, il invente des parcours en puisant dans un océan de signes où se creusent des temporalités (2012).

L'aspect hétérogène est troisièmement abordé dans la conceptualisation de mes projets qui se basent sur des références mentales. Pour représenter le sujet économique, je rassemble des références provenant de différents secteurs m'amenant à exprimer une chose par le détour d'une autre. Pour préciser cette caractéristique, je réalise une cartographie sur l'association avec les notions de métaphore, d'allégorie et de charge. Avec la métaphore, il est tout d'abord question du rapprochement poétique de deux termes qui peut créer une « synthèse de l'hétérogène » selon les termes de Paul Ricœur. Cette mise en tension de deux idées résonne particulièrement dans mon processus. L'allégorie m'amène ensuite à penser l'association dans un aspect littéral et figural. Ces deux aspects trouvent un écho dans mes projets où l'économie qui est plus abstraite à représenter est traitée avec des références matérielles (activités physiques, esthétiques, aménagements). Or, si l'allégorie dans le postmodernisme (Owens, 1980) évacue la signification sous-jacente de l'élément approprié par un jeu d'interprétation, il y a en revanche dans mon approche une prise en compte de la spécificité des objets ou des matières empruntés. Il peut être question de leurs caractéristiques formelles, de leur histoire et de leur fonction. Ce type d'appropriation qu'on pourrait qualifier d'herméneutique et matérialiste est présenté avec la notion de charge, c'est-à-dire le fait de charger un matériau de sens avec des significations polysémiques.

## Des lieux et des récits

Dans mes projets des dix dernières années, je constate que le sujet économique s'est graduellement imposé, et ce, en concevant mes œuvres comme des assemblages mentaux et matériels. En revanche, la mise en forme de mes projets repose sur une problématique liée à ma pratique en installation. On pourrait dire que c'est au travers d'installations conçues comme des étagères que la dimension économique s'est articulée. Dans la thèse, je commence par m'intéresser à l'étymologie du terme « étagère » dans son rapport aux marchandises pour ensuite explorer ce type d'investissement de l'espace dans la pratique de l'installation. Pour présenter la notion d'étagère dans ma pratique artistique, je considère mon travail des dix dernières années. Mes installations en tant qu'étagères ont d'abord été rattachées à la muséographie de manière à signifier une valeur artistique relative aux dispositifs de présentation et de surveillance (2009). J'ai ensuite conçu des étagères d'inspiration commerciale de manière à interroger la valeur des marchandises en pensant à leur disparition ou encore à leur valorisation par des processus de désir (2011). Si la plupart de ces étagères se référaient à des lieux (musée et magasin), j'ai conservé cette logique pour les projets de la « série économique ». Des lieux, des étagères et des aménagements sont effectivement convoqués dans cette recherche-crédation tels que le bureau de corporation, l'espace de la vitrine, la banque, le centre de *trading*, le salon mortuaire et le *data center*. Indépendamment des œuvres plus circonscrites qu'on retrouve dans ces projets, les éléments scénographiques et les dispositifs de présentation en tant qu'ils sont conçus comme des étagères me semblent marquer la spécificité de ma pratique en installation. Dans l'histoire de l'art, une littérature regroupant des installations sous la question de l'étagère est assez rare. Pourtant, un nombre considérable de projets présente ces caractéristiques. Afin de situer ma pratique de l'installation, je me penche sur trois artistes ou collectifs de différentes générations qui ont reproduit des étagères

marchands et corporatifs : Claes Oldenburg, Haim Steinbach et Bernadette Corporation. En s'intéressant à ces pratiques, on serait en droit de se demander si ces artistes ont formulé une critique du système capitaliste avec leurs œuvres. Avec les exemples que j'ai choisi d'étudier, il semble que les œuvres de ces artistes sont beaucoup plus complexes et contournent les mécanismes de critique du capitalisme avec laquelle vient fréquemment une dimension moralisatrice. Il faut d'ailleurs rappeler que c'est aussi le cas d'Émile Zola avec son roman *L'Argent*. Selon Christophe Reffait, le romancier naturaliste ne souscrit pas à la critique pamphlétaire sur les excès de la finance. L'agiotage, qui est d'ailleurs mis en association avec la luxure à l'époque, présente pour Zola une nécessité instinctive ou encore un mal nécessaire (2009 : 62). De manière similaire, sans avoir l'objectif de critiquer le capitalisme, j'ai plutôt mené une méditation sur le désir à l'égard des possessions matérielles qui peuvent s'étendre sur le plan individuel et collectif.

Au fil des chapitres, il apparaît que mes projets d'installations peuvent être appréhendés sous deux plans : les étalages et les œuvres. Le fonctionnement méthodologique par associations hétérogènes m'amène à accumuler un bon nombre de références avec des articulations métaphoriques qui peuvent être ou non décodées par le spectateur. Cet écart entre un subtil travail fait de couches de références et sa réception peut s'envisager comme une déception. Si je ne ressens pas de déception, en voyant mes intentions artistiques pas entièrement comprises par les spectateurs, je pense toutefois que cet écart peut faire l'objet d'un constat. Confrontée à la tendance proliférante de mes idées et au caractère dense et même hermétique de mes projets, je me suis posé la question : est-ce qu'un point de vue narratif pourrait venir répondre à ce problème ? Cet angle d'approche pourrait-il venir structurer la somme des références et les rendre plus accessibles sur le plan de la réception ? En observant mes installations de la « série économique », il s'est avéré qu'une approche narrative a trouvé un certain écho dans

l'imaginaire que j'ai mis en place. Il ne s'agit pas d'envisager ma pratique comme un moyen de mettre en place de grandes narrations, mais plutôt d'y voir un potentiel narratif. La notion de narration spéculative (NS), terme ayant émergé dans le milieu académique européen il y a environ dix ans, a été plus particulièrement porteuse. Issue d'un programme de recherche et d'une restructuration du Master de l'École de recherche graphique de Bruxelles en 2011, la NS a été forgée par le réalisateur Fabrizio Terranova à la suite de l'usage de « fabulation spéculative » chez Donna Haraway. Cette notion de l'autrice présente une manière élargie de raconter qu'on peut entrevoir tant dans le champ privé (parent et enfant) que dans l'articulation d'un discours scientifique. La NS, dans un contexte académique d'enseignement des arts, privilégie un imaginaire basé sur des faits du monde et encourage des narrations artistiques qui touchent à des enjeux sociétaux. Cette méthodologie avance aussi la pertinence de se référer à des sujets et à des groupes marginalisés, ou encore de réfléchir sur le rapport entre nature et culture où des acteurs non humains peuvent jouer un rôle important dans les narrations. Si j'aborde des réalités du monde en me référant à l'économie capitaliste, la mise en récit de mes projets a effectivement pu se faire en employant un ton fictionnel ou en déployant un imaginaire spéculatif, voire dystopique, non loin de la science-fiction. Certains de ces récits sont peuplés de personnages et de matières qui trouvent un écho tant dans l'économie que dans une pratique de la céramique usant des matières premières issues de la terre comme on le verra dans la dernière partie.

Cette thèse de recherche-crédation est divisée en quatre parties. Dans la partie I, j'introduis mon sujet de recherche, je fais part du contexte de l'économie néolibérale dans lequel s'inscrit cette thèse et je présente les projets de création de la « série économique ». Dans la partie II, je définis la méthodologie employée par la question de l'association hétérogène que je situe avec certains mouvements artistiques. Je décline ensuite l'association avec la notion d'hétérochronie pour enfin la cartographier

avec la métaphore, l'allégorie et la charge. Dans la partie III, j'analyse ma pratique de l'installation sous l'angle des étalages et des récits qui s'y trouvent. Une problématique sur les installations comme étalage est présentée en me référant à l'art contemporain et à ma propre pratique. L'angle narratif y est proposé comme une manière de structurer les références de mes projets et d'en partager les récits spéculatifs. Dans la partie IV, qui est divisée en deux sous-parties, je rends compte des deux axes théoriques de la recherche (théorie des affects et nouveau-matérialisme) et de leurs articulations dans ma pratique, et ce, dans des œuvres précises.

## CHAPITRE I

### L'ÉCONOMIE COMME SUJET, CONTEXTE ET PROJETS

#### 1.1 Origine du sujet de recherche

Cette recherche-création a comme sujet la représentation de l'économie capitaliste que j'ai travaillée avec trois projets (2014-2018) que je nomme dans le texte la « série économique ». Ces projets s'appuient sur des intérêts, des sujets, des méthodes et des problématiques provenant d'un corpus d'installations que j'ai réalisé dans la dernière décennie. Ces plus anciennes productions (2009-2011) ont la caractéristique d'avoir été pensées comme des ensembles signifiants en ce qu'ils s'inspirent d'étalages de lieux précis comme le musée ou le magasin. C'est sous la forme d'un récit de pratique que je procéderai pour situer cette recherche puisque les questions qu'elle soulève sont au cœur de ma démarche artistique.

Au baccalauréat, lorsque je faisais quelques cours en études françaises, j'avais décidé d'analyser *Le Père Goriot* de Balzac sous un angle économique. Alors que j'occupe un modeste poste de téléphoniste en 2005, je tente de maintenir ma pratique artistique active et dessine régulièrement au travail. Quelque mois plus tard, je fais la rencontre du vidéaste québécois Dominic Gagnon qui entend regrouper des artistes détournant leur contexte de travail pour faire de l'art. Employée comme agente d'accueil au Musée des beaux-arts de Montréal de 2005 à 2010, je décide d'utiliser ce contexte de manière à poursuivre mes dessins quand c'est possible, mais aussi pour faire des interventions

artistiques à même le lieu de travail<sup>1</sup>. Il y a déjà à ce stade un intérêt pour un sujet économique. En poursuivant mon emploi au Musée, j'observe les œuvres dans les salles, la manière dont elles sont présentées et le comportement des visiteurs que je surveille. Mon attention se tourne alors vers l'idée de valeur attribuée aux œuvres en relation aux dispositifs de présentation. Tout l'appareillage déployé autour des collections (socles, boîtes de plexiglas, caméras, gardiens de sécurité) m'apparaît alors tel un signe de valeur à la fois historique, artistique et économique.

De cette expérience découle le projet *U can't touch this* (2009-2012) (fig. 1) qui était tel un pastiche de musée donnant à voir une collection regroupant des références diverses. Le projet était structuré par des assemblages composés de sculptures informes et dorées, non loin du travail de Rachel Harrison. L'emploi de matériaux brillants et métalliques était tel un signe ou encore un stéréotype de valeur matérielle et artistique. Le dispositif interactif que j'avais développé faisait se déclencher une fausse alarme issue d'un échantillon de musique hip-hop (*U can't touch this* de MC Hammer) lorsque les spectateurs s'approchaient trop des sculptures. Ce projet est sûrement le premier de mon corpus à montrer une méthodologie s'appuyant sur un assemblage de références hétérogènes combinant l'art égyptien, la surveillance, la musique hip-hop, le kitsch, etc.

Cet intérêt pour la valeur marchande de l'art en adéquation avec des dispositifs de monstration se poursuit quelques années plus tard avec un projet qui incorpore la sphère des marchandises. L'étalage devient dès lors une nouvelle manière de s'interroger sur la valeur des objets de consommation selon différentes modalités. La première installation à aller dans cette direction est *Archéologie mondialisée* (2011) dont la

---

<sup>1</sup> Performances et interventions associées au collectif At work (Au travail).

présentation se basait sur l'association d'un magasin à 1 \$ à un musée d'archéologie (fig. 2). Des sculptures faites par un assemblage d'objets achetés exclusivement au magasin *Dollarama* étaient artificiellement vieilles et montrées comme des ruines. En me projetant dans un avenir éloigné, je posais un regard sur l'économie de mon époque : le passage du temps peut-il donner une valeur à des objets qui en sont dépourvus dans le présent ? Comment ces objets sont-ils produits dans la foulée de la délocalisation ? Dans l'idée d'une archéologie mondialisée, on retrouvait des consommables tels que des disques compacts et des canettes de soda ou encore des assemblages de bibelots interculturels à peine dégrossis de blocs de matière minérale. Non loin des *Ruin in Reverse* de l'artiste Robert Smithson ou encore des ruines anticipées qu'on retrouve dans l'iconographie de Hubert Robert, ces objets détruits suivant l'acte de consommation formulaient une critique du système économique qui les a engendrés.

Quelques mois plus tard, j'ai présenté l'installation *L'amour et la guerre* (2011) (fig. 3) qui donnait à voir un pur étalage de boutique, tout à fait semblable à celui des centres commerciaux. L'installation était composée d'un assemblage de marchandises de salle de bain étalées sur un panneau à rainure et, plus loin, de mannequins portant des cottes de mailles faites de laine d'acier. L'idée de guerre économique était exprimée avec ces cottes de mailles médiévales comme un objet digne d'une marchandise, mais devenu aussi vêtement de mode sur les mannequins. L'un des moteurs de la réflexion de ce projet concernait les forces pulsionnelles du capitalisme qui étaient catégorisées comme « amour » (désir, consommation, apparence) et « guerre » (domination, compétition). La référence à des objets emblématiques de la binarité des genres véhiculée dans la publicité constituait une manière d'articuler ces forces d'« amour » et de « guerre ». Cette installation me semble désormais importante en ce qu'elle annonçait la suite de mes recherches sur l'économie.

Pour revenir à *U can't touch this*, l'un des chemins de réflexion que j'avais emprunté concernait le caractère autoréférentiel de la proposition par rapport au champ de l'art. Je concevais cette installation sous la problématique de l'art en institution et des mécanismes d'acquisition, de monstration et de surveillance qui y sont rattachés. Plusieurs années plus tard, je souhaitais poursuivre cette piste et avais listé un ensemble de phénomènes provenant de différents domaines pouvant montrer des structures mimétiques et autoréférentielles. Ce recensement avait mené à une série d'aquarelles (*Atlas mimétique*, 2014-2015) dans laquelle se trouvaient des œuvres sur papier représentant par exemple la mode, la finance et la musculation (fig.4). C'est de cette manière que j'ai découvert les recherches de l'économiste André Orléan qui se sont avérées importantes pour l'élaboration de la présente thèse. Dans ce contexte, j'en suis venue à incorporer des références économiques de manière plus directe dans mon travail. Je ne me suis pas référée à l'économie classique ou orthodoxe, mais plutôt à la branche hétérodoxe. Il est à préciser que l'économie hétérodoxe se pose aujourd'hui comme un champ de recherche à géométrie variable, dont font entre autres partie les économies marxiste, féministe et comportementale, qui rejettent les paradigmes dominants dans le néolibéralisme<sup>2</sup>. À la fin de l'année 2013, la création d'une compagnie fictive, *Mimesis Trinity*<sup>3</sup>, me semblait un véhicule intéressant pour aller de l'avant avec un sujet économique. Dans le communiqué de l'exposition *Mimesis Trinity*, j'avais employé un ton fictionnel pour décrire la compagnie :

Mimesis Trinity est une société dont l'activité est autoréférentielle. Le mimétisme et le conformisme sont au cœur de sa philosophie. Mimesis Trinity crée des bulles spéculatives adaptées aux besoins du marché. Sa structure en circuit fermé lui a valu une position de pionnière en finance

---

<sup>2</sup> Par exemple les économistes atterrés formés en 2011 en France. Cherchant à rendre leur point de vue public, ils ont critiqué dans un manifeste bon nombre des thèses néolibérales. L'économiste André Orléan auquel je me suis référée dans mes recherches initiales en est un bon exemple.

<sup>3</sup> Présenté à Action Art Actuel, Saint-Jean-sur-Richelieu (Québec) en novembre 2014.

comportementale. Depuis son origine à l'aube des grands récits consuméristes, le bovarysme a très tôt insufflé les affects qui constituent toujours les fondamentaux de la société : désir, euphorie et anxiété. À ceux-ci s'ajoute la puissance, la démonstration de force d'une cuirasse perpétuellement gonflée par l'anticipation du manque. Mimesis Trinity connaît le supplément. Mimesis Trinity dicte les tendances. Mimesis Trinity offre aux actionnaires des stratégies d'investissement efficaces garantes des crises. Pensez à l'outre-tombe dès maintenant (Art Action Actuel, 2014).

Lorsqu'on pense à des projets de compagnies fictives, on visualise souvent des interventions dans le réel ou encore brouillant la limite entre réalité et fiction. On peut par ailleurs repérer plusieurs projets qui ont adopté cette orientation en art. Dans *Artistes & Entreprises*, Yann Toma, Stéphanie Jamet-Chavigny et Laurent Devèze dressent une typologie de la diversité des projets d'entreprises. Rose Marie Barrientos y écrit que certaines entreprises n'iront pas jusqu'à obtenir un statut juridique ou s'officialiser, mais vont plutôt garder un statut symbolique. Elle poursuit en disant que « l'entreprise offre aux artistes un espace mental où articuler une réflexion sur le système économique. » (2011 : 34) Aux fondements du projet, je me reconnaissais davantage dans un modèle au statut symbolique où l'économie devenait plus un sujet au contraire des artistes qui intervenaient réellement dans l'économie. Dans ce sens, le projet *Mimesis Trinity* a été pensé comme un cadre permettant de mener des réflexions et réaliser des créations en prenant comme angle d'approche les affects que l'on peut observer dans l'économie. Le fait que le projet soit resté fictif pourrait d'ailleurs rappeler le boom Internet de l'an 2000 où des sociétés enregistrées avaient une valeur en bourse tout en n'ayant aucune activité ni aucun employé. En effet, la démarche de recherche m'avait amenée à penser l'entreprise comme une société coquille. Je décrirai ici plus en détail cette installation faite avant le doctorat puisqu'elle s'insère dans la série de projets économiques. Je m'y référerai aussi tout au long de la thèse pour élucider certaines idées ou certains thèmes et procédures au besoin.

L'installation *Mimesis Trinity* avait été conçue comme le bureau de réception de la compagnie dans l'idée d'une façade (fig. 5). Cet espace se déployait comme un décor composé d'un grand bureau (salle d'accueil) et d'une vidéo corporative qu'on pouvait visionner assis sur des tapis de sport et de gros coussins (fig. 6). Plusieurs sculptures se trouvaient dans les différentes zones de l'espace, dont de longues colonnes modernistes, voire phalliques. Je présentais dans les vitrines à l'avant de l'espace des objets promotionnels portés par des mannequins. En travaillant sur ce projet, plusieurs réflexions me sont venues. Je souhaitais en fait aborder la question du désir, désir de puissance et de gain, mais également sensuel. L'une des articulations de cette création était l'haltérophilie qui présente à mon sens certains liens avec la finance. Contrairement à d'autres sports, l'haltérophilie vise le résultat d'une musculature optimale, à atteindre par des mouvements effectués en circuit fermé et quasi autoréférentiels<sup>4</sup>. De manière semblable, la finance en tant qu'activité économique ne vise qu'à faire de l'argent à partir d'argent. La notion d'accumulation, soit de la musculature et du capital, m'apparaissait importante dans ces deux activités. Avec cette métaphore usant d'objets matériels, un champ s'ouvrait dans le vocabulaire du projet en exprimant une chose par une autre. J'ai par exemple incorporé des barres d'entraînement chromées dans des sculptures ayant l'apparence de pierre sculptée à la Brancusi (fig. 7). J'ai également utilisé des images d'haltérophiles dans une série d'impressions altérées et peintes nommées *Calendrier des actionnaires*.

L'autre importante articulation du projet procédait par des références à la littérature. Je me suis intéressée, d'une part, aux recherches de l'anthropologue René Girard sur le désir mimétique qu'il situe dans l'interaction de personnages littéraires et, d'autre part, à l'analyse des comportements dans la finance selon les conceptions d'André Orléan

---

<sup>4</sup> La quête d'une musculature peut aussi répondre à certains idéaux positifs, dont le dépassement, la maîtrise de soi et la force. Il faut se référer à l'ouvrage *Monsieur Amérique* (2019) de Nicolas Chemla qui fait l'apologie du muscle.

(d'ailleurs inspirées des thèses de Girard). Dans cette optique, j'ai convoqué le roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, ce drame sentimental et consumériste qui suit une courbe non loin de certains épisodes des marchés, de l'engouement initial et de la frénésie de la bulle pour aller jusqu'au krach. En collaboration avec l'artiste français Grégory Chatonsky, j'ai généré un texte fusionnant l'œuvre de Flaubert et un article de l'économiste André Orléan montrant une déroute financière (crise économique) et affective (crise sentimentale). Un curieux récit mêlant sentiment, désir charnel, consumérisme et finance était prononcé par un avatar 3D, sorte d'hôtesse pour cette vidéo corporative.

L'un des fondements de cette recherche est l'économie capitaliste. Il apparaît que les différents aspects de la création et de la thèse y sont d'une manière ou d'une autre sous-jacents en pensant à mes premiers projets et ceux réalisés dans le cadre du doctorat. Dans ce qui précède, j'ai montré comment j'en suis venue à m'intéresser à ce champ dans ma pratique. Dans la prochaine sous-partie, je porterai d'abord mon regard sur certains fondements de cette économie dans laquelle nous vivons et qui caractérise plusieurs de nos structures sociales. En effet, si la financiarisation de l'économie, en particulier la finance, a été pour moi un sous-champ dans lequel extraire des formes et des thèmes puis d'y voir aussi des affects, il me paraît indispensable de reprendre les fondements contemporains de cette économie. C'est donc en s'attachant au néolibéralisme qu'il sera ensuite possible de situer le phénomène de financiarisation que l'on peut appréhender comme une sorte de capitalisme extractif au sens où il envahit d'autres secteurs tels que le conçoit la sociologue Saskia Sassen : « From finance to Facebook to mines and water and land grabs. » (2017 : 130) D'un autre côté, si l'on se penche sur le champ de l'art dans lequel s'inscrit cette recherche-crédation, on serait en droit d'y repérer un rapport au capitalisme qui ne pourrait être laissé de côté. J'aborderai sommairement ce rapport entre art et capitalisme, impliquant les industries

culturelles et les produits de luxe afin de préciser ma position et expliquer pourquoi je ne développe pas cet axe de recherche. C'est assurément avec les projets de la série sur l'économie, dont le projet de création de la thèse, qu'on pourra tracer les contours de ce positionnement.

## 1.2 L'économie néolibérale

À la suite d'une période marquée par une redistribution relative de la richesse dans les économies occidentales, un mélange d'action gouvernementale et d'intérêts corporatifs changera cet ordre des choses dès les années 1970-1980 (Sassen, 2017 : 1). Dans leur livre *Accélérer le futur* (2015), Nick Srnicek et Alex Williams retracent le néolibéralisme depuis ses origines en y voyant un projet politique minutieusement mis en place avant 1970 telle une construction idéologique. Le néolibéralisme est idéologiquement formé dans les années 1930. Il répond à la crise du « laisser-faire » du libéralisme qui accorde une fonction non économique à l'État en laissant les marchés s'auto-réguler (Laval, 2018). Selon les recherches de Srnicek et Williams, c'est avec des petits groupes marginaux localisés dans différents pays d'Europe et d'Amérique du Nord que prend forme cette idéologie économique. Ces groupes sont réunis pour la première fois au colloque *Walter Lippmann* (fig. 8) de 1938, amenant ensuite la fondation coordonnée de la Société du Mont-Pèlerin sous l'initiative de Friedrich Hayek qui devient un organe majeur de diffusion (2015 : 61-62). Unissant une multitude de voix, notamment allemandes, britanniques et américaines, c'est le pôle le plus *free market* et antiétatique qui en vient à dominer la Société. Ce renouveau libéral s'implante alors dans les esprits par le moyen de groupes de réflexion, de contenus universitaires, de propos journalistiques, de documents politiques véhiculés par une multitude d'acteurs<sup>5</sup>. En bref, des partis néolibéraux alors bien établis aux

---

<sup>5</sup> Les plus importants étant l'École de Chicago, l'*Institute of Economic Affairs*, la *Fraser Institute* et

États-Unis feront une première percée en 1970 dans une période marquée par le chômage et l'inflation liés au choc pétrolier, mais aussi par l'augmentation des biens de consommation et la prolifération du crédit. Les auteurs observent que l'approche du keynésianisme, qui avait comme solution de stimuler l'économie quand le chômage augmente et de retirer l'argent de l'économie quand se produit une forte l'inflation, se retrouve dans une impasse où coexistent ces deux problèmes. D'un autre côté, les néolibéraux s'étaient bien positionnés pour proposer une alternative à cette approche en martelant depuis des années que l'inflation était causée par le refus de l'état de briser la rigidité des salaires et des prix (2015 : 67). Ils rappellent de quelle manière le récit de cette crise omet de mentionner d'autres causes comme la dérèglementation bancaire opérée par le chancelier britannique Anthony Barber et l'effondrement du système *Bretton Woods*<sup>6</sup>. Plutôt que de s'attaquer à inverser la dérèglementation, les néolibéraux ont eu comme cible les institutions publiques, les forces ouvrières et syndicales (2015 : 67). Dans la décennie suivante, le règne néolibéral se consolide avec l'élection de Margaret Thatcher au Royaume-Uni, de Paul Volcker comme président de la Réserve fédérale et de Ronald Reagan aux États-Unis. Plusieurs autres pays vont également emboîter le pas en faisant une transition parfois douloureuse notamment au Chili, en Argentine, en URSS et dans certains pays d'Europe de l'Est. Dans les années 1990, avec les politiques d'ajustements du Fonds monétaire international, du New Labour britannique et de l'administration Clinton, le néolibéralisme est au sommet et devient le nouveau bon sens, et ce jusqu'à aujourd'hui (2015 : 68).

Ayant dressé le contexte d'émergence du néolibéralisme, il faudrait voir quelques-unes de ses caractéristiques. Parmi les grands traits de cette idéologie, on entend

---

*l'Atlas Economic Research Foundation.*

<sup>6</sup> Accord ou conférence tenu(e) à Bretton Woods en 1944 qui portait sur la création d'un fonds pour la reconstruction de l'Europe et la création d'instances monétaires mondiales.

fréquemment la logique du libre marché, la compétition, la concurrence, le libre-échange, la dérégulation, l'élimination des tarifs douaniers, des politiques monétaires et sociales en faveur de l'entreprise, et par conséquent une logique d'indifférence à la pauvreté, au déracinement social, à la dilapidation des ressources et à la destruction de l'environnement (Brown, 2003 : 60). D'un autre côté, le néolibéralisme est pointé du doigt quant à l'impact de ce type de mesures économiques dans les pays en voie de développement. Le néolibéralisme aggrave non seulement la pauvreté à une échelle locale, mais aussi globale par des programmes de restructuration de pays vulnérables menés par le FMI ou la Banque centrale. Selon la politicologue Wendy Brown, une logique politique est sous-jacente à ces caractéristiques économiques et va bien au-delà du marché (2003 : 37-38). En effet, si le néolibéralisme a parfois la réputation de favoriser moins de présence étatique, il en va tout autrement selon l'avis de plusieurs auteurs. Pour Srnicek et Williams, le néolibéralisme diffère du libéralisme classique puisqu'il attribue justement un rôle significatif à l'État. Délaissant la logique d'un marché naturel ou s'autorégulant, l'État soutient les marchés avec un ensemble de lois et de pratiques (2015 : 60). Dardot et Laval rapportent qu'avec l'apparition des entreprises transnationales, perçues comme opérant selon un modèle plus performant dans le contexte de la mondialisation, l'État se réoriente pour apporter un soutien à l'arène de guerre économique mondiale (2010 : 40). Selon Brown, le marché organise et structure l'État qui en retour répond à ses besoins par des politiques d'une part monétaires et fiscales, d'autre part migratoires, criminelles et éducatives. C'est en fait la légitimité même de l'État néolibéral et son succès qui sont en jeu avec sa capacité à soutenir les marchés (2003 : 41). Enfin, Sassen précise que cette propension de l'État à supporter des pouvoirs privés a renforcé la branche exécutive des gouvernements qu'elle qualifie de non-redevable, tandis que les branches législatives et parlementaires sont devenues de plus en plus faibles (2017 : 2).

Le sociologue Christian Laval qui a fait une lecture attentive des célèbres cours *Naissance de la biopolitique* de Foucault affirme que le néolibéralisme ne devrait pas être perçu comme une phase du capitalisme, mais plutôt comme une manière de gouverner. Il écrit :

Comment plier les sujets à cette norme, tous les sujets, y compris ceux qui ne subissent pas directement la pression du marché dans leur travail ? Comment faire intérioriser aux individus la pression externe de la concurrence de manière à faire de celle-ci la norme même de la subjectivité ? (2018)

La réponse à la question induite dans le commentaire de Laval souligne l'importance de l'intérêt personnel qui constitue une autre caractéristique majeure du néolibéralisme. Le mode de gouvernance du néolibéralisme tel un système de normes et de conduites étend ses tentacules non seulement dans les institutions, mais chez les individus. Or, le moteur de l'intérêt personnel ne peut être dissocié de l'affect tel que l'écrit le philosophe Brian Massumi : « the measure of how 'rationally' a subject of interest behaves can only be measured affectively, in the currency of satisfaction. » (2015 : 6) De plus, en régime néolibéral, la partition entre les sphères marchandes et non marchandes fait en sorte que l'individu est conçu comme entrepreneur de lui-même, et ce dans tous les aspects de sa vie. C'est l'extension du modèle de l'entreprise à l'individu dont il est question ici et elle se mesure par le terme « entrepreneurship » sous l'idée de capital humain. Ce terme forgé par Gary Becker estime que tout comportement est non seulement rationnel, mais économique. Le capital humain s'entend donc comme la valorisation des capacités d'un individu et de leur traduction en capital économique. Selon Laval, cet aspect serait l'une des nouveautés du néolibéralisme en voyant l'individu comme composé d'un ensemble de compétences pouvant subséquemment lui rapporter des flux de revenus. Cette logique comptable appliquée à l'individu sera toutefois empreinte d'affects tels que la rivalité visant la

maximisation de l'intérêt et de la peur, découlant d'une logique hiérarchique au sein d'une chaîne managériale (Laval, 2018).

### 1.3 La financiarisation de l'économie

La financiarisation de l'économie est une notion centrale dans ma recherche. Elle est d'une part le champ à travers lequel j'explore l'affect du désir, plus spécifiquement de l'avarice où les places financières des grandes villes comme New York et Londres sont considérées tels des théâtres affectifs, laissant libre cours à la notion grecque d'*hubris* (démence). En cohérence avec les caractéristiques du néolibéralisme que nous avons vues, la financiarisation de l'économie est aussi le fruit de décisions politiques. L'Institut national de la recherche scientifique (IRIS) définit la financiarisation en ce qu'elle se distingue de la logique industrielle où :

[...] le capital financier n'a plus nécessairement à faire un détour par la production pour croître. La circulation des actifs financiers peut suffire à bonifier leur valeur en vertu d'une dynamique dite spéculative. En d'autres mots, la spéculation consiste à acheter un actif dans l'espoir que sa valeur augmentera. (Posca, 2013)

L'IRIS voit un marqueur historique dans le fait que Richard Nixon suspend en 1970 la convertibilité du dollar en or qui n'est en conséquence plus évalué à partir de taux de change fixes. Les devises sont dès lors flottantes et instables puisque soumises à l'offre et à la demande, donc à la spéculation. Les institutions bancaires inventeront alors des instruments financiers pour contrôler ces variations et aussi transformer les dettes en actifs, ce qui diversifiera l'activité de spéculation (Posca, 2013). Un autre important marqueur historique de la financiarisation de l'économie est la mondialisation qui peut être perçue comme l'élargissement des mécanismes du capitalisme à l'échelle du monde. Selon Dominique Plihon, on distingue mondialisation commerciale et

mondialisation financière. La deuxième est caractérisée par la baisse des coûts de transaction, et ce avec le concours des technologies, mais aussi « la libéralisation des mouvements de capitaux internationaux et l'accélération des innovations financières [...] » (Universalis, 2020). La mondialisation financière a d'un autre côté modifié les conceptions du rôle de l'entreprise qui sera perçue comme un actif au sens où elle doit créer une forte valeur actionnariale sous la forme de dividendes (Institut du Nouveau Monde, s.d.). L'importance qu'a prise le corps actionnarial au sein des entreprises a aussi provoqué une redistribution de plus en plus inégalitaire du profit amenant aussi la paupérisation des classes moyennes.

Afin de mieux saisir de quelle manière le secteur de la finance a évolué et a influencé notre monde tout en gardant en tête son lien avec le néolibéralisme, j'aimerais m'attacher à la ville de Londres. Dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la décolonisation accélérée amène l'Empire britannique à s'écrouler, mais il renaît subséquemment dans le nouveau marché des euros dollars. Tout commence lorsque la Banque d'Angleterre autorise les négociations en dollars hors de la Réserve fédérale des États-Unis. Or, à cause d'un flou dans la loi, il n'est pas précisé où l'argent devait être échangé, ce qui laisse imaginer n'importe où et nulle part à la fois. Dans ce contexte, la Banque d'Angleterre, ne considérant plus que ses transactions ont lieu à Londres, a ouvert la porte aux grandes banques mondiales qui comprennent qu'en passant par Londres, elles pourront éviter toute forme de réglementation. Ce montage juridique a abouti à des sommes d'argent astronomiques qui ne retournent plus dans les coffres de nombreux États depuis les années 1960. De nos jours, la moitié des paradis fiscaux mondiaux sont britanniques tels des fragments de l'Empire qui persiste : les Iles Jersey, les Iles Caïmans ou les Bahamas (fig. 9) (Crooks, 2014).

Délaissant les îles paradisiaques pour rejoindre les centres urbains des marchés

boursiers à la suite de l'élection de Thatcher en 1979, l'État britannique investit grandement dans le secteur financier en lui donnant notamment accès à des technologies de communication (Askenazy, 2017 : 47). En parallèle, la privatisation de certains secteurs ainsi que la baisse de l'imposition sur les revenus font exploser les gains boursiers. C'est cependant en 1986 qu'un tournant s'opère pour la finance londonienne et également pour l'économie mondiale, une année qualifiée de Big Bang. On assiste alors à une dérégulation massive qui se produit en abolissant les commissions sur les échanges financiers, en donnant la possibilité à des banques étrangères d'acheter des courtiers britanniques et en faisant des échanges de manière désormais électronique (Robertson, 2016). Ces mesures auront un impact colossal et immédiat sur la société britannique. Cette nouvelle activité boursière hautement lucrative aura comme effet de compenser le PIB du pays autrefois acquis avec les secteurs industriels et publics par celui de la finance. Il en résultera des inégalités encore plus prononcées et une fracture sociale qui laissera sa marque (Askenazy, 2017 : 49). Les marchés londoniens annoncent des tendances qui se concrétisent à l'échelle de l'Occident et éventuellement du monde. Les sociologues Benquet, Bourgeon et Reynaud (2019) définissent deux vagues de financiarisation dans les années 1970 et 2000. De 1970 à 1990, la finance se développe avec les marchés des crédits, des actions et des obligations. Or, dans les années 2000, le marché des produits dérivés voit le jour. Ces nouveaux produits supposent des risques financiers beaucoup plus grands (options d'achat futures, *credit default swaps*). Ces trois sociologues écrivent : « [...] à chacune de ces phases de financiarisation correspond des types d'institutions financières dominantes, un édifice institutionnel, des luttes et des coalitions d'acteurs spécifiques. » (Benquet, Bourgeon et Reynaud, 2019 : 7)

Si l'on a vu que l'entreprise occupe un rôle central dans ces phases de financiarisation, c'est relativement à la valeur actionnariale qu'elle produit. Avec la crise de 2007-2008,

elle perd cependant en importance selon Philippe Askenazy (2017). L'entreprise en tant qu'actif n'est plus aussi centrale puisqu'il y a eu une baisse des revenus de certaines entreprises et simultanément une migration de l'intérêt vers le modèle des *start-ups* sous l'influence des géants de la révolution numérique, soit les GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft). Ce changement de paradigme amène toutefois de nouveaux problèmes, dont l'imposition adéquate des corporations, qui s'en sortent avec des montages financiers sur les redevances à la propriété intellectuelle et sur la division entre le lieu de l'entreprise et la localisation des revenus (Askenazy, 2017 : 46). En observant les géants de l'économie numérique, certains intellectuels vont jusqu'à qualifier leurs activités de techno-féodalisme. Dans un ouvrage récent<sup>7</sup>, l'économiste Cédric Durand se demande si l'économie numérique présente des liens structurels avec le féodalisme en amenant de nouvelles formes de domination de classe. Les nouveaux acteurs de la richesse capitaliste détiennent en fait des « actifs intangibles », c'est-à-dire des moyens de production qui ne peuvent être touchés par opposition aux biens et matières premières dont le fondement est la rareté. Les « intangibles » en contrepartie sont reproductibles ou accessibles à l'infini (accès Netflix, informations sur Google) et peuvent aussi se manifester par des monopoles sur la connaissance avec des brevets ou des chaînes de sous-traitance sophistiquées (Apple). Durand développe l'hypothèse du féodalisme dans l'économie politique numérique avec la question de la rente et des rentiers qui « [...] contrôlent les intangibles avec une capacité sans pareille de s'approprier la valeur sans véritablement s'engager dans la production. Ce qui prend alors le pas, c'est une relation de capture [...] » (2020 a : 210).

La financiarisation de l'économie portée à son sommet avec la mondialisation découle

---

<sup>7</sup> *Techno-capitalisme. Critique de l'économie numérique* (2020) chez Zones.

donc des régimes néolibéraux comme on a pu le voir avec ce court historique. Pour Philippe Askenazy, le champ de la finance serait conjoint aux phénomènes de concentration de richesse, de faible imposition et d'optimisation du patrimoine, tous facilités par les politiques néolibérales. Il écrit :

La confusion entre néolibéralisme et Finance tend alors à faire de la seconde un paravent pour la première : elle est désignée comme la source de la crise, permettant d'évacuer la question de la montée des inégalités et d'éviter un débat global sur le néolibéralisme. (2017 : 54)

La finance souvent attaquée et dénoncée serait-elle une cible utilisée à répétition détournant l'attention des problèmes plus structurels de notre économie ? Le point de vue d'Askenazy est justifié en faisant de la finance un instrument entre des mains néolibérales. Il semble que la mise en place de ce système rendu possible par les États a pu voir le jour avec un conflit d'intérêts entre les élites politiques et économiques. Peut-être pourrions-nous ajouter que certaines voix sont plus particulièrement radicales quant à leur propos au sujet de la finance et de la bourse en particulier. Dans un entretien entre Emmanuel Lévy et Frédéric Lordon intitulé *Il faut fermer la bourse*, Lordon explique en plusieurs points pourquoi il pense qu'un tel acte s'impose. Il situe les problèmes qu'amène la bourse dans une bataille entre le capital financier et industriel. Le premier en serait venu à dominer et imposer n'importe quoi au second qui en retour fait payer la note au salariat. Selon Lordon, la bourse est une aberration puisque les entreprises financent la bourse plus que la bourse finance les entreprises (fig. 10). Les actionnaires qui lui reprennent tout auraient donc un poids considérable dans les décisions des entreprises où la moindre proposition ne serait perçue qu'en regard d'un certain standard de rentabilité. La bourse s'est donc imposée dans notre réalité quotidienne comme la météo. Les téléphones intelligents ont d'ailleurs des applications d'indices boursiers et une institution comme l'UQAM possède dans le

pavillon de la Gestion une « Salle des marchés » où s'illuminent des tableaux électroniques qui montrent le taux des différents indices boursiers (fig. 11).

#### 1.4 L'art et la finance

Cette finance omniprésente dans notre monde a aussi étendu ses tentacules dans le champ de l'art, l'art qui « avait paru loucher de plus en plus fortement en direction du marché [...] » écrit Yann Moulier Boutang (2010 : 44). D'ailleurs, la posture de l'art en quête de financement ne date pas d'hier, en pensant à sa dépendance envers les églises, les mécènes, les collectionneurs modernes, puis les subventions gouvernementales et le marché de l'art contemporain. Le champ de l'art a bel et bien une économie et un besoin de revenus comme la grande majorité des domaines. En regardant la finance de plus près, on serait en droit de se demander si elle a un domaine. Effectivement, la finance qu'on croyait à une époque limitée aux firmes financières et aux marchés est aujourd'hui caractérisée selon Saskia Sassen par sa capacité à financiariser un nombre croissant de phénomènes matériels et non matériels dans des sphères financières et non financières (2018 : 583). Cette dernière affirme que dans les trente dernières années, la finance s'est posée comme un intermédiaire dans plusieurs types de secteurs à commencer par l'activité bancaire traditionnelle, puis la fusion-acquisition de corporations. C'est également l'extraction de ressources naturelles et les secteurs de l'industrie, de l'habitation, de l'éducation, de la santé et de l'incarcération qui se sont ajoutés dans le large spectre de la financiarisation. Dans ce sens, Sassen écrit : « To do what it does, finance needs to develop instruments that allow it to invade other sectors in order to extract value from them [...] » [...] « I argue that finance is an extractive sector: once it has extracted what there is to extract, it moves on, leaving behind destruction. » (2017 : 4)

Sans parler d'art, Sassen montre une logique financière de captation qui peut aussi prendre la forme d'un simple corps d'actionnaires au sein d'une compagnie. Il serait pertinent d'aller voir des exemples de finance extractive dans le vaste champ de l'art et de la culture en commençant avec les industries culturelles. Prenons l'entreprise d'origine québécoise le Cirque du Soleil. Elle a été vendue en 2015 pour 1,5 milliard de dollars par son fondateur Guy Laliberté. Ce « joyau » national a été racheté par trois instances : le groupe Texas Pacifique Group (TPG), le fond chinois Fosun et la Caisse de Dépôt et Placement du Québec. Selon un article du *Journal de Montréal* qui suit de près ce genre d'histoire concernant l'argent public, l'entreprise a été acquise par effet de levier, qui consiste à investir peu d'argent dans l'achat et financer le reste en faisant emprunter l'entreprise achetée (Girard, 2020). Dans un autre article du même journal, on s'est intéressé au cas du fond TPG reconnu pour mener des politiques agressives. Bien qu'ayant endetté le Cirque du Soleil, le fond TPG entend obtenir un retour sur investissement. C'est pourquoi, en 2018, les actionnaires ont touché un dividende important dont le montant n'a pas été révélé. Le fond serait impliqué dans une histoire similaire avec les casinos *Caesars Entertainment* qui les portent d'ailleurs en justice. Jean-François Cloutier du *Journal de Montréal* écrit : « Dans les deux cas, TPG a acheté une entreprise hautement rentable, mais en la finançant avec tellement de dettes qu'elle est devenue vulnérable. » (2020) Dans l'actualité récente au Québec, on annonçait que l'entreprise était au bord de la faillite et que d'importantes mises à pied allaient s'en suivre, affectant des milliers de travailleurs et d'artisans locaux<sup>8</sup> (fig. 12).

Dans un autre ordre d'idées, on pourrait considérer les marchandises de luxe en s'appuyant sur la recherche des sociologues Luc Boltanski et Arnaud Esquerre : *Enrichissement. Une critique de la marchandise* (2017). Ils observent dans l'économie du luxe des mécanismes de valorisation créant de l'enrichissement dirigé

---

<sup>8</sup> Le secteur du spectacle étant particulièrement touché par la pandémie du virus Covid-19 en 2020.

principalement vers une élite économique. Les auteurs ratissent large en considérant tant « des objets techniques (montres, téléphones, voitures), des vêtements, des éléments de décoration (tableaux, statues, luminaires), des propriétés mobiles et immobilières (yachts, appartements, châteaux) » (Godechot, 2018 : 1). Le livre montre comment ce type de marchandises est valorisé où « Personnes et objets y participent en entourant un nouvel objet d'un réseau de différences et de ressemblances, d'analyses et de récits qui le complètent [...] » (Godechot, 2018 : 1). Les auteurs forgent quatre catégories de formation des prix pour tout type de biens : *standard*, *tendance*, *collection* et *actif*. Ces catégories pouvant se combiner dans une seule marchandise se basent tantôt sur l'analyse, tantôt sur la narration (*storytelling*) ou encore sur le rapport cyclique entre l'appréciation et la dépréciation (Godechot, 2018 : 3). L'œuvre d'art qui trouve sa valorisation dans la critique esthétique pourra appartenir tant aux catégories d'*actif*, de *tendance* et de *collection* dans le contexte du marché. De manière cohérente avec la montée du néolibéralisme, c'est au cours des années 1980 que le marché de l'art contemporain international s'est constitué en Occident. En 1989 vont se joindre des pays comme la Russie, la Chine, l'Inde, le Proche-Orient et l'Amérique latine qui représentent de nouveaux marchés. Toutefois, selon Yves Michaud et Raymonde Moulin, il faut se garder de confondre les ventes aux enchères d'œuvres et la bourse des valeurs. Si les valeurs boursières répondent à l'offre et à la demande qui s'ajustent pour former un prix, « le marché de l'art se caractérise par la non-substituabilité des œuvres qui relèvent de l'économie des singularités » et dont l'estimation comporte de l'incertitude et de l'opacité quant à la divulgation des prix de vente (Universalis, 2020). De nos jours, le marché de l'art repose sur deux importants acteurs : la société anglo-saxonne *Sotheby's* et *Christie's* qui a été achetée par François Pineault en 1998. Ces deux sociétés de vente aux enchères également cotées en bourse détiennent 75 % du marché (Universalis, 2020).

Malgré la connivence des plus riches avec la sphère des produits de luxe qui font de cette industrie un mode de vie, il demeure que la finance s'investit dans un domaine quand il y a quelque chose à y capturer. Paul Hewitt, directeur du développement du marché de l'art international chez *Christie's*, a dit dans le contexte d'une vente organisée à Dubaï en 2006 : « Nous faisons des affaires [...] et nous devons venir là où se trouve l'argent » (Universalis, 2020). Que ce soit avec la culture du divertissement, du luxe, du marché de l'art ou de la création de musées et fondations, on voit une finance extraire la valeur d'un champ ou encore en utiliser les productions pour faire de l'évasion fiscale. Conséquemment, je m'intéresse dans cette recherche-crédation principalement à la finance sans porter mon regard sur la captation qu'elle opère dans le domaine de l'art puisqu'à la lumière des écrits de Saskia Sassen, l'art ne représente qu'un secteur parmi d'autres où la valeur est extraite. Cette orientation vient en fait toucher l'un des objectifs de cette recherche-crédation, celui de traiter le phénomène de financiarisation de l'économie du côté des causes plutôt que des effets. L'angle d'approche affectif me semble justement faire le lien avec ces causes en posant l'avarice comme une déclinaison du désir à la rencontre de l'argent. Selon une perspective spinoziste, on pourrait en appeler à une transformation spirituelle nous détournant des affects qui nous asservissent et diminuant notre puissance d'agir. Cette guérison des affects négatifs devrait s'envisager non seulement chez l'individu, mais aussi à l'échelle des sociétés puisque l'affect peut également se penser sous l'aspect des multitudes (Lordon, 2015). La série de projets économiques sur laquelle j'ai travaillé dans les dernières années prend donc comme contexte cette économie néolibérale en posant la finance comme opérant dans une logique extractive. Je ne décrirai dans ce qui suit que partiellement les projets qui ont émergé de ce passage entre la théorie et la pratique ou entre le contexte de l'économie néolibérale et une pratique de l'installation, puisque dans les autres parties et sous-parties, j'approfondirai la plupart des œuvres qu'elles contiennent selon les principaux angles avec lesquels

j'aborde l'économie. Il sera question de la dimension des affects (partie 4,1) et de la matérialité informatique (partie 4,2), des angles qui s'insèrent dans la forme d'installations pensées comme des étagères au potentiel narratif (partie 3). Ces narrations pourraient être qualifiées à la fois de spéculatives, technologiques, affectives et matérialistes, comme on le verra.

### 1.5 Projet *Indice éternité*

Après la diffusion du projet de compagnie *Mimesis Trinity*, je me suis donné une certaine liberté pour repenser la suite des choses. J'ai graduellement abandonné l'idée de compagnie fictive et ainsi délaissé une part de l'esthétique corporative. Pour le deuxième projet de la « série économique », *Indice éternité* (2016), je souhaitais toutefois continuer à travailler à partir d'affects pour observer ceux qui sont liés à l'avoir. Il s'agissait d'explorer l'avarice dans sa relation à la peur de perdre et à la mort comme fin ultime d'une jouissance matérielle. En lisant l'actualité récente sur les utopies posthumaines et plus particulièrement le projet de singularité mené par Ray Kurzweil, je me suis projetée dans un monde où les avancées transhumanistes seraient devenues une réalité. Kurzweil stipule qu'avec la croissance exponentielle de la miniaturisation de l'informatique, on pourrait voir émerger des nanorobots pouvant réparer le corps humain ou encore télécharger le cerveau sur un humanoïde immortel. L'installation *Indice éternité* a donc été conçue comme un salon funéraire transhumaniste où des personnes privilégiées viendraient passer leur dernier moment et transférer leur mémoire sur des supports informatiques. Le projet avait une dimension critique en considérant la question de l'accessibilité de ces techniques. Devenues une réalité, elles seraient sans aucun doute réservées à une minorité de gens fortunés étant probablement les plus enclins à vouloir survivre dans la sphère d'outre-tombe. Le cofondateur de PayPal Peter Thiel donne d'ailleurs énormément d'argent à

la *Singularity Institute*. N'est-il pas curieux que ce type de millionnaire ait envie de financer des recherches pour prolonger la vie ? Ils ont certes le capital, mais ils sont conscients qu'il y aura une fin à sa jouissance tôt ou tard. Étant particulièrement critique envers le transhumanisme, le philosophe Franco « Bifo » Berardi pense que la mouvance se méprend sur ce qu'est un être humain et qu'elle est encore plus discutabile sur le plan philosophique que technologique. Il écrit :

The transhumanist project is based on the premise that technology is going to enable a perfect simulation of intelligent life. The tacit implication of this project, however, is that intelligent life can be decoupled from sensibility, because from the point of view of the evolutionary economy, sensibility is an unnecessary residual quality, a factor of slowness and inexactness. (2019 : 4)

En distinguant sensibilité et intelligence, Berardi croit que la sensibilité en tant que conscience de soi ne peut être calculée et réduite à de l'information. Cette sensibilité en opposition à l'intelligence comme instinct de survie est d'ailleurs à la base d'un conflit pouvant se voir dans la sphère économique. Le philosophe écrit : « Modernity, in fact, is the sphere of permanent conflict between the Christian principle of compassion and the Darwinist principle of survival of the fittest. » (2019 : 5) En ne mettant l'accent que sur l'intelligence, le transhumanisme comme idéologie technototalitaire commet l'erreur de confondre ce qui est calculable avec l'existence et constitue de ce fait une déception philosophique (2019 : 7).

Mon installation d'un centre transhumaniste qui était présentée à la galerie B-312<sup>9</sup> était composée d'aménagements financiers et mortuaires en se déclinant avec différents ilots. En entrant dans l'exposition, on retrouvait une œuvre murale qui représentait des

---

<sup>9</sup> Du 17 novembre au 17 décembre 2016 à Montréal. Voir en Annexe B le compte rendu de Pierre-Alexandre Fradet dans la revue *Espace, Sculpture et numérique*, # 116, printemps 2017.

tiroirs inspirés des *deposit box*, un service offert par certaines banques permettant aux clients d'entreposer des objets de valeur. Des disques durs informatiques en faïence aux teintes sombres et dorées étaient apposés sur ce mobilier comme manière de signifier un bien précieux (fig. 13). On retrouvait ensuite une vidéo multi-écrans présentée sur ce qu'on appelle en finance un *trading desk* (fig. 14). Sur ce dispositif, il y avait plusieurs vidéos montrant principalement des plans rapprochés de métaux précieux et de terres rares. Ces images étaient associées à des animations de courbes d'indices boursiers et à des photographies des premières pièces de monnaie, et ce dans l'idée de produire un contraste historique. Il y était représenté d'une part la matérialité des fondements mêmes du système monétaire et d'autre part, celle des systèmes informatiques qui supportent ces échanges aujourd'hui. On retrouvait entre l'avant-plan et l'arrière-plan de l'espace trois assemblages aériens nommés *Visée* (fig. 15) qui poursuivaient la piste entre la finance et le sport où s'ajoutaient des références à la mémoire numérique. Des barres d'entraînement chromées suspendues servaient de support à des moulages de trépieds *Gorilla Pod* et une faïence nacrée issue d'un moulage d'une enveloppe de disque dur externe. Je concevais cette œuvre avec l'idée de performance à la fois sportive et financière, mais à l'ère des technologies numériques et de la vie éternelle du transhumanisme.

Enfin, dans la dernière partie de l'espace était positionné un groupe de pièces gravitant autour de la figure d'un actionnaire. Il y avait tout d'abord la faïence *Effigie d'un actionnaire* (fig. 16), dont le corps fait par fragments, était étendu sur un socle recouvert d'une toile de vinyle aux teintes de chair. Pour ce personnage, je me suis référée aux représentations d'avares qu'on retrouve traditionnellement dans des champs aussi divers que la littérature, le théâtre et l'histoire de l'art. En observant les représentations dans l'histoire de l'art, en particulier *La mort de l'Avare* (1500-1510) de Jérôme Bosch, je me suis intéressée à la position alitée du personnage. Je suis ensuite

tombée sur des représentations de l'art funéraire chrétien des gisants et des transis desquels j'ai tiré la posture de mon personnage et certaines références. Enfin, pour le traitement de cette sculpture, je me suis inspirée du surréalisme en faisant de ce courant une esthétique signifiante avec le travail d'Yves Tanguy et de Jean Arp en particulier. Convoquer le surréalisme m'a semblé une piste d'autant plus pertinente dans la mesure où ce mouvement a été pensé dans la perspective freudienne d'une libération de l'inconscient et du principe du désir. On pourrait ici faire un lien avec l'économie au sens où le capitalisme a suivi une tangente similaire au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Libérer les pulsions et saisir les masses par leur inconscient a été le leitmotiv du publicitaire Edward Bernay, penseur du marketing moderne. De plus, on peut retrouver dans le surréalisme une dimension biomorphique (Joan Miro, Tanguy, Arp) qui s'accordait avec certaines références biotechnologiques de mon projet. Une deuxième vidéo, *Indice-mémoire*, présentée sur un écran plat posé sur une étendue de pierres marquait la fin du parcours de l'installation (fig. 17). On y voyait également un personnage inspiré d'un actionnaire dans une narration ouverte et ambiante<sup>10</sup>. Cet homme vieux, possiblement malade, semblait méditer sur sa vie dans un centre de guérison avant de fictivement transférer ses dernières mémoires sur un androïde.

En lisant ces dernières lignes, certains lecteurs pourraient penser que ces personnages rappellent le *cyborg*. Mon intention n'était pourtant pas de me référer à cette représentation qui a été popularisée au cinéma, mais aussi théorisée par Donna Haraway (1985). La figure du *cyborg* d'Haraway présente d'ailleurs des aspects qui sont pertinents pour cette portion de la recherche-crédation. En procédant à la déconstruction de la représentation du *cyborg* dans la littérature et le cinéma, Haraway brouille les frontières entre nature/culture, homme/femme et humain/technologie. Or,

---

<sup>10</sup> Trame sonore réalisée par l'artiste Alain Lefebvre qui travaille dans le champ de la musique expérimentale.

cet être hybride circulant entre les catégories n'appartient pas qu'à la fiction. Nous serions tous *cyborgs* en regard de nos corps qui ont pu profiter du progrès biomédical, mais aussi d'un rapprochement avec les technologies qu'Haraway entrevoyait tout juste dans les années 1980 (Giger, 2010 : 33). La figure est d'ailleurs particulièrement annonciatrice en ce qu'elle remet en question des binarités de genres et de de races. Dans cette période suivant le tournant du siècle, les déterminations biologiques sont particulièrement mises à mal et ne cessent de faire l'actualité récente dans les grands médias<sup>11</sup>. Les liens qu'on peut faire entre le *cyborg* d'Haraway et mes personnages d'actionnaires ou d'avares se jouent surtout dans le rapprochement entre l'homme et la technologie. Cet aspect m'a permis de réfléchir à l'activité capitaliste menée par l'homme qu'on pourrait qualifier d'extractive dans son rapport à la nature. Les technologies sont effectivement gourmandes en ressources minérales et produisent des dégâts qui sont loin d'être seulement immatériels. Une autre binarité qu'inclut le *cyborg* concerne le rapport entre une dimension œdipale et non-œdipale. La philosophe Rosi Braidotti affirme qu'il y a une sensibilité anti-œdipale dans l'œuvre d'Haraway tout comme dans celle de Deleuze et Guattari qui s'attaquent à la psychanalyse et aux structures familiales. Elle écrit : « I agree with Haraway that the imaginary surrounding psychoanalytic definitions of the unconscious is deeply conservative, family-bound and heterosexist. » (2006 : 201) Cette critique de la dimension œdipale que fait Braidotti résonne dans une part de l'imaginaire que j'ai mis en place dans ma série de projets ciblant les structures économiques et financières. Il serait en effet difficile de ne pas voir dans ces projets une dimension phallogcentrique. D'un autre côté, les références au surréalisme que contient cette recherche et qui seront approfondies plus tard ont constitué une manière d'appréhender des principes psychologiques sous-

---

<sup>11</sup> Les enjeux de discrimination de race et de genre ont notamment pris la forme du mouvement #metoo pour une plus grande dénonciation des abus sexuels envers des femmes, mais également de forts élans de solidarité lors de drames résultant de dérives des autorités envers les personnes racisées telles que George Floyd (É.-U.) et Joyce Echaquan (Canada).

jacents à cette économie où la conception même de l'inconscient n'est effectivement pas sans biais. Avec le *cyborg*, Haraway entend modifier le discours sur l'inconscient de sorte qu'il reflète une diversité de sujets féminins, *queers* ou encore non-humains dans l'histoire : « The counter-figurations for this nonoedipalized unconscious trace a sort of becoming-animal: the cyborg, the coyote, the trickster and the oncomouse produce alternative structures of otherness. » (Braidotti, 2006 : 199) Je ne me suis pas attachée à des figurations humaines « alternatives », mais plutôt penchée sur le sujet de l'actionnaire qui continue d'alimenter l'économie financière par ses pulsions, et ce avec le concours des technologies. Suivant la critique du transhumanisme dont il vient d'être question, l'actionnaire-androïde que j'ai conçu n'est pas une figure émancipatrice malgré les aspects bénéfiques des avancées technologiques et biomédicales. Il a plutôt été pensé comme un avaré qui subit un processus de devenir en lien avec les matières minérales de l'économie et des technologies par lesquelles ils désirent s'enrichir. En bref, sans avoir délibérément évoqué un *cyborg*, il apparaît que des productions artistiques peuvent entretenir un dialogue avec ces dernières idées sachant qu'il s'agit dans le cas d'Haraway et du mien d'un acte de figuration.

### 1.6 Projet de création *Sc, Nd, Er*

Pour le dernier projet de la « série économique », *Sc, Nd, Er*, présenté à L'Œil de poisson<sup>12</sup> (fig. 18), j'ai poursuivi la réflexion sur certains éléments d'*Indice éternité* tout en ouvrant la création vers d'autres types de référents correspondant à des trouvailles faites dans des lectures durant mon doctorat. Nous verrons donc une installation divisée avec deux corpus d'œuvres qui dialoguent ensemble. En revenant au projet *Indice éternité*, l'une des œuvres, *The Making of Late Capitalism*, montrait la

---

<sup>12</sup> Du 26 octobre au 2 décembre 2018 à Québec. Voir à l'annexe B le compte rendu d'exposition de Jean-Michel Quirion dans *Espace*, « De la destruction », # 122, printemps 2019.

matérialité des technologies informatiques. J'avais pour cette pièce fait des captations de minéraux qui possèdent dans leur composition des éléments de terres rares, et ce avec la générosité du Musée de la nature à Ottawa. L'association entre ces images minérales et les indices boursiers ouvrait une piste de réflexion consistant à penser la matérialité informatique des technologies. Une part du corpus de l'installation *Sc, Nd, Er* allait aussi dans cette direction. La première partie de l'espace, dont l'un des murs était peint dans des teintes de pêche, était occupée par des serveurs fabriqués en grès émaillé. Les trois modules de *Persistence II* (fig. 19) font partie d'une série consistant à mouler des appareils technologiques, dont des disques durs externes, pour les déformer au démoulage. Le fait de me tourner vers un serveur informatique pour ce projet amenait vers des dimensions collectives par rapport au disque dur externe des précédentes versions qui est plus lié à un usage personnel et intime. Avec le serveur informatique, c'était donc la question des données et de leur traitement en tant que flux financier qui m'intéressait. J'ai donc réalisé un immense moule pour le serveur de manière à y estamper de l'argile et répéter la forme. L'une des réalisations de cette recherche est d'avoir poussé l'idée de matérialité informatique en utilisant du néodyme, un colorant de glaçure issu des terres rares qui se retrouve notamment dans les aimants pour lire les données (fig. 20).

À proximité de ces trois unités de serveurs présentées sur des structures en métal et des tablettes de verre, se trouvaient deux dessins, *Carrier Hotel I et II* (2018) (fig. 21), qui associaient trois types de références : un *data center*, des câbles réseaux et des cristaux de quartz. Pour ceux-ci, je me suis intéressée au phénomène de *Carrier Hotel* ou *Colocation Centre* qui sont des compagnies spécialisées dans l'hébergement de serveurs mutualisés en regard du type de dispositifs qu'ils demandent (espace, refroidissement, électricité, connexion, sécurité, stockage). J'ai plus précisément ciblé le *Carrier Hotel* à Manhattan connu aussi sous le nom *60 Hudson Street* (fig. 22) qui

est particulièrement stratégique dans son positionnement sachant que les données mettent un certain temps à voyager. À travers ces dessins puisant dans des images de l'architecture de style expressionniste du bâtiment, de cristaux de quartz et de câbles à l'esthétique clip-art<sup>13</sup>, j'exposais une matérialité informatique et économique élaborée par des associations. Cette partie de l'installation était complétée par une nouvelle réalisation en céramique de la figure de l'avare-actionnaire : *L'Homme de sable ou le transi* (2018) (fig. 23-24). Proposant à nouveau un corps composé de fragments, je me suis cette fois inspirée d'une photographie archéologique de restes humains enfouis dans des amas de terre déshydratée. Sans reproduire des ossements, c'est plutôt une combinaison des os et de la terre qui avait guidé les contours des formes. Exposé sur un grand socle au carrelage blanc, ce personnage en état de décomposition apparente était montré dans l'idée de faire à nouveau référence à l'art funéraire chrétien des transis. Un rideau noir en arrière-plan tel un épais vinyle destiné au travail de la soudure apportait un contraste avec le socle et le corps. Pour finaliser ces fragments de corps façonnés avec la technique du colombin, je cherchais initialement une glaçure à la texture et à la couleur de sable, mais sans succès. Dans le travail d'atelier fait pour trouver une glaçure, j'ai accidentellement choisi le mauvais pot pour mes tests de couleur. En consultant ces tests, j'ai finalement été enthousiasmée par le résultat très texturé aux teintes subtiles de sable. Les fragments du personnage étendu étaient posés sur une couche de vrai sable dans laquelle des cristaux de quartz étaient enfoncés en référence au silicium. Le silicium extrait du sable est en effet l'une des composantes de la fibre optique des réseaux Internet. L'état de décomposition minérale suggéré par l'incrustation du corps dans le sable évoquait l'idée de fusion avec le silicium ou même d'une hyperconnectivité jusque dans l'outre-tombe.

---

<sup>13</sup> Images faites par ordinateur dans un style schématique et coloré correspondant à des outils de production rudimentaire. Elles sont souvent en libre accès sur Internet.

J'aimerais enfin m'attacher aux œuvres à l'arrière de la salle puisqu'il en sera moins question dans le reste du texte. La figure centrale de ces œuvres est une céramique inspirée du mythe de Danaé, récit antique aux référents économiques (fig. 25). Dans le mythe en question, Danaé est enfermée dans une tour d'airain par son père, Acrisios, qui craint d'être tué par son petit-fils en raison des prédictions d'un oracle. Or Jupiter, séduit par la jeune femme, réussit à atteindre la chambre de confinement sous l'apparence d'un nuage doré qui féconde Danaé. Toutes les représentations du mythe dépeignent des pièces de monnaie tombant d'un coin de la chambre pour se déposer sur le corps nu de Danaé alitée. Le thème est peint dès la Grèce antique sur des vases (fig. 26) et des mosaïques pour ensuite réapparaître à la Renaissance. Plusieurs artistes ont représenté le mythe : Titien, Artemisia Gentileschi, Hendrik Goltzius, Rembrandt van Rijn, Gustav Klimt, Egon Schiele et, plus récemment, une installation de Vadim Zakharov, artiste conceptualiste et archiviste russe. Ce mythe chimérique est usuellement perçu comme un symbole de fertilité et d'abondance, mais les interprétations peuvent varier. On pourrait d'une part y voir des allusions au désir charnel, à la prostitution et, d'autre part, à une relation possessive envers l'argent. Dans son installation *Danaë* présentée à la Biennale de Venise en 2013, Vadim Zakharov donne une interprétation du mythe allant plutôt dans cette dernière direction. Je vais me contenter de ne décrire que partiellement cet imposant dispositif pensé comme une performance en cinq actes. À cette occasion, l'artiste a occupé l'entièreté du pavillon russe et a réalisé des ouvertures entre les étages (fig. 27). De haut en bas, son installation débute depuis un plafond en pyramide de verre d'où tombent des pièces de monnaie dorées qui ont été spécialement confectionnées pour l'exposition<sup>14</sup>. À l'étage sous ce puits de lumière, une ouverture rectangulaire a été faite dans le plancher complété d'un luxueux balcon en bois et d'un prie-Dieu sur l'entièreté de la périphérie.

---

<sup>14</sup> Sur celles-ci l'on peut lire « Danaé » et de l'autre côté « the artist guarantees the value with his honor » et en gros « TRUST, UNITY, FREEDOM, LOVE ».

De ce balcon, les visiteurs peuvent s'agenouiller tout en contemplant la chute des pièces qui tombent sur un étage plus bas encore. À cet étage, uniquement des visiteuses peuvent aller voir l'accumulation de pièces de monnaie avec un parapluie prêté (figure 28). Les visiteuses sont en fait appelées à ramasser des pièces et les ramener à l'entrée de l'exposition dans le sous-sol ressemblant à une cave. Une figurante vêtue de noir recueille alors les pièces dans un sceau métallique qui, lorsque suffisamment rempli, est monté dans une salle adjacente au balcon. À cet étage, un homme en complet noir monte le sceau avec une corde qui passe par un trou percé à même le plancher. L'homme met ensuite les pièces dans un rail mécanisé permettant d'alimenter le mécanisme distributeur à l'étage supérieur, et ce dans un perpétuel cycle. Dans cette salle, on peut lire au mur le texte : « the time has come to confess our Rudeness, Lust, Narcissism, Demagoguery, Falsehood, Banality, and Greed, Cynicism, Robbery, Speculation, Wastefulness, Gluttony, Seduction, Envy, and Stupidity. » (*Mousse Magazine*, s.d.)

Zakharov a voulu matérialiser ce mythe par des espaces participatifs et contemplatifs faits de différents points de vue nous permettant de méditer sur les fondements de ce récit réactualisé. La citation précédente tient compte entre autres de la dimension économique du mythe et de notre rapport avec l'argent. Dans *Mousse magazine*, l'on résume bien l'intention de l'artiste relativement à *Danaë* :

The Greek myth of the impregnation of Danaë is subjected to numerous readings: a falling shower of gold makes reference to the seduction of Danaë as an allegory for human desire and greed, but also to the corrupting influence of money. (*Mousse Magazine*, s.d.)

Cette impressionnante et ingénieuse installation-performance pose une interprétation du mythe qui diffère toutefois de celle avec laquelle j'ai travaillé ma pièce *Danaë*

(soltaire) (2018). Je crois que le mythe et ses représentations méritent d'être attentivement considérés pour ne pas en simplifier la lecture. Dans son ouvrage *Art & Money*, Marc Shell consacre quelques pages à Danaé et j'aimerais en présenter quelques clés. Il fait tout d'abord un rapprochement avec le thème de la manne dans le Vieux Testament, dont le tableau *The Collection of the Manna* du XIV<sup>e</sup> siècle (fig. 29). L'image des pièces de monnaie tombant sur une foule amassée présente certaines affinités avec le mythe sur le plan iconographique et aussi de la signification. Si les tableaux traitant de la manne concernent le passage des Hébreux dans le désert et de la nourriture envoyée par Moïse, ils peuvent aussi plus largement signifier l'abondance après une période de disette ou encore de pluie fertile après une période de sécheresse, phénomènes fréquents à l'époque. En fait, ce rapprochement pose un contexte pour une lecture de Danaé où il faut considérer de plus près l'objet-monnaie. Cette icône carrefour suppose des références divine, sexuelle et monétaire. En s'appuyant sur la théologie chrétienne, Shell considère qu'il faut lire le mythe de Danaé en relation à la vierge Marie et à l'annonciation lorsque l'ange Gabriel vient la visiter. Dans cette perspective, on peut voir le Saint-Esprit/Jupiter en ce qu'il donne naissance au Christ/Persus à travers Marie/Danaé (1995 : 29). Les artistes de la Renaissance auraient puisé les bases des récits mythiques dans une traduction anonyme des *Métamorphoses* d'Ovide (*Ovide moralisé*, XIV<sup>e</sup> siècle). Dans ce dernier ouvrage est présentée l'idée que les semences du Christ sont de l'or qui entre par les oreilles de Marie, ou d'un autre côté, les autorités chrétiennes voient la parole divine comme une pluie d'or que les apôtres ont entendue et transcrite à la main. Il y a donc dans la manne de pièces d'or une nourriture spirituelle qui peut être entendue ou incorporée pour donner naissance au Christ comme principe spirituel. Cependant, pour les artistes de la Renaissance, Danaé et les mythes grecs en général permettent de dévoiler un peu plus l'acte sexuel en montrant par exemple une pluie d'or se diriger vers l'entrejambe de Danaé. Au sujet de la Danaé de 1545-46 de Titien, Shell écrit : « the rain falling into Danaë's lap

includes gold both as commodity and as money; here Danaë's old nurse, a 'literalist of the imagination', greedily collects God's semen in her apron as though she confuses God with coins. » (1995 : 30) Cette citation montre bien ce qui est en jeu avec le mythe. Si Danaé semble à mon avis dépeinte dans une certaine extase spirituelle dans les tableaux de Titien, c'est que l'œuvre traite de l'inspiration en l'occurrence divine vaguement représentée comme un acte sexuel où les pièces de monnaie deviennent la semence dorée qui la pénètre. On pourrait d'ailleurs avancer que la représentation d'un acte sexuel vient symboliquement toucher à la fusion des paires d'opposés du féminin et du masculin qui trouvent leur correspondance spirituelle dans celles de la matière et de l'esprit. Indépendamment de la question des genres, on pourrait penser que l'être humain est un pôle matériel à l'égard du spirituel. Enfin, comme le repère Shell, les pièces sont bien engravées d'une mention de valeur comme toute monnaie. Sans vouloir faire une généralisation discriminante, il écrit que la domestique du tableau n'y voit que de la monnaie (*literalist of the imagination*) et tente d'attraper avidement les pièces dans son tablier. Ainsi, la manne ou l'extase spirituelle peut céder sa place à l'avarice dans le mythe. Dans l'interprétation que Zakharov a faite de Danaé à Venise, c'est effectivement le pendant plus avare qui ressort. L'artiste a d'ailleurs travaillé avec une version de Rembrandt en intégrant une reproduction au plancher d'où partait le sceau.

Pour ma pièce *Danaé (solaire)*, je me suis donc basée sur la Danaé de Titien de 1554 (fig. 30). Le mythe m'a intéressée par les interprétations plus économiques qu'on peut y voir, notamment celles qui consistent à faire de ce mythe une allégorie de l'abondance et de la fertilité en voyant l'objet-monnaie comme une énergie pouvant entraîner des réactions différentes. Il faut dire que dans le cadre de cette recherche-crédation, j'ai abordé l'économie néolibérale sous des traits humains parfois sombres tels que le désir, l'avarice, la cupidité et la peur. Spinoza parle d'ailleurs d'affects négatifs où l'individu

pâtir (*pathos*), devient esclave et entrave ainsi sa puissance d'agir. Le thème récurrent de la rétention de l'argent trouvait donc sa contrepartie avec la force opposée de l'abondance et de la circulation qu'on peut aussi voir dans le mythe. Le processus de création m'a toutefois amenée à complexifier l'appropriation que j'en ai faite dans le cadre du projet d'exposition. J'ai donc entrepris de travailler ce thème pour tenter une nouvelle technique dans ma pratique en céramique consistant à faire des découpes en carrelage fait sur mesure. J'ai tracé de manière expressive certaines parties du corps de Danaé dans le logiciel *Illustrator* en utilisant une grosse brosse ronde (fig. 31). Des tuiles sur mesure ont ensuite été produites et collées sur les découpes en bois. Cette première tentative s'est avérée intéressante en produisant un contraste entre l'aspect linéaire des tuiles et le traitement plus arrondi du corps. Jean-Michel Quirion a écrit de manière éloquente sur l'œuvre dans un compte rendu pour la revue *Espace* : « La déconstruction du corps de cette dernière génère des effets de bas-relief vulgarisant une sensualité à chacune des surfaces courbées. Les parcelles semblent saisir sur le vif la scène chimérique de ce mythe grec [...] » (Quirion, 2019). En cours de processus, ce carrelage est toutefois venu produire dans mon esprit l'idée de panneaux solaires. Les panneaux sont généralement faits par de multiples sections rectangulaires apparaissant comme une grille. En ayant cette idée à l'esprit, le personnage de Jupiter dépeint en nuage doré dans le mythe pouvait constituer une personnification du soleil. Faire du corps de Danaé un panneau solaire a amené l'idée d'un corps-récepteur, un corps producteur de vie et d'énergie. La figure d'abondance de Danaé a donc été vue dans la perspective de la promesse des énergies alternatives. L'acronyme *Er* du titre était aussi lié à l'un des éléments de terre rare (erbium) qui est utilisé dans les panneaux solaires. J'aimerais en fait poursuivre cette série ultérieurement dans le contexte d'une nouvelle création.

La version à l'Œil de poisson de Danaé<sup>15</sup> était présentée sur le mur du fond de la salle coloré en une teinte de lilas où se trouvaient également des fragments autour des parties de corps. Ils étaient issus des restes des découpes pour faire le corps. Dans ma démarche artistique, j'ai toujours eu une certaine fascination pour les retailles de découpe puisqu'il en découle des formes non intentionnelles qui sont souvent intéressantes par leur caractère brut. Sans représenter les pièces de monnaie qui tombaient, j'ai opté pour des retailles flottantes qui me semblaient témoigner des restes d'une activité, d'une dépense. Il est vrai qu'en faisant cette œuvre, j'avais aussi à l'esprit certains écrits de Georges Bataille en particulier *La notion de dépense* (1933) et *La part maudite* (1949). Dans ce dernier ouvrage, l'auteur regroupe certaines activités sous la notion de dépense. Il conçoit en fait la dépense comme une activité sortant de la logique d'un retour sur investissement, celle de l'actionnaire. Il nomme des phénomènes aussi divers que le luxe, les fêtes, la sexualité sans reproduction ainsi que le rayonnement solaire. Dans cette liste, c'est surtout le soleil qui retient mon attention puisque cet astre donne sans rien recevoir, et ce à toutes les formes de vie.

À proximité de la pièce de Danaé se trouvaient les dessins de la série *Plis clair-obscur* I, II, III (fig. 32) qui fonctionnaient avec les mêmes références. Ces dessins ont été élaborés avec trois sources d'images, des bourses en faux cuir, un motif de panneau solaire et des images trouvées sur Internet de corps de modèle féminin. L'objet qu'est la bourse est sans équivoque un signe de l'avoir financier, et j'ai été plus particulièrement fascinée par les bourses en cuir que l'on retrouve dans certaines natures mortes hollandaises telles que *Les Cinq Sens* (s.d.) de Lubin Baugin (fig. 33). Dans la foulée de Danaé, Marc Shell écrit sur l'origine de la bourse qui est étonnamment liée à la religion. Il marque une analogie entre le ventre de Marie et la bourse contenant les semences christiques ou les pièces d'or. Les premiers usages de

---

<sup>15</sup> Également présentée à l'Épisode Laurier et à la Parisian Laundry, Montréal, 2019.

la bourse dans la religion chrétienne étaient destinés à recevoir les reliques du Christ<sup>16</sup> (fig. 34). Ces modèles de bourse ont en fait servi de repères pour les premières bourses féminines. Shell écrit : « A historical study of the shape of purses in conjunction with their contents as coins or as Christ would constitute a telling contribution to the history of art as fashion. » (1995 : 37) Intéressée par ces faits historiques entourant ce motif économique qu'est la bourse, mon travail s'est axé sur la conception d'une bourse en cuir que j'ai ensuite photographiée. Dans ce contexte, je me suis intéressée aux qualités formelles des plis de l'objet dans la lumière en les reproduisant en dessin. Ces œuvres, exhibées dans la deuxième partie de salle de mon installation *Sc, Nd, Er*, me semblent présenter une dimension plus féminine, alors que la masculinité est implicitement surabondante dans l'ensemble de ma recherche-crédation. En somme, les deux projets de la « série économique » réalisés dans le cadre du doctorat convoquaient des références prenant racine dans des échelles de temps assez disparates. Sans être le fait du hasard, cette dimension sera abordée dans la prochaine partie visant à démonter le fonctionnement méthodologique de cette recherche-crédation.

---

<sup>16</sup> Dont la bourse-reliquaire « de la circoncision » qui est connue sous le nom de *Reliquaire de Pépin* (IX<sup>e</sup> siècle).

## CHAPITRE II

### UNE MÉTHODOLOGIE DE L'ASSOCIATION HÉTÉROGÈNE

#### 2.1 Entre conceptualisation et *poïesis*

Ma pratique artistique a été considérée jusqu'ici avec des projets finalisés. Ces quelques projets ont été explicités en regard de leur contenu, soit en détaillant certaines références utilisées. L'étalement de ce contenu ne révèle toutefois pas le mode de fonctionnement et les logiques méthodologiques sous-tendant ma pensée artistique. Dans cette partie, je porterai mon attention sur ce qu'il se passe en amont de la *poïesis* selon la définition qui suit. Terme couramment employé dans la recherche-création, il me semble important de nommer la *poïesis* pour situer la méthodologie de création. Comme on le sait, la *poïesis* renvoie à « l'acte de faire » qui est tourné vers la « composition d'œuvres poétiques » (CNRTL, 2012). Pour l'historien de l'art René Passeron, la *poïesis* implique la lucidité autocritique du créateur en y évoquant également une science de l'observation située dans le processus de création (1996 : 44). Une méthodologie de recherche-création pourra se concentrer sur le processus qui se met en branle à partir d'intentions, d'envies et de pistes, mais où la trajectoire empruntée en vue de l'œuvre finale ne sera connue qu'en fin de parcours. Dans cet ordre d'idées, Passeron se réfère à une poïétique dialectique d'influence hégélienne qu'il identifie comme une « [...] lutte du créateur avec un matériau qui ne va pas sans lui imposer en quelque mesure sa loi, en sorte que l'œuvre est le produit (pas toujours prévisible) de cette lutte et de son dépassement. » (1996 : 24) Ou encore Gaston

Bachelard et sa « dynamologie du contre » que Paul Ardenne reprend et rappelle que « l'exécution d'une œuvre d'art doit toujours faire face à un faisceau de résistances : celle du matériau, celle qui naît de conditions matérielles ou psychiques défavorables à l'artiste, de conditions de réception hostiles. » (2002 : 49) Cette lutte ou ces résistances, sur lesquelles Passeron et Ardenne mettent très justement le doigt, m'apparaissent comme une partie fondamentale du processus qui résonne jusque dans le résultat final. En effet, la maquette de l'œuvre à faire, sorte de squelette conceptuel et formel, sera éprouvée dans sa mise en forme où d'inévitables mises au point, changements et nouvelles pistes sont les règles du jeu. La dimension du processus est réellement fascinante, mais dans cette partie, je vais surtout poser mon regard sur ce qui fait naître la *poïesis* du faire, soit l'étape de la conceptualisation puisqu'elle me semble plus particulièrement structurante dans ma démarche artistique. Les descriptions que j'ai faites de mes projets montrent une approche où plusieurs types de références jouent un rôle considérable dans l'articulation des œuvres. Il y en aura quelques-unes au sein d'une pièce tandis que dans une installation finale, un réseau mental résultant d'une accumulation sera formé à la manière d'une constellation. Cette section présentera donc une méthodologie par associations pouvant incorporer autant des connaissances, des concepts et des esthétiques que des objets, des formes et des matières. Nous verrons en plusieurs points en quoi ces associations ont un caractère hétérogène où des dimensions matérielles, temporelles et mentales seront convoquées. Il sera tout d'abord question de l'association sous un angle matériel en s'intéressant à l'usage de l'objet dans le surréalisme, puis dans la pratique de l'assemblage où différents registres de fabrication sont impliqués. Je nommerai aussi d'autres types de procédures dans ma pratique qui ont pris une certaine importance, telles que la déformation et la mise en ruine. Pour mieux saisir les associations dans certains projets, je me référerai ensuite à la notion d'hétérochronie chez Michel Foucault, reprise par Nicolas Bourriaud, puisque le rapport au temps en est l'une des caractéristiques. Enfin,

je réaliserai une cartographie du fonctionnement mental de l'association en me penchant sur la métaphore, l'allégorie et la charge. Il sera possible de voir de quelle manière ces figures de style et notions rendent compte de ma démarche lors de l'étape de conceptualisation de mes projets.

## 2.2 L'association et l'assemblage

J'aimerais en amont situer le concept d'association, terme qui a une résonance particulière dans les domaines de la psychologie et de l'art. Aux fondements de la civilisation occidentale, Aristote a formulé trois types d'associations dans le langage : par contiguïté, par ressemblance et par contraste. Elles débouchent dans le traité des *Figures du discours* de Pierre Fontanier au XVIII<sup>e</sup> siècle avec en particulier la métaphore et l'allégorie, mais les distinctions du philosophe grec intéresseront tout autant la psychologie contemporaine (CNRTL, 2012). Lacan, grand lecteur d'Aristote, met en évidence la relation entre l'analyste et l'analysé comme un rapport au langage. On pourrait dire que ce rapport au langage trouve son essence dans l'association libre qui est une méthode permettant au patient d'exprimer toutes ses pensées sans hiérarchie pour éviter les mécanismes de censures (Universalis, 2019).

En considérant les connotations artistiques et psychanalytiques de l'association, je la situerai dans le surréalisme sous la forme d'un court historique où il sera question de l'image et de l'objet. Dans *Surréalisme* (2005) de René Passeron, on peut lire qu'André Breton, figure phare du mouvement, est formé comme médecin et se fait éventuellement transférer dans une clinique psychiatrique à Saint-Dizier en 1916. Cette proximité avec les malades à la lumière des théories de Freud ainsi que les écrits de Lautréamont auront un grand impact sur la formation du mouvement. C'est d'abord une théorie de l'image qui est empruntée à la psychanalyse, à la manière d'un rêve à

être interprété sous les plis du désir (Foster, 2011 : 196). Ensuite, non loin de l'association libre, l'écriture automatique est forgée comme procédé palpable dès *Les Champs magnétiques* (1918) de Breton et de Philippe Soupault. Dans *Le Manifeste du surréalisme*, on peut lire que l'automatisme psychique : « se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. » (Breton, 1924 : 36) Breton déclara rétrospectivement que l'automatisme aura été une infortune continue pour laquelle il met en cause un manque de rigueur des membres du groupe, rapporte Henri Béhar (Ottinger, 2013 : 234). Dans ce même passage du manifeste, on lit : « le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'association négligées jusqu'à lui. » (Breton, 1924 : 36) Il apparaît que l'automatisme marque les débuts du surréalisme tandis que le principe d'association persistera dans son histoire. Les auteurs Pierre Dubrunquez et Ferdinand Alquié retracent les influences de l'association surréaliste, écrivant : « elle puise aussi sa force dans l'idée romantique des correspondances, dans le symbolisme freudien, dans l'occultisme et sa conception des analogies, dans le néoplatonisme, dans la tradition védique, etc. » (Universalis, 2019) L'association est donc centrale dans les méthodologies surréalistes et trouve un écho dans les différentes disciplines que rassemble le mouvement. Après les mots de la poésie, c'est le collage qui prend de l'importance puisqu'il permet de faire des associations visuelles de manière rapide et spontanée non loin du cadavre exquis. Il y a cependant une dimension plus politique qui est en jeu avec un tel choix. Après avoir assimilé l'influence subjectiviste de Freud, le surréalisme fait un virage communiste vers 1927. Didier Ottinger, commissaire de l'exposition *Le surréalisme et l'objet*<sup>17</sup>, pose dans un dossier pédagogique la question suivante :

Comment les surréalistes ont-ils procédé pour concilier, dans la pratique

---

<sup>17</sup> Présenté du 30 octobre 2013 au 3 mars 2014 au Centre Georges-Pompidou.

artistique, communisme et surréalisme ? [...] Pour que le rêve libidinal et la réalité politique, le freudisme et le marxisme, l'idéal et le tangible s'accordent entre eux en vue d'un avenir commun ? (2013)

Selon Ottinger, il apparaît que la transformation de soi et du monde, chère au surréalisme, doit se faire par des formes d'art concrètes et accessibles à tous. Si la peinture est jugée trop bourgeoise, le collage s'avère une forme d'art démocratique ne demandant que des matériaux et outils simples. L'une des expositions faisant part de cette phase du mouvement est « La peinture au défi » (1930) organisée par Louis Aragon qui procède aussi à une théorisation du collage dans des textes. En se référant plus généralement au collage, il faut y voir un procédé plus large consistant à prendre des éléments préexistants comme une image, un objet ou un écrit pour les intégrer dans une nouvelle proposition. Le collage non loin du bricolage théorisé par Levi-Strauss se caractérise par le découpage, l'assemblage ou le montage où découlent inmanquablement la discontinuité et l'hétérogénéité (Collages, 1978 : 72). La question que pose le collage ou l'assemblage qu'on verra plus loin est si les caractéristiques du contexte d'origine de l'élément découpé sont maintenues. En prenant l'exemple d'un extrait de texte importé, il ne pourra être entièrement univoque puisqu'à la fois attaché à son contexte d'origine, mais résonant aussi dans un nouvel ensemble (Collages, 1978 : 34-5). Dans le cas de l'allégorie qui est à la fois une technique, une perception et une procédure, le sens de départ de l'image, de l'objet ou du texte approprié est en quelque sorte confisqué, et une nouvelle signification naît tel un supplément (Owens, 1980 : 69).

Dans ce qui précède, on a vu l'association en relation au collage et ouvert l'historique vers d'autres formes comme le texte et l'objet. En ce qui concerne le surréalisme, c'est justement avec l'objet que le mouvement réalise son idéal politique et artistique puisque l'objet est encore plus ancré dans la réalité quotidienne. Didier Ottinger écrit

que cet intérêt pour l'objet commence avec ce qu'on appelle l'invention du ready-made de Duchamp vers 1914. En plus de la poésie de Lautréamont et des mannequins picturaux De Chirico, Duchamp est cité comme un artiste fondamental au surréalisme avec les ready-mades et les ready-mades aidés relevant du large spectre de la production industrielle. Dans un rapport tant freudien que marxiste qu'on précisera plus tard, l'objet sera graduellement intégré dans les pratiques artistiques des années 1930. Au mot de la poésie ou à l'image du collage apparaît donc l'usage de l'objet comme élément singulier sur lequel on peut projeter un nouveau sens ou qui lorsqu'assemblé, peut fonctionner à la manière d'un poème-objet. Une exposition de 1933 à la galerie Pierre Colle marque l'intégration de l'objet au milieu d'autres formes d'art avec des propositions de Giacometti, à qui on accorde une phase surréaliste, ainsi que Salvador Dali, Breton, Gala Dali et Valentine Hugo (fig. 35). L'œuvre *Boule suspendue* (1930-1931) de Giacometti fait une grande impression sur Dali qui forge ensuite sa notion d'objet à fonctionnement symbolique qui désigne un objet pouvant faire ressortir des pulsions inconscientes à son contact. D'un autre côté pour Breton, c'est plutôt le hasard objectif qui est central dans un rapport avec l'objet trouvé et qui peut réaliser un pont entre le conscient et l'inconscient.

« L'Exposition surréaliste d'Objets » de 1936 (fig. 36) diffusée à la galerie Charles Ratton présente un pas de plus en ce qu'elle consolide l'usage de l'objet dans le mouvement. L'objet d'appropriation surréaliste fonctionne à la manière du ready-made qui s'actualise par la simple volonté de l'artiste, mais où aucune intervention comme l'assemblage n'est nécessaire. En réunissant deux cents objets disposés sans hiérarchie parmi les œuvres d'art, le surréalisme s'ouvre sur non seulement des objets industriels ou artisanaux (*artificialia*), mais également sur des objets naturels (*naturalia, exotica*) et enfin mathématiques (*scientifica*). Dans l'affiche promotionnelle de l'exposition était recensé le type d'objets qu'on y retrouvait : « naturel », « interprété »,

« perturbé », « trouvé », « sauvage ou anthropologique » et « mathématique », catégories qui en annoncent un usage tout à fait contemporain (2013 : 72). Si l'emploi d'objets est désormais intégré dans les pratiques, « l'Exposition internationale du surréalisme » de 1938 (fig. 37) à la galerie des Beaux-Arts (Paris) va apporter une nouvelle variable, celle de l'espace en tant que scénographie déployée dans la galerie plutôt qu'un accrochage d'œuvres près des murs. Breton et Éluard organise l'exposition tandis que Dali, Duchamp, Tanguy, Wolfgang Paalen et Max Ernst y ont différents rôles en plus d'y exposer. Composée en trois parties, l'entrée est habitée par le *Taxi pluvieux* (1938) de Dali, le public pouvant ensuite circuler dans un couloir occupé par des mannequins ayant reçu les interventions de seize artistes surréalistes. Enfin dans la salle principale, la stratégie de l'accumulation est possiblement pour la première fois orchestrée, donnant à voir un sol empli de feuilles mortes, tandis que le plafond était couvert de sacs contenant du charbon de Duchamp, à quoi s'ajoutaient des peintures et des objets. Cette exposition par la nature de ses œuvres et sa scénographie est considérée comme annonciatrice de la pratique de l'installation. Annabelle Görge, qui a fait un compte rendu dans le *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, rappelle la pluie de critiques négatives de la part des journalistes et poursuit en disant :

Ils n'avaient pas conscience de ce qu'il y avait de vraiment neuf dans le fait d'utiliser l'espace pour brouiller les repères sur le plan physique et psychique, conséquence d'une conception tout à fait originale et cohérente de l'installation d'une exposition qui devrait être vue comme une mise en scène « totale ». (2013 : 96)

À la manière de l'installation qui émerge dans un contexte de protestation dans les années 1960, Görge ajoute que l'exposition de 1938 doit donc être comprise comme un « modèle incarnant la subversion de l'espace d'exposition ainsi que la surréalité ». (2013 : 96) Peu de temps après cette présentation, le mouvement français subira les

effets de la Deuxième Guerre mondiale, amenant l'exil de plusieurs figures en Amérique. Il demeure que les expérimentations surréalistes ont ouvert la voie à une nouvelle génération de sculpteurs dès les années 1940.

L'association comme procédure peut faire appel à l'assemblage artistique au point d'en être indissociable. Bien avant le surréalisme, on remarque l'intégration de journaux dans les œuvres picturales cubistes de 1910. Picasso explore ensuite l'assemblage tel que le montrent ses œuvres *Nature morte* et la série *Verres d'absinthe*, toutes deux de 1914 (fig. 38). Dans une influence commune, Duchamp produira des assemblages avec son premier ready-made, *Roue de Bicyclette* de 1913, ce qui ne sera pas sans conséquences sur des artistes comme Kurt Schwitters et sa technique du *Merz* ou encore, comme on l'a vu, sur le surréalisme. Cet usage de l'objet en Europe se situe avant l'essor de la société de consommation américaine. La création et la reproduction massive de biens sont à cette époque relativement timides en comparaison avec celle de l'après-guerre, et ce jusqu'à nos jours. C'est donc un tout autre chapitre qui s'ouvre avec les années 1950 et 1960 où les États-Unis s'imposent comme le plus gros producteur industriel et qui répand ces *Americanas* dans le monde. Dans ce contexte, des artistes comme Jasper Johns, Andy Warhol et Robert Rauschenberg (fig. 39) se laissent imprégner par cette culture de l'objet de masse en le copiant ou l'insérant directement dans des assemblages<sup>18</sup>. Le pop art est toutefois critiqué à son époque, car associé au mauvais goût, au trivial et au kitsch, mais aussi parce qu'il remet en cause certaines conventions modernes de la sculpture comme la monumentalité, la durabilité ou encore le savoir-faire artisanal. Si le concept de sculpture se fonde sur une production impliquant une matière travaillée avec la taille directe, le découpage, le moulage et la construction, l'intégration du ready-made et plus tard de l'objet pop démantèle en effet ces traditions coïncidant avec l'arrivée de l'art contemporain. La

---

<sup>18</sup> Pensons aux *Combines* de Rauschenberg qu'on pourrait situer entre le tableau-objet et la sculpture.

pratique de l'assemblage qu'on a vu naître avec l'influence du surréalisme et qui a été esquissée dans le pop art mériterait toutefois d'être recadrée aujourd'hui.

Dans l'ouvrage *Art Since 1900* qui est organisé en ordre chronologique, Hal Foster rend compte en 2007 d'une nouvelle génération d'artistes qui s'insèrent dans cette tradition sculpturale de l'assemblage d'objets ou de ce qu'ils nomment *commodity sculpture*. Il repère une première génération d'artistes avec Thomas Hirschhorn, John Miller et Isa Genzken (fig. 40), pour se concentrer davantage sur des artistes qui ont en quelque sorte marché dans leurs pas : Carol Bove, Gabriel Orozco et Rachel Harrison. Non seulement ces artistes mettent à mal les traditions sculpturales, mais l'historien de l'art identifie un autre trait, l'usage d'images, qu'il situe dans le régime de la textualité médiatique. Ces pratiques se positionnent en effet dans une époque où il y a prolifération de l'image non loin des enjeux reflétés dans l'exposition *Picture* de 1977. Dans la *commodity sculpture*, l'image publicitaire est réintégrée telle une marchandise parmi une somme d'objets et joue sur la tension entre le privé et le public que véhiculent les magazines. Pour créer ces nouveaux assemblages, les artistes puisent dans une société de consommation pleinement mondialisée où l'usage d'objets et d'images n'est plus lié à des biens nobles comme dans le surréalisme ou chez Louise Nevelson, mais à des marchandises de piètre qualité dont l'obsolescence semble programmée. Foster voit les pratiques de Bove, d'Harrison et d'Orozco comme emblématiques d'une époque marquée par le règne de l'instantané et de l'éphémère où les agencements improbables sont déterminés par d'heureux hasards. Il repère aussi une dimension féminine dans ces assemblages avec des procédures non valorisées dans un schème de la sculpture moderne et masculine que sont l'acte d'arranger, d'étaler et de décorer dans un croisement entre l'artistique, le domestique et le consumérisme (2011 : 726).

En observant la démarche de Rachel Harrison à laquelle je me suis intéressée, on ne pourrait entièrement la réduire à un assemblage de marchandises choisies au hasard en considérant certaines techniques et références. L'artiste érige d'une part, des œuvres qui font des rappels à l'histoire de la sculpture (le socle) ou encore à des monuments historiques allant des menhirs à la tour Eiffel (fig. 41). D'autre part, c'est la dimension du corps, large problématique en sculpture, qui se dégage de sa démarche avec des formes humanoïdes ou l'emploi de mannequins, de perruques et de masques de politiciens parodiés. Elle a notamment fait une série de sculptures dédiées à des personnages issus de la culture américaine dans la double visée de les valoriser et de les dévaloriser. Travaillant ses sculptures avec des objets trouvés, Harrison réalise toutefois certaines parties de ces assemblages à la main. Je pense à l'usage extensif de structures informelles faites de polystyrène, de bois et de ciment peints. Ces amas rocheux colorés sur lesquels s'appuient les objets choisis rappellent fortement les sculptures expressionnistes de Franz West ou encore celles de l'environnement *The Store* de Claes Oldenburg. En observant les assemblages complexes d'Harrison, on voit à la fois une sculpteure et une coloriste digne du fauvisme, mais où la palette a été puisée dans les magazines et sur Internet. Dans le même ordre d'idées, Ellen Seifermann dans le catalogue d'exposition d'un solo de l'artiste en Suisse<sup>19</sup>, synthétise bien sa pratique en écrivant : « In Rachel Harrison's works', industrially manufactured and handmade elements, abstract forms and real objects form precarious sculptural units with variable worked-out lateral views. » (2007:116)

En fait, le travail d'Harrison me semble défaire une pensée binaire opposant les *commodity sculpture* et une approche plus artisanale de la sculpture. Sans en représenter tous les aspects, les œuvres d'Harrison ne ferment pas la porte aux fondamentaux de la sculpture. C'est donc la superposition de différents régimes de

---

<sup>19</sup> *Voyage of the Beagle* au Migros Museum, Zurich.

production et d'appropriation qu'on peut y voir. Sans se soustraire, les avancées sculpturales d'une époque peuvent en effet s'accumuler au sein d'une même proposition. Cette façon de « faire » résolument pluraliste, voire postmoderne, me semble se ressentir de nos jours dans des pratiques artistiques qui ont opéré un retour à des savoir-faire et à des techniques comme le moulage, la fonte, la métallurgie et la céramique. Or, ces techniques reviennent dans le contexte des avancées du XX<sup>e</sup> siècle avec notamment le montage et l'assemblage. On peut témoigner à un niveau local de cette juxtaposition de plusieurs approches de la sculpture dans les pratiques de Valérie Blass (fig. 42), David Armstrong-Six et de Damian Moppett (fig. 43). Au niveau international, le nom de l'artiste David Douard me vient aussi à l'esprit puisqu'il opère dans sa pratique de la sculpture une hybridation des registres de fabrication (technologiques et organiques). Lors d'une entrevue à France Culture, il tient des propos qui résonnent dans mon processus de création : « Mes objets collés sont comme un crash lent. Comme s'il y avait une rencontre de deux choses qui normalement ne se rencontrent pas. » (De Becdelièvre, 2020). Cette tension entre des régimes de fabrication à même les assemblages me semble témoigner d'une synthèse de l'hétérogène à laquelle je m'identifie plus particulièrement et que d'une certaine manière je défends.

### 2.3 Associations, référents et procédures

De la même façon que dans le surréalisme, une part de mon travail d'association opère par le choc de la rencontre en convoquant des références parfois distendues. Pourrait-on aborder les associations de mes projets à la manière de nouvelles connexions neurologiques qui provoquent une décharge d'énergie synaptique ? Il y a bien quelque chose qui advient avec ces rencontres inusitées et qui semble agir comme un moteur dans mon processus de création. Comme mentionné plus tôt, la représentation de

l'économie capitaliste prend la forme d'assemblages mentaux constitués de références hétérogènes qui alimentent le récit de mes projets. Cette ossature conceptuelle m'amène à puiser dans un champ matériel (secteurs d'activités, esthétiques, aménagements) qui en retour produit de nouvelles réflexions par des trouvailles. En observant la démarche surréaliste, on a pu constater qu'une dimension de hasard est centrale pour réaliser des associations empreintes de poésie et d'étrangeté. Dans mon cas, le choix des associations est plus intuitif que gouverné par le hasard. Ces intuitions prennent la forme d'idées qui me viennent sans être commandées. Ces intuitions condensant des réflexions et des mises en forme vont constituer mon point de départ même si j'ignore à ce stade comment le projet va se déployer.

En suivant mes intuitions d'associations, j'accumule donc le résultat de mes recherches dans des dossiers d'images glanées sur Internet, et qui concernent les champs : économique, financier, affectif, corporel, technologique, monétaire et minéralogique. Ces images à la manière d'un lexique rassemblent les référents avec lesquels je vais bâtir le projet, faire des choix et ensuite mettre la main sur les matières, les formes et les objets qui m'intéressent. Ces trouvailles feront ensuite place à un travail de préparation en dessin pour en faire des découpes ou encore pour des objets à être moulés et estampés. D'un autre côté, je choisis parfois des référents dont le rapport est moins évident. Ces objets sont usuellement ciblés pour des raisons formelles et sensuelles qui exercent sur moi une forte attraction. Il arrive souvent que j'incorpore ce type d'objets de manière intuitive ou en ne sachant pas trop ce qu'il en résultera. Par exemple, dans *Effigie d'un actionnaire* (2017), je m'étais inspirée du surréalisme et du biomorphisme avec plus particulièrement le travail de Arp pour créer un androïde/avare/actionnaire. J'ai fabriqué les jambes du personnage avec un moulage du trépied photographique *Gorilla Pod*, produit issu de l'ère du numérique. L'attrait envers ce trépied était purement sensuel au départ et je ne savais pas tellement comment

j'allais l'utiliser. Dans l'interprétation que j'en ai faite par la suite, il m'est apparu que cet objet pouvait répondre à un autre aspect du projet, soit les allusions au transhumanisme. Dans les visées de cette utopie technologique, les mémoires existentielles en tant que données sont effectivement à la base de cette identité posthumaine pouvant nous surpasser sur des androïdes. D'un autre côté, la pièce *Visée* (2017), issue du même corpus, comprenait des barres d'entraînement de musculation, un *Gorilla Pod* et une petite céramique dont les formes avaient été extraites à partir d'une enveloppe de disque dur. J'avais envie de réunir ces éléments puisqu'ils étaient dans le champ des possibles de la recherche, mais la signification n'était pas donnée d'avance. Par la suite, j'ai interprété cette œuvre à partir des éléments rassemblés. J'y ai alors vu une allusion à la force de vivre ou conatus<sup>20</sup> que pouvaient signifier la musculation, puis l'importance de la mémoire dans le posthumain avec le trépied et la céramique. La pièce pouvait paraître plutôt abstraite sur le plan de la réception, mais ce qu'on observe ici est davantage le processus qui dans cet exemple se base sur une association en trois termes avec un ready-made, le moulage d'un objet et un façonnage plus artisanal. À l'égard de ce fonctionnement par associations, où se trouve la juxtaposition de régimes de fabrication, notons qu'avec l'arrivée du collage qui est considéré comme l'une des plus importantes innovations au XX<sup>e</sup> siècle, le caractère illusionniste de la représentation qui avait dominé la peinture occidentale vole en éclats (Ulmer, 1983 : 84). Comme dans le collage, les significations propres à l'assemblage se caractérisent par l'ellipse et la fragmentation en pensant au contexte d'origine des objets et des matières empruntés. En somme, ce type de procédures s'appuie sur la dynamique sensuelle et cognitive des éléments rassemblés, et ce à l'opposé d'une illustration de sens.

---

<sup>20</sup> Concept fondamental de Spinoza provenant du latin qui signifie l'effort. Il s'agit de la puissance de persister propre à tout être.

Après avoir évoqué l'assemblage à travers l'appropriation d'objets détournés, reproduits ou fragmentés, j'aimerais m'attacher à d'autres types de procédures artistiques de mon travail, telles les facettes d'une méthodologie. Pour concevoir une méthodologie sur le plan des procédures, l'exposition *Anti-illusions : Procedures/Materials* présenté en 1969 au Whitney Museum à New York rend compte d'un moment phare pour ce type de fonctionnement. Le texte de James Monte figurant dans le catalogue d'exposition situe les démarches d'artistes qui y sont présentées. Dès les premières pages, l'accent n'est pas tellement mis sur le choix des matériaux, mais sur la manière dont ils sont utilisés et placés dans un espace selon une logique *in situ* et de l'éphémère. La dimension de la représentation ou de l'illusion est aussi délaissée au profit des transformations de matériaux simples. Sans pouvoir penser mon travail uniquement dans l'optique du processus de création et des gestes exécutés, la dégradation et la déformation d'objets ont pris une importance dans certains projets. Tout d'abord, la mise en ruine pourrait être vue comme une procédure de transformation et d'appropriation d'objets consistant à les détruire ou à feindre une usure précoce, tels que les assemblages d'*Archéologie mondialisée* qui provenaient d'objets achetés chez Dollarama. Ou encore, on pourrait penser aux productions plus récentes de la série *Sous verre, sous terre* (2018) (fig. 44) où des images de minéraux à usage technologique étaient mises en ruine par des procédés de soustraction de l'image non loin d'un accessoire vieilli dans le cinéma. Au-delà d'une fascination pour l'objet usé et détruit, ces œuvres amenaient une réflexion sur l'obsolescence technologique. Sans toujours évoquer des narrations effondristes<sup>21</sup>, la mise en ruine demeure une procédure importante dans mon travail qui peut être utilisée pour elle-même et donc sans fin de représentation précise. Ensuite, la déformation d'objets

---

<sup>21</sup> Provenant de l'« effondrisme » ou de la « collapsologie » qui sont des néologismes pour désigner les diverses crises qui se profilent dans l'optique d'une pensée de la fin du monde. Ce type d'idée est d'ailleurs contesté par Catherine et Raphaël Larrère dans leur dernier livre : *Le pire n'est pas certain* (2020).

constitue une autre procédure qui peut produire d'autres types de significations. Je pense plus spécifiquement aux pièces de céramique *Persistence I, II*, (2018) (fig. 45) qui ont été obtenues par le moulage de disques durs externes et de serveurs informatiques où lorsque sortie du moule, la forme d'argile était sciemment déformée. La terre permet en effet une malléabilité qui sera ensuite figée, lorsque séchée et cuite. *Persistence I, II* était la suite d'une œuvre retrouvée dans *Indice éternité* qui consistait en des disques durs dorés posés sur des tiroirs. En concevant ceux-ci, j'avais vu une référence aux célèbres horloges molles de Dali, *Persistence de la mémoire* (1931) (fig. 46). L'esthétique de la déformation en tant que procédé résonne en effet avec un certain surréalisme que des artistes comme Tanguy et Dali ont pratiqué et qui a en retour influencé les sculpteurs Jean Arp et Henri Moore<sup>22</sup>. Avec *Persistence II*, la référence à la mémoire des serveurs pouvait être transposée à l'ère informatique et même à celle de la financiarisation de l'économie et de la capitalisation sur les données personnelles.

#### 2.4 L'association et l'hétérochronie

Dans ce qui précède, l'association a été présentée dans le contexte du surréalisme et de l'assemblage que j'ai situé par rapport à ma pratique. Il faudrait approfondir l'usage des objets que j'utilise et des formes que je génère selon les référents qu'ils peuvent amener. À la suite de certains commentaires du jury concernant mon texte d'examen de projet, je pense que l'association d'éléments hétérogènes qu'on ressent dans l'ensemble des références déployées pourrait être explicitée relativement à l'hétérochronie. Cette notion a émergé lors d'une conférence de Michel Foucault, *Des espaces autres* (1967) portant sur l'hétérotopie, concept qui est d'ailleurs beaucoup plus connu. En déclinant ce dernier concept qui amène à réfléchir à des lieux utopiques,

---

<sup>22</sup> Voir à ce sujet *Surrealists on art* de Lucy R. Lippard (1970), p. 204.

Foucault fait de l'hétérochronie une caractéristique de l'hétérotopie en évoquant des espaces qui opèrent une certaine rupture avec le temps traditionnel ou réel. À titre d'exemples, le philosophe mentionne la bibliothèque et le musée en tant que « lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps ». Bien que Foucault ne semble pas avoir poussé cette notion, elle peut cependant constituer une boîte à outils pour se représenter des propositions artistiques qui condensent différentes temporalités. C'est bien dans cette direction que va Nicolas Bourriaud dans l'une des rares conférences abordant cette notion, donnée au MAC de Montréal en 2013 en lien avec une exposition solo de Laurent Grasso<sup>23</sup>.

En écoutant la conférence en ligne, j'ai été particulièrement sensible à la manière qu'a Bourriaud d'interpréter le présent en stipulant que la somme des savoirs générés aujourd'hui excède nos capacités cognitives à les absorber. Dans un ouvrage récent, *Formes et trajets Tome 1 : Hétéchronies*, il évoque un temps spatial caractérisé par le réseau où « tout s'y accumule ; et la coexistence de cette masse d'objets produit des plis étranges, dans lesquels un point quelconque du présent peut correspondre à un point du passé, tout aussi bien qu'à un phénomène futur. » (2018 : 26) Le commissaire se demande comment naviguer dans cet océan de signes. Il stipule que les individus inventent dès lors des parcours à travers les savoirs, par exemple sur Internet, et deviennent alors des « sémionautes », figure plus particulièrement adaptée au travail que font les artistes qui selon Bourriaud développent « une approche synthétique et territoriale de la temporalité. » (2018 : 85) On pourrait voir dans ce que Bourriaud écrit plusieurs traits de l'appropriation artistique. Un essai de Douglas Crimp, *Appropriating Appropriation* de 1982, fait déjà état à l'époque d'une normalisation de la pratique de l'appropriation sous-tendue par un virage postmoderne où des éléments comme le

---

<sup>23</sup> Commissaires : Marie Fraser, Marta Gili et Laurent Grasso. L'exposition se tenait du 7 février au 28 avril 2013.

pastiche et la citation se sont alors répandus dans tous les aspects de l'art et de la culture. Toutefois, Bourriaud va relancer la pertinence de l'appropriation avec des artistes comme Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, qu'il défend sous l'aspect de la postproduction en utilisant la métaphore de la musique avec la figure du DJ, du *sampling* et du *remix* qui fait de la consommation un acte créateur (Williams, 2010). Sans théoriser l'appropriation dans ma démarche puisque ce type de pratique est devenue courante, la figure du « sémionaute » puisant dans l'océan de signes résonne davantage dans mon travail où les recherches sur Internet sont devenues fondamentales. Je peux aussi voir une dimension synthétique au sens où j'utilise des références caractérisées par des écarts temporels pour ensuite les fusionner.

Bien qu'on pourrait voir un effet de style dans le fait d'agencer des références issues de différentes temporalités, le dialogue qui s'y produit est sans doute ce qui doit retenir notre attention. Dans ce sens, j'ai été particulièrement intéressée par la figure de l'avare que j'ai travaillée en relation à celle de l'actionnaire de la finance. La sculpture *Effigie d'un actionnaire* formait un corps par fragments dans une esthétique surréaliste et biomorphique telle que déjà précisée. La présentation de ce corps apportait une autre référence. Traitées à la manière d'un bas-relief, les parties de corps fusionnaient avec le socle de présentation qui pouvait suggérer un lit ou un tombeau. En concevant cette effigie, je suis tombée sur la représentation médiévale des gisants et des transis qui sont des sculptures funéraires, dont l'origine remonte à l'Antiquité, mais qui sont souvent considérées comme un art chrétien. Le gisant et le transi s'insèrent dans une tradition funéraire qui évolue au cours des siècles. Dans *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Philippe Ariès écrit qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, l'on place le cercueil sous un tissu (*pallium*) sur lequel se trouve un échafaud de bois (*catafalque*) qui prend plus tard le nom de chapelle ou encore de représentation. La représentation destinée à des personnes importantes était constituée d'une statue de bois et de cire qui représentait le

mort (1975 : 103). Dans le même esprit, Hans Belting raconte dans *Pour une Anthropologie des images* que dans la liturgie royale, la dépouille du défunt, vidée de pouvoir de représentation, de charge iconique, était remplacée par un corps artificiel, voire virtuel, de son effigie (2004 : 132). Le gisant sculpté dans la pierre montrait l'identité sociale, en position de repos méditatif tandis que le corps véritable, logé dans la fosse creusée, se décomposait à l'abri des regards (fig. 47). Le gisant, situé entre une représentation strictement physique du corps et celle de la personne, est éventuellement remplacé par le transi. Apparaît alors un double tombeau où s'ajoute une représentation du corps en décomposition ou à l'état osseux (2004 : 133-134). En se référant à l'ouvrage de Philippe Ariès, on lit toutefois que l'usage d'un transi (fig. 48) est limité à certaines régions comme l'est de la France, l'Allemagne et qu'il est exceptionnel en Italie et en Espagne (1975 : 103). Bien que le transi soit un thème relativement mineur, Belting qui a aussi étudié le phénomène écrit qu'il venait refuser à « l'image tout pouvoir de représentation, en divulguant du même coup, par un *memento mori*, la vérité sur le corps et sa condition mortelle. » (2004 : 134)

Ma série d'effigies remplaçait les figures de pouvoir célébrées dans le passé (roi, prêtre) par un actionnaire/androïde, non pour le traiter comme un saint, mais pour signifier la place que prend l'idée de réussite financière dans la société et qui peut être perçue comme fort respectable. En suivant l'hypothèse de l'économiste Cédric Durand (2020 a), on peut faire un lien entre le féodalisme médiéval avec l'emprise des seigneurs sur un fief et la question de la rente dans l'économie digitale. En étant associé au début du capitalisme, le féodalisme européen montre des relations de pouvoir asymétriques où une minorité s'enrichit à partir du travail et des biens produits par une majorité asservie. Similairement, les compagnies du numérique, sans toujours participer dans la production, capturent pourtant l'ensemble de la valeur en créant de la rareté avec des monopoles. Dans le cas d'Apple, ce processus de rente se déploie

depuis la sous-traitance des produits comme unique mode de production jusqu'aux données des utilisateurs. À l'opposé d'un capitalisme industriel, où il y a une fabrication de biens, ces masses de données n'ont pas été produites, mais appropriées et extraites (Lojkin, 2020). Pour revenir aux représentations funéraires médiévales, le transi renvoie à la formule du *memento mori* qui met en garde sur la nature éphémère des biens matériels et des jouissances. En somme, cette couche plus moralisatrice issue des institutions ecclésiastiques amène un discours qui continue de résonner de nos jours en considérant l'état d'enrichissement que les gouvernements n'encadrent que très peu. Si mon personnage d'actionnaire était présenté comme l'effigie d'un seigneur médiéval, il était également associé à l'idée de vie éternelle qui occupe plusieurs chercheurs et entrepreneurs de la *Silicon Valley*. D'ailleurs, l'attention que porte Belting sur le corps virtuel d'outre-tombe du gisant pourrait être mise en lien avec celui de l'androïde conçu comme un réceptacle pour nos mémoires dans une perspective posthumaine.

Avec l'exemple dont il vient d'être question, on peut se représenter l'idée de références hétérogènes sous l'aspect des régimes de fabrication. À ces caractéristiques peut s'ajouter un rapport au temps, notamment lorsque l'on pense aux connotations historiques de certaines références (Moyen Âge et XXI<sup>e</sup> siècle). Or, cette réactualisation du passé dans le présent, qu'on a vue avec la question de l'hétérochronie, a été théorisée bien avant Bourriaud par l'historien de l'art Georges Kubler. Dans *The Shape of Time: Remark on the History of Things*, ce dernier stipule que les artefacts historiques et les œuvres d'art émettent un signal, une forme d'énergie qui survit<sup>24</sup> dans un temps :

---

<sup>24</sup> On pourrait ici ajouter Georges Didi-Huberman et sa notion de survivance dans son ouvrage *La ressemblance par contact : Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* (2008). Il donne en exemple l'empreinte de masques romains où le spectateur recevant ses artefacts devient un point

[...] a work of art transmits a kind of behavior by the artist, and it also serves like a relay [...] Our lines of communication with the past therefore originated as signals in an unbroken alternating sequence of event, signal, recreated event, renewed signal, etc. (1962 : 20)

Sans tomber dans une logique postmoderne de l'*anything goes*, l'association hétérochrone produit un nouveau sens à travers un dialogue qu'on peut voir comme inséré dans un temps spatial comme le signale Bourriaud. Ayant parlé des procédures de mon travail, il faudrait mentionner pour terminer que la détérioration d'objets et d'images peut aussi être conçue dans un rapport au temps. En bref, la mise en ruine d'objets du présent, en considérant la question de l'obsolescence et le caractère éphémère des possessions, présente des enjeux qui ont été au cœur de plusieurs de mes créations.

## 2.5 Cartographier l'association : métaphore, allégorie et charge

Pour finir cette section sur la méthodologie, je vais réaliser une cartographie sur l'association relative à l'étape de conceptualisation de mes projets. En me basant sur les théories entourant les figures de style que sont la métaphore et l'allégorie (Ricœur 1975 et Owens 1980), je montrerai de quelle manière elles trouvent un écho dans mon processus. En revanche, pour ce qui est de la notion de charge, je vais davantage m'appuyer sur une observation de ma pratique en relevant les mécanismes d'élaboration pour certaines œuvres plutôt que sur des éléments théoriques. Il sera d'abord question de la métaphore pour aborder le rapprochement de deux termes dans l'association. D'ailleurs, la métaphore a plusieurs liens avec l'association, notamment sous sa dimension analogique. D'abord théorisée par Aristote comme une figure qui réalise un « faire image », un « voir comme » et qui « place sous les yeux », la

---

de jonction entre le passé et le présent.

métaphore subira cependant certaines métamorphoses conceptuelles au XX<sup>e</sup> siècle sous la plume de plusieurs intellectuels, dont Paul Ricœur, Jacques Derrida et Jacques Rancière. L'un des ouvrages phares de ce renouvellement de la métaphore est *La métaphore vive* (1975) de Ricœur. Celui-ci écrit qu'Aristote définit la métaphore pour toute l'histoire de la pensée occidentale sur la base d'une sémantique ayant comme unité le mot qui concerne deux champs : la rhétorique et la poétique. La première fait de la trope un instrument servant à la persuasion tandis que la seconde est l'une des composantes de l'intrigue ou du *muthos* de la tragédie (1975 : 7). Ce *muthos* prend la forme d'un bien paraître et bien parler qui place la métaphore au plan d'une ornementation, aspect que le grammairien Pierre Fontanier mettra aussi de l'avant. À l'envers de certains aspects de la conception aristotélicienne, Ricœur entend redonner à la métaphore sa pleine fonction poétique en opérant d'abord un recentrage de la notion de *lexis* ou de l'élocution (chants, expression, métaphore) de la tragédie et donc, en appelant à une libération de ses moyens pour faire valoir le « par quoi » plutôt que le « quoi » de l'intrigue (1975 : 52). C'est ensuite en délaissant la logique du primat du mot que Ricœur pose une nouvelle lecture de la métaphore en focalisant sur l'énoncé. La métaphore est dès lors conceptualisée dans une dimension relationnelle qui concerne ses deux termes (littéral et poétique) sous un aspect d'abord interne, d'une fusion et d'une tension et ensuite externe, soit dans un rapport entre l'image suggérée par la métaphore et celle reçue par le spectateur (1975 : 65). Cette notion de fusion et de tension à même la métaphore renouvelée de Ricœur se pose comme « synthèse de l'hétérogène ». En convoquant une dimension du « voir comme » à l'instar d'Aristote, le « voir comme » repérera les similarités insoupçonnées dans l'océan de signes où la métaphore procédera d'une réécriture de la réalité sous l'aspect d'une synthèse. (1975 : 45) Dans le même ordre d'idées, Jacques Rancière a aussi théorisé la métaphore dans certains de ses écrits, dont *Malaise dans l'esthétique*, qui parle de la figure comme « une composition de l'hétérogène ». Il écrit : « [...] où les réalités les plus éloignées

apparaissent comme taillées dans le même tissu sensible [...] » (2004 : 81). Cette « composition de l'hétérogène » de Rancière et « synthèse de l'hétérogène » de Ricœur sont plus particulièrement éloquentes en regard de mon processus méthodologique basé sur l'association. En observant mes projets, non loin de la métaphore, on pourrait dire que plusieurs axes de la recherche-crédation consistent dans le fait d'exprimer une chose par le détour d'une autre où le caractère hétérogène produit une tension, et finalement une fusion.

Dans le renouvellement de la métaphore qu'entreprend Ricœur, l'aspect relationnel concerne comme on l'a vu les deux termes de la métaphore ou de l'association, mais également le plan de la réception, c'est-à-dire l'image mentale que se feront les lecteurs ou spectateurs à la rencontre des références de l'œuvre. D'un autre côté, si le créateur met en place des fusions et des tensions métaphoriques dans ses œuvres, c'est plus particulièrement dans l'explicitation du projet que pourra être élucidé l'ensemble de références faisant partie du discours et des intentions. J'ajouterais qu'une certaine obscurité peut en fait résulter d'un fonctionnement par association où le spectateur doit retracer le lien entre les deux termes de fusion métaphorique pour saisir la signification de l'œuvre. Cette caractéristique plus obscure de la métaphore peut s'apparenter à la notion psychanalytique de condensation qui signifie un déplacement. Dans les termes de Lacan, qui a mis en lien métaphore et condensation, elle se veut « un mot pour un autre » ou « comme un jeu complexe d'évitement, de ruse qui délimite la structure de l'inconscient » (Universalis, 2019). Dans un même ordre d'idée, le glossaire d'*Art Since 1900* pose une définition intéressante de la notion qui mérite d'être prise en compte :

Sigmund Freud developed this term in his interpretation of dreams, but it also signified a basic process of the unconscious in general, whereby a single idea—image and/or word—comes to represent multiple meanings

through association. This idea attracts different lines of associated meanings, “condenses” them. (2011 : 682)

Sans intégrer à proprement parler de dimensions psychanalytiques dans mon travail, il me semble que certaines de mes œuvres ont été créées en accumulant ou en condensant plusieurs références auxquelles se rattachent des significations. La condensation sans les mécanismes de censure qu’on trouve dans le rêve nous amène à penser des œuvres qui peuvent être plusieurs choses à la fois. En plus de réaliser des associations métaphoriques, il m’arrive de charger de sens un matériau. Si la notion de condensation est rattachée à une dimension psychanalytique, j’aimerais plutôt me pencher sur la notion de charge, voire de matière chargée. En effet, cette dernière met en lumière un autre aspect de mon processus de création relatif aux matières que j’utilise et au caractère polysémique qui en découle. Si l’on se réfère souvent à la charge symbolique d’une œuvre, la charge telle que je la conçois consiste dans le fait d’accorder des significations à un objet, un matériau ou une substance. On retrouve ce type de fonctionnement dans les pratiques de Joseph Beuys, Richard Serra, Janine Anthony, Paul McCarthy, Ann Hamilton et Matthew Barney (fig. 49). Ces créateurs déploient un imaginaire qui s’appuie sur certaines substances (miel, graisse, mayonnaise, gelée de pétrole, chocolat, etc.) où leurs caractéristiques matérielles sont réintroduites dans une réflexion politique, symbolique ou encore psychique. Mais avant d’aller plus loin avec la notion de charge, j’aimerais introduire celle de l’allégorie relative aux questions soulevées dans cette partie.

Non loin de la métaphore et de la condensation, l’allégorie peut apporter un éclairage supplémentaire sur le fonctionnement par association de références qui est au cœur de cette recherche-crédation. D’entrée de jeu, l’allégorie s’apparente au symbole et concerne la signification cachée d’œuvres visuelles et écrites (Universalis, 2021). Elle possède une structure par correspondance, où un sens premier (littéral) est relié à un

sens second (figuré), ce dernier étant dévoilé dans l'acte d'interprétation de la représentation (Vanderdope, 1999 : 78). Le fonctionnement allégorique est à son apogée au XIII<sup>e</sup> siècle lorsque des codifications artistiques plus systématiques sont recherchées dans la religion chrétienne. Dans la période gothique, moment faste de l'allégorie, elle prend forme avec des personnifications animales ou humaines de vices et de valeurs telles que la justice, la liberté et la prudence. Or la représentation allégorique sera critiquée par les anti-académiques dès le XVII<sup>e</sup> siècle et ensuite délaissée au profit de nouvelles formes d'expressions symboliques (Universalis, 2021). Toutefois dans la période postmoderne des années 1980, l'allégorie est revalorisée avec des auteurs de la théorie critique tels que Gregory L. Ulmer et le critique d'art Craig Owens. Dans son texte *The Allegorical Impulse*, ce dernier défend la pertinence de l'allégorie, aussi rejetée dans la modernité, pour appréhender des pratiques d'appropriation avec des artistes comme Sherrie Levine, Louise Lawler, Robert Longo et de Robert Smithson. Les conceptions de l'allégorie qu'Owens emprunte à Walter Benjamin concernent sa capacité « to rescue from historical oblivion that which threatens to disappear. » (1980 : 68) Précisons que ce sauvetage d'une disparition historique se base sur la capacité de donner une signification à une œuvre selon la volonté de l'allégoriste. Dans le postmodernisme, l'allégorie est pensée comme un travail de lecture sur un objet culturel ou encore, faisant du commentaire une interprétation allégorique (Vanderdope, 1999 : 90). Si le passé nous est accessible dans l'océan de signes notamment à l'ère des réseaux de Bourriaud, c'est bien parce qu'il a été préservé sous une forme matérielle ou encore documentaire. L'allégorie constitue un type d'appropriation fragmentaire d'images, d'objets ou de textes qui amène Benjamin à faire de la ruine l'un de ses plus puissants emblèmes. Owens écrit : « ruins thus stand for history as an irreversible process of dissolution and decay, a progressive distancing from origin. » (1980 : 70) L'allégorie opère donc comme la ruine en permettant une distance avec l'élément de l'appropriation, une distance qui produit

d'ailleurs une nouvelle interprétation.

Dans mon travail, on peut voir à la fois des ressemblances et des dissemblances avec la forme de l'allégorie. Les dimensions littérales et figurales de l'allégorie peuvent se retrouver dans mes œuvres conçues à partir d'associations. Si la métaphore est réputée pour n'avoir qu'un seul sens (Vanderdope, 1999 : 76), l'allégorie fait cohabiter simultanément une dimension concrète et abstraite. Comme déjà mentionné, l'économie qui peut s'avérer abstraite à représenter est traitée dans mes projets avec des références plus matérielles (activités physiques, esthétiques, aménagements). Toutefois, on pourrait se demander si ces deux dimensions peuvent s'apparenter à une illustration de sens. Le fait que l'allégorie soit délaissée à la fin de la Renaissance est d'ailleurs lié à son manque de complexité. Mes associations me semblent plus métaphoriques dans le sens où il n'y a pas de mécanisme d'illustration d'une idée abstraite, mais plutôt un rapprochement entre deux éléments, où s'opère un dialogue en étant en tension. Comme l'hétérochronie, dont il fut question précédemment, l'allégorie postmoderne se tourne vers le passé pour réactualiser des formes culturelles dans le présent. Ma série sur les avares/actionnaires inspirée par l'art funéraire chrétien réactualisait une forme du passé. Comme montré dans la sous-partie sur l'hétérochronie, ces œuvres dialoguaient avec la forme d'origine des gisants et des transis dans lesquelles s'ajoutaient d'autres références notamment surréalistes, technologiques et posthumaines. À la différence de cet exemple de mon corpus d'œuvres, il me semble que dans l'allégorie postmoderne, l'acte d'appropriation trouve son sens en lui-même comme geste artistique non loin des ready-mades de Duchamp. On pourrait d'ailleurs se demander si l'allégorie ne concerne pas uniquement les formes culturelles au sens où l'appropriation artistique ou le commentaire textuel n'ont pu voir le jour qu'au moment où ces formes ont été conçues et fabriquées, des formes pouvant d'ailleurs s'éroder. En réintroduisant des formes culturelles dans mes projets, je

travaille avec certaines des significations qu'on leur accorde, mais en les complexifiant avec des associations hétérogènes. On pourrait d'un autre côté se demander : qu'en est-il des matériaux bruts et transformés comme des tubes de peinture ou de l'argile (fig. 50) ? Loin d'être passifs, ils peuvent aussi signifier en considérant leurs caractéristiques, fonctions et histoires. Passeron écrit que « la plupart des matériaux de l'art sont *semi-ouvrés*, ou sont déjà des œuvres collectives comme les langues, ou des œuvres antérieures qu'on démolit pour reconstruire du neuf [...] » (1996 : 24). En plus de références historiques, mon travail artistique récent se base sur un dialogue avec les matières que j'emploie non loin des artistes usants de substances que j'ai précédemment cités. À revers de l'allégorie, on pourrait voir dans mon approche une sorte d'appropriation à la fois herméneutique et matérialiste en ce qu'elle prend en compte les caractéristiques des matières utilisées.

Ce type d'appropriation qui se conçoit en chargeant de sens un objet constitue une nouvelle notion au croisement de l'étape de conception (associations) et de l'utilisation de matériaux divers. Cette question de la charge mentale qui alimente mes œuvres dénote l'omniprésence de références dans ma pratique. Rappelons ici l'usage de barres d'entraînement dans le projet *Mimesis Trinity* qui était sous-tendu par une analogie métaphorique entre le binôme finance/musculation et qui condensait différentes significations : la performance, l'ambition, la virilité et l'accumulation, etc. Bien que j'aie présenté cet exemple comme une association, on peut aussi y voir l'idée d'une charge mentale où un objet en vient à posséder des significations multiples. La charge permettrait d'induire un sens polysémique que ne permet pas la métaphore en jouant sur la fusion de deux termes. Un autre exemple de matière chargée est l'emploi du cuir dans l'installation *Indice éternité II* où pour la pièce *Bull* (2017), j'ai utilisé du cuir noir qui dans son irrégularité pouvait nous faire voir les parties du corps de l'animal (fig. 51). Deux peaux entières avaient été assemblées aux extrémités et suspendues

dans l'espace avec de multiples points d'ancrage. L'usage du cuir de bœuf se référait à l'omniprésence des représentations de l'animal comme signifiant traditionnel de la valeur. Dans un régime paysan féodal, la possession d'animaux tels que le bœuf et le porc représentait un avoir économique comme nourriture et produits dérivés. Conséquemment, il semble que cette figure animalière ait été associée à la richesse et à l'argent : le veau d'or, le taureau de Wall Street et les tirelires en forme de porc en sont des exemples. C'est donc dans cette optique que j'utilisais le cuir en le chargeant de significations tout en ayant un attrait sensuel logé dans les caractéristiques de la matière.

La méthodologie par associations que j'ai décrite pour présenter les mécanismes de ma pratique et montrer de quelle manière je traite le sujet économique se conçoit donc comme des assemblages matériels et mentaux. On a d'abord pu saisir ces associations dans une dimension matérielle en voyant le rôle des objets dans le surréalisme. Cette attention politique pour les objets évolue vers la pratique de l'assemblage dans l'art contemporain, où la juxtaposition de régimes de fabrication que l'on y trouve est l'aspect qui caractérise le plus ma démarche en sculpture. Si une dimension hétérogène est palpable dans ces assemblages, il se conçoit aussi avec des références qui sont distribuées dans le temps. C'est dans cette optique que je me suis référée à la notion d'hétérochronie chez Foucault et à l'emploi qu'en fait Nicolas Bourriaud lorsqu'il se représente la création artistique à l'ère des réseaux. J'ai enfin réalisé une cartographie avec la métaphore, l'allégorie et la charge pour problématiser l'étape de conceptualisation. Malgré l'intérêt que présente l'allégorie, je qualifie en fin de compte mes associations de métaphores puisque la tension entre deux termes me semble un composant central dans la création d'une constitution hétérogène. Je prends également en compte les caractéristiques des références que j'utilise en les chargeant de significations polysémiques.

Pour terminer cette partie, il serait pertinent de mentionner que la série d'associations qui sous-tendent mes œuvres se retrouve dans les ensembles plus grands que sont les installations. Mes installations ont la particularité d'être constituées d'un ensemble d'œuvres telles que des sculptures, des céramiques, des dessins et des impressions sur tissu. Je pourrais qualifier ce type d'installation comme des ensembles d'œuvres scénographiées, un type de propositions qui me semble assez répandu de nos jours. D'ailleurs dans l'article *Rooms With a View* (1990), l'historienne de l'art Nancy Princenthal avance quatre types de conventions de l'installation : à caractère théâtral, d'une intimité claustrophobique, avec l'usage de médias technologiques et enfin souscrivant à une logique obsessionnelle de l'accumulation. En me référant à Nicolas Bourriaud, j'aurais tendance à penser mon travail d'installation dans une dimension plus cartographique. Il écrit dans son ouvrage *Formes et trajet Tome 1 : Hétéchronies* : « L'installation contemporaine, en tant que forme, relaie cette problématisation du temps en organisant la coexistence spatiale d'éléments hétérogènes ». (2019 : 27) Ce caractère hétérogène est aussi à entendre comme un ensemble de pièces pouvant appartenir à différents médiums. Ces œuvres de différentes natures situées entre l'avant-plan et l'arrière-plan de la galerie seront parcourues par le spectateur dans l'espace-temps de l'installation (fig. 52). Dès lors, l'association dans mon travail pourra se voir sur deux plans, d'abord interne, au sein de la conceptualisation de l'œuvre et ensuite externe, en observant l'installation comme un ensemble d'éléments mis en relation.

## CHAPITRE III

### L'INSTALLATION COMME ÉTALAGE-NARRATION

J'ai localisé dans les deux parties précédentes l'émergence du sujet économique dans ma pratique artistique et présenté les différents projets qui s'y rattachent. J'y ai également montré le fonctionnement méthodologique de cette recherche-crédation. Il me semble à présent indispensable de me pencher sur le type d'installation dans lequel se matérialisent mes projets. Afin de mettre en mots ma pratique de l'installation, j'ai précédemment évoqué la notion d'« ensembles signifiants » en décrivant des projets inspirés de divers lieux (musée, magasin, bureau, salon funéraire, *data center*). En effet, plus que de monter des œuvres, je m'attache aussi à la manière de les présenter. Je convoque fréquemment des lieux qui structurent ma réflexion et desquels j'emprunte aussi des aménagements. Pour problématiser cette dimension de ma pratique, je vais ainsi me référer à l'étalage, notion que l'on retrouve à la fois dans le champ de l'art et du design d'aménagement.

Le terme d'étalage peut de nos jours signifier la création d'une exposition par un commissaire ainsi que sa scénographie (Baker, 2009). Ce type d'investissement de l'espace est aussi lié à l'installation d'art où des projets artistiques peuvent s'appuyer sur la création d'étalages non loin de ceux retrouvés dans le commerce. La nature polysémique du terme « étalage », puisque lié à la muséographie, à l'art contemporain et au design, devra être défini et situé, de même que le terme d'« installation ». Dans

cette partie, je me pencherai dans un premier temps sur les étalages dans l'art contemporain tout en considérant la tension que porte cette notion puisqu'elle est située au croisement de différents champs. Au travers des projets issus de l'histoire de l'art et de mon propre corpus, je formulerai une problématique sur des étalages artistiques qui se réfèrent à l'économie capitaliste. Je m'intéresserai à l'emprunt que font certains artistes d'objets et de dispositifs de présentation issus de la société de consommation. Non loin du genre de l'installation qui répond à un contexte d'effervescence artistique et politique dans les années 1960 (Reiss, 1999), on pourrait se demander si les installations pensées comme des étalages commerciaux ou encore corporatifs formulent une critique du capitalisme. Je tenterai de répondre à cette question en convoquant l'environnement *The Store* (1961) de Claes Oldenburg, la série d'étagères d'Haim Steinbach et le travail collectif de Bernadette Corporation en les positionnant dans leur époque. À la lumière des œuvres de ces artistes, je situerai finalement ma pratique de l'installation quant à ses intentions et présenterai plusieurs de mes projets sous la dimension de l'étalage, mis en place selon différents types de dispositifs.

Pour situer le deuxième terme du titre de l'« étalage-narration », je montrerai dans un deuxième temps l'apport narratif qu'on peut voir dans mes étalages. Si j'ai déjà observé un potentiel narratif dans mon travail artistique, l'installation *Di\$play\_Body* (2018)<sup>25</sup> a marqué un tournant. Il m'avait semblé difficile de bien transmettre toutes les couches de sens sur lequel reposait ce projet lors de sa diffusion. Il apparaît que le fonctionnement par association de références que j'utilise pour élaborer mes projets confère un caractère hermétique aux œuvres. De plus, la transformation que je fais subir aux référents les rend moins reconnaissables, voire semi-abstraites. C'est pourquoi je pose la question suivante : est-ce qu'un angle d'approche narratif peut venir valoriser

---

<sup>25</sup> Projet que j'ai décidé de ne pas officiellement inclure dans la série économique, mais qui a été réalisé dans les mêmes années. L'installation a été présentée à Axe Néo 7, du 19 avril au 19 mai 2018, à Gatineau, Québec.

ce type de fonctionnement ? Il me semble qu'une dimension narrative peut amener une structure à la somme des associations tout en ouvrant la communication avec le spectateur. Dans la seconde moitié du présent chapitre, j'évoquerai tout d'abord le vieux débat entourant la narration dans l'histoire de l'art pour ensuite faire un saut dans le temps et me référer à la « narration spéculative ». Ce terme issu d'un programme de recherche-crédation mené par le réalisateur Fabrizio Terranova présente plusieurs affinités avec le type de narration qui se dégage de mes récents projets. Je présenterai tout d'abord mon travail en me référant à des œuvres dans lesquelles des récits spéculatifs proches de la science-fiction ont été mis en place. Des récits dans lesquels se trouvent aussi des personnages humains et non humains conçus avec des références à l'histoire de l'art, mais aussi à la technologie et à la géologie.

### 3.1 L'étalage en question

L'étalage selon son étymologie signifie en latin médiéval *stallagium* un « droit perçu sur les marchandises étalées » (1182-83) qui évolue vers *estalage* « action d'étaler des marchandises » (1247) (CNRTL, 2012). Le terme a donc dans son origine un rapport à la sphère commerciale où le capitalisme est en quelque sorte embryonnaire. En convoquant l'étalage dans une recherche en art, il ne faudrait pas penser que le terme est antinomique au champ artistique. Il est vrai qu'à l'époque médiévale, il n'y a pas d'expositions à proprement parler puisqu'on peut voir les œuvres picturales et sculpturales en tant qu'elles sont intégrées dans les églises. En regardant l'étymologie d'« exposition » (*esposiciūm*), ce mot concerne à la fin du Moyen Âge « l'action de présenter, d'étaler, de mettre à vue (des marchandises) » (CNRTL, 2012). De même que le terme anglais *display* qui est lié au mot « déployer » et qui désigne « unfold, spread out, unfur (a banner, etc.) » (XIII<sup>e</sup> siècle) et évolue vers « reveal, exhibit, expose to view » (XIV<sup>e</sup> siècle) (Online etymology dictionary, 2001–2020). Ainsi,

parallèlement à l'activité religieuse, les marchés et les foires contribuent à l'élaboration de termes consistant à montrer et présenter une diversité d'objets. On pourrait penser que le champ de l'art adopte graduellement une logique de présentation digne du commerce marchand en considérant notamment l'origine du mot « exposition ». Or, la notion même de présenter des œuvres dans des espaces laïcs doit être située dans le contexte des avancées du champ de l'art. Dans *Contemporary Cultures of Display* (1999), Emma Baker stipule que l'étalage (*display*) d'œuvres se positionne historiquement dans l'autonomisation du champ de l'art visuel. Selon Patricia Esquivel, cette autonomie artistique signifie la « [...] formation d'un domaine élargi de production et de réception d'œuvres d'art, que l'on considère spécifique et relativement indépendant des autres domaines de l'activité et de la pensée humaine [...] » (2008 : 133). N'étant plus soumis au pouvoir religieux et politique (aristocratie), le champ de l'art se constitue graduellement avec des lieux de monstration indépendants (galeries, musées, foires et fondations) qui amènent de nouvelles manières de regarder et de présenter l'art. C'est dans ce contexte que les œuvres deviennent des objets destinés à être contemplés, nous dit Baker, faisant en quelque sorte du musée un lieu de culte (1999 : 13). On pourrait ajouter que les œuvres contemporaines jouent sur une tension entre des objets de contemplation et des objets de consommation achetés et collectionnés. En considérant les musées et les galeries aujourd'hui, la présentation d'œuvres s'inscrit dans une sélection accompagnée d'un discours (artiste, commissaire, conservateur) et implique une manière de les montrer qui concerne à différents degrés le champ de la muséographie, voire du design d'aménagement.

Si les étalages muséaux sont liés au fait d'installer ou encore de présenter de l'art, c'est que le terme d'installation selon Baker est double, se référant « [...] on the one hand, to the picture 'hang' or arrangement of objects and, on the other, to a type of art work

that has developed since the 1960s, which may be site-specific and typically has to be disassembled in order to be moved. » (1999 : 13-14) Dans son ouvrage *Installation Art*, Claire Bishop parle effectivement d'une ambiguïté entourant le terme dans les années 1960 qui oscille entre le fait d'installer de l'art ou de faire une installation d'art (2005 : 6). Il semble que l'action même de positionner des œuvres dans un espace de galerie concourt au glissement vers le genre de l'installation. Dans ce qui suit, je considérerai l'étalage dans un rapport à l'installation afin de tracer les contours de cette notion dans l'art contemporain. Il serait utile de poser tout d'abord quelques repères sur l'installation pour préciser ce qui suivra. « L'Exposition internationale du surréalisme » (1938) présentée à la galerie des Beaux-Arts à Paris est souvent rapportée comme annonciatrice de l'installation. Comme je l'ai déjà énoncé, cette exposition convoquait tous les sens par une multitude d'objets tout en proposant un usage novateur de l'espace. Ces deux aspects résonnent dans l'installation contemporaine en ce qu'elle sort de la logique d'œuvres accrochées aux murs. Comme on l'a vu, les artistes du surréalisme tentent de se rapprocher du réel en incluant des objets de la vie de tous les jours. C'est pourquoi dans cette dernière exposition on peut notamment voir des mannequins de magasin sur lesquels les artistes sont intervenus. D'un autre côté, Duchamp produit une œuvre au plafond et au sol qui pourrait être anachroniquement qualifiée d'« installation » par la logique de répétition de marchandises à l'effet immersif. Ce rapport à l'espace et aux objets trouve ultérieurement un écho dans les installations et dans les environnements qui émergent avec des courants artistiques américains comme Fluxus et le pop art.

Dans *From Margin To Center: The Spaces of Installation Art*, Julie H. Reiss étudie l'origine de l'installation en remontant à l'environnement, d'abord par l'usage qu'en fait Allan Kaprow en 1958 pour parler de ses projets participatifs utilisant des espaces entiers (fig. 53). Le terme d'installation remplace graduellement celui d'environnement

et s'impose dès le début des années 1970, bien qu'il faudra une décennie avant que les ouvrages spécialisés commencent à l'intégrer (1999 : xi). Selon Reiss, l'installation demeure un terme large qui peut englober différents types de projets et de rapports à l'espace. Divers courants artistiques ont traversé le genre, dont le minimalisme, l'art vidéo, la performance, l'art conceptuel, où des notions d'*in situ*, de critique institutionnelle et d'éphémère s'y croisent. Reiss écrit que l'installation peut être « abstract or pictorial, controlled or spontaneous. Separate objects can be included, or no objects at all. There is always a reciprocal relationship of some kind between the viewer and the work, the work and the space, and the space and the viewer. » (1999 : xii) Reiss met ici l'accent sur le spectateur et sa participation qui peut varier en degrés. Il pourra avoir comme rôle d'activer l'installation tout comme sa participation pourra se réduire à traverser l'espace et découvrir les pièces. En considérant l'émergence de l'installation, il apparaît qu'elle s'inscrit dans une période d'effervescence politique que Reiss retrace dans son ouvrage. Dans ce contexte de la fin des années 1960, une majorité d'artistes ne souhaite pas porter leurs opinions politiques jusque dans leur art. La contestation politique se canalise plutôt dans l'invention de nouvelles formes artistiques, nous dit Reiss, telles que l'installation, la performance, l'art vidéo et l'art processuel (1999 : 77). L'installation incarne ainsi un objet d'art éphémère et non commercialisable qui vient notamment rendre compte d'un désintérêt des artistes pour les institutions muséales (Bishop, 2005 : 32).

### 3.2 *The Store* de Claes Oldenburg

Si le musée est la cible des artistes dans les années 1960, les environnements de Claes Oldenburg participent à cette tendance. J'aimerais en particulier m'attarder à son environnement *The Store* puisqu'il constitue un jalon important pour penser l'installation comme étalage. Le projet a eu trois diffusions bien que celle présentée

dans un magasin réel soit la plus connue. Oldenburg entreprend son exploration dans l'exposition de groupe *Environments, Situations, Spaces* présentée à la Martha Jackson Gallery en mai-juin 1961. Or selon Reiss, la proposition d'Oldenburg ne sera pas perçue comme un environnement, à la suite de quoi l'artiste fera une nouvelle version (1999 : 40). C'est donc cette version, présentée entre décembre 1961 et janvier 1962, qui a plus particulièrement retenu l'attention, où l'artiste loue un magasin avec vitrine dans le *Lower East Side* de Manhattan (fig. 54). En allant au niveau de la rue, au milieu de la surabondance de boutiques, Oldenburg se distancie d'emblée de l'institution muséale et se rapproche de l'espace public. À ce sujet, il écrit :

Possibly art is doomed to be bourgeois... I am talking as if I want to create art outside bourgeois values. Perhaps this can't be done, but why should I even want to create "art"—that's the notion I've got to get rid of. [...] I make a charged object ("living") ... these things are displayed in galleries, but that is not the place for them. A store would be better (Store—place full of objects). Museum in bourgeois concept equals store in mine. (Oldenburg et Williams, 1967 : 8)

La suite de la carrière d'Oldenburg montre la cohérence de sa position qui l'amène éventuellement vers des œuvres d'art public en collaboration avec la sculptrice Coosje Van Bruggen. On peut lire dans *Art & Money* que c'est aussi en référence au marché de l'art nouvellement gonflé par la montée des prix de l'expressionnisme abstrait qu'Oldenburg en arrive à jouer à la fois le rôle d'artiste et de vendeur de son magasin (Siegel et Mattick, 2004). En observant l'environnement de 1961, c'est surtout dans un rapport à l'objet qu'il faudrait le considérer en pensant aux multiples produits que l'artiste voyait dans les vitrines du quartier. Les sculptures exposées prenaient la forme de consommables divers tels que des vêtements et aliments construits avec une structure en métal couverte de tissu et de plâtre peint. Réalisée dans une esthétique où est palpable le travail de la matière sous les influences du primitivisme de Jean

Dubuffet, la masse des sculptures partiellement peintes laissait aussi apparaître des coulis non loin du *dripping*. Lucy R. Lippard, dans *Pop Art*, rapporte qu'Oldenburg laisse une large place aux matériaux qu'il utilise, qualifiant son approche d'« automatisme pop » (1966 : 108). Ajoutons que sur le plan de la présentation, les sculptures du *Store* étaient disposées dans l'espace, soit suspendues ou posées au sol dans une logique d'accumulation.

Dans *The Public Positions of Claes Oldenburg's Objects in the 1960's*, Katherine Smith écrit, relativement aux intentions de l'artiste : « Drawing a distinction between art and object, museum and store, [...], Oldenburg suggested ways sculpture and environment were mutually inflective. » (2011 : 33) Pour mieux saisir cet environnement et les intentions d'Oldenburg en regard des distinctions qu'évoque Smith, il faudrait le contextualiser avec les problématiques plus larges du pop art en considérant son émergence au Royaume-Uni et aux États-Unis dans les années 1950. Le terme de « pop » forgé par Lawrence Galloway ne vient pas tant d'une description du travail d'artistes tels que Richard Hamilton et Eduardo Paolozzi, mais constitue une manière de nommer les sources qu'ils utilisent comme des publicités et des bandes dessinées américaines. Après la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis proposent en effet un ensemble de produits manufacturés (*Americanas*) qui envahissent, entre autres, les frontières européennes. Pour Dick Hebdige dans *Hiding in the Light: On Images and Things*, le débat entourant la culture populaire gravite autour de deux enjeux, l'américanisation et le nivellement vers le bas. (1988 : 47) En restituant le pop art comme un ensemble de clivages culturels (entre le haut et le bas, l'art et le non-art ainsi que le beau et le laid), Hebdige évoque une guerre sur les goûts entre l'Amérique et l'Europe où cette dernière possède d'imposantes traditions littéraires et artistiques ainsi que des codes entourant les statuts sociaux qui sont mis à mal par le pop (1988 : 120). L'assimilation de la culture populaire par les jeunes artistes est donc la cible de

nombreuses critiques où Hebdige rappelle qu'entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, le champ de l'art britannique est en quelque sorte surveillé pour défendre le bon goût, à l'opposé d'un art d'inspiration commerciale (1988 : 122).

Avec *The Store*, Oldenburg se réfère à des objets à la fois quotidiens et triviaux provenant de la production de masse qu'il glane initialement dans les quartiers populaires du *Lower East Side*. Une piste de réflexion que l'artiste avait d'abord poursuivie dans *The Street* (1959) où il donnait à voir des débris urbains carbonisés qui étaient littéralement exposés dans un environnement-performance. Avec *The Store*, il va encore plus loin en présentant ses sculptures au niveau de la rue, pour donner une importance aussi grande à ces espaces, par opposition à la galerie et au musée. On peut donc voir se télescoper dans ce projet plusieurs enjeux du pop art précédemment relevés, où Oldenburg prend position du côté de la culture populaire plutôt que de celle de l'élite. Or, l'année suivante, le sculpteur présente à nouveau *The Store* à la Green Gallery (fig. 55). Ce contexte de monstration dans une galerie privée change complètement la réception de l'œuvre. Smith rapporte que de manière consensuelle, l'œuvre est perçue comme antiseptique par rapport au désordre vibrant de la précédente version (2011 : 36). Quelques années plus tard, Oldenburg expose dans *Four Environments by Four New Realists* (1964) à la Sidney Janis Gallery, qui regroupe plusieurs noms dès lors célèbres du pop art : Jim Dine, George Segal et James Rosenquist. Cette exposition qui présente quelques environnements est mal reçue par la critique. Reiss écrit que :

Some critics who were already hostile to Pop art disliked it on the same grounds as they disliked Pop – that it presented, but failed to interpret, everyday life. Other critics disliked the exhibition because the works presented failed to conform to their definition of an Environment. (1999 : 41)

Oldenburg pour sa part y présente *Bedroom Ensemble* (1963), un environnement de chambre à coucher digne d'un magazine de décoration intérieure. Réalisé à Los Angeles, cet environnement à la manière d'une œuvre picturale donnait à voir des pièces de mobilier couvertes de motifs kitsch dans des coloris sombres. Le projet isolé par une barrière ne permet pas au public d'y circuler et d'activer l'installation, un choix délibéré d'Oldenburg qui en fait un pur objet de contemplation s'apparentant à une vitrine. Avec cette dernière diffusion du projet *The Store* et de *Bedroom Ensemble*, il apparaît que de la contestation initiale, l'environnement devient un genre qui est rapidement réintroduit dans les grandes galeries et les institutions telles que la Sidney Janis Gallery. Toutefois, le pop art, avec son intérêt pour la culture de masse et la consommation, résonne dans une installation pensée comme un étalage. En plus du projet d'Oldenburg, il serait pertinent de mentionner l'installation-étalage qu'est *The American Supermarket* présentée à la galerie Paul Bianchini à New York en 1964. Rassemblant le travail de Warhol, Lichtenstein et Wesselmann, cette exposition reproduit un étalage de supermarché où les œuvres sont présentées comme des biens de consommation pouvant d'ailleurs être achetés, amincissant la frontière entre magasiner des aliments et montrer de l'art, selon Claire Bishop (2005 : 26).

### 3.3 Les étagères d'Haim Steinbach

On pourrait penser que les formes que prend l'économie (objets, étagères), selon une période donnée, peuvent être réintégrées dans les pratiques d'artistes. Nous avons vu le projet *The Store* qui correspond à l'observation que fait le pop art de la société de consommation de l'après-guerre américaine. Les années 1980 constituent un autre jalon pour cette question en ce qu'elles sont marquées par la prolifération des marchés boursiers et par l'émergence du néolibéralisme. L'exposition *Endgame* à l'Institute of Contemporary Art de Boston est souvent citée pour annoncer un changement de

paradigme dans l'art américain avec le courant artistique néo-géo ou simulationniste qui ne présente d'ailleurs pas de groupe constitué. L'historienne de l'art Hélène Trespeuch dans l'article *Jeff Koons (Centre Pompidou, Paris, 2014-15) : une rétrospective amnésique* (2017) retrace l'origine du mouvement qui avait été omise à son avis de la réflexion des commissaires d'exposition. Elle mentionne comme évènement marquant un débat organisé à la Pat Hearn Gallery à New York qui a été retranscrit dans *Flash Art* sous le titre *De la critique à la complicité*, et dans lequel le sculpteur Haim Steinbach a dit :

Un déplacement s'est opéré dans les activités du nouveau groupe d'artistes dans la mesure où il s'intéresse à la question du lieu du désir, que j'entends comme le plaisir que procurent les objets et les marchandises, y compris ce que nous appelons les œuvres d'art. Nous avons davantage le sentiment d'être complices de la production du désir, ce que nous appelons traditionnellement les beaux objets séducteurs, que de nous trouver quelque part à l'extérieur de ce champ. (1986)

Trespeuch remarque que ces propos de Steinbach montrent un changement de posture de la part des artistes qui prend à revers la tradition critique des avant-gardes des années 1960-1970. De manière plus concrète, les artistes-sculpteurs du néo-géo s'intéressent autant aux objets qu'à leur présentation, en particulier Haim Steinbach et Jeff Koons (fig. 56). Ce dernier fait sa renommée en contextualisant l'objet manufacturé ou le ready-made dans des boîtiers vitrés afin de mettre en évidence le rôle que joue la scénographie muséale dans la perception de l'œuvre (Siegel et Mattick, 2004 : 28). De son côté, pour une certaine part de sa production, Steinbach se préoccupe du positionnement d'objets qu'il place sur les étagères laminées, généralement triangulaires, pour les faire dialoguer (fig. 57). Ce travail est hautement pertinent relativement à la question de l'installation comme étalage, mais aussi dans un rapport entre désir et capitalisme, deux notions qui m'intéressent.

Si Haim Steinbach est associé au néo-géo ou au simulationnisme, c'est moins dans l'emprunt de formes issues de l'abstraction géométrique moderne que dans l'appropriation de produits de la société de consommation. Dans une définition de *Oxford Dictionary* sur le néo-géo, on peut lire que le terme peut englober des aspects aussi divers que la « New Geometry or Neo-Geometric Conceptualism [...] commodity art, Neo-Conceptualism, New Abstraction and Simulationism. » (Williams, 2011) Dans la démarche de Steinbach, on pourrait voir l'importance de la marchandise, mais qui s'insère dans une filiation post-conceptuelle. Robert C. Morgan écrit dans un opuscule entourant une exposition de l'artiste au Musée d'art contemporain de Bordeaux que sans congédier l'objet, Steinbach « réunit objet et structure au sein d'une nouvelle dialectique » et qu'il « réalise une synthèse du pictural, du sculptural et du linguistique » (1990 : 6). En observant les étagères de l'artiste, on peut voir des liens de parenté avec le minimalisme, un courant ayant exercé une influence déterminante sur Steinbach. À la différence de ce dernier, le sculpteur affirme dans un entretien avec Joël Benzakin que si l'objet minimaliste met en valeur l'espace, ses étagères massives amènent notre attention à se diriger sur les objets qui y sont déposés (1991 : 34-35). Ces étagères/objets, en étant adossées au mur telle une surface lisse et colorée, dépassent en effet la référence au minimalisme, nous faisant davantage nous questionner sur les associations qui sous-tendent ces objets rassemblés. Avec ces agencements, il apparaît que c'est la séquence qui prend de l'importance où le travail de Steinbach est grandement lié à une observation attentive des variations de positions, de tensions entre plusieurs groupes d'éléments ou d'un élément versus un groupe d'objets. Ces arrangements opèrent des significations qui ne sont pas de l'ordre de la représentation, mais de l'impact socio/psychologique des objets, nous dit Steinbach ou, dans les mots de Robert C. Morgan, de la manière dont ils sont « chargés de signification culturelle », ou encore du « poids de l'histoire » (1990 : 9). Steinbach reconnaît dans ce même entretien que ses choix proviennent bien souvent « d'une

réaction intuitive et spontanée à des faits observés dans le monde des objets », par exemple en marchant dans la rue et en tombant sur un objet dans un magasin ou une brocante qui pourra être associé à un autre (1991 : 37) (fig. 58). Les liens sous-jacents à ces arrangements peuvent être évidents ou encore distendus, comme le montre le titre de l'une de ses étagères *Related & Different* (1985), témoignant de deux régimes d'associations en regard des objets présentés : chaussures *Nike* et luminaire aux pattes de cervidé.

Pour qualifier son travail, tant Steinbach que les historiens utilisent un lexique qui relève du langage, avec des mots tels que le rythme, l'énumération, la séquence et l'intertextualité. On connaît par ailleurs le néo-géo comme fortement influencé par le post-structuralisme et par les théories de Jean Baudrillard. Pour le philosophe, nous sommes immergés dans un système de signes où la représentation s'est autonomisée et détachée du réel. D'ailleurs, Baudrillard procède à une analogie entre signe et marchandise où cette dernière devient à son tour un simulacre du réel. L'ouvrage *La société du spectacle* de Guy Debord exerce une influence sur ce pan de la pensée du philosophe où la marchandise n'est plus une réalité, mais liée au spectaculaire (Universalis, 2021). À partir du concept de fétichisme de la marchandise de Marx, l'acte de consommation dans le capitalisme tardif inclut pour Baudrillard une dimension subjective qui surpasse la fonction. Avec la citation mise de l'avant par Trespeuch, il apparaît que Steinbach ne cache pas la dimension de désir érotique pour les objets dans son discours. Toujours dans l'entretien avec Benzakin, il s'explique à ce sujet en marquant tout d'abord une distinction entre le désir des besoins premiers et la fonction érotique du désir et de la séduction. En évoquant les divers sens convoqués dans notre rapport au monde, Steinbach s'intéresse à leur impression sur nous et leur impact sur notre psyché. À l'égard de ce rapport sensuel au monde, il affirme : « Ne diriez-vous pas alors que c'est précisément ça la relation érotique que nous entretenons

avec le monde, et que cet élément érotique remplit une fonction très importante ? » (1991 : 41) Pour Steinbach, l'érotisme et la séduction s'avèrent donc au cœur de son rapport avec les objets qu'il relie à une dimension non fonctionnelle à la manière de la fétichisation des marchandises selon les conceptions baudrillardiennes. Ces étalages d'objets sont donc pensés pour être contemplés d'un point de vue sensuel, soit par la qualité plastique des objets (forme et couleur), mais aussi par la rythmique qu'ils induisent.

#### 3.4 Étalages : entre critique et design

En considérant les derniers projets et démarches mentionnés, bien que *The Store* d'Oldenburg posait un regard sur le marché de l'art et sur la société de consommation, il serait difficile d'affirmer que ce projet est critique envers cette dernière. Rappelons qu'avec *The Store*, Oldenburg souhaitait se distancier de la culture élitiste des musées pour se rapprocher de la vie de tous les jours en choisissant d'exposer son art au niveau de la rue. Il n'y a d'ailleurs pas de consensus à savoir si le pop art était critique ou pas de la société de consommation. L'omniprésence de la culture de masse est à la fois soulignée et célébrée, ce qui pourrait être perçu comme un geste politique puisque brisant la barrière entre la masse et l'élite. D'un autre côté, cette attention du pop art pour la réalité du quotidien devenue société de consommation dans les années 1960, peut aussi signifier la célébration de puissantes forces capitalistes dont on connaît aujourd'hui l'évolution. Je pense que le système capitalisme américain après la Seconde Guerre mondiale avait une aura qui pouvait séduire. Il faut se rappeler que planait la menace du communisme et que le libéralisme était défendu comme une valeur typiquement américaine valorisant l'individualisme, la liberté et la modernité. Les artistes de l'expressionnisme abstrait délaissent d'ailleurs leur engagement communiste des années 1930-1940, amenant l'historien Serge Guilbault à écrire : « Un

jour, on devra raconter comment l'anti-stalinisme, qui a plus ou moins commencé sous forme de trotskysme, s'est transformé en art pour l'art [...] » (1996 : 84).

En revanche, dans les années 1980, l'économie américaine n'est plus tout à fait la même en entrant dans une phase néolibérale avec les politiques de Reagan. Pourtant, plusieurs artistes simulationnistes ou néo-géo demeurent séduits par la société de consommation, comme on l'a vu en lisant les propos de Steinbach. Le ready-made, autrefois acte de provocation et de critique des institutions artistiques, est magnifié tel un objet de luxe dans les musées. Si la critique envers les institutions politiques, artistiques et économiques est délaissée par le néo-géo, il ne faudrait pas croire qu'il en est de même chez l'ensemble des artistes de cette période. En s'écartant temporairement du genre de l'installation et de la sculpture, l'exposition *Pictures* de 1977, dont Douglas Crimp était le commissaire, amène à penser une nouvelle génération d'artistes qui utilisent l'image pour observer les structures de représentation et de pouvoir dans la société. Pour contextualiser le moment où commencent à travailler les artistes de la *Picture Generation* avec notamment Robert Longo, Richard Prince, Jenny Holzer, Cindy Sherman et Barbara Kruger, le conservateur Douglas Eklund écrit :

The utopian promise of the counterculture had devolved into a commercialized pastiche of rebellious stances prepackaged for consumption, and the national mood was one of catatonic shell-shock in response to wildly accelerated historical change, from the sexual revolution to race riots and assassinations. (2004)

Si ces artistes sont aussi positionnés comme consommateurs dans la société, ils sont toutefois conscients des mécanismes de séduction et de désir des médias de masse qu'ils révèlent dans leurs œuvres. Étant influencés par des écrits français nouvellement traduits (Barthes, Foucault, Kristeva), l'identité ne leur semble pas naturelle ou

organique, mais plutôt construite, voire manufacturée (Eklund, 2004). Ces créateurs qui s'intéressent ainsi à la sémiotique des images interrogent également la notion d'originalité par des actes d'appropriation (Williams, 2011). Ces artistes détournent ainsi des images, de la musique, des films et des textes qu'ils glanent ici et là pour en faire des matériaux visant à être transformés et répétés. Dans *Art since 1900*, on peut lire qu'en relation à cette société hyper-capitalisée des années 1980, les artistes réagissent différemment : « Some acted out these financial arrangements in their work, as if to exacerbate them might be to damage them somehow; while others attempted to reflect on these new forces critically. » (Foster, 2011 : 603) On pourrait ici penser aux photomontages de Barbara Kurger ou encore à la série *Men in the City* de Robert Longo montrant des hommes et femmes d'affaires contorsionnés. Il apparaît que la représentation de formes issues du capitalisme que font certains artistes de la *Picture Generation* signifie aussi leur mise à mal dans la logique d'un mimétisme critique ou d'imiter pour critiquer.

À ces quelques repères posés pour situer la forme de l'étalage comme installation, il serait pertinent d'entrevoir ce qui se produit dans les années 1990 aux États-Unis. Toujours dans *Art since 1900*, on peut lire qu'après le mini krach boursier de 1987<sup>26</sup>, c'est l'omniprésence du design qui s'avère ensuite centrale. Cette question se retrouve dans les pratiques en considérant la manière dont les objets sont réintroduits dans des ensembles plus grands tel un décor non loin de l'univers du style de vie à la Martha Stuart (Foster, 2011 : 603). Cette importance du design dans l'art, en pensant aux installations d'artistes comme Jorge Pardo, Karim Rashid, Sylvie Fleury, John Armleder et Tobias Rehberger, opère un renversement des valeurs de l'avant-garde. Ces artistes se réfèrent notamment à des courants comme le Bauhaus et *De Stijl* dans leurs installations. Cette page d'histoire de l'art remontant aux années 1990 rend

---

<sup>26</sup> Crise reconnue comme le « lundi noir » où le Dow Jones perdit 22,6 % de sa valeur.

compte de la prégnance du design qui semble toujours persister aujourd'hui. En effet, tant du côté des galeries que des institutions, j'observe que les artistes se soucient de la présentation de leurs œuvres au point où les dispositifs de monstration ou encore scénographiques en font partie intégrante. Les artistes peignent les murs et utilisent une diversité de présentoirs, dont du mobilier de magasins. D'un autre côté, l'on voit fréquemment des impressions photographiques en grands formats couvrir des murs entiers de salles d'exposition uniquement pour la durée de la diffusion. Dans la même logique, le papier peint, dont on constate l'utilisation dans les années 1980, a incontestablement fait un retour en force dans les pratiques artistiques de ces dernières années<sup>27</sup>. La dimension de la présentation peut être travaillée formellement. Elle peut aussi être incorporée à la réflexion du projet. Lorsque la présentation n'est pas introduite dans la réflexion ou qu'une proposition se présente comme une « installation » sans trop de raisons apparentes, on pourrait voir un rapport au design d'aménagement ou même à la logique du spectaculaire lié à la nature événementielle des expositions. En travaillant sur l'espace de façon générale, l'art empiète inévitablement sur un territoire partagé avec le design et l'architecture, où s'opère dans une certaine mesure un brouillage. Dans ce sens, certaines formes appartenant à ces domaines y sont empruntées pour créer un effet similaire. Je verrais l'influence de quatre types de design toujours palpables dans l'art contemporain : design d'exposition, design d'intérieur, design de mode et design publicitaire. Si certains codes du design sont empruntés par les artistes pour servir la présentation de leurs œuvres, ces derniers peuvent aussi les exploiter de manière ironique ou critique. Sans pour autant généraliser, il demeure que les innovations du design ne peuvent être entièrement dissociées de la société de consommation. D'ailleurs, dans l'ouvrage

---

<sup>27</sup> L'effet papier peint sera obtenu avec des impressions numériques sur différents types de supports tels que des bandes de vinyle autocollantes, de polypropylène ou encore par une pratique désormais plus artisanale de la sérigraphie. L'impression sur tissu devrait aussi être ajoutée dans son occupation de l'espace d'exposition.

*Design and Crime*, Hal Foster remarque le retour en force du design dans les années 2000, une période où les disciplines sont croisées. Il stipule un brouillage entre les champs relevant de l'esthétique et de la fonction où tout est absorbé dans la sphère commerciale. Cette imprégnation du design est caractérisée pour Foster par le phénomène du *branding* de soi et des objets où l'emballage et le logo prennent autant d'importance que le produit, où les livres et les musées sont faits par des designers/architectes vedettes qui revendiquent autant d'attention que l'artiste qui expose (2002 : 20). Pourquoi devrait-on reprocher aux designers de réclamer une part de l'attention ? Sans attribuer la faute aux designers, je crois que Foster pointe un contexte, au tournant du siècle, où le design en lien avec l'économie capitaliste nouvellement mondialisée est omniprésent, et que l'on peut à mon sens relier à la démocratisation des moyens techniques du numérique. Dans la foulée de la parution d'ouvrages comme *No Logo* (1999) de Naomi Klein, les artistes des années 2000 observent et critiquent donc cette omniprésence du design corporatif et en font un matériau de leur art.

### 3.5 Identité et étalage chez Bernadette Corporation

Pour clore ce listage d'installations pensées comme des étalages, le travail du projet de compagnie fictive Bernadette Corporation me semble pertinent d'être abordé. Bernadette Corporation (BC) a pris forme à New York en 1994 sous l'initiative de Bernadette Van Huy et de John Kelsey. Son activité est spasmodique et varie selon les membres qui la constituent. Le collectif fait ses débuts de façon informelle en animant des soirées pour le Club USA, puis, de 1995 à 1997, il fait du design de mode et organise des défilés éclectiques. Il crée ensuite quelques éditions d'un magazine, *Made in USA* (1999-2001), où le collectif repense les tendances tout en publiant des essais de différents intellectuels, dont Pasolini et Mallarmé. Ensuite, en s'associant à une faction

post-situationniste, *Le Parti Imaginaire*, le collectif réalise *Get Rid of Yourself* (2003), un anti-documentaire autour des émeutes du sommet du G8 en 2001 à Gênes qui utilise les images et mots des *Black Bloc*. En 2005 paraît son roman *Reena Spaulings*<sup>28</sup> qui mélange urbanité, mode et politique.

L'emploi d'un nom de compagnie fictive, tel un avatar, a permis à ce collectif de maintenir une identité vague de manière à jouer sur différents fronts : corporatif, artistique et politique. Dans le texte *Corporate Responsibility* figurant dans leur manifeste *2000 Waisted Years*, les artistes écrivent au sujet de leur collectif comme : « The perfect alibi for not having to fix an identity, your corporate identity can be simply, 'man, we're a corporation'. » (2014 : 139) En voyant l'omniprésence des corporations dans le paysage des années 1990, la question de l'identité leur semble un terrain glissant pouvant être usurpé par le capital (Simpson, 2004). Il y a donc dans l'ensemble de la production du collectif beaucoup d'exemples d'identités multiples ou encore effacées. À commencer par l'activité du collectif lui-même où le nom des membres n'est pas particulièrement mis de l'avant et où ils changent également selon les ambitions et les projets du groupe. Leur roman *Reena Spaulings* est aussi une entreprise collective puisqu'il est écrit sous la forme de chapitres en réunissant vingt auteurs, dont l'artiste Jutta Koether et l'acteur/poète Jim Fletcher. Ou encore, on retrouve des références aux paroles et aux images vidéo des *Black Bloc* dans le film *Get Rid of Yourself*, figure militante qui devient une sorte d'allégorie de la perte d'identité. Au lieu de se demander « qu'est-ce qu'un artiste aujourd'hui ? », Simpson écrit que BC pose comme question : « How might an artist evade culture's demand for marketable identity in her person, products, style, and career? » (2004).

En optant pour une forme inspirée des corporations, contrairement à d'autres projets

---

<sup>28</sup> *Reena Spaulings* est aussi le nom d'une galerie à New York cofondée par John Kesley.

d'entreprises d'artistes, BC se positionne comme anti-art et ne s'adresse pas aux galeries lorsqu'il débute leurs activités. Bien que des invitations de galeries leur seront proposées, le format de l'exposition n'est qu'une manière parmi d'autres d'approcher son travail. En 2013, j'ai pu voir une rétrospective du collectif, *2000 Wasted Years*, présentée à l'ICA de Londres. Le commissaire de l'exposition, Matt Williams, voit cette exposition comme un épisode dans l'histoire du groupe pour lequel beaucoup de pièces ont été refaites. Divisé en deux étages, le rez-de-chaussée était composé d'un aménagement ressemblant à une luxueuse boutique faite d'imposantes structures noires laquées où étaient présentés, sous plexiglas, des produits dérivés, dont des foulards en soie, des tasses et un robinet gravé de leur logo (fig. 59). On y apercevait également des photographies et des impressions murales où des mannequins portaient les créations de la compagnie. Le 2<sup>e</sup> étage montrait à nouveau des mannequins portant les créations de mode ainsi qu'une projection de *Get Rid of Yourself* et d'un imposant panneau réalisant l'historique du collectif (fig. 60).

Avec cette exposition, on peut voir que Bernadette Corporation s'inscrit dans une période où la relation entre mode, design et art n'est pas si étanche, comme on le voyait dans les décennies précédentes. Même si la production de vêtements dans laquelle se plonge le collectif peut sembler arbitraire, cette activité permet de donner forme à la corporation qui se développe principalement avec des stratégies d'appropriation. Par exemple, pour certaines pièces de couture, ils prennent des vêtements de sport tels que ceux de la marque *Adidas* sur lesquels ils apposent leur logo. Dans le même ordre d'idées, ils dessinent et écrivent sur des publicités de magazines de mode en y laissant leur trace. Enfin, dans une stratégie se rapprochant de celle de l'intervention, ils payent des espaces publicitaires pour n'y afficher que leur acronyme, à la manière d'une compagnie qui pourrait se payer un tel prestige. Dans la rétrospective de l'ICA, l'étalage déployé pour présenter les réalisations du collectif était assez imposant,

dépassant sa fonction de support pour alimenter la dimension fictive de la corporation. On pourrait aussi penser à l'utilisation d'impressions grand format qui faisaient l'effet de publicités d'aéroports.

Bernadette Corporation semble bien s'insérer dans le contexte des années 1990-2000 en extériorisant plusieurs traits, dont le brouillage entre l'art et le design, ce à quoi l'on pourrait ajouter entre l'art et la vie. Après le 11 septembre 2001, un tournant plus politique est pris avec le film *Get Rid of Yourself* qui fait de la contestation un objet de fascination à l'ère des grandes manifestations comme celles contre l'Organisation mondiale du commerce de Seattle (1999) ou les émeutes anti-G8 de Gênes de 2001. BC est emblématique d'un collectif artistique incluant des réalités politiques et économiques dans leur pratique qu'un livre comme *Corporate Mentality* (2003) d'Aleksandra Mir a recensées. Toutefois, en se référant à un art engagé, il apparaît que le travail de Bernadette Corporation est plus ambigu puisqu'il met de l'avant une dimension critique, mais emplie d'ironie et de séduction. Est-ce la nature collective du groupe qui permet l'insertion de différentes identités ? La critique du capitalisme est en effet mise en parallèle avec des formes de la culture populaire détournées que le spectateur moyen pourrait prendre pour réelles. En mettant tout sur le même niveau, il semble que la récupération de la contestation du capitalisme peut s'énoncer de la manière suivante : « [...] difference and protest are so easily incorporated and organised in the interests of profit, all proffered 'alternatives' or 'outsides' to the system come under suspicion. » (Sarbanes, 2006 : 47-48) En regard de ces derniers propos de Sarbanes et du collectif de manière générale, plusieurs liens peuvent être faits avec la pratique de l'artiste Josephine Meckseper qui concentre son travail d'installation sous le mode opératoire de l'étalage. En rassemblant une multitude d'objets typiques des centres commerciaux américains, elle juxtapose des éléments très variés tels que des objets de consommation, des médicaments et des publicités

d'inscription dans l'armée (fig. 61). Dans un interview avec Monika Szewczyk dans *Flash Art* en 2016, elle affirme considérer ses œuvres de vitrine comme des capsules temporelles pour un futur proche ou éloigné, à la manière de magazines qui nous racontent une autre époque. En parlant de son propre travail, Meckseper écrit que ses étalages et vitrines lisses sont pensés pour être fictivement vandalisés à la manière des magasins qui le sont lors des débordements de rue. Ainsi, tant le travail de Bernadette Corporation que celui de Meckseper opèrent un brouillage entre consommation, contestation et récupération.

### 3.6 Dispositifs d'étalage

La présentation de ces artistes et de leurs projets issus des années 1960, 1980 et 2000 avait comme objectif de créer des repères sur des installations comme étalages où se retrouve une dimension économique, soit consumériste ou encore corporative. Nous avons vu que ces environnements et dispositifs n'exprimaient pas explicitement de critique du capitalisme, comme on aurait pu le croire. Ces étalages protéiformes visaient par exemple à créer une immersion dans la vie de tous les jours par le biais des marchandises (Oldenburg), de capturer la sensualité d'objets de consommation par des énumérations improbables (Steinbach) ou encore d'aborder l'identité dans un système capitaliste dans lequel la critique et sa récupération sont interchangeable (Bernadette Corporation). En observant ma pratique des dix dernières années, je constate que les sculptures que j'ai réalisées sont indissociables des scénographies que j'ai développées. Si l'on prend les étalages de la « série économique », je n'ai pas eu comme objectif de critiquer le capitalisme à la manière des artistes cités. D'ailleurs, tel que l'écrit Donna Haraway :

[...] blâmer le Capitalisme, l'Impérialisme, le Néolibéralisme, la Modernisation, ou quelque autre « pas nous » pour la destruction continuée

ne fonctionnera pas non plus. Ces questions exigent un travail difficile et implacable, mais aussi la joie, le jeu, et la re (s) pons-abilité à coopérer avec ceux qu'on n'avait pas prévus. (2016 : 81-82)

Les aménagements et les œuvres de ma pratique récente s'insèrent dans une réflexion plus large sur le désir que je mène de différentes manières selon les projets. On pourrait ainsi qualifier la métaphore du théâtre d'affects de mon titre d'hyperbolique en considérant l'exacerbation du principe du désir qu'on peut voir dans la finance et dont le principe affectif peut venir nous questionner individuellement et collectivement. Dans ce qui suit, je vais présenter les dispositifs d'étalage que j'ai conçus en me concentrant sur la « série économique ».

Tout d'abord, l'installation *Archéologie mondialisée* présentait des assemblages d'objets courants transformés en ruines. Ils étaient montrés dans un étalage situé entre un musée d'archéologie et un magasin à grande surface. Je m'étais inspirée de la chaîne Dollarama dont les magasins sont aménagés avec leur logo qui est décliné dans plusieurs extrémités des espaces et relié par des bandes de couleurs (jaune et vert). J'avais repris cet effet de bandes en les changeant pour des couleurs désaturées et en y superposant quelques étagères massives ton sur ton sur lesquelles étaient positionnées mes sculptures (fig. 62). Il m'apparaît aujourd'hui qu'on pourrait y voir une référence aux étagères d'Haim Steinbach. En réfléchissant à la mondialisation dans les années 1990, ce dernier écrit : « Je suis intrigué par la progression inexorable d'un état trans-historicoculturel [...] Cette situation se manifeste par une pollinisation croisée des cultures, à un rythme jamais encore rencontré. » (Benzkin, 1991 : 38) Bien que ces propos puissent faire écho à mon installation avec une archéologie mondialisée, à la différence de Steinbach, dont le travail se penche sur le présent, je réalisais une projection dans le futur qui fonctionnait avec la création de multiples ruines anticipées. Ce projet avait été un déclencheur pour explorer des questions narratives similaires

dans le cadre de collaborations avec l'artiste Grégory Chatonsky. Les installations *Télofossiles* (2013-15) (fig. 63) et *Mémoires éteintes* I et II (2015) (fig. 64) en particulier prenaient comme sujet une archéologie du futur et post-apocalyptique qui était contextualisée à l'ère des réseaux. Ces projets archéologiques présentaient une dimension de narration spéculative qui résonne dans mes installations plus récentes comme *Indice éternité*, ce salon funéraire transhumaniste.

Il serait ici pertinent de revenir à l'installation *L'amour et la guerre* (2011), puisqu'elle suivait les codes d'un étalage de boutique de manière à explorer les forces d'amour (désir, séduction) et de guerre (domination, compétition). J'avais tout d'abord peint les murs de la galerie en noir et blanc afin de créer un fort contraste pour certaines propositions. Pour ce projet, j'avais consulté des catalogues et m'étais présentée dans des boutiques où l'on vend des supports à marchandises. On retrouvait par exemple un assemblage sur panneau à rainure qui était ponctué de supports métalliques et de produits de salle de bain telle une composition d'objets. J'ai aussi travaillé avec des mannequins pour y présenter des cottes de mailles composées de laine d'acier dans l'idée de guerre. Dans cette zone se retrouvait aussi une tapisserie en papier dont le motif était fait à partir du logo de la compagnie BMW et d'une image d'un magazine de mode (fig. 65). Enfin, érigé depuis le sol, un diptyque de porte-affiches métalliques montrait des photographies de poudre de maquillage et un enjoliveur BMW. Si, avec *L'amour et la guerre*, je commençais à considérer des dimensions affectives que je voyais à l'œuvre dans le capitalisme, quelques années plus tard, j'ai conçu un projet de compagnie fictive, *Mimesis Trinity*, qui constitue le premier effort de la « série économique ». Avec ce dernier projet, je donnais à voir le bureau de réception de la compagnie, et ce dans une esthétique corporative. Cette installation qui abordait le désir dans la finance sous des métaphores sportives et littéraires avait comme centre un grand bureau où trônait uniquement une orchidée, meuble derrière lequel le logo de la

compagnie en forme de bulle spéculative était peint au mur (fig. 66). Il y avait juste à côté une table et des chaises pour l'attente fictive des clients. En passant dans le deuxième espace, la vidéo corporative *Emma* était présentée sur un écran disposé au sol qui pouvait être visionné assis sur des tapis de sport. À l'arrière de la galerie se trouvait une tapisserie au motif abstrait qui servait de fond à une impression sur soie d'un diagramme de l'économiste André Orléan. Enfin, j'ai aussi utilisé l'espace double de la vitrine de la galerie avec des mannequins qui portaient les produits dérivés de la compagnie à côté d'objets aux références sportives (fig. 67). Le collectif BC pourrait être perçu comme une influence, mais aussi le type de projets qu'organisait le collectif DIS lorsqu'il était actif.

Le projet suivant, *Indice éternité*, était pensé comme un salon funéraire transhumaniste où se retrouvaient différents types d'aménagements financiers et mortuaires. Dans la fiction de ce projet déployé en ilots, il y avait à l'entrée une murale occupant le coin d'un mur pour produire l'idée de *deposit box*. J'avais consulté bon nombre d'images pour arriver à signifier ce type d'aménagement bancaire. Une grille de couleur chair avait été peinte au mur où les espaces blancs de la grille étaient considérés comme des tiroirs. Sur certains tiroirs matérialisés, il y avait des disques durs externes dorés dans l'idée de mémoire et des tiges de végétaux desséchées dans l'idée de mort pouvant même faire penser à une architecture mortuaire (fig. 68). Ensuite, l'œuvre vidéo *The Making of Late Capitalism* donnait à voir un *trading desk*, ces dispositifs multi-écrans conçus pour les transactions à haute fréquence. J'avais emprunté un tel dispositif qui était posé sur un présentoir recouvert d'une toile en vinyle de couleur chair. Comme déjà mentionné, je tentais avec ces vidéos de montrer la matérialité informatique de la finance, et ce, avec des acteurs minéralogiques. Ce dispositif multi-écrans, par sa présence sculpturale dans l'espace, prenait autant d'importance que le contenu qui était montré. Enfin, la zone à l'arrière-plan de l'exposition était séparée par deux tissus

blancs sur lesquels se trouvaient des images imprimées. Tel que décrit dans la partie précédente, cette zone était consacrée à la figure de l'avare-actionnaire avec comme pièce majeure une faïence présentée sur un socle recouvert de la même toile en vinyle, et une vidéo posée sur un lit de roches de marbre blanc. Les deux tissus blancs séparant les espaces montraient d'une part, des images d'empilement de monnaie et d'autre part, une urne métallique dans des teintes cuivrées (fig. 69). Un espace de recueillement et d'intimité était alors créé.

Enfin, le projet de création *Sc, Nd, Er* se référait en partie aux unités de serveurs informatiques des *data centers* et à l'actionnaire qui lui donne leur souffle. Ces deux corpus étaient abordés sous la dimension de leur matérialité. J'ai tout d'abord travaillé sur le design des *racks* de serveurs pour *Persistence II* dont trois unités étaient disposées dans l'espace. Il faut mentionner que le serveur informatique a une histoire dans ma pratique en observant quelques collaborations que j'ai faites avec l'artiste Grégory Chatonsky, comme le projet *Mémoires éteintes I* (2015) (fig. 70). En plus de projections vidéo, nous avons conçu pour cette création un *rack* de serveurs avec une structure en bois peinte dans laquelle s'inséraient, dans l'une des versions, des boîtes de plexiglas en guise de serveurs quasi dématérialisés. Ensuite, pour le projet *Mémoires éteintes II* qui opérait une sorte d'archéologie d'Internet, les fragments d'un *data center* étaient montrés engloutis sous des masses de sable suivant une hypothétique inondation de la *Silicon Valley*, suivie d'une sécheresse. Je m'étais inspirée d'unités de serveurs pris dans une banque de modélisation 3D. Des blocs suggérant plusieurs modules étaient délimités par de fausses portes en grillage, mais où il n'y avait pas de serveurs à l'intérieur (fig. 71). Délaissant la dématérialisation des serveurs, pour *Persistence II*, le modèle de *rack* prenait la forme d'une structure en métal dépouillée et minimaliste permettant d'accueillir un ou deux serveurs en grès. Les étagères étaient faites avec du verre donnant l'impression que l'objet était flottant (fig. 72). Ces unités de serveurs de

*Sc, Nd, Er* me rappellent les *Pastry case* (1961-1962) (fig. 73) de Claes Oldenburg qui constituait l'une des sculptures du *Store*. Ces boîtiers en acier et en verre étagé contenaient des pâtisseries ou des tartes. L'aspect monolithique de cette œuvre et la répétition des étagères peuvent certainement faire penser aux supports de serveurs. En revanche, les objets étalés, la tarte et le serveur, ont des rapports très différents au monde. La tarte est un consommable qui nous replonge dans l'Amérique du milieu du siècle avec la culture des *diners* tandis qu'avec le serveur, la pertinence de l'objet est sous-tendue par un acte d'imagination sur la nature des activités qu'il consolide (stockage, captation des données et *trading*). Pour terminer la description des étagères de *Sc, Nd, Er*, se retrouvait enfin un autre actionnaire-avare : *L'homme de sable ou le transi* (2018). Inséré dans une réflexion sur la matérialité des réseaux, ce corps composé de fragments texturés était présenté sur un socle en carrelage blanc ressemblant à du mobilier de laboratoire. Ce fossile de corps en voie de décomposition baignait dans un amas de sable ton sur ton. Cette œuvre avait comme arrière-plan un grand rideau de soudure pour la mettre en évidence par un effet de contraste.

Ces étagères élaborés avec des socles, des présentoirs, des murales, des rideaux, des dispositifs technologiques permettaient donc d'articuler les nombreuses références des projets et de présenter les œuvres. Certains de ces étagères étaient plus littéraux tandis que d'autres pouvaient être compris en fonction des associations plus métaphoriques qui se trouvent dans mes installations. On pourrait dire que les étagères au même titre que les œuvres peuvent créer des significations dans une installation. Dans *Contemporary Cultures of Display*, Emma Baker écrit :

However, display itself is just as much an issue here as art [...] As such, it is necessarily informed by definite aims and assumptions and evokes some larger meaning or deeper reality beyond the individual works in the display. In short, it is a form of representation as well as a mode of presentation. (1999 : 13)

Bien que ces propos de Baker touchent aussi au travail de commissaire ou de conservateur, ils peuvent être étendus à la pratique artistique où interagissent étalage et œuvre ou étalage comme œuvre. Il apparaît que les représentations sous-jacentes à la forme de l'étalage dans ma pratique sont porteuses de significations et en retour produisent un potentiel narratif. Tant les dispositifs de présentation que les œuvres individuelles participent à générer ce dernier. Cette dimension narrative s'appuie sur des créations précises, mais la dépasse également. On pourrait en effet croire que la part narrative tend à s'autonomiser dans l'explicitation du projet en surpassant les œuvres. Il en ressort que la dimension narrative pourra aussi être observée dans la communication sur l'exposition, son appropriation par le centre d'art, le commissaire et enfin la réception du public.

### 3.7 Art et narration

Ayant situé la notion d'étalage avec certaines œuvres de l'histoire de l'art, puis dans mon propre travail, j'aimerais ici me pencher sur la question de la narration. La relation entre art et narration n'est pas des plus simple. Bien que ce texte ne soit pas le lieu pour en cristalliser les principaux enjeux, il serait utile de poser certains repères pour situer cette question. On pourrait ici retourner à la notion de l'*Ut pictura poesis* « comme la peinture, la poésie » datant de l'*Art poétique* d'Horace qui tout d'abord incitait les poètes à voir leurs œuvres comme des peintures bien qu'elles avaient un statut inférieur. À la Renaissance, c'est plutôt le contraire qui se produit puisqu'on se réfère à la littérature en pensant à l'objet pictural où s'engage également un changement de régime des arts oratoires à figuratifs (Universalis, 2019). De Vinci se montre d'ailleurs critique de la prégnance de la littérature dans l'art et certains peintres, dont Michel-Ange, seront pointés du doigt pour s'écarter des récits. Danièle Cohn et François Trémolières

écrivent dans un article sur l'imitation que « si la rhétorique influe sur les arts figuratifs, comme l'a démontré Michael Baxandall [...] ces derniers l'absorbent et la réinvestissent à leur profit, au point d'inverser le sens du vers d'Horace. » (Universalis, 2019) Il y a ainsi une indéniable interaction de l'historicisme et du formalisme dans l'art, nous disent Cohn et Trémolières. L'influence de l'*Ut pictura poesis* ou de l'imitation du réel perdure jusqu'à l'impressionnisme où des réalités comme l'émergence de la photographie et l'intérêt pour les arts primitifs marquent une rupture. L'historien de l'art Alfred H. Barr écrit rétrospectivement dans *Cubism and Abstract Art* :

The pictorial conquest of the external visual world had been completed and refined many times and in different ways during the previous half millennium. The more adventurous and original artists had grown bored with painting facts. By a common and powerful impulse they were driven to abandon the imitation of nature appearance. (1966 : 11)

Le passage à l'abstraction révèle en effet une crise de la représentation qui trouve son point d'achèvement avec le critique Clement Greenberg qui fait de la littérature, donc de la narration, l'ennemi d'un art puriste qu'il défend non sans contradiction. Il faudrait se demander comment est perçu ce débat aujourd'hui auprès des historiens de l'art et des philosophes. Comme on le sait, avec l'art contemporain, la narration est réintégrée de différentes manières, en pensant à l'importance du langage, à la figuration, et ce en peinture, dessin et sculpture, ou encore à l'art vidéo et photographique.

Klaus Speidel, dans *La narration et le spectre du modernisme : remarques sur le récit en art contemporain*<sup>29</sup>, synthétise bien le vieux débat entre l'art et la narration tout en y apportant un nouvel éclairage. Au regard de ce problème de ladite mauvaise posture

---

<sup>29</sup> Paru dans le catalogue de l'exposition *Légende* sous le commissariat de Laurent Buffet qui s'est tenue au Frac Franche-Comté, du 6 février au 8 mai 2016.

de la narration/figuration en art, il avance « le mythe de l'aliénation de l'art » (2016 : 185). En utilisant ces termes, Speidel s'oppose à l'idée que l'essence de l'art pourrait être aliénée à des éléments de narration ou de récit. À revers d'un art formaliste, il écrit : « [...] ne peut-on pas penser que c'est l'un des intérêts de l'art de rendre compte du monde, d'en donner une vision ou une version [...] » (2016 : 186). À la rencontre de l'exposition *Légende* pour laquelle il écrit, Speidel se réjouit d'un intérêt renouvelé pour la narration et parle d'ailleurs d'œuvre à caractère « narratogène » lorsqu'il est possible de raconter une œuvre et qu'elle opère sous la forme d'un récit qui peut devenir viral. On retrouve ce type d'effet dans certaines œuvres de Duchamp, Francis Alÿs ou Tino Sehgal. À cet intérêt renouvelé pour la narration dans l'art contemporain, il serait indispensable de mentionner que s'ajoute un regain tout aussi intéressant pour les formes narratives avec le travail qu'a entrepris le réalisateur et enseignant Fabrizio Terranova, donnant lieu à la narration spéculative. Cette approche artistique me semble amener un souffle nouveau pour penser la narration tout en s'avérant pertinente pour réfléchir à ma recherche.

### 3.8 Nouvelle narration

Ayant récemment vu le documentaire *Donna Haraway : Story Telling for Earthly Survival* (2016) de Fabrizio Terranova (fig. 74), j'ai pris connaissance du champ expérimental de la narration spéculative (NS). Terranova, à la manière de Speidel, voyait la narration en perte de vitalité, soit « une force disqualifiée, depuis la modernité, dans l'histoire de l'art »<sup>30,31</sup>. C'est par le remaniement du Master multidisciplinaire

---

<sup>30</sup> <https://dingdong.org/departements/narration-speculative/narration-speculative/>.

<sup>31</sup> Aujourd'hui la narration est aussi critiquée à l'extérieur du monde de l'art. Christian Salmon, dans *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, affirme que la narration dans les débats de société peut parfois remplacer l'argumentation rationnelle en amenant une couche plus émotive appelant le consensus facile.

« Récits et expérimentations » de l'École de Recherche Graphique à Bruxelles que ce renouvellement a pris forme aux côtés de Didier Debaise et de Katrin Solhdju en 2011. Parmi les influences de la NS, on cite Alfred Whitehead, Bruno Latour, Isabelle Stengers, Ursula Le Guin et Donna Harraway. Cette dernière est particulièrement liée à la formation du terme de narration spéculative issue de son concept de fabulation spéculative. L'historienne Valérie Pihet qui a travaillé pour Bruno Latour a joué un rôle important dans la reconnaissance du groupe de recherche auprès du public. On pourrait mentionner le site *dingdingdong*, où se trouve une fiche d'informations sur la NS et un entretien de fond qu'elle a réalisés avec Didier Debaise, Katrin Solhdju et Fabrizio Terranova pour le journal PARSE à l'autonome 2017. Dans une question portant sur le rapport entre réalité et fiction, Katrin Solhdju répond que les enseignants font prendre conscience aux étudiants de partir d'une situation donnée, d'un enjeu du monde sans pour autant délaisser la fiction et l'imagination. En ayant comme point de départ le monde, la narration spéculative vise à créer une vision possible de ce dernier qui en retour peut avoir un impact sur celui-ci, écrit Terranova. Au cours de cet entretien, l'accent est mis sur la notion du possible à la lumière des écrits d'Isabelle Stengers. Le possible se distingue du probable qui repose sur une logique du monde où tout peut être calculé et prédit. Le possible, en revanche, écrit Solhdju « [...] arises from what was already there and which is re-arranged, this is what utopias do: take a given situation and amplify its characteristics [...] » (Pihet, 2017). Parmi les genres narratifs que privilégie la NS, se trouve la science-fiction puisqu'à la manière des utopies, elle se base sur le réel pour produire un réarrangement fictif et spéculatif.

L'autre important aspect de la narration spéculative dans le contexte académique est qu'elle encourage les étudiants à aborder des formes et des connaissances qui sont oubliées ou dénigrées. Il pourra s'agir de travailler sur des groupes marginalisés, par exemple les minorités culturelles et sexuelles, ou encore de privilégier des récits non

anthropocentriques dans une position non hiérarchique. Le travail de l'artiste canado-française Kapwani Kiwanga est exemplaire d'une telle démarche. J'ai pu voir son installation *Strata (Technicolor)* (2016) (fig. 75) qui a été montrée au centre Clark à Montréal à l'hiver 2018. Prenant la forme d'un dispositif vidéographique, l'œuvre était composée de multiples projections se présentant comme une fiction spéculative s'articulant avec plusieurs personnages : un géologue, un boulanger, un marin et un fossile<sup>32</sup>. En donnant une voix à une diversité d'agents, on peut voir l'influence de la narration spéculative dans cette œuvre avec la dimension du non-humain<sup>33</sup>. Un autre pan du travail de Kiwanga prend la forme de performance-conférence usant d'archives de toutes sortes comme *AFROGALACTICA : A Brief History of the Future*, présentée au Montréal Arts Interculturels en avril 2019. Reprenant les codes de la conférence savante (table, micro, projection de documents), Kiwanga s'y dédoublait en anthropologue du futur en puisant dans l'afrofuturisme, notamment les fabulations ésotériques du musicien Sun Ra, pour construire un récit alternatif autour d'une certaine agence spatiale des États-Unis d'Afrique.

### 3.9 Typologies narratives

À la lumière du projet *Di\$play\_Body* qui a agi comme un déclencheur, il m'apparaît que l'inclusion d'un point de vue narratif dans ma pratique artistique trouve son sens dans le fait de contenir et structurer l'accumulation de références que portent mes différentes installations. La dimension narrative est aussi sous-jacente au sens que je développe avec mes projets, et ce à partir des étalages et des œuvres qui les composent. À vrai dire, plusieurs des traits de la narration spéculative que j'ai relevés entrent en

---

<sup>32</sup> <https://centreclark.com/fr/exposition/strata/>.

<sup>33</sup> Ajoutons aux influences l'article *Geologic Life : Prehistory, Climate, Futures in the Anthropocene* (2013) de Katryn Yusoff qui est structuré à la manière d'un dialogue entre deux fossiles situés au début et à la fin de l'Anthropocène.

consonance avec certaines de mes installations. Le terme de spéculation ou plutôt de spéculateur a d'ailleurs un sens qu'il faudrait ici considérer. Emprunté au latin *speculator*, il signifie un « observateur, espion, messenger, garde ; observateur [des phénomènes] ». (CNRTL, 2012) Dans la Rome antique, nous dit Solhdju, le spéculateur est un éclaireur de guerre, observant et annonçant un danger, mais le terme peut aussi être entendu comme l'observation de phénomènes cosmiques. Donc, mis à part le sens de spéculateur financier qui occupe en grande partie l'imaginaire contemporain, selon son fondement historique, il s'agira d'une personne qui regarde en avant dans le temps (Pihet, 2017). Dans cette optique, on pourrait dire qu'avec certains de mes projets, je cherchais aussi à interpréter le présent pour ensuite faire une projection dans l'avenir, et ce à partir de faits existants. C'est bien la démarche qui a été adoptée dans des installations suggérant des ruines du présent (*Archéologie mondialisée*) ou des sites archéologiques du futur (*Télofossiles, Mémoires éteintes I et II*). Ces deux derniers projets montraient la fin d'une civilisation à la suite d'une catastrophe majeure où n'étaient visibles que les restes de notre monde. Des réalités comme la mondialisation, l'informatisation et la crise écologique étaient prises en compte dans cette spéculation donnant à voir des objets en ruines, dont des pièces automobiles, informatiques ou encore des dispositifs de stockage de données. Ensuite, avec le salon funéraire transhumaniste d'*Indice éternité*, une dimension spéculative était aussi sous-jacente au projet s'apparentant à un récit de science-fiction. Je me projetais alors dans un monde où le transhumanisme avec ses visées de vie éternelle était devenu une réalité. Le projet posait donc la question de l'usage de ces techniques dans un monde fait d'inégalités et même d'une économie débridée.

À partir de 2016, j'ai cependant commencé à intégrer des représentations humaines dans mon travail. Cette fiction du salon funéraire était aussi activée par le personnage de l'actionnaire en fin de vie, prêt à transférer ses mémoires. Je m'étais référée à la

figure de l'avare sur son lit de mort, sujet abondamment représenté dans différents arts. L'accent était porté sur le corps de l'homme pour réfléchir à la part affective, soit le désir et l'avarice qui constituent l'un des axes de cette recherche. Selon les versions, puisqu'il en existe quelques-unes, l'avare était en position couchée à la manière soit d'un gisant ou d'un transi en référence à l'art funéraire chrétien tel que brièvement décrit plus tôt. De plus, dans le projet *Sc, Nd, Er*, j'ai commencé à travailler autour du mythe grec de Danaé qui embrasse des références à la fois sexuelles et économiques. Je me suis inspirée du mythe pour une pièce en céramique basée sur une peinture de Titien de 1554 qui ouvrait sur différentes réflexions. Il y a donc une part des narrations que je mets en place qui incorporent des personnages déjà chargés de références et auxquelles j'en apporte de nouvelles. Les formes que prennent ces personnages sont liées à la manière dont je me les approprie avec par exemple des matières, des objets et des esthétiques, qui créent en retour un certain réseau de signification.

Enfin, l'installation *Sc, Nd, Er* (2018) qui était constituée de plusieurs types de créations a marqué un changement de direction et constitue à mon avis l'amorce d'un nouveau rapport à la création et à la narration. Prenant son titre de l'énumération de trois acronymes d'éléments chimiques, ce projet était situé dans une réflexion sur l'économie, la technologie et les affects. Mon intention était alors de considérer ces éléments comme des acteurs au sein du projet, me positionnant du coup dans un récit mettant de l'avant la dimension non humaine du champ géologique. Il était question du silicium et de deux éléments de la famille des terres rares ou lanthanides, le néodyme et l'erbium. J'abordais en fait leur présence dans des technologies informatiques couramment utilisées comme le téléphone portable, mais aussi celles qui appuient la finance contemporaine qu'on sait informatisée. Avec ce projet, il apparaît que la part narrative de certaines propositions pourrait être abordée quant à leur matérialité. Dans le texte de Speidel précédemment cité, il écrit : « À un niveau très primitif, narration et

description se distinguent par le contenu. La narration a pour objet des événements et actions ; la description plutôt des états. Mais ces critères ne sont pas fiables à 100 %. » (2016 : 189) Ces propos de Speidel m'amènent à entrevoir l'importance de la question des états dans le projet *Sc, Nd, Er* en regard du potentiel narratif qui peut en découler. En observant les références déployées, l'état solide était convoqué en ce qu'il concerne le règne minéral et aussi la matérialité de la sculpture. Ainsi, pour certaines des pièces de l'installation, des états de matière solide étaient signifiés à la fois dans la réflexion et sous forme d'éléments chimiques réellement présents dans la salle d'exposition. En revenant un peu plus en arrière, le corps de certains de mes personnages d'avares, dont *Martha (gisante)*<sup>34</sup> (2018) (fig. 76) et *Désir carbonisé*<sup>35</sup> (2017) (fig. 77), était couvert de glaçures rappelant des métaux tant brillants qu'oxydés. Ces corps à l'épiderme métallique que j'ai conceptualisés comme un devenir-minéral<sup>36</sup> à l'instar de Deleuze et Guattari pouvaient en fait suggérer une mutation ou fusion de l'homme avec les métaux précieux dans la perspective d'un désir de richesse. Le règne minéral est incontestablement le plus important lorsqu'on se représente l'économie avec le système monétaire, les ressources minières et énergétiques ainsi que les technologies informatiques.

D'un autre côté, certaines pièces de l'exposition ne se référaient pas à des représentations humaines, mais plutôt à des objets et dispositifs pouvant aussi être abordés sous la question des états. Par exemple, avec la série *Persistence II*, on pouvait voir des unités de serveurs informatiques moulés et déformés. Comme mentionné, la

---

<sup>34</sup> Personnage présenté dans l'exposition *Di\$play\_Body* 2018.

<sup>35</sup> Pour *Indice éternité*, en plus d'*Effigie d'un actionnaire*, j'avais produit un deuxième corps en réserve, si un problème technique devait arriver. J'ai exposé *Désir carbonisé* lors d'une exposition de groupe dans une installation nommée *Mimesis Trinity remix* en 2017.

<sup>36</sup> Cette notion est principalement définie dans la partie 4.1 « Théâtre d'affects ».

glaçure mauve de ces serveurs avait été obtenue par un mélange incorporant du néodyme comme colorant. Rappelons que le néodyme est ciblé de nos jours pour constituer de minuscules aimants très puissants qui sont utilisés pour les appareils technologiques, dont les téléphones et les disques durs. Enfin, la série de deux dessins *Carrier Hotel I, II* (2018) est aussi exemplaire d'une réflexion prenant comme sujet des matières chimiques en ciblant plus particulièrement le silicium utilisé pour la fibre optique.

Les narrations que je développe à partir de mes étalages ont comme caractéristiques d'incorporer tout d'abord une dimension spéculative en procédant à une projection d'un monde parfois dystopique basé sur le présent. Ensuite, l'on trouve des personnages dans certaines de ces narrations, plus particulièrement l'actionnaire dont la représentation s'inspirait de l'histoire de l'art. Enfin, pour les œuvres où il n'y avait pas de personnages, des dispositifs technologiques étaient considérés sous l'aspect des éléments chimiques qui les constituent, démontrant l'importance du plan géologique dans la narration du projet. Dans cette partie, j'ai présenté les étalages signifiants avec lesquels je bâtis mes projets. En considérant ma méthodologie opérant avec des associations hétérogènes, j'ai aussi exposé le caractère hermétique de mes projets et la difficulté à bien transmettre tous les niveaux de significations inhérents à ma pratique. La dimension narrative qui a été détaillée dans cette partie répond donc à ce problème. La méthodologie par association qui structure mes installations doit donc être valorisée en ce qu'elle alimente en définitive les narrations spéculatives de mon travail. Ces narrations permettent donc de me représenter mon propre travail tout en faisant le pont avec le spectateur qui peut recevoir de manière unifiée ces références articulées avec les œuvres.



## CHAPITRE IV

### AXES THÉORIQUES ET ARTICULATIONS PRATIQUES

#### 4.1 Le théâtre d'affects

L'une des manières de considérer le champ économique dans cette recherche est par le biais de la dimension affective. Le fait de m'être référée à la finance en particulier se justifie quant à la richesse affective qu'on peut y trouver, et même son exubérance malgré ses prétentions de rationalité. L'image du théâtre d'affects est donc une manière d'appréhender l'économie financiarisée tel un drame où se jouent des niveaux d'intensité affective. J'aimerais ici dégager des pistes sur ce rapport entre économie et affect relativement aux visées créatives de cette recherche. Il faut dire que la dimension affective fait l'objet d'un engouement récent dans les sciences humaines où l'on parle depuis quelques années d'un tournant émotif. La théorie des affects apparaît en germe dès 1995 dans le sillon de différentes traditions en philosophie et en science (Gregg et Seigworth, 2010), mais la conception des affects dépasse ce cadre. C'est pourquoi dans cette recherche, l'affect peut prendre des dénominations telles que comportement, désir, intérêt et passion. Je me réfère pour ma part à la tradition découlant de Spinoza lorsque je parle d'affect, plus particulièrement le désir et son penchant pour l'argent qu'est l'avarice. D'un autre côté, une théorie des affects me semble pertinente dans le contexte du champ de l'art au sens où elle touche à des dimensions humaines et non humaines s'entre-affectant. Même si un rapport à l'art n'est pas toujours mis de l'avant dans les textes théoriques, l'on peut très bien s'approprier une théorie des affects en art, plus particulièrement dans un rapport entre l'artiste et ses matériaux. Il en sera

d'avantage question dans la prochaine sous-partie puisque dans celle-ci, la dimension des affects peut avoir des allures de thème.

#### 4.1.1 L'économie comportementale

Certains écrits issus d'une approche d'économie comportementale ont été fondamentaux dans les prémisses de cette recherche-crédation, plus particulièrement pour le projet *Mimesis Trinity*. L'économie comportementale répond au paradigme de l'*homo œconomicus*<sup>37</sup> de la théorie économique néoclassique qui perçoit l'individu comme un sujet rationnel faisant toujours des choix visant une maximisation de son intérêt. Or, dès les années 1950, l'économiste Herbert Simons conteste cette conception du sujet rationnel en invoquant que ses choix ne sont pas toujours optimaux et que persistent des inconnus dans la grille de lecture néoclassique du sujet économique. Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, d'autres économistes et chercheurs ont aussi ajouté des variables psychologiques et sociales à l'analyse du sujet économique, dont Daniel Kahneman, Richard Taylor, Robert Shiller et le français André Orléan. J'aimerais m'attacher ici aux recherches de l'économiste André Orléan afin de dégager une première articulation de l'affect dans l'économie et ainsi mieux localiser des sources d'inspiration théoriques. Sans mentionner l'affect, Orléan a plutôt analysé les comportements dans la finance à la suite de crises économiques. En effet, lorsqu'il y a une forte déconnexion entre la valeur fondamentale et l'évolution à la hausse des prix, on parle de bulles spéculatives. De tels épisodes sont connus dans l'histoire occidentale avec notamment la « tulipomanie » (1637), le krach de la mer du Sud (1720), la spéculation immobilière de Paris, Berlin et Vienne (1873), la bulle Internet (2000) et enfin, la crise des *subprimes* (2007-2008). Dans *Comprendre les foules spéculatives*,

---

<sup>37</sup> Terme forgé par John Stuart Mill, 1871.

Orléan pose en fait la question de la rationalité économique. Ces types de comportements sont-ils rationnels ? La réponse n'est pas aussi simple qu'il y paraisse. La bulle technologique de l'an 2000<sup>38</sup> marquée par la surévaluation des titres de compagnies informatiques et le krach subséquent donnent à Orléan un contexte pour regarder de plus près ce que font les actionnaires. Il affirme que « les dynamiques collectives à l'œuvre lors de bulles spéculatives ont un fondement rationnel » (2001 : 2), mais l'économiste pourra avoir recours à d'autres champs pour mieux appréhender celles-ci. Pour fonder son analyse de la rationalité, Orléan se base sur des résultats obtenus dans l'économie expérimentale<sup>39</sup> reproduisant une situation de marché avec des participants devant tirer un gain d'une somme de départ par l'achat et la vente. Cette expérience montre que les joueurs étant conscients du prix de la valeur fondamentale de l'action continuent pourtant d'acheter à la hausse. C'est donc les causes mêmes des bulles spéculatives qui sont visibles à petite échelle dans cette expérience. Avec de tels résultats, nul besoin d'invoquer la folie collective selon Orléan puisque ces comportements seraient risqués, mais pas irrationnels. Cependant, à une échelle plus grande, ces mêmes agissements auront une résonance tout autre, lorsqu'accumulés (2001 : 4). Orléan fait déboucher son questionnement sur la rationalité avec le concept de mimétisme pour observer ce qui se joue dans les configurations d'une économie à l'époque nouvellement dérégulée et mondialisée. Si l'activité spéculative était auparavant construite de sorte qu'un individu ayant plus d'informations sur les marchés conseillait des individus moins informés, Orléan remarque à son époque un changement de paradigme où les actionnaires se copient désormais les uns les autres. L'économiste qualifie de mimétisme autoréférentiel ce

---

<sup>38</sup> Bulle spéculative touchant aux valeurs technologiques de l'informatique et des télécommunications commençant à la fin des années 1990 et atteignant son sommet au début de l'an 2000.

<sup>39</sup> *Bubbles, Crashes, and Endogenous Expectations in Experimental Spot Asset Markets*, Vernon L. Smith, Gerry L. Suchanek and Arlington W. Williams *Econometrica*, Vol. 56, n° 5 (sept., 1988), p. 1119–1151.

type de fonctionnement où « Le mot d'ordre n'est plus à copier ceux qui ont une expertise solide, mais à copier l'opinion majoritaire. » (2001 : 24-25) L'imitation qui est suscitée par une telle analyse sera qualifiée d'autoréférentielle, l'économiste parlant finalement d'une « incomplétude de la rationalité » en énonçant que : « [...] dans un cadre autoréférentiel, il n'est plus possible de tracer une frontière étanche entre motifs économiques et motifs sociaux ou psychologiques, entre anticipations privées et croyances collectives. » (2001 : 6)

Bien qu'Orléan n'emploie pas le terme d'affect, il doit avoir recours comme on l'a vu à des dimensions psychologiques afin de pousser sa compréhension des phénomènes de bulle et de crise. Le philosophe canadien Brian Massumi, aussi connu pour ses traductions des ouvrages de Deleuze, est l'une des figures importantes du tournant affectif. Dans son livre *The Power at the End of the Economy*, il affirme que la séparation entre rationalité et affectivité ne peut être complètement établie en regard du sujet économique. Cette part affective est en fait canalisée dans des formations de plus grande échelle qu'il théorise à partir du niveau infra-individuel. Tant chez Orléan et que chez Massumi, il est question d'une indistinction entre la rationalité et l'affect. En situant l'affect anxieux d'acquiescer non seulement à l'échelle individuelle, mais aussi collective, l'on s'aperçoit qu'il opère encore plus sur ce plan par un jeu complexe aux effets imprévisibles. La spécificité de l'affect semble dès lors pouvoir être appréhendée dans des schémas d'interrelations où le mimétisme concourt à créer des tendances répondant à un certain cadre normatif. Ce cadre normatif est un autre aspect du questionnement d'Orléan sur la rationalité. Toujours dans l'article *Comprendre les foules spéculatives*, il assoit ce concept sur les normes économiques en vigueur selon une période donnée telle une sagesse conventionnelle (2001 : 35). Le mimétisme normatif nous sort de la rationalité au sens où une croyance partagée par une masse critique pourra s'autoréaliser. Ces conventions peuvent d'ailleurs apparaître après les

phénomènes d'engouements comme une manière de les justifier a posteriori (2001:36). On pourrait ici encore faire allusion au contexte de bulle Internet où le nouveau paradigme suggérait alors d'investir dans des titres technologiques jusqu'à parfois perdre toute trace du fondement même de leur valeur. Le cas de la compagnie NetJ.com est édifiant : à l'aube des années 2000, ses actions étaient bien cotées en bourse alors que la compagnie n'avait aucun employé et aucune activité<sup>40</sup>.

Dans l'ouvrage *L'Empire de la valeur* écrit à la suite de la crise de 2007-2008, Orléan mentionne plus explicitement l'influence de l'anthropologue René Girard sur son concept du mimétisme. Il a en quelque sorte transposé les conceptions sur le désir mimétique de Girard pour situer les comportements dans la finance. Sans approfondir le désir girardien ici, il me semble nécessaire de s'y attarder comme une première manière de considérer l'affect sous l'aspect du désir. Dans sa déclinaison de l'affect, Spinoza stipule dans *L'Éthique* que le désir, la joie et la tristesse sont les trois affects primaires desquels en découlent plusieurs autres (2010 : 309). Le désir est ainsi synonyme d'un certain nombre d'affects et concerne dans le cas de Girard l'imitation d'un autre sous le jour de l'envie, de l'admiration et parfois de la violence. En prenant comme terrain l'étude de grands chefs-d'œuvre de la littérature occidentale, Girard explore le noyau affectif de récits d'auteurs tels que Cervantès, Stendhal, Proust, Dostoïevski et Flaubert. C'est plus particulièrement l'interaction entre les personnages qui intéressent Girard dans lesquels il puise différents états d'âme, cercles et milieux sociaux (Universalis, 2019). D'ailleurs, l'anthropologue divise le désir mimétique en deux occurrences. Tout d'abord la médiation externe qui correspond à un héros dont le modèle se trouve à l'extérieur de son cercle social. Les exemples de Don Quichotte et du chevalier Amadis de Gaule, ou encore de Madame Bovary et des héroïnes de ses romans sont probants. D'un autre côté, dans la médiation interne, le modèle imité se

---

<sup>40</sup> Voir <http://boards.fool.com/netjcom-hall-of-fame-12826168.aspx>.

trouve dans la même sphère sociale et intime que le sujet, par exemple Pavel Pavlovitch et l'amant de sa précédente femme dans *L'Éternel mari* de Dostoïevski. Ce désir mimétique sous l'aspect de la médiation interne, soit d'agents se copiant les uns les autres, fait naître un choc de désirs amenant Orléan à dire que Girard pose :

[...] une critique radicale de la souveraineté individuelle en matière de désir. Selon lui, l'individu ne sait pas ce qu'il désire. [...] l'individu souffre d'une infirmité du désir qui le pousse à chercher en autrui les références qu'il ne réussit pas à se donner à lui-même par un acte de pure souveraineté intérieure. Pour ce faire, il recourt à l'imitation d'un modèle. Aussi, la critique que René adresse à la psychanalyse freudienne s'appliquerait-elle tout aussi bien à la théorie économique [...] (2011 : 74).

Pensée comme une critique de la souveraineté de l'individu, d'un individualisme exacerbé, c'est aussi une dimension de morale chrétienne sur l'orgueil et la réconciliation qui se trouve dans la réflexion de l'anthropologue (Universalis, 2019). L'époque voit d'ailleurs défiler plusieurs critiques du sujet en tant qu'il est autonome. Deleuze et Guattari, avec leur concept de l'homme en tant que machine désirante, s'opposent aussi à l'unité du sujet en voyant celui-ci comme inséré dans une multiplicité, un réseau de désirs s'entre-influençant (Andoka, 2012). En pensant à l'imitation de désir dans le contexte de la multitude, l'on peut voir pourquoi les théories de Girard sur le désir ont pu résonner dans les recherches d'Orléan. Si les objets de désir dans la littérature peuvent être des êtres et des accès à des statuts, le capital est immanquablement le canal par lequel la motion mimétique trouvera sa satisfaction dans l'économie financière. Comme on l'a vu plus tôt dans l'expérience avec des participants, les joueurs suivront coûte que coûte la tendance à la hausse avec des engouements basés sur des formations mimétiques, où selon Orléan « plus grande est l'attraction que le produit exerce, plus grand est le nombre d'acheteurs, plus forte est l'intensité du désir de l'acquérir, plus sa diffusion progresse. » (2011 : 80)

Les recherches d'Orléan sont d'une part exemplaires de la direction que j'ai donnée à cette recherche-crédation en faisant de l'*homo æconomicus* un sujet affectif gouverné par le principe du désir dans un agencement avec la technologie et les minéraux. D'autre part, le nom de mon projet de compagnie fictive *Mimesis Trinity* s'appuyait sur le mimétisme d'Orléan et de Girard. Dans les termes mêmes du titre, la *mimesis* avait été mise en relation avec une trinité inspirée du désir girardien qui se pense comme un jeu d'interactions entre sujet – objet – modèle. D'autre part, les recherches de Girard ont influencé l'œuvre *Emma* pour laquelle je me suis appuyée sur son analyse du personnage de Madame Bovary qui prend comme modèle les héroïnes des romans qu'elle lit. Dans l'animation en question, j'ai fait un rapprochement entre le roman de Flaubert et un texte d'Orléan sur la finance. On pourrait d'ailleurs mettre en lien analogique les comportements mimétiques de ce roman et ceux dans la bourse où tous deux débouchent sur une crise familiale ou économique. L'ensemble de cette installation sur laquelle j'ai donné plus de précisions dans les autres parties du texte était donc fondamentalement une exploration du désir mimétique. Dans le projet *Indice éternité*, c'étaient davantage les affects de la peur et du manque qui étaient mis de l'avant.

#### 4.1.2 Une théorie des affects

Délaissant temporairement l'affect dans sa relation à l'économie comme on a pu le voir avec l'économie comportementale, j'aimerais ici observer la théorie des affects pour ensuite y revenir en lien avec ma pratique artistique. Tel que mentionné, un intérêt marqué pour la dimension affective est apparu dans les sciences humaines de la dernière décennie. Plus récemment, on constate une prolifération des écrits mettant au centre les passions, nous dit la philosophe Gloria Origgi qui a dirigé *Passions sociales*, un ouvrage à l'approche multidisciplinaire recensant un nombre considérable de passions. Selon Origgi, la notion d'intérêt théorisée par Adam Smith joue désormais

un rôle dans l'explication de l'action sociale : « une fois les passions rebaptisées “intérêt”, d'abord comme terme de substitution, puis comme synonyme d'activité procurant de la satisfaction, les intérêts n'avaient plus à combattre leurs sœurs les passions. » (2019 : 342) L'ouvrage s'intéresse donc aux affects dans la sphère publique, notamment politique. D'un autre côté, Yannick Floquet parle d'un tournant émotionnel dans les sciences sociales en se référant aux ouvrages de l'intellectuel Frédéric Lordon qui témoigne de ce tournant tout en le critiquant (2013). L'approche théorique de Lordon est significative pour cette recherche, car ayant une formation d'économiste, il se distancie des dogmes néolibéraux et se tourne vers la sociologie et la philosophie. Des ouvrages comme *Capitalisme, désir et servitude* (2010) ainsi que *La société des affects. Pour un structuralisme des passions* (2013) viennent marquer toute l'originalité de Lordon qui s'intéresse à la tradition des affects de Spinoza, qualifiant lui-même son travail de science sociale spinoziste ou philosophie spinoziste appliquée (Van Reeth, 2016). Cette résurgence des émotions est donc pour Lordon une manière de réintroduire la grille spinoziste qui à son avis va plus loin puisque l'émotion n'est qu'une des catégories de l'affect (Van Reeth, 2016). En effet, pour le chercheur, le risque de ce tournant est de basculer dans un sentimentalisme individuel au détriment de l'exploration des structures sociales. Floquet rappelle que l'approche spinoziste amène Lordon à s'intéresser aux affects en laissant de côté les sujets (2013). De plus, si l'on observe la définition que Massumi donne de l'affect ou de l'*affectio* de Spinoza, on se rend compte qu'il n'est pas particulièrement personnel : « Neither word denotes a personal feeling » (Plateau). Floquet écrit très justement que le *conatus* chez Spinoza, cet élan de puissance « est au départ indéterminé, et ce n'est pas l'individu qui le choisit consciemment. Ce sont ses affections, ses rencontres, qui déterminent ses affects [...] » (2013).

Cet engouement pour l'émotion et l'affect en sociologie s'est entre autres manifesté en

France tel qu'on le voit avec Lordon et la publication d'Origg. Dans le monde anglo-saxon, on parle depuis plus longtemps encore d'un *affective turn* qui mérite qu'on s'y intéresse ici. Sans représenter une théorie constituée ou généralisable, il s'agit d'une multitude d'approches vouées à différents champs d'études. Gregg et Seigworth recensent neuf approches dans l'introduction d'*Affect Reader Theory* qui se situent au croisement de plusieurs phénomènes tels que le rapport entre des agents humains et non humains, entre l'homme et la machine ou entre la matière et le processus (2010 : 6). En effet, la spécificité de l'affect réside en ce qu'il est situé « entre » des phénomènes faisant de l'enveloppe non plus une barrière, mais des zones de communication, de parenté ou de non-parenté entre des corps en perpétuel devenir (2010 : 2). Avec la théorie des affects, les catégories et oppositions délimitant des phénomènes et concepts cèdent leur place à des rapports de seuils, de tensions, de gradients marqués par le processus (2010 : 4). Pour retracer une théorie des affects, Gregg et Seigworth mentionnent deux essais sous-jacents à ce tournant et qui sont parus en 1995 : *Shame in the Cybernetic Fold* d'Eve Sedgwick et Adam Frank et *The Autonomy of Affect* de Brian Massumi. Ces deux essais ont toutefois des approches sensiblement différentes, où le premier puise dans la psychobiologie quasi darwiniste de Silvan Tomkins qui place l'affect au niveau des pulsions du corps. D'un autre côté, le second prend racine dans les théories de Spinoza et de Deleuze où l'affect se retrouve au milieu de relations, assemblages complexes déterminant en retour tant les corps que le monde (2010 : 5-6). En considérant les références qui sont utilisées dans le contexte de cette thèse, il est évident que j'ai davantage puisé dans le second en empruntant certains matériaux théoriques chez Spinoza et Deleuze tout en considérant Massumi. C'est pourquoi j'aimerais ici retourner aux fondements de l'affect de Spinoza pour mieux appuyer certaines œuvres de ma pratique.

Pour situer la théorie des affects de Spinoza, on pourrait dire qu'elle s'insère dans un

ouvrage plus vaste nommé *L'Éthique*, dont le nom complet traduit du latin est *L'Éthique démontrée suivant l'ordre des géomètres*, écrit entre 1661 et 1675 et publié en 1677. *L'Éthique* se compose de cinq livres dont le troisième se nomme *De l'Origine et de la Nature des affects*. Comme dans ses autres livres, Spinoza utilise une méthode mathématique faite de définitions, d'axiomes, de scolies et de corollaires. Les affects et appétits humains sont donc soumis au même traitement que les autres parties sur Dieu et l'Esprit comme s'il était question de lignes, de plans ou de corps (2014 : 213). Au contraire de la perception admise à l'époque où les passions étaient considérées comme une maladie de l'âme devant être condamnée, Spinoza écrit, dans sa préface, qu'il s'adresse à ceux qui maudissent ou rient des affects plutôt que de les comprendre (2014 : 211). Le livre III de *L'Éthique* vise donc une libération de l'homme en l'amenant vers des affects joyeux augmentant sa puissance d'agir. La première définition que le philosophe donne au début du livre III consiste à poser les bases de l'affect : « Par Affect, j'entends les affections du Corps qui augmentent ou diminuent, aident ou répriment, la puissance d'agir de ce Corps, et en même temps les idées de ces affections. » (2014 : 213) Juste avant d'écrire ces lignes, il affirme d'une part que les affections du corps se produisent avec le concours d'une cause inadéquate, c'est-à-dire extérieure à l'homme. D'autre part, une cause adéquate pourra se comprendre par elle seule dans sa relation à l'homme. En résumé, la cause adéquate amène l'homme à l'action tandis que la cause inadéquate l'amène à une passion ou à souffrir. S'en suivent plusieurs propositions, dont la LVI qui stipule qu'il y a trois affects primaires (joie, tristesse et désir) à partir desquels en découlent une infinité, et ce relativement à l'objet auquel se réfère l'affect (2014 : 309). Dans le scolie de cette proposition, il écrit :

Parmi les espèces d'affects, qui [...] doivent être extrêmement nombreuses, insignes sont la Gourmandise, l'Ivrognerie, la Lubricité, l'Avarice et l'Ambition, qui ne sont rien que des notions de l'Amour ou du Désir qui expliquent la nature de l'un et l'autre affect par les objets auxquels ils se rapportent. (2014 : 311)

Avec cette proposition, on comprend que l'objet de l'affection fait en quelque sorte corps avec le sujet affecté où l'on ne peut entièrement les séparer. L'affection entre un agent humain et non humain m'intéresse plus particulièrement et l'on est à même d'en imaginer la nature en considérant les affects issus du domaine des appétits listés dans la dernière citation. D'ailleurs pourrait-on lier cette dimension de l'affect au concept de devenir-autre de Deleuze et Guattari ? Dans la prochaine sous-partie, je développerai la notion de devenir-minéral en me basant sur des pièces de céramique, mais avant, il s'agira de considérer l'avarice en tant qu'affect économique.

#### 4.1.3 Avarice, avares et corps

Parmi les affects primaires, le désir est plus particulièrement significatif pour cette recherche en ce qu'il entretient une relation privilégiée avec le champ économique comme on a pu le voir avec Orléan, Girard et Massumi. Spinoza écrit que « le Désir est l'appétit avec la conscience de l'appétit ; [...] en tant qu'elle est déterminée à faire ce qui sert à sa conservation. » (2014 : 319) Pour le philosophe, appétit et désir, sans être synonymes, sont situés dans le même gradient affectif. Il écrit plus loin : « J'entends donc ici sous le nom de Désir tous les efforts, impulsions, appétits et volitions de l'homme, lesquels varient en fonction des variations de l'état d'un même homme [...] » (2014 : 320). Dans le vaste champ des désirs, l'avarice fait l'objet de la définition XLVII des affects comme un « Désir immodéré et l'Amour des richesses. » (2014 : 345) Le CNRTL définit l'avarice plutôt comme un « Attachement excessif aux richesses, vice de l'avare. » (2012) Dans *The Early History of Greed: The Sin of Avarice in Early Medieval Thought and Literature*, Richard Newhauser retrace les fondements de l'avarice au Moyen Âge qui est un vice important dans les sociétés chrétiennes. Si la mise en garde contre l'avarice cible les citoyens pieux, les membres

de l'église sont tout aussi visés par le vice avec par exemple des objets immatériels tels que les honneurs et la connaissance. Selon les recherches de Newhauser, l'avarice concerne deux termes au I<sup>er</sup> siècle, tout d'abord *philargyria* qui décrit un amour de l'argent au sens des biens matériels tandis que *pleonexia* implique le désir d'avoir plus en incluant toute une gamme de désirs sensuels. L'évolution de l'analyse du vice gardera les aspects d'une acquisition pécheresse ou d'une rétention immorale qui peut correspondre tant aux termes latins d'*avaritia*, *cupiditas* ou de *philargyria* (2000 : 7). Il faut d'ailleurs situer l'avarice parmi les sept péchés capitaux qui à l'époque sont l'expression d'une moralité institutionnelle et autoritaire (2000 : 2). Le vice est décrié en lien à son aspect mondain à l'opposé d'une vraie spiritualité puisque selon le livre le *Pasteur d'Hermas* au II<sup>e</sup> siècle, il y a deux voies : celle de la droiture menant à la béatitude et l'autre, menant aux tourments (2000 : 2).

Cette dimension moralisatrice qui se dégage de ces conceptions moyenâgeuses des passions est bien celle que Spinoza cherchera à briser avec l'*Éthique*. Il s'agira de comprendre plutôt que de juger, de donner les outils de la libération des désirs plutôt que de culpabiliser. L'*Éthique* de Spinoza n'empêchera pas l'affect d'avarice de s'accroître au cours des siècles. Sans que ce ne soit le lieu pour faire la vaste histoire du vice, l'on ne peut que constater une évolution dramatique de l'avarice entre les débuts de la chrétienté et l'époque actuelle, soit les deux derniers millénaires. Il faudrait d'ailleurs se demander si c'est le vice qui a évolué de cette façon ou plutôt le monde. À la suite de la crise de 2000, Alan Greenspan, alors à la tête de la Réserve fédérale des États-Unis, a publiquement blâmé l'avarice dans le monde des affaires en disant « It is not that [...] humans have become any more greedy than in generations past. It is that the avenues to express greed have grown so enormously. » (Goldstein, 2002) Ces propos donnent à penser que l'avarice en tant que cause de certaines crises économiques n'a pas été souvent mise au premier plan. Je conçois le désir et l'avarice

dans cette recherche comme des principes ayant donné forme à cette économie où le capitalisme moderne et le tournant néolibéral en sont certainement des marqueurs dans la légitimation de l'intérêt personnel.

Dans ma série de projets économiques, le personnage de l'actionnaire a été plus particulièrement important pour mettre en forme des réflexions sur l'avarice. Si j'ai brièvement parlé de l'avarice relativement aux écrits religieux, j'aimerais présenter certains aspects des représentations de ce vice dans l'histoire de l'art pour ensuite rebondir sur des œuvres où je me suis approprié la figure de l'avare. Je me référerai à la recherche de Philippe Hamond, *L'avarice en images : mutations d'une représentation*, qui s'appuie sur des œuvres emblématiques à partir d'un corpus hétérogène de tableaux, gravures et fresques du Moyen Âge au XVII<sup>e</sup> siècle. À partir de celui-ci, l'historien met en forme un certain nombre de traits qu'il sera utile de considérer dans cette partie. Dès le XIV<sup>e</sup> siècle, on remarque un engouement pour les représentations des sept péchés capitaux, dont le thème de Cavalcade des vices, qui consiste à montrer des personnes qui sont portées par des animaux représentant les péchés. Dans le contexte des Cavalcades ou d'autres types de représentation, l'avarice est généralement illustrée avec des bourses, des cassettes, des coffres et des coupes contenant des pièces, bien que parfois ces éléments iconographiques puissent signifier un autre vice ou plusieurs à la fois (2008 : 13). À partir des œuvres explorées par l'historien, il en ressort que l'avare peut prendre la forme d'un homme riche et laïque, membre des élites bourgeoises urbaines (2008 : 16). Hamond précise que le fait d'avoir de l'argent n'est pas condamné et que c'est plus l'avarice en tant que convoitise, désir excessif d'accumuler et de posséder qui l'est (2008 : 18). Or dans plusieurs tableaux, la personnification de l'avarice prend aussi les traits d'une femme parfois vieille. Sans que les femmes soient perçues comme plus avares, bien au contraire, c'est conformément à la représentation normative d'allégories morales que ce choix se

justifie (2008 : 19). En observant la recherche d'Hamond, c'est sûrement dans les représentations des Pays-Bas au XIV<sup>e</sup> siècle que le thème de l'avarice est le plus fécond. L'historien remarque que si la mise en image de l'avarice donne à voir des personnages souvent passifs, c'est-à-dire ne faisant pas d'autres actions que de tenir une somme d'argent, dans les œuvres néerlandaises et flamandes, à l'opposé, les personnages sont montrés en train d'accomplir des actions telles que de toucher à l'argent (Pierre Bruegel, *Aviritia* 1556) ou encore la compter ou la peser (David Teniers le jeune, *Couple d'avares*, 1648) (fig. 78). L'un des traits les plus caractéristiques de l'avare, qu'il soit homme ou femme, est son âge. Dans plusieurs représentations néerlandaises, on remarque des vieillards qui manipulent ou pèsent de l'argent, parfois en couple. Selon Hamond, il s'agirait là d'une tradition très ancienne des représentations allégoriques. Ce rapport entre vieillesse et avarice vient ajouter la dimension de la mort dans l'interprétation des tableaux notamment de Jérôme Bosch et de Jan Provoost (fig. 79). L'historien écrit :

[...] peinture et gravure illustrent le combat de l'avare qui s'accroche vainement à son or et à ses biens alors que la mort s'apprête à l'emporter. L'argent fait ici figure de capital accumulé pour tenter, en vain, de prévenir une fin inéluctable. (2008 : 26)

Dans la partie sur la méthodologie, j'ai parlé des représentations de l'avare que j'ai réalisées en me référant aux gisants et aux transis chrétiens en ce qui a trait à leur posture. En travaillant sur ce personnage, j'ai procédé à sa réactualisation dans le présent. Dans l'histoire de l'art, l'avare est généralement un homme laïque comme on l'a vu, soit un rentier, un marchand, un homme des finances royales, un homme de loi, etc. Si la représentation de l'avarice n'est plus un sujet traité dans nos sociétés laïques où les passions ont été légitimées par la forme de l'intérêt personnel, il est évident que les gens de la finance constituent un groupe cible. C'est pourquoi mes avares ont été

conçus comme des actionnaires ou des gens d'affaires, acteurs emblématiques du théâtre d'affects néolibéral. En concordance avec l'histoire de l'art, ces avars ont été aussi pensés comme des personnes vieilles. Cette caractéristique est difficile à illustrer avec la céramique l'*Effigie d'un actionnaire* puisque les formes du corps sont abstraites, toutefois dans la vidéo *Indice-mémoire*, l'unique personnage est un homme âgé. Dans cette narration ouverte, le personnage incarne en effet un homme d'affaires riche, âgé et malade qui médite sur sa vie dans un centre d'halothérapie, cette guérison par l'environnement salin (fig. 80). En complément à cette trame narrative s'y retrouve une intrigue au sujet de cet homme avec des plans de caméras sur des disques durs externes. Va-t-il y donner ses dernières mémoires ? Est-ce un centre transhumaniste ? Malgré la sobriété des moyens pour cette vidéo, ces réponses pouvaient être révélées dans la narration du projet d'installation qui évoquait le contexte d'un centre transhumaniste futuriste sans l'illustrer. Pierre-Alexandre Fradet dans un compte rendu de l'exposition *Indice éternité* pour la revue *Espace* décrit ainsi le personnage de l'œuvre : « Une vidéo, diffusée au fin fond de la pièce, dévoile le genre d'individu qui serait en mesure de bénéficier de ce genre de traitement : il s'agit, sans grande surprise, d'un homme blanc cravaté, égérie du néolibéralisme. » (2017 : 84)

À partir des œuvres *Effigie d'un actionnaire* et de la vidéo *Indice-mémoire*, il m'apparaît que c'est bien par le corps qu'une dimension affective est à même de pouvoir prendre forme artistiquement. Affecter et être affecté est avant tout une histoire de corps, humains et non humains. Les affects malgré leur grande diversité sensitive (physique, vitale, émotionnelle et mentale) n'agiront en définitive que sur le corps. Frédéric Lordon vulgarise bien cette notion de l'*Éthique* en parlant d'une hétérogénéité ontologique des idées avec le corps. Selon lui les idées ne peuvent être reçues directement par le corps, mais c'est dans la mesure où elles nous affectent qu'elles peuvent trouver une résonance (Van Reeth, 2016). Ce point de contact entre idée, affect

et corps est donc relatif au système perceptif et affectif d'un individu d'ailleurs constitué par ses rencontres. À ce stade-ci, l'on pourrait se poser la question, comment ai-je procédé pour intégrer la dimension affective dans mon travail ? La représentation du corps qui s'avère, sur le plan théorique, le siège des affects, m'a donc amenée à des productions semi-figuratives, entre chair, os, surfaces minérales et *plug-in* technologique. En plus de représenter des corps, la référence à des esthétiques a été une autre manière d'articuler la dimension affective. Des références au surréalisme ont déjà été amenées pour situer une méthodologie procédant par des associations hétérogènes, mais aussi en tant qu'esthétique signifiante. Le surréalisme biomorphique que j'ai pu observer chez les artistes Arp, Tanguy et Dali a été une inspiration pour les céramiques d'*Indice éternité* et de *Mimesis Trinity (remix)*. Cette esthétique prenait son sens dans un rapport au désir puisque le surréalisme est sûrement le mouvement artistique l'ayant le plus intégré. Il m'a semblé que cette notion de libération du désir pouvait aussi trouver un écho dans le capitalisme et donc constituer une manière de parler des affects économiques (fig. 81). Dans son livre *Greed, Lust and Gender* (2009), Nancy Folbre explore l'avarice, la cupidité et la luxure dans l'histoire du capitalisme tout en considérant très pertinemment la donnée des genres. En examinant la question de l'individualisme, elle écrit que les historiens ont vu dans la croissance du capitalisme une force libératrice où l'individualisme est considéré comme moderne et rationnel par opposition aux anciennes valeurs religieuses et émotives. Elle écrit plus loin que là où certains historiens ont vu une libération, d'autres ont vu une damnation :

Tawney argued that concern for the welfare of others was the basis of social cohesion. The rhetoric of free choice, in this view, obscured the weakening of social obligation: capitalism delivered greater benefits to the strong than to the weak and social divisions further reduced solidarity. The search for personal pleasure, in Tawney's view, was a source of energy that should be confined to its proper sphere, harnessed and controlled. (2009: 4)

Cette libération du désir matériel semble bien caractériser les sociétés capitalistes tardives en prenant en compte des symptômes tels que la dérégulation des marchés et la consommation débridée. Le publiciste Edward Bernays est d'ailleurs un cas emblématique de cette libération du désir capitaliste. Apparenté à la famille Freud, il puise entre autres dans la psychanalyse freudienne pour concevoir ses théories de propagande publicitaire pour les masses. Cela étant dit, j'aimerais revenir sur la question de la libération du désir dans le surréalisme puisque le désir est bien au cœur des aspirations révolutionnaires surréalistes. Breton a affirmé dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?* que le désir est le « seul acte de foi du surréalisme » (1986 : 234). J'aimerais ici explorer cette question en considérant à nouveau l'objet :

Aussi onirique que politique, l'action des objets surréalistes indique leur visée : libérer les hommes du connu au profit de l'inconnu, en retrouvant le rêve solidifié dans les objets les plus ordinaires, en repensant l'activité artistique et son rôle dans la société marchande. (2013 : 234)

À la lumière de cette citation de Didier Ottinger, commissaire de l'exposition *Le Surréalisme et l'objet* (2013), il faut d'une part interpréter la libération du désir surréaliste comme un passage du connu à l'inconnu lié à un acte de détournement provocateur. Ottinger précise que le surréalisme a pris l'avenue de l'objet pour affirmer sa haine du réel en « retournant ses armes contre lui » (2013 : 234). L'objet est d'autre part un rêve solidifié en considérant ce qu'on peut y projeter. Breton théoriserait la trouvaille d'objets comme ayant la même fonction que le rêve, soit en libérant l'individu du passif de son inconscient et des scrupules affectifs. D'un autre côté, on pourrait convoquer les objets à fonctionnement symbolique de Dali, notion qu'il forge après avoir vu une sculpture de Giacometti. Dali perçoit dans les mouvements de la sculpture une dimension érotique et en distille le principe de l'objet comme moteur de fantasmes inconscients. En effet, le commissaire Gene Swinson perçoit dans les écrits

de Dali, plus particulièrement *Conquête de l'irrationnel* (1935), une approche se distinguant des autres artistes. Plutôt que de favoriser un processus introspectif issu d'un freudisme intuitif, il s'attarde davantage à des phénomènes du monde extérieur et concrets telles des obsessions tapissant son iconographie (Rothkopf, 2009 : 50). Sous l'impulsion de Dali, plusieurs des artistes surréalistes réaliseront des assemblages d'objets comme une manière d'explorer des pulsions inconscientes, dont la Québécoise Mimi Parent qui a fréquenté les cercles surréalistes. Ce rapport entre objet et désir à travers la trouvaille et l'objet à fonctionnement symbolique peut amplement résonner dans la société de consommation. Sous les influences de l'anti-art de Dada et des ready-mades de Duchamp, le surréalisme embrasse une époque où les marchandises circulent à un rythme de plus en plus rapide. Il apparaît que les procédés valorisés dans le surréalisme tels que le collage et l'assemblage sont en phase avec cette immersion dans la société de consommation réellement annonciatrice du pop art. Mais c'est aussi au travers des installations de galeries que peut se concevoir cette immersion en empruntant les codes des vitrines de magasins avec notamment des mannequins. *A posteriori*, l'on peut donc voir un alignement entre désir, imaginaire, marchandise et capitalisme dans les processus surréalistes. La figure de Dali ne peut que pousser à l'extrême cet alignement qui était avancé dans le projet *Indice éternité* et plus particulièrement certaines œuvres, dont *Persistence I* et *II* issue du moulage de disque dur et de serveurs déformés. Notons qu'en 1939, Salvador Dali se trouve exclu du mouvement par Breton le surnommant du même coup *avida dollars*. Jouissant d'un succès médiatique et financier grandissant, Dali ne refuse pas les offres et les contrats provenant d'acteurs de la culture populaire dans notamment la publicité et la mode. Il réalise par exemple une vitrine pour le *Bonwit Teller*, un magasin de luxe à New York ou encore, conçoit un pavillon dans l'exposition universelle de New York de 1939 sous l'invitation de Julien Levy. Il collabore d'ailleurs avec ce dernier pour un certain nombre de projets visant à intégrer son art dans des contextes plus commerciaux. La

rencontre de Dali avec les États-Unis a l'effet de consolider l'étiquette faisant dire à Dickran Tashjian : « Was Breton hypocritical or merely clever when he dismissed Dali as 'Avida Dollars'? Dali was, after all, unrelenting in his pursuit of profit [...] » (2002 : 193). Il apparaît que le personnage de Dali est aussi annonciateur d'artistes tels que Warhol, Murakami ou Koons dans leur relation à la société de consommation et au marché.

Au moment où l'art de Dali se dédouble dans la culture populaire, le mouvement est toutefois en perte de vitesse. Dans le milieu des années 1940, les critiques sont plutôt désobligeants envers le surréalisme, plus particulièrement Greenberg. Défendant une approche formaliste stipulant que l'art doit se référer à la spécificité du médium employé, le critique condamne un certain surréalisme comme une réminiscence d'un art académique revêtu de nouveaux contenus littéraires. Sous le signe du renouveau, du geste artistique pleinement libéré, les artistes de la nouvelle abstraction américaine rejettent aussi cet art perçu comme symbolique et analogique. Cependant, lorsque l'expressionnisme abstrait passe par une crise identitaire dans les années 1950-60, et ce à défaut de se renouveler, le surréalisme est revalorisé. On comprend alors son influence sur le pop art, une association qui n'était pas évidente à l'époque. Ce rapprochement s'amorce avec Breton et Duchamp qui demandent des œuvres à Jasper Johns et à Robert Rauschenberg pour « l'Exposition internationale du surréalisme » de la fin des années 1950 (Rothkopf, 2009 : 48). L'emploi d'objets détournés et assemblés, comme les *combines* de Rauschenberg, résonnent en effet dans les stratégies créatrices du surréalisme. Dans la foulée de cette rencontre entre le surréalisme renaissant de ses cendres et le pop art, la galerie Sidney Janis organise en 1965 une exposition de groupe qui explorait des thèmes surréalistes chez des artistes alors contemporains tels qu'Oldenburg, Dine et Arman. Le travail de ce dernier, plus particulièrement ses boîtes et objets coulés, prépare la voie à des artistes de plus jeune

génération, dont le sculpteur Paul Thek. Ce dernier expose d'ailleurs à la galerie *Pace* dans l'exposition *Beyond Realities* organisée par Michael Kirby qui reconnaît la dette du surréalisme aux plus jeunes artistes (Rothkopf, 2009 : 48).

J'aimerais mentionner l'importance de l'œuvre *The Tomb* (fig. 82) de Thek pour mes effigies d'avares et plus particulièrement sa série *Technological Reliquaries* (1964-1967), des œuvres pouvant d'ailleurs nous faire réfléchir au corps sous l'aspect des affects. Les *Technological Reliquaries* connues aussi sous le nom des *Meat Pieces* prennent la forme de pièces de chair d'évocation humaine ou animale faites de cire d'abeille colorée, de fils et de cheveux et placées dans des boîtes de plexiglas, parfois d'un jaune fluorescent (fig. 83). Harald Falckenberg écrit que ces œuvres sont pour Thek des *mementos moris* montrant la décomposition de la chair. Le mou et le béant de la pièce de chair offre un contraste avec l'aspect froid et lisse des boîtes, entre l'émotionnel et le rationnel (2008 : 18). Occupant l'espace sous la forme de boîtes ou de colonnes, l'on peut situer ces œuvres à la lumière des sculptures d'Arman, mais également avec les *specific objects* du minimalisme. Bien qu'influencé par les courants et les artistes de son époque, Paul Thek a une approche à la fois unique et viscérale. Il se distingue aussi en utilisant des techniques traditionnelles et artisanales à un moment où il y a peu d'écho pour de telles pratiques. Son travail de moulage d'après nature sera en fait influencé par des voyages effectués par l'artiste où il découvre toute la richesse historique des catacombes italiennes. En plus des pièces des *Technological Reliquaries* qui concernent le corps, l'installation *The Tomb* (1967) ou encore la pièce *Fishman* (1970-1971) sont moulées en cire à même le corps de l'artiste. Selon Peter Weibel, certains mouvements des années 1960 ont évité la question du corps et ainsi maintenu dans le silence le médium même de la souffrance et de la mort. Pour l'historien de l'art, la principale contribution de Thek sur l'art américain tient dans l'exposition de cette corporalité où il n'était toutefois pas question de la vie émotive de l'artiste. En

envisageant la démarche artistique de Thek sous la question de l'affect, il en ressort que ces corps suggèrent plutôt des expériences sensibles impersonnelles. Selon les recherches de Scott Rothkopf, ses associations avec le commissaire Gene Swenson le montrent bien : « He militated against narcissistic automatism in favor of an artist finding or creating concrete, even banal, correlates for psychological impulses [...] ». (2009 : 51) Allant dans la même direction, Weibel apposera une grille de lecture sur l'usage du corps dans la pratique de Thek, dans la foulée d'une critique adressée à la psychanalyse freudienne dans les écrits de Deleuze et Guattari. Selon Guillaume Sibertin-Blanc, avec *L'Anti-Œdipe*, ces derniers opèrent une redéfinition du désir en s'attaquant aux pratiques psychanalytiques de l'inconscient, dont le complexe d'Œdipe. L'entreprise vise à travailler sur les causes des désirs inconscients dans les institutions capitalistes, et ce dans la perspective de l'histoire des luttes sociales. La nouvelle définition du désir qu'amènent Deleuze et Guattari prend forme avec le concept de machine désirante qui ne tient plus dans la représentation d'un sujet isolé et autonome, mais se conçoit dans un réseau. Le désir se pense dès lors sous la forme d'agencements qui ne donnent pas tant accès à un objet, mais à tout un monde. De la même manière, les œuvres de Thek ne sont pas des représentations des désirs de l'artiste, mais plutôt des assemblages en dialogue avec la multiplicité.

On ne pourrait minimiser l'influence de la pratique de Thek dans l'art contemporain. Son travail a trouvé un écho chez plusieurs artistes en pensant à des sculpteurs comme Damien Hirst et David Altmejd. Son corpus d'œuvres des années 1960 et début 1970 est pertinent pour réfléchir à la théorie des affects sous l'aspect du corps, et ce en concordance avec différentes références théoriques et artistiques. Pour terminer cette sous-partie, il me semble important de mentionner l'œuvre de Mark Manders *Room with chairs* que j'ai découverte après avoir fait ma série d'avares, et ce lors d'un voyage

à New York. Dans le cadre d'une exposition sur l'installation *Surrounds*<sup>41</sup> réunissant treize artistes, se trouvait dans les premières salles la proposition de Manders de 2003-08. Cette installation donne à voir une architecture complexe où la question des échelles y est entre autres abordée. On y voit plus précisément des cheminées d'usine de format réduit placées sur une table entourée de chaises à l'échelle 1/1. Entremêlée dans les pattes de la table et des chaises, une structure en métal en fait le prolongement pour aboutir sur un corps d'apparence argileuse étendu au sol parmi des pains d'argile. Ce personnage, typique des figurations de Manders, est en réalité une fonte d'aluminium peinte de la couleur de l'argile humide (fig. 84). Cette installation s'insère dans une réflexion que l'artiste décrit comme un *self-portrait as a building*. Sans intégrer la dimension des affects, le corps dans cet ensemble architectural aborde toutefois des références au surréalisme, plus spécifiquement à la pratique de l'artiste De Chirico. Dans un dialogue avec l'artiste surréaliste qui a par ailleurs peint d'étranges mannequins, l'œuvre aurait été faite pour en quelque sorte susciter la jalousie du peintre selon les propos de Manders<sup>42</sup>. Sans me lancer dans une quelconque interprétation de cette œuvre, il est à mentionner que le corps étendu m'a rappelé l'art funéraire chrétien des gisants en ce qui a trait à la posture. Le travail de figuration de Manders possède en effet une couche historique en pensant à ses personnages ressemblant à des *kouros* de la période archaïque grecque. J'ai été aussi fascinée par le corps de *Room with chairs* qui semble fait d'argile humide que confirment les lingettes<sup>43</sup> qui le recouvrent. Des personnages similaires dans le corpus de l'artiste sont aussi recouverts de grands sacs de plastique que l'on utilise pour conserver la plasticité de la terre en travail. La matérialité de l'œuvre par son ambiguïté est très séduisante et constitue une référence

---

<sup>41</sup> Voir : <http://boards.fool.com/netjcom-hall-of-fame-12826168.aspx>

<sup>42</sup> <http://www.markmanders.org/works-a/room-with-chairs-and-factory/2/>

<sup>43</sup> Dans le travail de modelage, on met des lingettes afin que la terre reste humide.

pour ma série des avarès-actionnaires malgré un traitement stylistique différent.

#### 4.2 Matérialité économique et artistique

Dans le contexte de l'économie néolibérale où se situe cette recherche, la finance a été présentée comme un secteur extractif (Sassen : 2017). En usant de montages juridiques et comptables complexes et de technologies avancées, une capture de plus en plus profonde de la valeur a lieu dans différents domaines. Or selon Saskia Sassen, la focalisation sur les dispositifs informatiques de la finance basés sur les algorithmes mathématiques nous détourne de la dégradation qu'ils produisent dans le monde réel. Dans son article *Finance as Capability : Good, Bad and Dangerous*, elle élucide son idée en mentionnant le recours de plus en plus grand à la sous-traitance qui entraîne une diminution des conditions des travailleurs, mais aussi de la protection de l'environnement. Ces deux critères rendent une compagnie faisant de la sous-traitance plus attrayante auprès des actionnaires en optimisant potentiellement la marge de profits. N'étant pas d'emblée associés à la dégradation des conditions des travailleurs, certains secteurs de la finance se basent pourtant sur un travail manuel tels que l'extraction de minéraux ou la fabrication de composants électroniques. En faisant l'analogie avec le secteur minier, Sassen écrit que la finance « once it has extracted what there is to extract, it moves on, leaving behind destruction. Yes, in this it is similar to mining, albeit dressed in much finer clothes. » (2017 : 4)

Dans ce qui suit, j'aimerais amener l'idée d'une finance extractive en me référant au champ minier (fig. 85). Nous verrons d'une part les infrastructures des transactions à haute fréquence conçues par des ingénieurs informatiques et des physiciens-statisticiens. Pour radicalement me plonger dans cette infrastructure, l'apport en minéraux dont dépendent ces dispositifs informatiques constituera mon angle

d'approche. Si un téléphone portable contient plus de soixante-dix éléments chimiques des quatre-vingt-trois éléments non radioactifs du tableau périodique (Rohrig, 2015), l'on peut s'imaginer que les ordinateurs de la finance en comportent tout autant. C'est d'autre part la question environnementale qui sera abordée en rapport à ces minéraux technologiques en les considérant comme d'importants acteurs dans la sphère économique. Généralement envisagés comme une matière inerte, les minéraux géologiques ont pourtant intéressé certains chercheurs qui les conçoivent comme vibrants, par exemple les concepts de métallurgie (Deleuze et Guattari, 1972), de *non-organic life* (Delanda, 1992), de *vibrant matter* (Bennett, 2010), de *geologic life* (Yusoff, 2013) et *mettalic animacy* (Niklotic, 2017). Certaines de ces recherches ont en retour influencé le courant philosophique du nouveau-matérialisme (NM) ou encore en ont été influencées. Se détournant de la prédominance du paradigme linguistique, la mouvance du nouveau-matérialisme conçoit les corps avec des frontières fluides au sens d'agents pouvant tout aussi bien affecter qu'être affectés. À la lumière du NM, l'économie peut donc être appréhendée dans un rapport entre des agents humains et non humains non loin de la véritable définition du terme d'économie qui selon Alain Deneault a graduellement été détournée de son sens premier pour ne signifier aujourd'hui que l'intendance des marchés financiers et commerciaux (2019 : 19). Comme annoncé dans la précédente partie, une théorie des affects peut être réintroduite dans cette perspective. En effet, dans l'ouvrage *Affect Theory Reader*, on parle de neuf types d'approches concernant une théorie des affects, dont « the often occulted practices of human/nonhuman nature as intimately interlaced » (2010 : 6). En deuxième partie de section, je m'intéresserai donc à cette co-affectation entre l'être humain ou l'*homo economicus* en tant qu'il est agencé avec le plan minéral et ses dérivés pécuniaires. La notion de devenir-minéral encadrera cette mise en relation forgée à partir d'œuvres de ma pratique artistique, soit la série des avars. Le devenir-minéral comme articulation entre la théorie et la pratique nous conduira à plus

généralement considérer une approche artistique dans un rapport étroit entre l'artiste et ses matériaux. Sans opter pour une indépendance de la matière en tant qu'agent exclusivement autonome, ce qui serait contradictoire dans une théorie des affects, c'est plutôt sous la forme d'une coopération inter-espèce que peut se penser un art matérialiste qui ne doit pas être entendu au sens du matérialisme historique de Marx d'ailleurs plus anthropocentrique. Bien que des aspects du nouveau-matérialisme pourront être utilisés ici, ce n'est pas dans le contexte académique que j'irai chercher des références artistiques, mais plutôt dans le champ de l'art contemporain en m'attardant à la démarche de Joseph Beuys pour ensuite tracer des lignes dans le temps avec l'exposition *Crash Test* (2018), organisée par Nicolas Bourriaud.

#### 4.2.1 Capitalisme et flux

Dans l'ouvrage *L'hypothèse cybernétique* qui a paru en 2001 dans la revue *Tiqqun*, on peut lire que le libéralisme n'est plus à critiquer puisqu'un autre modèle a fait son apparition, dissimulé derrière les noms d'Internet et des technologies de l'information. Ce capitalisme cybernétique, sorte de double du néolibéralisme, fait suite au capitalisme fordiste à partir de 1970 et à l'informatisation subséquente dans la fin des années 1980. Si l'on a démontré dans la partie traitant du néolibéralisme que l'État avait été au premier plan pour mettre en œuvre les dérèglementations économiques, dans l'hypothèse cybernétique de *Tiqqun*, l'État est contourné sur les réseaux où se met en branle une capture des comportements (2001 : 250). En effet, au début des années 2000, les auteurs de la revue voient déjà se manifester de super puissances informatiques (Microsoft, Yahoo, MSN, AOL, Google) et la crise qui s'en suit (bulle Internet). Dans la sphère économique qui nous concerne pour cette recherche-création, c'est bien sous la forme de l'information que se maintient le capitalisme cybernétique. En effet, le système boursier fait de l'information « la richesse à extraire et à accumuler,

transformant le capitalisme en auxiliaire de la cybernétique. » (2001 : 256)

La question de l'information et du *Big data* ne pourrait être abordée de nos jours sans parler des transactions à haute fréquence. De leur époque, *Tiqqùn* écrit que « Sur les marchés réels comme sur les marchés virtuels, chaque transaction donne lieu désormais à une circulation d'informations [...] » (2001 : 256). Il faudra toutefois attendre quelques années après la parution de l'article pour voir un nouveau type de pratique boursière s'alimentant justement d'informations à un rythme dépassant l'imagination. Bien qu'opérateur en 2005, les transactions à haute fréquence peuvent être contextualisées avec les débuts de la cybernétique. Dans son livre *The Stack: on Software and Sovereignty*, Benjamin Bratton se demande d'ailleurs si le calcul informatique a été découvert ou inventé. Il se réfère à l'observation d'interactions de la matière, des atomes en mouvement conceptualisés comme *clinamen* par Lucrèce. Ou encore une photographie du Gilles Deleuze sur les plages de Big Sur en Californie l'amène à imaginer le philosophe en train de contempler le plan d'immanence du géologique ayant résulté dans les grains de sable non loin de la *Silicon Valley*, où le silicium est d'ailleurs utilisé pour des puces d'ordinateurs (2015 : 77) (fig. 86). Ou bien une citation du pionnier de la théorie des médias Friedrich Kittler qui a écrit : « Silicon is nature! Silicon is nature calculating itself. If you leave out the part of engineers who write little structures on silicon you see one part of matter calculating the rest of matter. » (Gane et Sale, 2007 : 324) Malgré l'intérêt que présentent cette question et ses références, je me contenterai de soulever l'année 1936 où Alan Turing produit un modèle théorique de calcul moderne. Dans les années 1940-1950, sa thèse se développe en une machine permettant de simuler un algorithme, mais aussi de traiter tous les problèmes logiques pouvant être calculés (Bratton, 2015 : 78). Après plusieurs décennies d'avancées informatiques, l'année 1979 est plus particulièrement marquante pour l'informatisation de la finance où deux choses se produisent. L'on voit d'une part

se concrétiser la démocratisation des technologies informatiques (tableur professionnel dans l'Apple II) (fig. 87) et d'autre part, Margaret Thatcher est élue en Grande-Bretagne. À travers sa politique néolibérale, la politicienne met en place des programmes pour investir dans les infrastructures de la *City*, considérée comme une révolution technologique. Ce contexte permet à la finance britannique de se développer tout en dictant de nouvelles manières de faire les échanges mondialement (Askenazy, 2017 : 47). Cette informatisation des marchés a par la suite produit une augmentation du nombre de cotations et une diminution des temps de passage d'ordre (achat ou vente) amenant les banques à accroître le volume de transactions. L'utilisation du *trading* automatisé en ce qu'il peut collecter l'information et prendre des décisions rapides est donc apparue comme une évidence dans le début des années 2000 (ABC Bourse, s.d.) (fig. 88). Aujourd'hui, la majorité des transactions de la finance sont menées par des algorithmes. Dans un document émis par le gouvernement du Québec<sup>44</sup> visant à mettre en lumière les enjeux éthiques soulevés par cette activité, l'on dit que ce type de *trading* s'appuie sur « [...] une infrastructure technoscientifique sophistiquée constituée de modèles financiers mathématiques, d'algorithmes, de programmes et de matériel (hardware) informatique ainsi que des réseaux de communication [...] » (2016 : XII). Malgré la démocratisation des techniques de *trading* automatisé, les différents acteurs qui s'y adonnent ne sont pas tous sur un plan d'égalité. Dans un article paru dans *Le Devoir*, une véritable course à l'armement se cache derrière ce type de pratique (Bérubé, 2016). En effet, l'infrastructure informatique, c'est-à-dire la vitesse de calcul du serveur qui opère l'algorithme, est centrale. Benjamin Bratton mentionne très justement que le capitalisme algorithmique est le plus important canal d'un humanisme anthropocentrique en faisant de la satisfaction individuelle le centre d'une conception d'ingénierie (2015 : 81). Ceci étant dit, en plus d'avoir les meilleures machines, les

---

<sup>44</sup> *Enjeux éthiques liés aux transactions à haute fréquence* par la Commission de l'éthique en science et technologie.

compagnies cherchent à être au plus près des serveurs des bourses (ABC Bourse, s.d.). Dans une conférence présentée à TED, *How algorithms shape our world*, Kevin Slavin parle d'un *Carrier Hotel* situé à Manhattan où logent des *data centers* comme l'un des *hubs* des transactions à haute fréquence non loin de Wall Street. Il affirme que les autres localisations seront toujours en retard sur cette dernière à l'échelle de microsecondes. Slavin évoque d'ailleurs un passage souterrain entre Chicago et New York qui a été fait pour l'installation des canaux de fibre optique permettant que le signal soit 27 % plus rapide qu'auparavant, amenant un gain de deux secondes. Slavin défend donc l'hypothèse que les algorithmes sculptent réellement notre monde, d'un point de vue économique, mais également géographique en pensant à ce passage qui a chamboulé ce territoire et ses écosystèmes (Slavin, 2013). Ces informations sur la localisation de certains *data centers* en particulier celui du *Carrier Hotel (60 Hudson Street)* à Manhattan a exercé une influence sur ma série de dessins *Carrier Hotel I, II* que j'ai précédemment décrite.

#### 4.2.2 Minéraux technologiques et matérialité vitale

Dans sa série *Feuilleton théorique*, le philosophe Alain Deneault parle non pas d'une économie, mais des économies en se référant à l'utilisation passée du terme dans différents domaines (science naturelle, art, psychologie, politique et foi). Selon l'auteur, le terme a graduellement été associé à l'économie marchande du capitalisme alors que dans ses origines, il concernait un rapport au monde beaucoup plus diversifié. Dans le Feuilleton I, *L'économie de la nature*, il se concentre sur le rapport entre économie et écologie et écrit : « Il y a deux siècles et demi encore, plutôt que d'écologie était-il donc question d'économie : une économie de la nature suffisait à décrire le fait d'un équilibre vivant, mais précaire entre des espèces évoluant dans les écosystèmes. » (2019:15) On peut y lire qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle le Suédois Carl von Linné, pionnier des

sciences naturelles, avait donné une légitimité à cette économie de la nature. Or avec la montée de l'agriculture, de l'industrialisation, puis du commerce et de la finance, le terme d'économie dans son utilisation montre un changement de perspective sur le vivant fait d'initiatives économétriques menant éventuellement à une dégradation des écosystèmes. Deneault écrit : « L'économie de la nature apparaît alors telle une métaphore pauvre, alors qu'inversement c'est la science économique qui en a commis une. » (2019 : 107)

En accord avec ces derniers propos de Deneault, en plus de cibler l'économie financiarisée dans cette recherche, il serait utile pour cette sous-partie de considérer l'économie selon sa définition première, soit une relation entre l'humain et les règnes de la nature et plus particulièrement les minéraux. De nos jours, notre rapport avec le champ géologique relève plus d'un capitalisme extractif qu'écologique. Le Canada a d'ailleurs considérablement dérèglementé son secteur minier où 75 % des sociétés minières mondiales y trouvent leur siège social où l'on parle du pays comme la Suisse des mines (Du Roy, 2013). Dans un entretien avec Alain Deneault pour le magazine *Basta*, ce dernier explique que les mines ont à la fois une valeur matérielle et financière où la spéculation sur la richesse présumée d'une mine est une autre manière de faire du capital sur celle-ci. L'industrie minière reçoit d'énormes sommes d'argent de la bourse de Toronto. D'un autre côté, le gouvernement canadien a facilité les choses pour les compagnies avec par exemple la pratique du *free mining* qui consiste à donner des droits absolus sur des sous-sols à exploiter tout en assurant une couverture si les choses devaient mal tourner (révoltes ouvrières, graves pollutions, présence d'ONG) (Du Roy, 2013). Dans certains pays d'Europe, il y a toutefois un retour de l'extraction minière afin de marquer une indépendance des pays émergents, mais les sols ne sont pas très denses en minéraux et les gisements mondiaux commencent à s'épuiser. Dans ce contexte, l'extraction minière est de plus en plus polluante puisque les procédés

techniques impliquent des réactifs chimiques très toxiques qui utilisent beaucoup d'eau et génèrent énormément de déchets (Gouin, 2013). L'autre pendant de cette industrie de plus en plus polluante est lié à la demande en minéraux pour les technologies. Des technologies comme les téléphones, les tablettes, les ordinateurs et les serveurs dépendant non seulement des hydrocarbures pour leur production, mais aussi des minerais : métaux et terres rares. On parle plus généralement des technologies individuelles lorsqu'on relève l'apport en minéraux qu'elles demandent. Or, le champ de la finance avec son besoin en ordinateurs puissants et sa location de *data centers* peut tout aussi bien être mis dans la balance. Dans son livre *A Geology of Media*, le théoricien Jussi Parikka se réfère à la théorie des médias de Kittler pour penser une archéologie des technologies dans un rapport au champ géologique. Il écrit :

[...] how a mineral, itself born as part of the activity of matter some hundreds of millions of years ago, participates in an assemblage of information technologies, which are themselves embedded in various levels of catalyzing forces\*global trade, human labor, standardization processes, manufacturing\* the multiple circulations of desire that frame electronic media devices as part of post-Fordist capitalism [...] (2015 : 6).

D'un point de vue historique, il est fascinant de considérer que cette relation entre l'homme et les métaux est très ancienne. De l'âge du Cuivre à celui du Fer, l'homme acquière des techniques pour travailler ces matières et ensuite user de ses productions sous la forme d'outils. D'une certaine manière, ces âges n'auraient pas eu de fin, croit le vulgarisateur scientifique Brian Rohrig, en observant les cycles de consommation des métaux. En prenant le cas d'analyse du téléphone portable, il écrit qu'un téléphone contient soixante-deux types de métaux, dont des terres rares (famille des lanthanides). On retrouve dans un *iPhone* huit différents métaux des lanthanides tandis que d'autres modèles peuvent en contenir seize ou dix-sept. Ces métaux, nouvelle manne de l'industrie minière, sont désormais très importants d'un point de vue économique

puisqu'ils servent à constituer les énergies vertes et sont aussi utilisés pour différents types d'appareils technologiques (2015 : 1). Pour l'œuvre *Persistence II* (2018) qui a déjà été décrite, j'ai reproduit un serveur présenté sur une structure inspirée d'un *rack* de serveur. Pour l'émaillage de ce serveur moulé en argile, j'ai utilisé un colorant à base de néodyme dans la glaçure pour mettre en évidence cet usage des terres rares dans les technologies de l'information dans lesquelles entre le *trading* automatique. Il va sans dire que ce type de ressource minière dans leur extraction apporte une pression sur l'environnement tout en enfreignant les normes éthiques de l'Organisation de coopération et de développement économiques. En ce qui a trait aux terres rares, la Chine qui n'en détient que 37 % est l'un des rares pays qui acceptent d'en faire la production puisque l'extraction est très polluante (*Québec Science*, 2017). C'est à Baotou en Mongolie (fig. 89), ce site minier à l'échelle d'une ville, que les lanthanides sont exploités. Il a été prouvé que les ouvriers y travaillent dans des conditions très difficiles où ils sont exposés à des polluants physiques, chimiques et radiologiques, et ce à chaque étape de traitement de cette ressource (extraction, transport, traitement, gestion des déchets) (Kasse, 2017). Ces travailleurs sous-payés mettent à risque leur santé pour répondre à la demande mondiale toujours plus avare en minéraux technologiques. De façon similaire, le cobalt et le coltan (tantalite) nécessaires pour les composants informatiques ont la réputation d'employer des miniers en bas âge et mal protégés en République du Congo. Selon Alain Deneault, des contrats sont signés entre des belligérants et des compagnies minières ayant l'effet d'alimenter des conflits et la violence dans la région (Du Roy, 2013).

Comment penser l'usage de ces métaux technologiques dans une perspective écologique ? Marx, à son époque, pressentait que l'homme en viendrait à vivre dans ses propres déchets, de « l'empoisonnement dans les villes et sur un milieu fermé » (Szendy, 2014). L'extraction minière touche de près à la possibilité d'empoisonnement

à grande échelle avec des fuites ou des déversements de matières chimiques dans les rivières et les lacs ou encore du rejet d'appareils technologiques suivant l'étape de consommation. La question environnementale concerne ainsi la qualité de vie des éléments (air, eau, terre) où un équilibre obtenu par de bons agencements plutôt que de mauvais assure en définitive la pérennité des différents écosystèmes. En détournant notre attention du capitalisme extractif, une optique écologique permet d'un autre côté d'appréhender les minéraux comme d'importants acteurs dans notre économie et par le fait même dans cette recherche-crédation. Deleuze et Guattari s'avèrent ici des figures incontournables pour voir de plus près comment peut être envisagée la matière inorganique en ce qu'elle est vivante. Jane Bennett, autrice de *Vibrant Matter*, s'est notamment intéressée au concept géocentrique de métallurgie à partir de *Milles Plateaux*. Le concept occupe en fait un court passage de l'ouvrage collaboratif où à la Proposition VIII, les auteurs écrivent : « La métallurgie constitue par elle-même un flux qui concourt nécessairement avec le nomadisme » (Deleuze et Guattari, 1972 : 502). Bennett se questionne sur le choix des philosophes de se pencher sur du métal pour parler de matérialité vitale plutôt que de se référer à d'autres types de vivants. Ces derniers conçoivent de fait l'essence de la matière non pas comme passive, mais active. Les passages qui concernent cette activité reposent principalement sur « le pouvoir d'autocomposition, une vitalité de vibration qui précède nécessairement la formation d'un corps. » (Bennett, 2008 : 58) Dans cette conception, ce sont bien les matériaux qui se donnent une forme de l'intérieur, et ce à revers de l'hylémorphisme aristotélicien qui conçoit la matière comme une substance homogène en quelque sorte moulée de l'extérieur. La matière, dans ses atomes mêmes, est chez Deleuze et Guattari une multiplicité, un assemblage hétérogène qui dénote selon Bennett du « frémissement vibratoire à l'intérieur de tout agencement » (2008 : 59). Le concept de métallurgie repose donc sur l'aspect conducteur des métaux au sens où métaphoriquement, ils se conduisent et expérimentent différents états d'auto-

transformation (Bennett, 2008 : 60). Je me permets de faire ici une parenthèse pour parler de la série d'œuvres *Le métallurgiste I, II* qui était présentée sur l'un des murs de l'installation du projet de création *Sc, Nd, Er*. Ces moulages en porcelaine d'un masque de soudeur avaient été émaillés avec une glaçure à l'effet métallique (fig. 90). J'ai introduit ces œuvres de manière intuitive dans une installation presque achevée, mais c'est un carrefour de significations qui en ressort. Précisons qu'il y avait non loin de ces œuvres un rideau noir de soudeur qui leur était aussi associé. Il m'a semblé que le terme de théâtre d'affects dans le titre trouvait une certaine résonance avec ce rideau noir et ces masques. Dans un autre ordre d'idées, il m'est apparu que ces masques pouvaient être perçus comme un emblème du créateur qui travaille ses matériaux comme le fait l'artisan du métal. L'un des masques déformés au démoulage semblait d'ailleurs vibrant. Enfin, ces pièces étaient une autre manière de considérer le travail du métal que réalise le métallurgiste en commençant par la fabrication ancestrale de l'argent dans une perspective numismatique pour aller jusqu'au système de paiement informatisé qui concerne le rapport entre la géologie et la technologie comme on a pu le voir. Dans ces œuvres, le métallurgiste était donc conçu comme une figure complice du métal en tant qu'agent animé, avançant ainsi une coopération entre des acteurs humains et non humains.

Pour revenir à *Mille Plateaux*, l'ouvrage a eu une très grande influence sur le courant intellectuel du nouveau-matérialisme bien que Deleuze ne considère pas sa pensée comme matérialiste, mais plus vitaliste (Coole et Frost, 2010). Émergeant dans la philosophie et dans les sciences sociales des trente dernières années, le virage nouveau-matérialiste n'est pas un courant homogène, c'est pourquoi on se réfère à des néo-matérialismes. Parmi leurs principales caractéristiques se retrouve la mise en cause de différents dualismes de la pensée moderne, dont le rapport entre corps/esprit, entre nature/culture, sujet/objet et homme/femme. D'un autre côté, les pensées du NM se

caractérisent par un « anthropodécentrisme »<sup>45</sup> qui opère un changement de perspective du point de vue humain en ce qu'il ne peut être soustrait du contexte matériel dans lequel il se trouve (Poe, 2011 : 154). Dans ces réseaux faits d'humains et de non-humains, de matières organiques et inorganiques, les vivants ne peuvent plus être réduits à la manière qu'on a de les considérer, et ce tant sur le plan de la pensée que du langage. Tel que le conçoit Jane Bennett : « objects appear more vividly as things, that is, as entities not entirely reducible to the contexts in which (human) subjects set them, never entirely exhausted by their semiotics. » (2004 : 351) La pensée du NM est d'ailleurs en germe dans le milieu des années 1990 dans un contexte où coexistent différentes approches post-structuralistes, dont la branche linguistique est la plus dominante. Dans *New Materialism: Interviews and Cartography*, la philosophe Rosi Braidotti spécifie qu'il y avait un consensus chez les intellectuels dans les années 1980 à savoir que le matérialisme historique marxiste devait être renouvelé en accord avec les avancées de la psychanalyse et plus généralement du capitalisme tardif. L'ouvrage *Pour un matérialisme aléatoire* d'Althusser a eu à cet égard une influence sur des auteurs post-Mai 68 tels que Foucault, Deleuze et Balibar. (2010 : 21) Acteurs de cette mouvance, Deleuze et Guattari forgent dans *Mille Plateaux* la notion de géologie de la morale qui constitue une manière de former des concepts en se détournant des modèles linguistiques tels que celui de Louis Hjelmslev, pour aborder la réalité culturelle avec un régime matériel emprunté au champ géologique : strates, sédiments, etc. En ce qui concerne l'origine du terme, le philosophe Manuel De Landa, dans un texte de 1996, *The Geology of Morals, A Neo-Materialist Interpretation*, a d'une part énoncé un nouveau-matérialisme à partir d'une lecture de *Mille Plateaux*. Rosi Braidotti a d'autre part avancé le concept de nouveau-matérialisme dès 1995 dans le contexte d'une théorie féministe ou plutôt d'un matérialisme-féministe alors en formation. De

---

<sup>45</sup> Terme emprunté à la professeure de sciences politiques Ève Séguin.

son angle d'approche, le NM a émergé « [...] as a method, a conceptual frame and a political stand, which refuses the linguistic paradigm, stressing instead the concrete yet complex materiality of bodies immersed in social relations of power. » (2010 : 21)

Selon elle, les philosophes féministes ont introduit une nouvelle forme de matérialisme à la fois incarné et intégré. J'aimerais me pencher sur ce féminisme matérialiste qui répond à certains aspects de la recherche. Si l'histoire du féminisme y est sous-jacente, c'est plus particulièrement le féminisme postmoderne qui a été décisif. Dans *Feminist epistemology after postmodernism: critiquing science, technology and globalisation*, Braidotti écrit que la question de l'autre y est centrale en se référant à des sujets par exemple féminins, de couleur, pauvres, homosexuels ou trans et par opposition au « même ». Ces sujets en tant qu'« autre » ont été instrumentaux dans le fait de constituer des institutions masculines dominantes ou opérant par la logique du « même » (2007 : 66-67). Or, avec l'arrivée du postmodernisme, on voit une résurgence de l'« autre » avec différents types de mouvements de contestation, dont féministes, environnementaux, antiraciaux, anticoloniaux, marquant une crise pour le centre. En gros, les féministes postmodernes se positionnent à revers de l'universalisme où le sujet est conçu comme transcendant et désincarné (Braidotti, 2010 : 22). D'un autre côté, pour Braidotti, la mondialisation est un autre moment où est mis en tension ce rapport entre l'« autre » et le « même ». Il y a d'une part l'homogénéisation de la société de consommation et d'autre part, une augmentation des inégalités à visage féminin. Dans cette cartographie s'ajoute l'omniprésence des technologies dans une perspective biotechnologique et informationnelle non loin d'un capitalisme cybernétique. Le féminisme est donc venu comme une critique des modèles théoriques dominants, par exemple des dualités entre nature et culture ou entre essentialisme et constructivisme, tout en soulignant les inégalités structurelles dans le contexte de la mondialisation. Braidotti évoque une troisième vague de féminisme dans laquelle peut être inclus un féminisme deleuzien lié à cette question de l'« autre » :

[...] Deleuze's theories of Otherness; his emphasis on process, dynamic, interaction and fluid boundaries is a materialist, high-tech brand of vitalism, which make Deleuze's thought highly relevant to the analysis of the late industrialist patriarchal culture we inhabit. (Dolphijn et van der Tuin, 2010 : 23)

Ce nouveau sujet féminin n'est pas caractérisé par sa position face à la masculinité, son identité n'est pas fixe, mais nomade en ce qu'elle se définit par des processus de devenirs. Sans m'être référée au féminisme dans cette thèse, il n'en demeure pas moins qu'on pourrait apposer cette grille de lecture en observant le devenir de l'universalisme occidental dans le capitalisme tardif. En effet, le processus nous ayant menés à la financiarisation de l'économie. Certains aspects de cette logique du centre ont aussi amené une idée de la nature qui a évolué selon Vandana Shiva vers la *biopiracy*. Celle-ci vient d'une légitimation de l'appropriation capitaliste et de l'éviction des « autres » où s'opère une colonisation à l'intérieur même des organismes amenant une destruction de la biodiversité et une dévalorisation des savoirs traditionnels (Braidotti, 2007 : 71). Le corps de la femme comme un tout est « the seed which coporate capitalism wants to patent and eventually clone [...] » (Braidotti, 2007 : 72). En référence à cet alignement entre économie et masculinité, cette recherche-crédation tourne majoritairement sa focale sur des sujets masculins. En effet, mes personnages d'actionnaires ou d'hommes d'affaires étaient tous masculins à l'exception de la pièce *Martha gisante* (Martha Stewart). Dans ce qui suit, j'aimerais m'attarder à ces personnages et décrire de quelle manière j'en suis venue à les conceptualiser à partir de différents aspects de cette recherche : les minéraux, le corps et les affects.

#### 4.2.3 Le devenir-minéral

Le concept des devenirs de Deleuze a exercé une influence dans la manière de me représenter ma série d'avares, et ce en relation aux matériaux utilisés. J'ai pu décrire

dans d'autres parties les œuvres *Effigie d'un actionnaire*, *Désir carbonisé*, *Martha (gisante)* et *L'homme de sable ou le transi*. Rappelons ici que ces pièces essentiellement faites en céramique et en moulage montrent un corps abstrait composé par fragments posés sur un socle rappelant un lit ou encore, évoquant un laboratoire. Dans la partie sur la méthodologie, j'ai parlé des références historiques qui se retrouvent dans ces œuvres avec des personnages qui étaient montrés en position couchée non loin d'un bas-relief pouvant suggérer un corps affaibli (gisant) ou en décomposition (transi). Une esthétique biomorphique est aussi palpable dans certaines de ces œuvres plus particulièrement dans la relation entre les organes arrondis et les membres empruntés à des trépieds typiques de l'ère de la photographie numérique évoquant l'androïde du transhumanisme. D'un autre côté, l'esthétique biomorphique peut aussi être associée au surréalisme nous amenant à d'autres types de références. C'est pourquoi dans les précédentes parties, j'ai mis en lien surréalisme et capitalisme à partir de la question du désir en observant de plus près les écrits et les démarches surréalistes, mais aussi en isolant la figure de Salvador Dali. J'ai ensuite parlé du désir relativement à l'avarice qui est selon Spinoza un affect lié à un amour trop grand de l'argent. En remontant beaucoup plus loin dans ma pratique, l'utilisation de matériaux dorés et métalliques a été une manière de signifier la valeur matérielle dans leur état premier des métaux précieux. Ce n'est pas de façon toujours consciente que j'ai employé des finis faisant un rappel aux métaux comme pour les glaçures de céramique. Je crois toutefois qu'il faut situer cet usage dans une réflexion économique plus large. En observant *Le désir a carbonisé* (fig. 91), un corps fait de fragments biomorphiques dorés ou encore *Martha (gisante)*, un corps d'apparence cubiste et oxydé, j'ai forgé la notion du devenir-minéral. Plus spécifiquement, l'épiderme métallique de ces personnages d'avares a produit dans mon esprit l'idée qu'ils ont fusionné avec les métaux, dû à un désir trop grand pour ceux-ci. Dans la même veine, la pièce *L'homme de sable ou le transi* qui figure dans le projet de création est une autre occurrence de ce devenir-

minéral. La manière d'articuler celui-ci toutefois un peu différente puisque le corps fusionne fictivement avec du sable qui peut donner l'apparence d'une matière commune. Or, de nos jours, l'on peut extraire du silicium à même le sable pour ensuite constituer de la fibre optique pour les réseaux. Avec cette pièce, j'ai spéculé sur la matérialité corporelle de l'actionnaire à l'ère de la finance informatisée. Ce corps en état de décomposition avancée peut rappeler encore plus les transis de l'art funéraire chrétien non loin de la logique du *memento mori*.

La représentation que je me fais de ces réalisations faisant écho au concept de devenir-autre de Deleuze tel que déjà mentionné, il faudrait cependant, pour mieux situer cette articulation entre la théorie et la pratique, retourner d'abord à l'affect de Spinoza, qui a d'ailleurs une énorme influence sur Deleuze. Pour Spinoza, il y a autant d'affects que d'objets pouvant conduire à une affection, bien qu'il ne soit pas possible ou nécessaire de tous les nommer. En parlant des causes inadéquates qui amènent l'homme à pâtir, Spinoza écrit qu'elles agissent : « [...] en tant que nous sommes affectés d'un affect qui enveloppe la nature de notre Corps et la nature d'un corps extérieur. » (2014 : 309) Ce qui m'intéresse ici est la question de l'enveloppe où l'objet et le corps sont à la fois enveloppés dans l'affect. On pourrait dire que dans ce cas de figure, le corps fusionne d'une manière avec un agent en l'occurrence non humain. En considérant les représentations de l'avarice dans l'histoire de l'art, il m'a semblé qu'on pouvait voir cette question de l'enveloppe comme le contact entre l'homme ou la femme et ses trésors. En fait, plus que d'utiliser l'argent, l'avare entend « [...] jouir de l'argent à travers ce contact sensoriel, et non pas de jouir avec l'argent en s'en séparant pour acquérir une autre source de jouissance. » (Hamon, 2008 : 28) Ce passage d'Hamon est fondamental dans la compréhension de l'avarice et à la lumière de certaines œuvres où l'avare fait corps avec sa bourse, cassette ou trésor. Deleuze, dans *Spinoza pratique*, met d'ailleurs en garde contre cet excès de rapprochement à partir des propositions de

Spinoza et écrit : « tous les phénomènes que nous regroupons sous la catégorie du mal, les maladies, la mort sont de ce type : mauvaise rencontre, indigestion, empoisonnement, intoxication, décomposition de rapport. » (1981 : 33) La rencontre de l'avare avec son bien pécuniaire peut éventuellement le détruire, pas au sens littéral, mais par l'état d'isolement avec la société dû à la trop grande obsession pour son avoir. C'est d'ailleurs tout l'enjeu de *L'Éthique* de remplacer une passion triste par une passion joyeuse, d'opter pour la liberté plutôt que l'enchaînement que peuvent amener les désirs.

Le concept des devenirs que Deleuze et Guattari développent dans *Mille Plateaux* n'est toutefois pas aussi simple. D'emblée, les auteurs écrivent que le devenir n'est pas une correspondance, une ressemblance, une imitation ni une identification (1972 : 291). En prenant le cas des devenirs-animaux dans la littérature (Kafka, Lovecraft), ils écrivent qu'ils sont parfaitement réels puisque : « Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même. C'est une fausse alternative qui nous fait dire : ou bien l'on imite, ou bien on est. » (1972 : 291) En prenant leur principe en eux-mêmes, les êtres des devenirs procèdent par des alliances hétérogènes impliquant des filiations impossibles entre la guêpe et l'orchidée ou entre le chat et le babouin. Relativement à une théorie des affects, le devenir-autre fait de l'être un seuil ou une porte ouverte sur la multiplicité. L'affect est donc réintroduit dans le devenir-minéral en prenant en compte l'enveloppe qui se forme entre l'avare et les minéraux comme valeur économique où ils s'affectent mutuellement et forment un bloc. Ce bloc du devenir est cependant issu d'un processus de désir comme force qui extrait « [...] des particules entre lesquelles on instaure des rapports de mouvements et de repos, de vitesse et de lenteur [...] » (1972 : 313). Bien que le devenir-animal nous vienne plus facilement à l'esprit en parlant des devenirs humains, et certaines œuvres de David Altmejd et de Paul Thek<sup>46</sup> sont éloquentes à ce

---

<sup>46</sup> Série des loups-garous d'Altmejd et l'œuvre *Fishman* (1969) de Thek.

sujet, les devenirs peuvent être étendus à différents types d'agents. Deleuze et Guattari écrivent d'ailleurs que la science-fiction regorge de « devenirs animaux, végétaux ou minéraux, à des devenirs de bactéries, de virus, de molécules et d'imperceptibles. » (1972 : 304) Cette diversité de devenirs est bien au cœur de la notion de devenir-minéral que j'ai conçue pour appréhender certaines œuvres de mon corpus. La science-fiction est aussi une référence au sens où l'imaginaire spéculatif propre à ma série d'avares nous plonge dans un récit fantastique qui s'appuie sur l'économie d'aujourd'hui. C'est bien le type de production imaginaire que propose le programme de narration spéculative de l'École de recherche graphique tel que l'entend Fabrizio Terranova. Spéculer des mondes à partir du réel, et ce avec le concours des non-humains représente ainsi une certaine part des narrations que j'ai mises en place dans les projets de la « série économique ».

#### 4.2.4 Art et matérialité

Pour clore cette sous-partie, j'aimerais délaissier la philosophie pour me référer à l'histoire de l'art de manière à situer ce riche rapport entre l'art et la matière, en convoquant l'économie et l'écologie. Pour m'attaquer à cette question, je me concentrerai sur le texte du catalogue de l'exposition *Crash Test* organisée par Nicolas Bourriaud à la Panacée en 2018, plus particulièrement un passage sur Beuys qui nous permettra du même coup de parler de l'artiste. Réunissant vingt-cinq artistes de la relève ou en milieu de carrière, le commissaire les qualifie d'artistes créant à l'ère de l'Anthropocène<sup>47</sup>. Dans le texte amorçant la réflexion sur l'exposition, Bourriaud pose la question du contemporain, c'est-à-dire : de quoi l'art est-il contemporain ? (2018 : 8)

---

<sup>47</sup> L'Anthropocène qui signifie « ère de l'homme » vient désigner une ère où l'homme a une influence considérable sur le climat. Le terme a été popularisé à la fin du XX<sup>e</sup> siècle par le scientifique et météorologue Paul Josef Crutzen pour nommer une nouvelle époque géologique succédant à l'Holocène.

Il mentionne alors Manet, Warhol et Beuys comme des artistes de leur temps en ce qu'ils incarnaient d'importants aspects de leur société. Dans cette perspective, le commissaire évoque un repositionnement face à l'Anthropocène et au réchauffement climatique qui aujourd'hui amènent de nouvelles problématiques. Au sujet de la démarche de ces artistes, Bourriaud écrit :

À l'objet, au produit, à la chose, les artistes privilégient désormais la matière dont proviennent ces derniers. Au fantasme d'un monde « virtuel » symbolisé par des échanges de pixels, l'art contemporain répond par la *traçabilité*, en montrant par exemple la matérialité d'une communication, le poids en matières premières d'une image sur l'écran, la logique concrète des formes produites par l'économie numérisée (2018 : 11).

Il va sans dire que je peux reconnaître une certaine part de ma pratique dans cette citation avec notamment les articulations matérielles des transactions de la finance. Les artistes de cette exposition selon Bourriaud refusent « [...] de plaquer une forme sur la matière [...] » et se différencient d'un des paradigmes de l'art occidental qui est l'opposition établie par Aristote entre *hylé* et *morphé*. Pour nous situer, l'*hylé* est la matière brute tandis que *morphé* est la forme qui résulte du travail de cette matière. Le commissaire ajoute que Joseph Beuys en a fait un principe pour aborder l'ensemble des activités humaines et aussi la sculpture, soit comme une empreinte dans la matière vierge (2018 : 18-19). C'est donc l'absence de hiérarchie qui différencie ces artistes travaillant avec différents aspects du vivant et s'intéressant autant à un grain de poussière qu'à un objet de consommation.

Il est à se demander si Bourriaud ne choisit pas de citer Beuys dans ce contexte puisqu'il y a en réalité plusieurs affinités avec le type de démarches avancées dans *Crash Test*. J'aimerais ici mettre en parallèle la sculpture sociale de Joseph Beuys avec ce qu'avance Bourriaud. Ensuite, il sera question de voir la démarche de Beuys et celle

des artistes de l'exposition à la lumière du contesté concept d'Anthropocène en ce qu'il est un marqueur d'époque. Joseph Beuys est né en 1921 en Allemagne. Parmi les événements marquants de sa vie, il sert comme pilote durant la Seconde Guerre mondiale et se fait guérir par un nomade en Crimée. Dans les années 1940, il poursuit de manière indépendante des études en science et visite les archives de Nietzsche à Weimar où il découvre les écrits anthroposophiques de Rudolf Steiner qui auront une influence sur l'ensemble de son œuvre. Formé par le sculpteur Wilhelm Lehmbruck, sa démarche plus moderne basculera considérablement dans la foulée de sa rencontre avec le groupe d'artistes autour de Georges Macinuas (Gandy, 1997 : 638). La démarche de Beuys peut donc être contextualisée avec l'art des années 1960, plus particulièrement les mouvements fluxus et le pop art. Comme on l'a vu, le pop art réalise un pont entre l'élite et la culture populaire avec par exemple la démarche de Claes Oldenburg ; dans le même sens, fluxus est une autre occurrence de cette démocratisation, mais en opérant un brouillage entre l'art et la vie. Beuys s'approprie ainsi ce paradigme d'époque avec une créativité élargie l'amenant à concevoir tout homme comme un artiste. Selon Maria Montagnino, le caractère interdisciplinaire de son art peut ainsi être positionné dans une perspective postmoderne puisque : « Beuys expands the interdisciplinary, but individual, experience of Fluxus toward the Social Sculpture concept [...] » (2018 : 3). Ce concept fondateur de sculpture sociale de Beuys tire son principe dans une transformation de la matière ou de la substance. Ici, on peut déjà entrevoir l'importance que prennent les matières dans sa démarche avec par exemple les pierres, le feutre, le gras, le sang, le miel et le bois. Ces matériaux sont en fait utilisés par l'artiste pour mettre l'accent sur des états de tensions entre le chaud et le froid, la mort et la vie, l'organique et l'inorganique, le masculin et le féminin, ou encore pour émuler des processus dans la nature (Gandy, 1997 : 639). Ce sont les passages d'une part de l'état froid/cristallin à l'état chaud/organique et d'autre part, de l'énergie/matière chaotique au processus de moulage harmonieux qui intéressent plus particulièrement Beuys

(Stauss, 2007:103). Selon David Levi Strauss, c'est ainsi une transformation d'une matière pouvant être également conçue comme pensée et expression qui donne à la sculpture sociale tout son fondement (2007 : 102). Par extension, cette sculpture élargie prend donc le champ social comme une matière à travailler nous amenant vers des dimensions politiques, écologiques et économiques. Beuys appuie effectivement sa démarche sur une certaine métaphore de la sculpture appliquée à une matière brute dans le schème aristotélicien de l'*hylé* et de *morphé*, mais où il ne s'agit pas selon moi de mouler cette matière indépendamment de sa spécificité (fig. 92). Beuys mène une réflexion à la fois scientifique, artistique et spirituelle à partir des matières qu'il utilise, soit en observant leurs caractéristiques pour ensuite en faire des dispositifs et des installations. Parmi les nombreuses œuvres de l'artiste usant de substances, on pourrait penser à *Honey Pump* (fig. 93) qui a été présentée à la Documenta en 1977. Cette installation donnait à voir une machine pompant deux tonnes de miel en plusieurs stations. La recherche sous-jacente à cette œuvre dérive d'écrits de Maurice Maeterlinck et de Rudolf Steiner sur notamment l'organisation sociale des abeilles et la transformation presque alchimique du pollen-poussière opérée par les abeilles. Les caractéristiques du miel comme la chaleur et l'énergie intéressent aussi Beuys. Dans le contexte d'après-guerre, le miel est une façon de signifier une réparation spirituelle et curative pour les blessures collectives (Tisdall : 324). S'ajoutent à l'installation des événements périphériques tels que *100 Days of Free University* avec la tenue de treize séminaires tout au long de la Documenta. Ces séminaires sont certainement organisés dans l'optique de performer une sculpture sociale où la parole provenant des échanges collectifs sculpte le corps social rassemblé et, on pourrait le penser, agit sur l'inconscient de la nation. Avec cette œuvre, on voit que Beuys n'utilise pas une matière vierge pour y laisser son empreinte. Il tient compte tant des spécificités de la matière fluide du miel et réalise une sculpture sociale en collaboration avec des acteurs humains. D'ailleurs, y a-t-il une telle chose qu'une matière vierge ? Toute matière a

des caractéristiques avec lesquelles l'artiste travaille lorsqu'il la façonne. La céramique en est un bon exemple puisque de mauvaises manipulations dans les différentes étapes amènent inmanquablement des ratées. La vérité est que l'artiste n'est pas d'emblée maître d'un matériau. Le matériau impose en quelque sorte ses caractéristiques que l'artiste incorpore, bien qu'une part de mystère demeure toujours, sans oublier les niveaux de significations qui peuvent s'ajouter à cet emploi de matières et de substances. Ainsi, la matière (par extension le contexte) agit sur nous dans le même sens qu'on agit sur elle/lui dans l'acte de création.

Selon Maria Montagnino, Beuys aurait anticipé les thèmes que l'on peut retrouver dans un art de l'Anthropocène en interrogeant l'impact de l'homme sur la planète (2018 : 6). Ce thème est d'ailleurs très présent en art depuis quelques années. Bourriaud a pour sa part commencé à aborder ce type d'enjeux dès 2014 en tant que commissaire pour la Biennale de Taipei et ensuite pour *Crash Test*, mais nommons aussi les expositions *Yes, naturally: how art saves the world* (Gemeentemuseum, La Haye, 2013), *Expo 1* (PS1, New York, 2013), *Food/Water/Life* (La Vilette, Paris, 2014) et plus récemment *Anthropocene* (Galerie Nationale du Canada, 2018). Il faut avouer que les thèmes écologiques sont à la mode et qu'il serait impossible de recenser toutes les expositions qui ont abordé plus ou moins directement la question de l'Anthropocène. Il m'apparaît toutefois important de souligner que le concept tel que proposé par Paul J. Crutzen dans *Geology of mankind* (2002) ne fait pas l'unanimité chez les intellectuels, et ce pour plusieurs raisons. Dans la sphère française, les chercheurs Rémi Beau et Catherine Larrère ont dirigé un ouvrage *Penser l'Anthropocène* (2018) afin de voir ses échos et ses critiques. En regard du partage disciplinaire entre science de l'homme et science naturelle qu'induit le concept, ils citent en introduction la critique de l'historien indien Dipesh Chakrabarty. Selon ce dernier, l'Anthropocène amène une conception unifiée de l'humanité. Or, le développement ayant mené aux caractéristiques climatiques de

cette ère (extraction et utilisation des ressources fossiles) n'a été provoqué que par une petite portion de l'humanité (2018 : 9). Beau et Larrère écrivent : « En voulant donner à la crise contemporaine une causalité purement anthropologique, l'Anthropocène n'était que le faux nez du Capitalocène ou de l'Anglocène. » (2018 : 9) Autre critique du récit anthropocénique concerne son caractère anthropocentrique. Le concept fait de l'humanité le seul capitaine à bord du vaisseau terre en annonçant trop tôt la fin de l'autonomie de la nature qui est peuplée par une multitude d'espèces et d'agents dont on ne saisit pas toujours la puissance. Toutefois, Catherine Larrère, dans son texte individuel pour l'ouvrage, situe la pertinence du concept dans le fait qu'il fournit une référence globale à nos actions (2018 : 488).

Dans le texte du catalogue *Crash Test*, Bourriaud se réfère aussi au concept de capitalocène créé par le Suédois Andreas Malm qui met davantage le doigt sur le capitalisme que sur l'activité humaine dans son ensemble. D'ailleurs, les pratiques des artistes convoqués dans l'exposition s'appuient sur l'activité capitaliste dans ses productions et résidus. L'on retrouve par exemple des projets portant leur regard sur les déchets industriels (Sam Lewitt, Roger Hiorns), sur les molécules pharmaceutiques (Juliette Bonneviot, Pamel Rosenkranz, Alisa Barenboym) ou sur la matérialité informatique et langagière des réseaux (David Douard (fig. 94), Artie Vierkant). *Crash Test* semble faire état de pratiques s'étant acclimatées dans le capitalisme tardif notamment sous l'aspect des flux et des particules, où les artistes se saisissent des mouvements d'accélération et de décélération de la production. En observant l'époque où Beuys a fait ses plus importants projets, le capitalisme n'est pas au même stade d'avancement qu'aujourd'hui. Bien que soit publié en 1972 *Les Limites à la croissance (dans un monde fini)*, un rapport demandé au MIT par le Club de Rome, l'on commence tout juste à former l'idée de la fin de la croissance par le concours de facteurs comme les ressources et la population. C'est donc une époque où l'on ne vit pas à proprement

parler dans l'accumulation de la surproduction du capitalisme et de ses effets dans l'atmosphère, la terre et l'eau, bien qu'une minorité d'individus commencent à sonner l'alarme, dont Beuys lui-même. Les artistes de *Crash Test*, d'un autre côté, surpassent l'objet industrialisé qu'on a pu voir dans des courants tels que le surréalisme, le pop art et la *commodity sculpture* des années 2000 pour explorer les ruines et les flux du capitalisme. L'objet coloré et brillant se décompose puis tombe en poussière, la communication informatique se pense sans sa matérialité et ses résidus, un plan de conscience chimique est sous-jacent à l'exploration des corps. À l'inverse, la pratique de Beuys rend compte de l'économie postindustrielle où sont détournés des objets provenant de la société de consommation, mais aussi de vestiges industriels et militaires. D'un autre côté, il travaille aussi avec des vivants en pensant à ses projets des années 1970-1980 où le parti pris d'une écologie radicale et avant-gardiste est palpable (*7 000 Oaks*, 1982). Cette écologie peut se traduire par une approche intégrative et synthétique à l'égard de la nature où selon Carin Kuoni « [...] Beuys aimed at recreating an all encompassing unity between material and spiritual, human, animal and vegetative realms. » (1993 : ix) En réunissant des agents humains et non humains, c'est donc sous la forme d'une coopération inter-espèce que peut se concevoir la démarche de Beuys quant à l'usage des matériaux, mais aussi des hommes et des femmes qui ont été impliqués. Plutôt que de rejeter les hiérarchies, il m'apparaît que Beuys fait fusionner ses êtres sciemment.

À l'égard des hiérarchies ou des dualités entre les êtres, la pensée néo-matérialiste selon Manuel Delanda « [...] must take as its point of departure the existence of a material world that is independent of our minds. » (Tuin et Dolphijn, 2012 : 39) Ce point de vue philosophique que l'on retrouve dans le réalisme spéculatif nous fait envisager un monde possible sans la perception humaine pour l'expérimenter, et ce en considérant des échelles de temps telles que l'*arché* (origine) et le *télos* (cause finale) avec

notamment les fossiles. Indépendamment du point de vue philosophique, il est à se demander si cette réalité extérieure à l'homme, dont parle Delanda, n'est pas une façon de pointer ce qui est entendu avec le concept d'Anthropocène, soit cette période charnière où l'homme en vient à influencer des systèmes aussi complexes que le climat. Ou encore, on pourrait entendre dans cette idée de réalité extérieure à l'homme une critique faisant du concept une autre occurrence de l'anthropocentrisme. La théorie de la valeur de Marx était d'ailleurs anthropocentrique en stipulant que seulement le travail humain possède une valeur et non les autres aspects de l'économie, qu'une approche sociologique comme l'acteur-réseau de Bruno Latour nous permet de considérer (Tuin et Dolphijn, 2012 : 41). L'anthropocentrisme est certainement à blâmer ici en regardant la relation entre l'homme et son environnement ayant résulté dans une crise climatique dont on commence tout juste à voir les effets. Si l'on voit aisément la portée de la philosophie des nouveaux-matérialismes dans l'écologie, on pourrait se demander comment une telle philosophie peut faire écho dans l'art ? En accord avec ce qui a été avancé dans ce texte, une théorie des affects peut être éclairante pour tenter d'y répondre. Lorsque tournée vers une relation entre des agents humains et non humains, par exemple, la théorie des affects nous amène à concevoir qu'ils s'affectent mutuellement, et ce dans des rapports de composition, de décomposition et de transformation. Dans cette recherche, la part non humaine concerne les minéraux géologiques que plusieurs chercheurs croient dotés d'une agentivité, d'un pouvoir d'auto-composition et dont la matérialité est vitale. Je me suis référée à ces minéraux dans leur usage pour les technologies. D'un autre côté, les matériaux que j'ai utilisés pour les créations des projets sur l'économie ont aussi un ancrage minéral en pensant à la céramique, au silicone, au plâtre, au verre et au métal. C'est plus particulièrement la céramique qui m'apparaît centrale et que j'ai travaillée en ayant conscience de son ancrage géologique malgré le fait qu'elle soit homogénéisée dans les processus de fabrication. C'est pourquoi je m'intéresse aux matières utilisées dans les technologies

en ce qu'elles peuvent être employées pour les pigments colorant comme le néodyme, l'erbium, le cobalt et le cuivre. Cette recherche entre économie, technologie et géologie dans la céramique est toujours en cours au moment où je termine l'écriture de ces lignes<sup>48</sup>. Plus que d'intégrer thématiquement le champ géologique dans son rapport à l'économie et à la technologie, le travail de l'argile est certainement une manière d'envisager un art matérialiste où la matière utilisée nous affecte (succès ou échec) autant que nous lui faisons subir toutes sortes de transformations. C'est pourquoi la théorie des affects me semble résoudre une part d'abstraction philosophique que l'on retrouve dans une pensée du nouveau-matérialisme en avançant plutôt un plan sensitif de communication inter-espèce. Cette communication outrepassant le langage m'apparaît dans la création comme une coopération entre le vivant et le non-vivant où l'œuvre s'appuie sur les agents humains et non humains. Allant dans ce sens dans ses notes pour la Biennale de Taipei, Bourriaud a très justement écrit :

L'art contemporain représente un point de passage entre l'humain et le non-humain, où l'opposition binaire entre sujet et objet s'y dissout dans de multiples figures : du réifié au parlant, de l'animé au pétrifié, de l'illusion de la vie à celle de l'inertie, les cartes du biologique s'y redistribuent sans cesse (2014).

---

<sup>48</sup> Une création nommée *Kobold pour cobalt* est prévue pour l'automne 2021 dans une exposition de groupe de la commissaire Nathalie Bachand à la galerie de l'UQAM.

## CONCLUSION

En commençant à travailler sur l'économie néolibérale en 2014, je ne me doutais pas de l'évolution que prendrait cette recherche. Il n'était pas question au départ de porter cette intention jusqu'à en faire un doctorat ni même de la décliner en plusieurs projets. Bien que le travail des artistes soit marqué par des périodes d'écriture, j'ai été confrontée au fait d'explicitier, parfois difficilement, des aspects de ma pratique qui existaient pourtant. Il m'apparaît que le processus consistant à mettre des mots sur une démarche peut amener des résultats durables et dépasser le cadre d'une recherche. En guise de conclusion, j'aimerais dans un premier temps réaliser une synthèse de ma recherche-crédation telle que présentée dans les précédents chapitres. Dans un deuxième temps, je rappellerai certains des problèmes et leur résolution, les objectifs et enfin, l'évolution de mon sujet. Dans un dernier temps, j'aborderai les limites de quelques éléments de ma problématique et des créations réalisées pour le projet accompagnant la thèse. Je terminerai en ouvrant des perspectives pour une suite à donner à mes recherches.

### Le théâtre affectif de la finance en bref

Rappelons que cette recherche-crédation avait comme principal objectif la représentation de l'économie capitaliste dans une pratique en installation. Cette thèse est accompagnée de trois projets présentés dans la partie I intitulée *L'économie comme sujet, contexte et projets*. La première réalisation de cette « série économique » est l'entreprise fictive *Mimesis Trinity* (2014). Pour cette installation, j'ai donné à voir le bureau de réception de cette compagnie conceptualisée comme une société coquille. Pour ce faire, je me suis référée au contexte de financiarisation dans les années 2000

où s'est produit une bulle spéculative dans les télécommunications et l'informatique aux États-Unis. On entend alors beaucoup parler des sociétés par actions qui n'ont ni activités ni employés. Ce contexte intéresse l'économiste français André Orléan qui écrit sur les comportements spéculatifs dans la finance. L'angle d'approche comportemental ou encore psychologique d'Orléan m'a amenée à adopter une telle orientation pour l'ensemble de ma recherche. Je me suis d'abord inspirée des diagrammes de l'économiste sur le mimétisme pour en faire des impressions sur tissu. Conséquemment, dans l'une des œuvres *Emma* (2014), j'ai exploré le désir mimétique dans les champs de la littérature et de la finance. L'une des articulations dont il a été beaucoup question dans cette thèse concerne l'association entre l'activité financière et l'haltérophilie. D'un point de vue méthodologique, j'ai conçu certaines œuvres en exprimant une chose (la finance) par le détour d'une autre (accessoires de musculation). Pour le projet suivant, *Indice éternité* (2016), je me suis intéressée au désir d'accumulation de richesses en relation à la peur de perdre et à la mort. L'installation a été conceptualisée comme un centre mortuaire transhumaniste où les techniques de prolongement de la vie seraient devenues une réalité. Avec ce projet, j'ai réalisé une critique du transhumanisme de Ray Kurzweil en me demandant s'il serait surtout accessible aux millionnaires de ce monde. L'installation s'est matérialisée par trois espaces fictivement destinés à recueillir et transférer les mémoires existentielles de mourants fortunés. Pour ce faire, je me suis inspirée d'aménagements de la finance qui ont été associés à une architecture funéraire. Avec cette exposition, j'ai entrepris une série de représentations d'un personnage d'actionnaire/avare/androïde qui s'est avérée centrale dans cette recherche doctorale. Dans les différentes parties du texte, je m'attarde aux œuvres de cette série en fonction des références utilisées et selon les réflexions qu'elles génèrent. Pour le dernier projet de la série, *Sc, Nd, Er* (2018), je me suis penchée sur le nouveau mode opératoire de la finance avec les transactions à haute fréquence. Les appareils informatiques qu'on croit dématérialisés utilisent pourtant des

minéraux dont l'extraction est polluante. Précisons que le titre du projet renvoie à des acronymes d'éléments chimiques qui représentent des matières premières pour les circuits informatiques et les réseaux de l'Internet. D'abord le néodyme (Nd) qui est notamment employé dans les aimants permettant de lire les disques de données. Cet élément chimique a été utilisé comme colorant de glaçure pour des serveurs informatiques moulés en argile dans l'œuvre *Persistence II*. Il y avait aussi des références au silicium (Si) qu'on retrouve dans la fibre optique des réseaux. Il a été question de cet élément chimique dans une nouvelle version de ma série d'actionnaires/avares/androïdes en céramique, *L'homme de sable ou le transi*, et également dans les dessins nommés *Carrier Hotel*. Je me suis enfin référée à l'erbium (Er) qu'on retrouve dans la composition des panneaux solaires. Je m'attarde à cet élément chimique dans une série de pièces sur le mythe de Danaé qui pose une réflexion sur l'énergie sous des aspects économiques, sexuels et solaires.

Ces représentations artistiques ne peuvent être envisagées sans considérer l'évolution de l'économie néolibérale au XX<sup>e</sup> siècle. Dans cette même partie, je réalise dans un premier temps un historique du néolibéralisme selon certaines de ses plus importantes caractéristiques. Il y est d'abord question du néolibéralisme en tant que projet politique qui, contrairement au laisser-faire du libéralisme, implique une intervention dans l'administration financière. Je me penche ensuite sur la question de l'intérêt personnel qui est présenté comme le moteur de cette économie. Dans un second temps, les transformations engendrées par les politiques néolibérales sont abordées à travers le phénomène de financiarisation de l'économie. Si le capitalisme dans sa phase industrielle s'appuyait sur l'expansion de la production, la logique financière n'a en revanche plus à passer par le détour de la production pour créer du profit. La simple circulation du capital génère de la richesse avec des investissements pensés à court terme et des pratiques de spéculation augmentant la valeur des actions (Posca,

2013 : 8). Les sociologues Benquet, Bourgeon et Reynaud (2019) identifient deux vagues de financiarisation. À partir des années 1970, on assiste à la montée d'une finance dite « traditionnelle » avec des acteurs bancaires, assurantiels et boursiers. Lors de la deuxième vague en 2000, les entreprises et les fonds financiers appartiennent désormais à des instances étrangères hors du champ public. Sur fond de mondialisation apparaissent des produits dérivés (*credit default swaps*) et de nouveaux secteurs pour la spéculation : *hedge funds*, fonds de pension. Benquet, Bourgeon et Reynaud précisent que ces deux phases de financiarisation ont favorisé différents acteurs et institutions selon les époques et les pays (2019 : 7).

Après la crise financière de 2007-2008 qui frappe autant les institutions bancaires que l'imaginaire collectif, on parle rétrospectivement d'une première mort du néolibéralisme (Durand, 2020 b). Si les activités financières risquées reprennent de plus belle après ces années de crise, de nouveaux modèles d'entreprises font leur apparition. Selon Philippe Askenazy, l'entreprise en tant qu'actif n'y est plus autant centrale. Dans la foulée de l'expansion des compagnies informatiques du GAFAM, le modèle des *start-ups* incarne les nouveaux horizons de la richesse (Askenazy, 2017 : 46). Plus encore, de nouvelles formes de domination sont rattachées aux géants du numérique comme le démontre Cédric Durand (2020 a). En plus du faible taux d'imposition, il mentionne une logique de capture qui passe d'abord par des monopoles sur la propriété intellectuelle et des chaînes de sous-traitance sophistiquée (Apple). C'est aussi avec la capitalisation sur les données que les principaux acteurs du numérique s'imposent en seigneur.

Cette économie financiarisée qui continue de se transformer sous nos yeux est présentée sous deux axes théoriques que je décris dans la partie IV, *Axes théoriques et articulations pratiques* qui s'articulent dans les œuvres de la « série économique ». Le

premier axe concerne la dimension affective de la finance. C'est en m'intéressant à l'économie comportementale et à certains écrits d'André Orléan que ma recherche a pris cette orientation. En observant les comportements dans la finance dans les années 2000, lors de la deuxième vague de financiarisation, l'économiste y voit des changements structurels. Il note que les agents se copient désormais les uns les autres quant à leurs décisions de vendre ou acheter des actions entre autres informatiques. Cet état des choses amène l'économiste à forger le concept de « mimétisme autoréférentiel » pour nommer ces nouvelles pratiques qui ne sont pas sans engendrer des crises. Pour élaborer ses conceptions, Orléan s'inspire des thèses de René Girard sur le désir mimétique dans la littérature. Bien que mentionnée dans les recherches d'Orléan, la dimension du désir n'occupe pas une place importante dans l'économie comportementale. Afin d'approfondir le principe du désir dans l'économie, je me suis référée à la théorie des affects de Spinoza. N'étant pas personnel, l'affect concerne la capacité à affecter et à être affecté. Les affects dans leur grande diversité sensitive (physique, vitale, émotionnelle et mentale) n'agissent en définitive que sur les corps. À partir des trois affects primaires de joie, de désir et de tristesse qu'énonce Spinoza, naît une multiplicité d'affects qui sont engendrés par des rapports de différentes natures entre des agents humains et/ou non humains. Le désir en relation à l'argent produit l'affect d'avarice qui a été fondamental dans l'élaboration de plusieurs de mes œuvres. Rappelons ici ma série des actionnaires/avares/androïdes où les personnages se réfèrent aux tableaux dépeignant des avares. Je me suis d'une part inspirée des représentations de l'art funéraire chrétien du transi qui met en garde sur la nature éphémère des biens et des possessions. Ces personnages d'avares ont d'autre part été abordés dans l'idée d'un devenir-minéral en m'appropriant le concept des devenirs chez Deleuze et Guattari.

Le deuxième axe de recherche se situe dans l'essor d'un capitalisme algorithmique. Il

concerne la tendance lourde des transactions à haute fréquence dans l'économie. En effet, les échanges boursiers se produisent majoritairement dans le cyberspace depuis 2005. On pourrait voir ce nouveau mode opératoire comme l'aboutissement des investissements qu'injectent les gouvernements néolibéraux dans le secteur financier dès les années 1980 et qui se consolident à la fin des années 1990. Après la crise de 2007-2008, l'informatisation de la finance devient encore plus centrale dans un contexte où le modèle des *start-ups* domine l'économie. De nos jours, le *trading* automatisé permet de réaliser un nombre phénoménal de transactions calculées par les algorithmes d'ordinateurs logés dans des *data centers*. La sociologue Saskia Sassen écrit que cette focalisation sur les transactions automatisées nous détourne de la dégradation qu'elles produisent dans le monde : conditions de travail, accès au logement, environnement pollué, etc. (2017) Pour le philosophe Benjamin Bratton, le capitalisme algorithmique constitue le plus important canal d'un humanisme anthropocentrique faisant de l'intérêt personnel le centre d'une conception d'ingénierie (2015 : 81). Mais les transactions à haute fréquence peuvent aussi être abordées selon leur composition chimique, une optique qui produit des questions pertinentes. Comme déjà mentionné, l'informatique est constituée d'éléments chimiques extraits de certains métaux de la famille des terres rares. Dans la deuxième sous-partie IV, je me réfère à des propos de Sassen (2017) décrivant la sphère financière tel un secteur qui capture la richesse générée dans d'autres domaines. Pour ce faire, elle donne l'image d'un site minier exploité et laissé à l'abandon. Cette association entre la finance et l'exploitation minière m'a amenée à donner un rôle important aux minéraux technologiques. Les références au courant du nouveau-matérialisme nous permettent de concevoir ces minéraux comme animés et vibrants (Bennett, 2010). De nombreuses mentions aux acteurs minéralogiques sont faites dans cette recherche-création. Il y a d'une part la représentation de corps à l'épiderme métallique adoptée dans plusieurs œuvres. On retrouve d'autre part des éléments chimiques dans un double usage dans les

technologies et dans les pigments de glaçures. Plus encore, je réfléchis aux minéraux comme des acteurs dans une pratique de la céramique. La matière argileuse affecte le créateur qui s'en imprègne et qui, en retour, l'affecte en lui faisant subir des transformations.

Ces représentations économiques sont également présentées sur le plan de la méthodologie de création dans la partie II, *Une méthodologie de l'association hétérogène*. En réalisant les projets de la série économique, j'ai pu définir une méthodologie que je nomme « l'association hétérogène » comme le révèle le titre de la partie. Si elle s'est imposée par une observation active de ma pratique, cette approche est encore plus ancienne. L'association est déclinée sous des aspects matériels, temporels et conceptuels dans cette thèse. Pour situer ce fonctionnement méthodologique, je me réfère au surréalisme, un courant dans lequel l'association est fondamentale dans des pratiques d'écriture, de collage et d'assemblage. On a pu voir que le surréalisme intègre la dimension de hasard dans son processus créatif. Pour ma part, je conçois mes œuvres avec des intuitions artistiques qui produisent entre autres choses des associations. Je me réfère aussi à la pratique de l'assemblage dans l'art contemporain dans lequel la juxtaposition de registres de fabrication est l'aspect qui caractérise le plus ma pratique. La dimension d'hétérogénéité est donc présentée dans un rapport aux objets qui peuvent être détournés, reproduits, fragmentés ou façonnés. J'aborde également un autre trait de l'association hétérogène, en expliquant comment j'utilise des références sous l'aspect du temps historique. Je convoque pour ce faire la notion d'hétérochronie conceptualisée par Michel Foucault. En faisant des musées et des bibliothèques des lieux qui condensent diverses temporalités avec leurs œuvres et leurs livres, le philosophe amène à penser l'hétérochronie. Or, des œuvres de différentes natures peuvent également présenter des traits de l'hétérochronie selon Nicolas Bourriaud. Le commissaire s'est intéressé à cette notion en observant la

pratique de certains artistes, mais aussi en analysant les processus de création à l'heure des réseaux. En me penchant sur certaines de mes œuvres qui présentent des références distribuées dans le temps (art funéraire chrétien, mythe de Danaé), il me semble que la relation entre le Moyen Âge et le XXI<sup>e</sup> siècle est la plus importante association hétérochrone de cette recherche. Ce croisement d'époques trouve d'ailleurs une correspondance théorique dans l'ouvrage *Technoféodalisme : Critique de l'économie numérique* (2020) de Cédric Durand. Enfin, l'association hétérogène est présentée lors de l'étape de la conceptualisation de mes œuvres. Je réalise ainsi une cartographie autour de l'association avec la métaphore, l'allégorie et la notion de charge. L'allégorie s'avère intéressante pour mettre des mots sur mes associations puisqu'elle fait se télescoper un aspect littéral et figural. D'un autre côté, la métaphore est réputée pour n'avoir qu'un sens provenant de la fusion de deux termes qui cohabitent. J'identifie toutefois mon processus méthodologique davantage à des métaphores puisque le rapport entre deux références n'est pas structuré de façon à ce qu'un sens littéral illustre un sens figuré. C'est précisément la mise en tension de deux termes dans leur fusion qui génère la dimension hétérogène. Si la métaphore produit un unique sens, je présente la notion de « charge » comme le fait de charger un objet ou un matériau de multiples sens. Cette charge mentale est conçue comme herméutico-matérialiste puisqu'elle consiste dans l'observation de caractéristiques matérielles faisant des choses des objets de connaissance.

Les assemblages matériels et mentaux de mes projets sont localisés dans les ensembles plus grands que sont mes installations. Dans la partie III, L'installation comme étalage-narration, je développe une problématique autour des étalages dans ma pratique et dans l'histoire de l'art. La notion d'étalage est définie dans l'optique de ses origines marchandes. Je m'intéresse toutefois à cette forme lorsqu'elle est empruntée ou même détournée dans des installations contemporaines. C'est pourquoi je m'attarde aux

pratiques de deux artistes et d'un collectif qui ont constitué des étalages d'inspiration marchande ou corporative : Claes Oldenburg, Haim Steinbach et Bernadette Corporation. J'en viens à m'interroger sur l'existence d'une possible critique du capitalisme que l'on pourrait voir dans ces étalages artistiques. Il apparaît toutefois que les artistes auxquels je me réfère ne formulent pas de critique avec laquelle vient parfois une dimension moralisatrice. Le fait de convoquer ces pratiques me permet d'énoncer mes intentions et les objectifs que j'ai menés avec la « série économique ». Je présente ainsi mes trois projets avec les dispositifs de présentation qui ont été réalisés. En effet, si ma pratique de l'installation a vu le jour avec des références à la présentation muséale ou encore à des étalages commerciaux, j'ai conservé cette manière de faire pour la « série économique ». On retrouve dans les installations des scénographies inspirées d'un bureau de réception, d'une salle d'entraînement, d'un centre mortuaire, d'une banque et d'un data center. Soulignons que les aménagements empruntés à d'autres champs ont été croisés dans certaines propositions. Par exemple, le rapport entre le sport et la finance était aussi palpable sur le plan de la présentation de Mimesis Trinity. Ou encore, il y avait un rapprochement entre des aménagements mortuaires et bancaires dans Indice éternité. Les associations de ma pratique se retrouvent ainsi dans plusieurs dimensions de mes projets tels que les étalages et les œuvres. Par le sens poétique qu'elle produit, la méthodologie de l'association hétérogène peut rendre néanmoins la réception des œuvres plus ardue. À cela s'ajoute la transformation des référents que j'effectue dans mon travail et qui s'approche de l'abstraction. Cette recherche-crédation m'amène donc à interroger cette tension entre intention et réception avec la narration comme on le verra plus tard.

### L'évolution de la recherche

Dans ce qui précède, j'ai exposé les éléments constitutifs des différents chapitres ainsi

que les questions et les problèmes que ces derniers soulèvent. J'aimerais dans un deuxième temps rappeler et partager les résolutions issues de ces questionnements de manière à rendre compte de l'évolution de la recherche. Le principal objectif de cette recherche-crédation est comment représenter l'économie capitaliste. On pourrait se demander de quelle manière ai-je procédé pour donner forme à ce sujet. Rappelons que cette économie a été traitée sous deux axes. J'ai d'abord observé la finance sous l'angle des technologies de l'information et des minéraux qu'elles requièrent. Je me suis ensuite intéressée à la dimension du désir dans l'économie que j'ai théorisée en me référant à la question des affects chez Spinoza. En s'attardant aux représentations de mon sujet, il apparaît que celles-ci se sont matérialisées par des installations conceptualisées comme des étalages. En m'appuyant sur mes installations et celles d'autres artistes, j'ai fait part d'une problématique autour des étalages (dispositifs, aménagements) empruntés au capitalisme marchand, corporatif et informationnel. Je me suis demandé si les installations d'Oldenburg, de Steinbach et de Bernadette Corporation formulaient une critique de l'économie capitaliste de manière à explorer les motivations sous-jacentes dans mes étalages. Dans cette thèse, je mets en évidence que les représentations artistiques que j'ai réalisées avaient comme objectif d'aboutir à une méditation sur le désir. Il faut alors situer le deuxième objectif de cette recherche-crédation dans la représentation de l'économie néolibérale sous l'aspect causal des affects. En concevant la finance comme alimentée par l'intérêt individuel, on peut y voir la légitimation de passions telles que l'ambition, la cupidité et l'avarice (Origgi, 2019). Dans un système spinoziste, un ordre causal est à trouver derrière le désordre des passions et « C'est pourquoi il faut s'employer à déterminer les lois qui régissent ce qui paraît irrégulier. La recherche de ce déterminisme causal est la condition *sine qua non* d'un pouvoir et d'une maîtrise des passions. » (Jacquet, 2005) Il me semble qu'une guérison affective doit non seulement se produire sur le plan des multitudes (*imperium* dans *L'Éthique*), mais également à l'échelle des individus. La

démarche proposée dans cette thèse vise à aborder les affects depuis l'individu puisque ces derniers structurent l'économie et qu'ils sont en retour structurés par elle. Comme le constate Chantal Jacquet dans ses écrits sur la question du corps chez Spinoza : « L'homme n'est qu'une partie de la Nature qui ne peut se concevoir sans les autres parties. » (2015)

Dans le texte, j'ai explicité ma méthodologie qui est basée sur des associations dont la principale caractéristique est l'hétérogénéité. Je décline cette méthodologie sous un aspect matériel avec des assemblages donnant à voir divers registres de fabrication. Je l'aborde ensuite sous l'angle du temps en me référant à la notion d'hétérochronie. Il est enfin question des intuitions métaphoriques et du fait de charger de sens des matériaux, deux processus qui caractérisent l'étape de conceptualisation de mes œuvres. Il a été cependant souligné que cette approche méthodologique poétique peut conférer un caractère dense et hermétique aux œuvres. S'ajoute à cette méthodologie la transformation de référents matériels qui les rendent parfois plus abstraits. C'est pourquoi je pose la question suivante dans la thèse : est-ce qu'un angle narratif permettrait de mieux organiser la multiplicité des références ? Une telle approche contribuerait-elle à rendre mes projets plus accessibles aux spectateurs sous la forme de récits ? Sans changer mon mode de fonctionnement artistique, ces questions demeurent centrales. Dans ce qui suit, je rappellerai de quelle manière les récits de mes projets viennent articuler mon sujet avec ses axes théoriques, et ce, au travers d'œuvres et de dispositifs scénographiques. Je parlerai aussi de l'évolution de mon sujet de recherche en voyant de quelle manière l'économie m'a menée vers des questions écologiques.

En observant mes installations de plus près, on peut déceler une dimension narrative à l'état de potentiel. Il semble que le fait de convoquer des lieux du réel (bureau, centre

mortuaire, banque) me conduit inévitablement à produire des récits. Dans la thèse, je me réfère à la narration spéculative (NS) puisque cette manière de penser la narration trouve un écho probant dans les projets de ma « série économique ». Rappelons que pour Fabrizio Terranova, instigateur du programme universitaire à l'ERG de Bruxelles, le fait de partir d'un enjeu du monde est une caractéristique importante de la NS. L'emprunt d'éléments aux sphères politiques, économiques ou culturelles constituera les matériaux d'un récit imaginaire. Ce type de narration artistique peut amener une nouvelle proposition pour penser le monde et même avoir un impact sur celui-ci. Dans ce sens, la NS remet en cause la distance entre la réalité et la fiction un peu comme le fait Donna Haraway avec sa figuration conceptuelle du *cyborg*. Précisons que le terme de spéculation désigne dans la Rome antique un éclaireur de guerre qui peut prédire les mécanismes d'espionnage ou l'organisation d'une attaque (CNRTL, 2012). De nos jours, on emploie le mot « spéculation » pour signifier l'activité spéculative sur les actifs financiers. Or, la spéculation, lorsqu'envisagée comme un acte d'imagination, peut engendrer une projection narrative à partir de faits du monde. Pour certains des récits qui ont guidé mes installations, j'ai fonctionné en déployant un imaginaire impliquant des spéculations dans le temps. Mentionnons *Archéologie mondialisée*, une installation conceptualisée à la fois comme un étalage de musée et un magasin composés d'assemblages telles des ruines anticipées. Les sculptures présentées provenaient d'une spéculation sur le type d'archéologie que générera l'économie mondialisée. Je pense aussi à des projets réalisés avec l'artiste Grégory Chatonsky qui donnaient à voir des sites archéologiques du futur dans la perspective effondriste d'une fin des civilisations humaines. D'un autre côté, en marquant une distinction entre l'idée de possible et de probable, la NS procède à une amplification des caractéristiques d'une situation du monde pour produire un récit non loin des utopies et de la science-fiction (Pihet, 2017). Dans le même ordre d'idée, le centre mortuaire d'*Indice éternité* reposait sur des faits d'actualité portant sur les visées du projet transhumaniste. Ces faits avaient

été recomposés dans une projection spéculative et dystopique activée notamment par des personnages.

Comme il a été dit, l'amplification des caractéristiques du présent et la projection imaginaire qui s'en suit résonnent dans plusieurs de mes projets. Dans *Sc, Nd, Er*, il était davantage question de prendre les caractéristiques des technologies nous amenant à adopter un point de vue matérialiste sur celles-ci. Conséquemment, j'aimerais m'attarder à un dernier aspect de la narration spéculative. Il concerne l'inclusion de sujets peu étudiés, de groupes marginalisés, mais surtout d'agents non humains. Dans les récits de mes projets, des agents non humains ont été incorporés avec de nombreuses références au minéral. Cette dimension de la recherche s'est articulée avec le deuxième axe utilisé pour traiter mon sujet qui concerne la matérialité des technologies de la finance. En me penchant sur les minéraux économiques utilisés dans l'industrie ou dans les technologies, j'ai donné à voir des personnages recouverts de glaçures métalliques ou sablonneuses, et ce, en convoquant le concept des devenir chez Deleuze et Guattari (1972). Si les philosophes observent le devenir-animal dans la littérature (Kafka, Lovecraft), j'ai pour ma part forgé la notion de devenir-minéral. Selon l'imaginaire développé dans mes projets, il peut être décrit comme un processus de désir de la part des avarés qui les amène à fusionner avec des minéraux économiques. Dans les représentations historiques d'avares, il est effectivement question d'un rapprochement physique entre leur corps et leurs trésors (Hamond, 2008). L'inclusion de références sur le plan minéral m'a également incitée à considérer les matières chimiques comme des acteurs dans cette thèse. En m'appuyant sur la philosophie du nouveau-matérialisme, j'ai été portée à concevoir la matière non plus comme passive, mais dotée d'une capacité à affecter. Dans le projet *Sc, Nd, Er*, il était question de substances chimiques par le biais de représentations, mais également en les utilisant elles-mêmes dans la composition de certaines œuvres en céramique. Le fait de présenter des

minéraux comme des acteurs m'a permis d'introduire une perspective écologique. L'approche anthropocentrique dominante dans l'économie capitaliste a donc été soulignée en amenant en contrepartie la dimension non humaine des minéraux et de leur usage par l'homme. Pour ce faire, je me suis référée à l'extraction minière non seulement en tant que telle, mais aussi comme une métaphore d'un capitalisme extractiviste tel que le conçoivent Saskia Sassen et le philosophe Alain Deneault. C'est pourquoi je rappelle les origines étymologiques communes des termes d'« économie » et d'« écologie ». Deneault remarque d'ailleurs dans *L'économie de la nature* qu'en :

[...] tronquant l'économie pour l'écologie au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, à l'aube des bouleversements planétaires, provoqués par la révolution industrielle, des scientifiques faisaient alors une concession majeure à l'ordre dominant : réduire l'économie à la comptabilité et au commerce, et l'écologie à un champ d'études marginal des écosystèmes. (2019 : 15)

Ce dernier passage montre que le fait d'aborder l'économie nous amène inévitablement à des questions écologiques comme les deux faces d'un même problème. L'Anthropocène ou le « Capitalocène » est d'ailleurs concomitant de ce rapport entre l'économie et l'écologie où il devient difficile de penser l'un sans l'autre. Conséquemment, si la représentation du capitalisme a été approchée avec des étalages d'inspiration économique, le projet *Sc, Nd, Er* a marqué un point tournant dans la manière d'approcher mon sujet. S'est ajouté un type de réflexion artistique prenant ancrage dans les matières utilisées. D'ailleurs, il ne faut pas entendre cette orientation de recherche dans l'idée de la spécificité du médium greenbergien, mais au sens de matière située dans un contexte géopolitique comme les oxydes de céramique. Il a aussi été question de cet axe matérialiste dans l'approche méthodologique. J'ai décrit mon processus visant à charger de sens des matériaux en considérant leurs caractéristiques. Ce travail avec la matière est enfin conceptualisé dans un rapport d'affectivité

réci-proque ciblant le travail de l'argile. La pratique de la céramique doit être située dans la perspective des savoir-faire traditionnels qu'on peut voir comme écologique, et ce, à l'opposé des matières de la famille des polymères qui correspondent aux avancées de la modernité industrielle.

#### Les limites de la recherche et ses perspectives

Dans un dernier temps, je présenterai les limites de cette recherche-crédation. Je reviendrai sur le néolibéralisme, lorsqu'abordé dans le champ de l'art. Cette dimension que je n'ai pas incluse nous amènera à rappeler les objectifs de cette recherche. Je reviendrai aussi sur le rapport entre la narration et la question de la réception afin d'observer les limites que présente cette notion dans ma pratique. Je terminerai cette section en faisant un retour à l'économie sous l'angle des matières chimiques. Les réflexions et les créations de cet axe de recherche seront présentées comme une amorce et me permettront de parler des perspectives de l'après-thèse.

Avec les représentations du capitalisme qu'elle produit, cette recherche-crédation convoque de manière évidente l'économie et l'art. Ces deux mots-clés peuvent toutefois produire des types de thèses fort différentes. J'ai pour ma part réalisé des installations pour y aborder différents aspects d'une économie financiarisée. En début de texte, j'ai précisé que je n'allais pas me pencher sur la présence de l'économie dans le champ de l'art en incluant notamment la question du marché. Je vais ici rappeler les raisons menant à cette orientation de la recherche-crédation puisqu'on pourrait y déceler un manque. Pour faire part de la pertinence qu'aurait pu présenter une telle orientation, j'ai tout d'abord parlé de la question du capitalisme cognitif tel que théorisé par Yann Moulier-Boutang. Selon l'économiste, les compagnies se réclament depuis une dizaine d'années de termes tel « créativité » en concevant leurs produits comme générant des

expériences de vie. D'un autre côté, certaines entreprises vont diriger leur activité de mécénat vers des domaines aussi variés que l'art contemporain et le sport. Pour Moulier-Boutang, il ne s'agit pas uniquement de faire voir des marques dans le contexte de l'art, mais de « tracer un parallèle substantiel entre les valeurs de l'art contemporain et leur propre trajectoire : audace, avant-gardisme [...] » (2010 : 44). Il a ensuite été question de la tendance des industries du luxe à s'approprier de plus en plus la valeur de marchandises dans une recherche menée par Luc Boltanski et Arnaud Esquerre (2019). Cette appropriation de la richesse de biens artisanaux se base sur des mécanismes de valorisation qui peuvent échapper aux consommateurs. Il est d'une part question de facteurs comme la personnalisation, l'authenticité et le *storytelling* pour doter différents types de marchandises d'une aura. J'ai enfin mentionné la capture de la richesse dans le contexte des industries culturelles. Bien que ces dernières soient assez lucratives, leur avenir peut devenir fort incertain lorsqu'elles se retrouvent entre les mains de la finance. Je donne en exemple des faits d'actualité récents qui concernent la compagnie québécoise Le Cirque du Soleil. Lorsque vendue par son fondateur Guy Laliberté en 2015, la compagnie a été rachetée par différents groupes par effet de levier. Auparavant en bonne santé financière, le Cirque du Soleil massivement endetté s'est rapidement retrouvé en difficulté de paiement lors de la pandémie de Covid-19 en 2020.

Les mécanismes de profits qui sont réalisés sous la bannière de la créativité, sur des biens artisanaux ou les industries culturelles amènent des questions intéressantes et pertinentes à poser. Elles ont d'autant plus de valeur dans une recherche en art se penchant sur le capitalisme tardif. Comme déjà énoncé dans le texte, je ne vois pas en quoi le champ de l'art se distingue des autres secteurs dans sa relation à l'économie financière. N'étant plus présente seulement dans l'activité bancaire traditionnelle, la finance a étendu ses tentacules dans de nombreuses sphères de la société. Dans les dernières années, des termes tels qu'« extraction », « prédation » et « capture » sont de

plus en plus employés pour décrire le type d'interactions qu'engendre la logique financière. Comme mentionné à plusieurs reprises, la sociologue Saskia Sassen parle d'une finance extractive en faisant une comparaison avec l'exploitation des sites miniers (2017). Or, la chercheuse s'est surtout intéressée à la crise du logement provoquée par les *subprimes* aux États-Unis. en 2007-2008. Cédric Durand, quant à lui, présente de nouveaux types de capture du profit dans l'économie numérique (2010-). Il dresse un parallèle entre le féodalisme européen au Moyen Âge et les seigneurs du numérique (GAFAM). En pensant le capitalisme sous la dimension d'une logique extractive, il est à se demander pourquoi s'intéresser à l'art plus qu'à d'autres champs. Les effets pervers de la finance me semblent beaucoup plus profonds lorsqu'ils se ressentent dans les secteurs de l'habitation, l'incarcération, l'alimentation et la santé. Sans aborder la capture de la valeur dans l'art ou même dans ces derniers champs, je me suis plutôt intéressée aux mécanismes qui produisent cette logique de prédation. L'intérêt personnel légitimé dans le système économique permet l'expression d'un nombre de passions et de pulsions. Mais rappelons que ce n'est pas dans une optique moralisatrice que les affects doivent être envisagés. Tel que l'écrit Spinoza, les affects sont des propriétés des corps comme le froid, le chaud ou le sec et l'humide se rattachent à l'atmosphère. Il faut spécifier que le remède aux passions ne se trouve pas dans un contrôle sur le corps, mais passe par « une médecine de l'âme » qui s'active par le pouvoir de compréhension de ces affects. (Jacquet, 2015)

La dimension affective a été abordée avec des représentations du corps travaillées au moyen de références technologiques et du caractère non humain des minéraux. Comme on l'a vu dans la dernière sous-partie, ces projets présentent une dimension spéculative qui peut se comparer à des récits de science-fiction. En ayant nommé les principaux aspects de ces narrations, je crois pouvoir affirmer que l'articulation narrative a permis d'incorporer ces multiples références et matières utilisées. Ces narrations produisent

une synthèse des éléments épars et favorisent l'articulation d'un sens. En revanche, le fait de se représenter ces projets comme des narrations peut-il en faciliter la réception ? Pourrait-on éventuellement accorder une dimension pédagogique à la narration ? Dans le cas d'*Indice éternité*, la fiction de ce centre mortuaire transhumaniste avait eu l'effet de générer une discussion avec des collègues à la suite de la diffusion de l'exposition. Depuis ma position d'artiste-chercheuse, il est toutefois difficile d'évaluer la réception de mes œuvres. Il semble que l'étape de réception échappe dans une certaine mesure au contrôle des artistes. J'ai le sentiment qu'un certain lâcher-prise est même de mise puisqu'on ne pourra avoir d'influence substantielle sur l'appréciation des visiteurs. Sans pouvoir vérifier l'impact de ces narrations, il m'apparaît qu'une telle manière de faire peut s'avérer utile pour communiquer sur un projet par écrit ou oralement. Cette manière d'articuler mon imaginaire permet aussi d'encadrer la réflexion. Bien qu'il y ait des mises en récit dans mes projets, j'ai précisé que mon travail ne présentait qu'un potentiel narratif. À ce stade-ci, je ne ressens pas le besoin de développer davantage l'apport narratif dans ma pratique. Indépendamment des récits, la dimension sensorielle induite par les mises en espace, les formes et les matières demeure aussi et sinon plus importante que les récits. En d'autres mots, s'il y a des récits, l'expérience plastique reste primordiale. De fait, je crois que mes œuvres peuvent être appréciées sans qu'on en connaisse les intentions et les récits. En regardant des œuvres en galerie, je suis parfois indifférente à la dimension discursive, préférant me concentrer sur ce qui est concrètement montré pour des raisons variables. Ce rapport entre les intentions et les résultats, ou même entre théorie et pratique, vient me rappeler que j'ai été confrontée à un jeu d'équilibre entre ces deux dimensions dans la rédaction. La question se pose : quelle proportion donner aux références théoriques dans une thèse de recherche-création ? Il va de soi que la maîtrise que possède l'artiste-chercheur des champs par exemple économiques, historiques et philosophiques n'est pas la même qu'un chercheur dans ces domaines. Si cette recherche-création peut sembler n'effleurer que

certains des champs qu'elle convoque, c'est qu'il faut voir les éléments théoriques comme des matériaux à utiliser. En revanche, l'accumulation d'éléments théoriques dans le texte peut devenir redondante lorsque déconnectée de la pratique. L'apport théorique peut dès lors constituer une boîte à outils pour la création ou l'explicitation de la pratique. Ces éléments théoriques ont une pertinence même si leur visibilité peut être quasi nulle. Je pense que mon processus de création est à considérer sous la dimension d'une conceptualisation théorique et poétique, puis d'une innovation matérielle et formelle qui suppose une sphère d'action relativement indépendante.

En terminant, j'ai déjà mentionné que le projet *Sc, Nd, Er* a marqué un tournant dans mon travail puisqu'il menait vers des questions écologiques. Cette dimension s'articulait avec les nombreuses références minérales dont certains éléments étaient considérés comme des acteurs dans le projet. Le fait d'utiliser des éléments de terres rares dans l'œuvre *Persistence II* (serveurs déformés) m'a incitée à prendre connaissance que les éléments chimiques de diverses industries (néodyme, erbium, silicium, cuivre, cobalt, lithium...) sont utilisés comme oxydes dans des glaçures de céramique. Mentionnons que les prix des oxydes de cobalt et de lithium sont particulièrement élevés ces dernières années puisque ces mêmes minerais sont extraits pour les batteries de voitures et de téléphones. L'achat de ces matières premières de céramique a donc augmenté pour des raisons liées à l'industrie et aux technologies. Pour le projet *Sc, Nd, Er*, j'ai réalisé une glaçure avec du néodyme pour mettre en évidence la relation aux aimants qui lisent les données sur les disques durs des serveurs. En revanche, si l'erbium n'a finalement pas été intégré aux œuvres de céramique, j'en ai rappelé la couleur dans les dessins *Plis, clair-obscur*. Dans tous les cas, j'ai fait part d'enjeux géopolitiques rattachés à l'emploi de ces métaux qui sont extraits majoritairement en Chine. Rétrospectivement, je crois que l'œuvre *Persistence II* constitue davantage une amorce de cette nouvelle direction dans ma pratique en

céramique. En affirmant que cette piste n'a pu être qu'entamée dans la présente recherche, elle demeure à mon sens pertinente. Le double usage d'éléments chimiques dans l'industrie et la céramique peut ajouter des couches de signification aux formes façonnées. Je compte poursuivre cette réflexion pour de nouvelles œuvres portant sur la matière chimique du cobalt. Le projet *Kobold pour cobalt* prendra la forme d'une installation inspirée à la fois d'une mine et d'une boutique de téléphones portables. La réflexion s'appuie sur un télescopage d'aspects historiques, artistiques et technologiques. Le cobalt possède en effet une riche histoire comme pigment bleu (peinture, art verrier, céramique). On en retrouve des traces dès l'Égypte ancienne, puis au Moyen-Orient et en Asie. C'est ensuite en Europe qu'on utilise le colorant où les traditions de faïence germanique dite *Blaufarbung* et le bleu de Chartres des vitraux français sont sûrement les plus célèbres manifestations. Si je compte employer du cobalt pour des céramiques, j'aimerais me référer au fait qu'aujourd'hui, cet élément chimique est utilisé pour les batteries de téléphones portables. Depuis l'explosion des cellulaires en 2009, le cobalt est en effet très recherché. C'est dans des conditions déplorables que se réalise son extraction au Congo. Bien que plusieurs pays achètent le minerai, des réalités d'ordre humanitaire ont été décriées, faisant en sorte que des compagnies ont dû se positionner. D'ailleurs, le cobalt puise son nom dans la créature mythique du « kobold », être malicieux et ludique, non loin du goblin, qui selon les légendes folkloriques, occupait les mines. Les miniers dans leurs tentatives parfois infructueuses pour extraire le cobalt s'imaginaient que des kobolds leur volaient le minerai. Une installation présentant différents types de céramiques articulera donc ces références.

Un autre des axes développés dans mes projets de création récents m'amène à de nouvelles perspectives pour lesquelles j'aimerais poursuivre des représentations du corps féminin. Je me réfère aux céramiques d'un corps fragmenté dans l'œuvre *Martha*

(*gïsante*) dans *Di\$play\_Body* et l'œuvre murale *Danaé (solaire)* dans *Sc, Nd, Er*. *Martha* était tout d'abord située dans ma série d'avares. J'ai toutefois traité les volumes de cette pièce différemment des œuvres de la même série en employant une esthétique surréaliste. Le corps était dérivé de formes géométriques rappelant une esthétique cubiste ou plus précisément les personnages de Fernand Léger. L'usage de glaçures métalliques était intégré dans une réflexion sur la représentation de mon sujet économique, et ce, en évoquant des métaux. Cet usage a toutefois engendré dans mon esprit l'idée d'un devenir-minéral du corps avec les minerais. Dans les derniers mois, j'ai réalisé des pièces dans le même esprit que *Martha*. Je me suis référée notamment au cas d'une femme américaine, Rosemary Jacobs, ayant consommé durant des années un supplément à base d'argent provoquant une coloration involontaire de sa peau en bleu-gris. On nomme « agyrisme » cette condition apparaissant avec l'exposition prolongée au minerai d'argent (fig. 95).

D'un autre côté, ma recherche sur le mythe de Danaé a aussi ouvert les perspectives. Comme on l'a vu, sa lecture peut conduire à une variété d'interprétations. Lorsqu'abordé en surface, le mythe peut nous amener à y voir des allusions à la prostitution ou encore à un rapport possessif envers l'argent. Ce dernier aspect se véhiculait notamment avec le personnage de la domestique dans la *Danaé* de Titien. En observant le mythe plus en profondeur, ce récit nous porte à voir l'argent telle une énergie spirituelle comme le stipule Marc Shell. Il appuie son analyse sur le christianisme où l'image des pièces de monnaie est conçue en tant que semences du Christ/Persus ou encore comme substance de la parole divine. Dans la version de Danaé que j'ai réalisée, je me suis penchée sur ce rapport à l'énergie sous différents aspects : économique, sexuel et solaire. Si les aspects économiques et sexuels sont assez faciles à isoler, les références à l'astre solaire le sont un peu moins. Or, le personnage de Jupiter apparaissant sous la forme d'un nuage doré dans le mythe peut prendre des

allures de figure solaire. L'appropriation que j'ai faite de Danaé avec un carrelage fait de tuiles couvrant son corps m'a amenée à y voir un panneau solaire faisant de son épiderme une surface productrice de vie et d'énergie.

L'approche multidimensionnelle avec laquelle j'ai exploré ce récit me porte à étendre ma réflexion. Je travaille actuellement sur différentes séries de céramiques. Dans l'une d'entre elles, j'aborde l'hypersexualisation dans nos sociétés occidentales à la lumière du mythe. Je crois toutefois que cette allusion cache quelque chose de plus profond. Je compte m'approprier cette idée avec l'icône du *jean* dans une série de silhouettes bleues faisant du *blue jean* une matière à réflexion. Je me réfère au passé ouvrier du denim et à sa production massive dans le monde (fig. 96-97). Les multiples déclinaisons du vêtement attestent des capacités de renouvellement du capitalisme, mais aussi de son essoufflement. Le rapport au corps sexualisé que je vois dans le *jean* me conduit à l'idée de transcendance des forces sexuelles. Je pose la question suivante : se canalisent-elles dans la culture, dans l'art et même dans la spiritualité ? Cette réflexion est articulée par des références au couple chenille/papillon qui démontre biologiquement des cycles de transformations (fig. 98-99). De l'énergie économique et libidinale, l'énergie solaire s'ajoute à ma réflexion rhizomatique (fig. 100). Je souhaite continuer à décliner celle-ci en me référant à l'énergie solaire et à sa capture terrestre avec la technologie des panneaux solaires. Il faudrait préciser que la mise en relation de ces références d'apparence disparates trouve une cohésion avec des recherches en photonique du physicien français Serge Bertier. Ce chercheur s'est intéressé aux ailes du papillon le morpho bleu. La coloration des ailes de cette espèce de papillon n'est pas pigmentaire, mais structurelle. La structure des écailles à l'échelle nanométrique amène la lumière à se diffracter en bleu. Or, Serge Berthier nous apprend que le morpho bleu, lorsqu'exposé au soleil, absorbe une quantité de lumière qui est suffisante à sa température corporelle. Ses ailes réagissent de sorte qu'elles ne prennent pas plus de

lumière que nécessaire. Bertier et son équipe tentent de comprendre et d'acquérir de telles capacités pour les panneaux solaires par biomimétisme. En effet, la surchauffe des panneaux solaires est un problème que le morpho a résolu.

La réflexion pour ce nouveau projet atteste d'un télescopage de références multiples. Le référent économique qu'est la pièce de monnaie n'est pas littéral, mais utilisé comme métaphore pour autre chose. En effet, selon Marc Shell, les pièces d'or contiennent à la fois des connotations sexuelles et spirituelles dans les représentations du mythe. J'explorerai d'ailleurs ces deux types d'énergies avec l'idée de métamorphose que démontre la vie de la chenille/papillon. L'énergie solaire complète donc cette réflexion tridimensionnelle et vient montrer de quelle manière ma recherche sur l'économie continue d'évoluer avec des références écologiques.

ANNEXE A

LISTE DES FIGURES

Figure 1. Dominique Sirois. (2009). *U can't touch this.*



Figure 2 Dominique Sirois. (2011). *Archéologie mondialisée.*



Figure 3 Dominique Sirois. (2011). *L'amour et la guerre.*



Figure 4 Dominique Sirois. (2014-2015). Détail de *L'Atlas mimétique*.

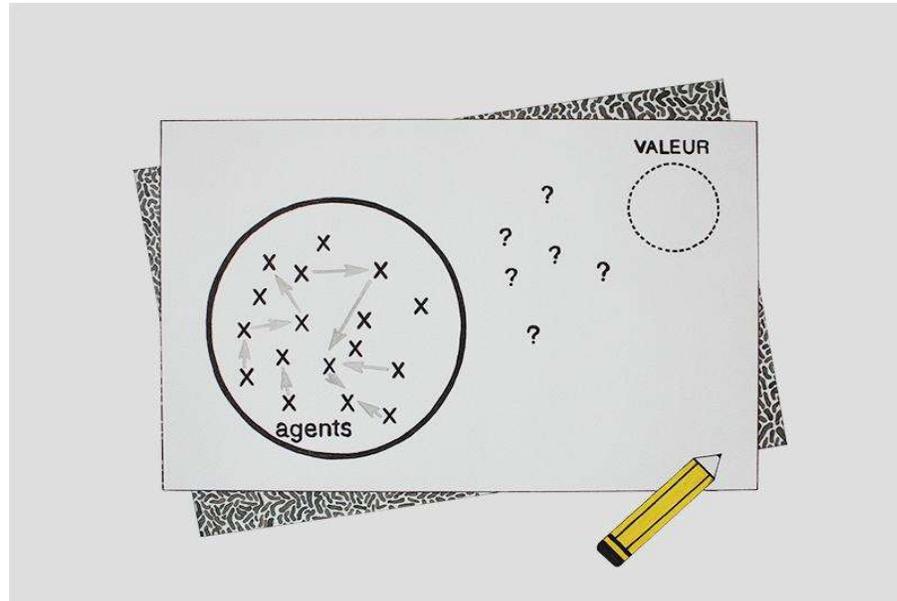


Figure 5 Dominique Sirois. (2014). *Mimesis Trinity*.



Figure 6 Dominique Sirois. (2014). *Mimesis Trinity*.



Figure 7 Dominique Sirois. (2014). *Mimesis Trinity*.



Figure 8 Colloque Walter Lippman (1938). Source : Reddit Neoliberal.



Figure 9 Les îles Caïman. Source : Les Échos.



Figure 10 Meme trouvé sur les réseaux.



Figure 11 Salle des marchés du Pavillon de la gestion de l'UQAM. Source : Actualités UQAM.



Figure 12 Les bâtiments désertés du Cirque du Soleil à la Tohu, photographiés à l'été 2020.



Figure 13 Dominique Sirois. (2016). Pièce inspirée des *deposit box* dans *Indice éternité I*.



Figure 14 Dominique Sirois. (2016). *The Making of Late Capitalism* dans *Indice éternité I.*

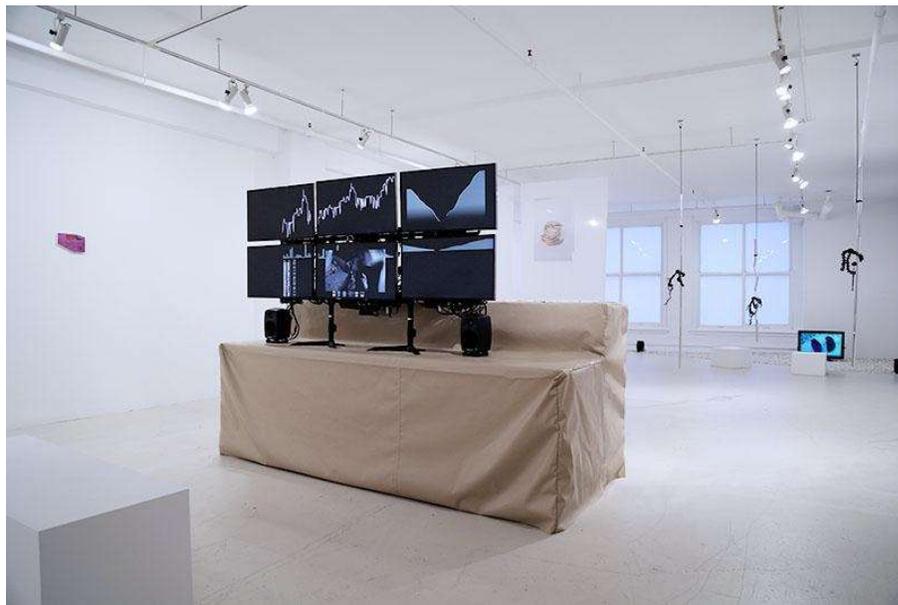


Figure 15 Dominique Sirois. (2016). Pièce *Visée* dans *Indice éternité I.*



Figure 16 Dominique Sirois. (2017). Pièce *Effigie d'un actionnaire* dans *Indice éternité II*.

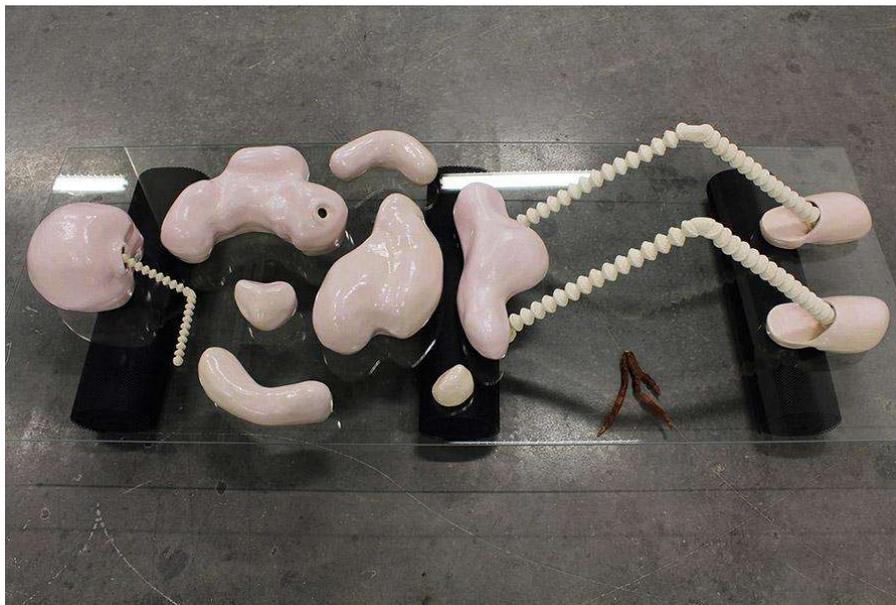


Figure 17 Dominique Sirois. (2016). Pièce *Indice-mémoire* dans *Indice éternité I*.



Figure 18 Dominique Sirois. (2018). *Sc, Nd, Er*.



Figure 19 Dominique Sirois. (2018). Pièce *Persistence II* dans *Sc, Nd, Er*.



Figure 20 Dominique Sirois. (2018). Pièce *Persistence II* dans *Sc, Nd, Er*.



Figure 21 Dominique Sirois. (2018). Détail *Carrier Hôtel I, II* dans *Sc, Nd, Er*.



Figure 22 Bâtiment du *Carrier Hotel* ou *60 Hudson Street*, New York. Source : Wikipédia.



Figure 23 Dominique Sirois. (2018). *L'Homme de sable ou le transi* dans *Sc, Nd, Er*.



Figure 24 Dominique Sirois. (2018). *L'Homme de sable ou le transi* dans *Sc, Nd, Er*.



Figure 25 Dominique Sirois. (2018). *Danaé (solaire)* dans *Sc, Nd, Er*.



Figure 26 *Danaé et la pluie d'or*. Cratère en cloche de Béotie (v. 450-425 av. J.-C.).  
Source : Wikipédia.



Figure 27 Vadim Zakharov. (2013). *Danaë* à la Biennale de Venise. Source : Domus



Figure 28 Vadim Zakharov. (2013). *Danaë* à la Biennale de Venise. Source : Domus



Figure 29 Maître de la Manne. (vers 1460-1470). *La récolte de la manne*. Source Wikipédia.



Figure 30 Titien. (1554). *Danaé* (Saint-Petersbourg). Source : Wikipédia.

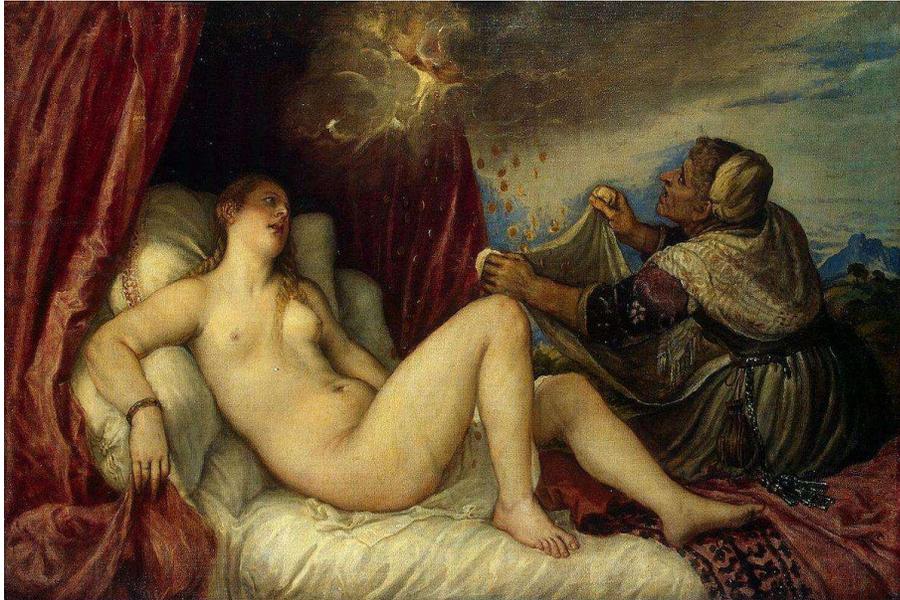


Figure 31 Dominique Sirois. (2018). Dessin dans Illustrator pour *Danaé (solaire)*

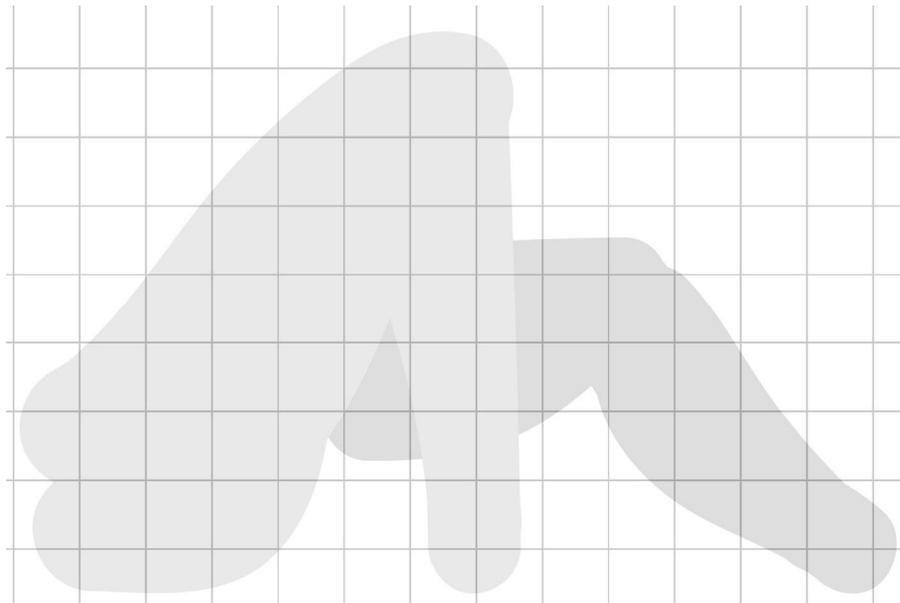


Figure 32 Dominique Sirois. (2018). *Plis clair-obscur II* . dans *Sc, Nd, Er*.



Figure 33 : Lubin Baugin. (s.d). *Les Cinq Sens*. Source : Wikipédia



Figure 34 Reliquaire de Pépin 9<sup>e</sup> siècle. Source : Guy Malbosc Photos



Figure 35 Vue de l'exposition à la galerie Pierre Colle. (1933). Source : Archives de la Fondation Giacometti



Figure 36 L'Exposition surréaliste d'Objets. (1936). Source : Archives de la Fondation Giacometti.



Figure 37 « L'Exposition internationale du surréalisme » (1938). Beaux-Arts à Paris. Source : Smart History.



Figure 38 Pablo Picasso. (1914). *Nature morte*. Source : Site de la Tate Modern.

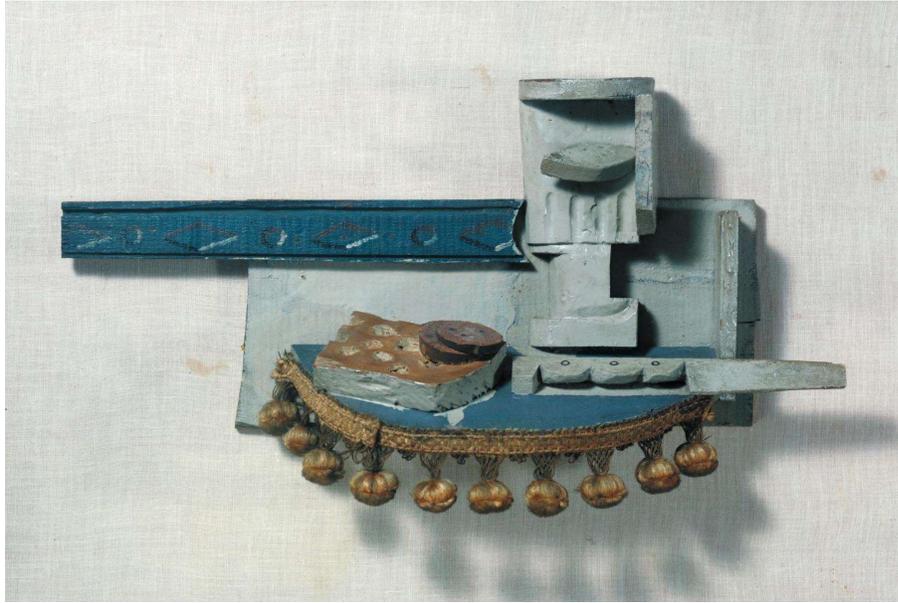


Figure 39 Robert Rauschenberg. (1964). *Gold Standard*. Source : Rauschenberg Fondation.



Figure 40 Isa Genzken. (1999). *Spielautomat (Slot Machine)*. Source : Site MoMA.



Figure 41 Rachel Harrison. (2006). *Tiger Woods*. BOMB Magazine.

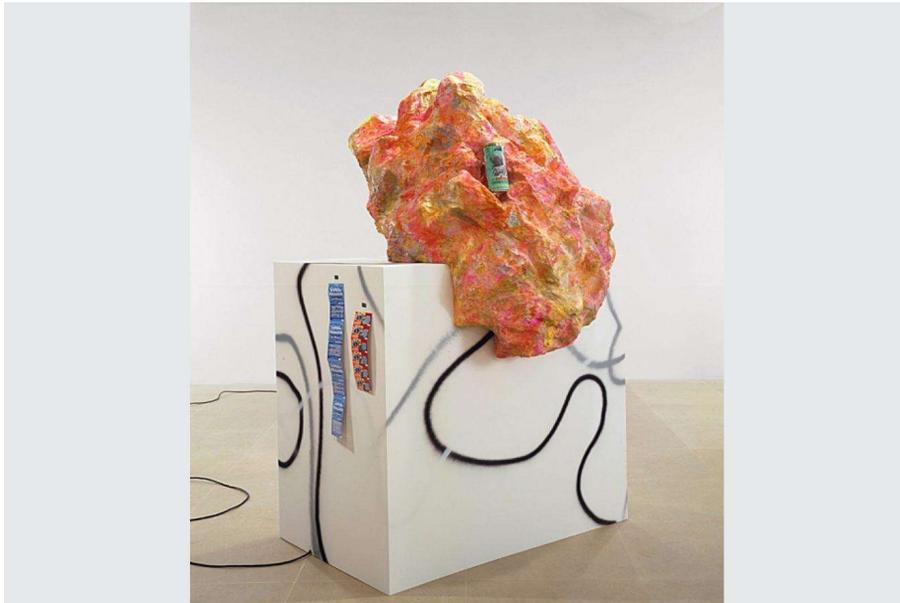


Figure 42 Valérie Blass. (2020). *La poudre aux yeux*. Source : Catriona Jeffrey.



Figure 43 Damian Moppett. (2011). *Abstracted Acrobat*. Source : Catriona Jeffrey.



Figure 44 Dominique Sirois. (2018). *Sous verre, sous terre*. Galerie Division.



Figure 45 Dominique Sirois. (2018). *Persistence I*.



Figure 46 Salvador Dali. (1931). *Persistence de la mémoire*. Source Kazozart.

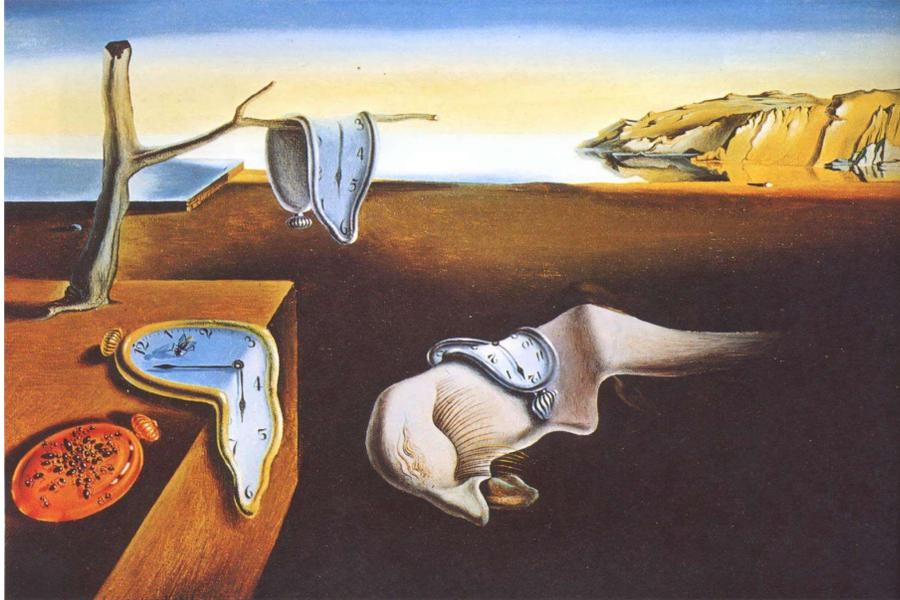


Figure 47 Gisant de Guillaume d'Harcigny (XVI<sup>e</sup> siècle). Source : Wikimedia Commons.



Figure 48 Transi de Bossu. (XVI<sup>e</sup> siècle). Source : Wikitionary sur le terme de « vermiculation ».



Figure 49 Chris Cuerra. (2013). *Untilted (Clay Portfolio)* . Source : Gadiner Museum.

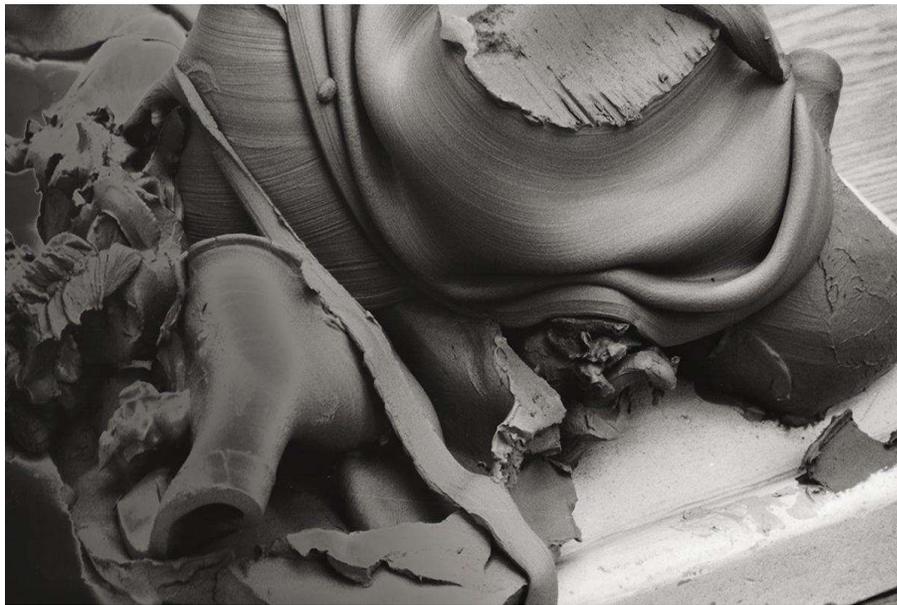


Figure 50 Matthew Barney. (2006). *Sculpture de Drawing Restraint #9*. Source : SFMOMA.

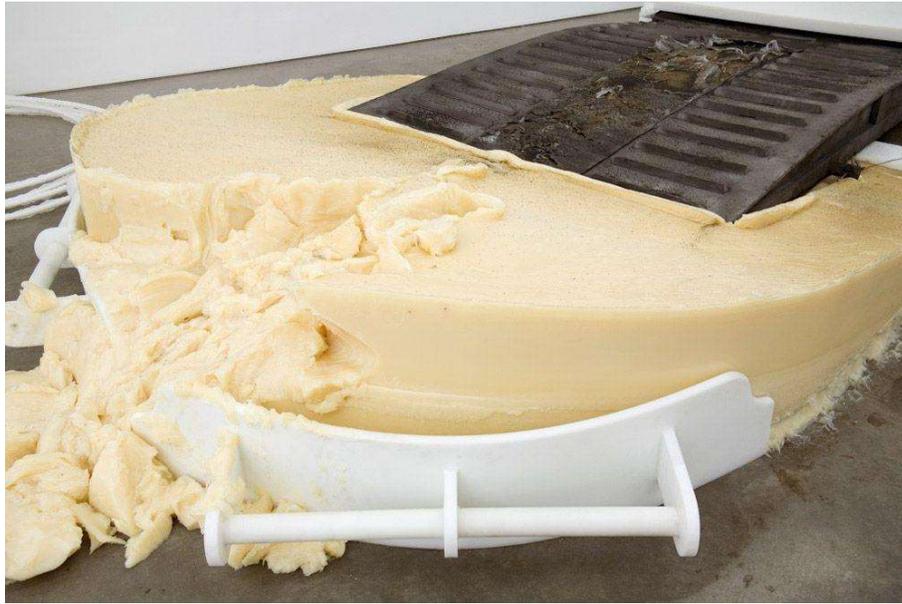


Figure 51 Dominique Sirois. (2017). *Bull* dans *Indice éternité II*. Galerie Orléans, Ottawa.



Figure 52 Dominique Sirois. (2017). *Indice éternité II* (avec Simon Belleau et Luc Paradis).



Figure 53 Allan Kaprow. (1967). *Yard*. Source : Pinterest.



Figure 54 Claes Oldenburg. (1961). *The Store*. Source : Studyblue



Figure 55 Claes Oldenburg. (1962). *The Store* (Geen Gallery). Source : Slide Player.



Figure 56 Jeff Koons. (1981-87). *New Hoover Convertibles*. Source : New Castle University.



Figure 57 Haim Steinbach. (2008). *It is III-I*. Source : Waddington Custot



Figure 58 Haim Steinbach. (2000). *Display #55 - North East South West*. Source : Bonakdar Gallery.



Figure 59 Bernadette Corporation. (2013). *2000 Wasted Years*. ICA Londres. Source : Mark Blower



Figure 60 Bernadette Corporation. (2013). *2000 Wasted Years*. ICA Londres.  
Source : Mark Blower



Figure 61 Josephine Meckseper. (2007). *Ten High*. Source : Corner House Publications.



Figure 62 Dominique Sirois. (2011). *Archéologie mondialisée.*



Figure 63 Dominique Sirois et Grégory Chatonsky. (2015). *Télofossiles.*



Figure 64 Dominique Sirois et Grégory Chatonsky. (2015). *Mémoires éteintes II*.



Figure 65 Dominique Sirois. (2011). *L'amour et la guerre*.



Figure 66 Dominique Sirois. (2014). *Mimesis Trinity*.



Figure 67 Dominique Sirois. (2014). *Mimesis Trinity*.



Figure 68 Dominique Sirois. (2016). Pièce inspirée des *deposit box* dans *Indice éternité I.*



Figure 69 Dominique Sirois. (2016). Tissus séparateurs dans *Indice éternité I.*



Figure 70 Dominique Sirois et Grégory Chatonsky. (2015). *Mémoires éteintes I.*



Figure 71 Dominique Sirois et Grégory Chatonsky. (2015). *Mémoires éteintes II.*



Figure 72 Dominique Sirois. (2018). *Persistence II*.



Figure 73 Claes Oldenburg. (1961). *Pastry Case* Source : MoMA



Figure 74 Fabrizio Terranova. (2016). *Donna Haraway : Story Telling for Earthly Survival*. Source : Mucem.



Figure 75 Kapwani Kiwanga. (2016). *Strata (Technicolor)*. Source : AdKV



Figure 76 Dominique Sirois. (2018). *Martha (gïsante)*.



Figure 77 : Dominique Sirois. (2017). *Désir carbonisé. Mimesis Trinity (Remix)*.



Figure 78 David Teniers le jeune. (1648). *Couple d'avares*. Source : Wikimedia Commons.



Figure 79 Jan Provoost. (1462). *Mort d'un avare*. Source : Wikimedia Commons.

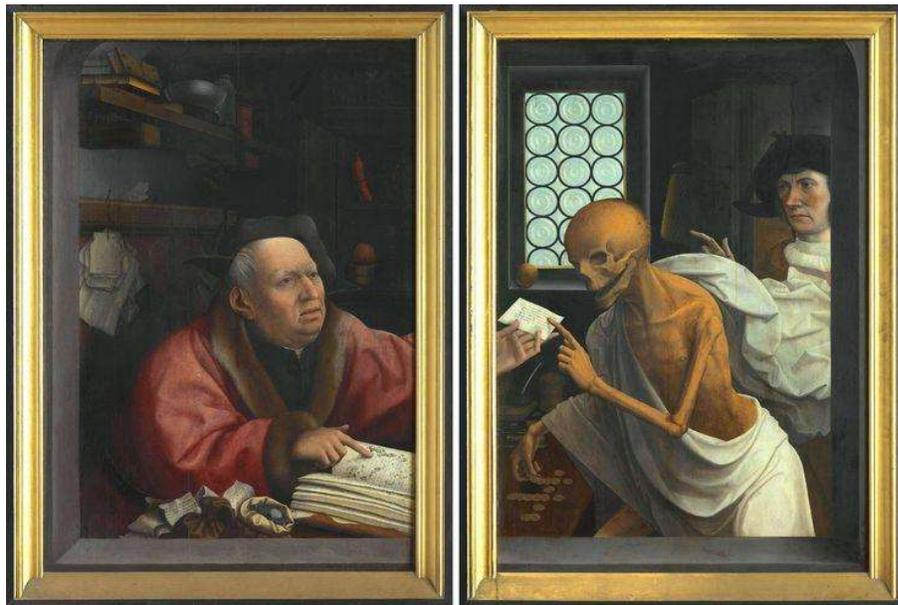


Figure 80 Dominique Sirois. (2017). Pièce *Indice-mémoire*.



Figure 81 Capture d'écran du magazine *Money Week* en ligne, Août 2019.



Figure 82 Paul Thek. (1969). *The Tomb*. Source : JSTOR



Figure 83 Paul Thek. (1965-1966). Série *Technological Reliquaries*. Source : Art is Alive.



Figure 84 Mark Maders. (2003). *Self-portrait*. Source : Site web de l'artiste.



Figure 85 Image de la mine Canadian Malartic. Source : TVA Abitibi.



Figure 86 Gilles Deleuze sur les plages de *Big Sur* en Californie. Source : The Nation



Figure 87 Tableur professionnel d'Apple II. Source : L'aventure Apple.



Figure 88 Écran de transactions à haute fréquence. Source : Comaware.



Figure 89 Site minier de Baotou en Mongolie. Source : Paris Match.



Figure 90 Dominique Sirois. (2018). *Le Métallurgiste I* dans *Sc, Nd, Er*.



Figure 91 Dominique Sirois. (2017). *Désir carbonisé* dans *Mimesis Trinity (Remix)*. Art Pop, Montréal.

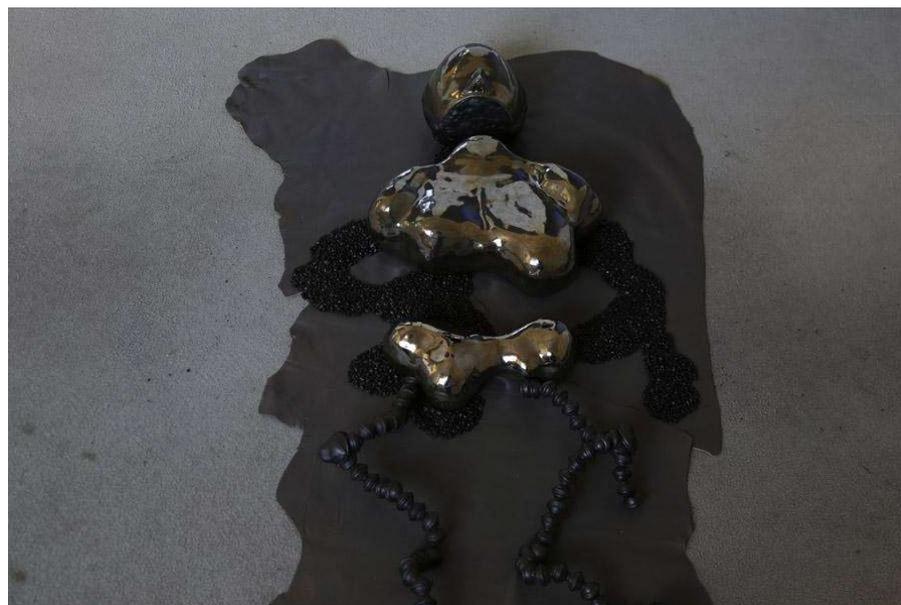


Figure 92 Vue de l'artiste au travail. Source : Vitamin C.



Figure 93 Joseph Beuys. (1977). *Honey Pump*. Source : E-flux.



Figure 94 David Douard. (2016). *All like peacemeal, in shit for thee glory*. Source : Art Viewer.

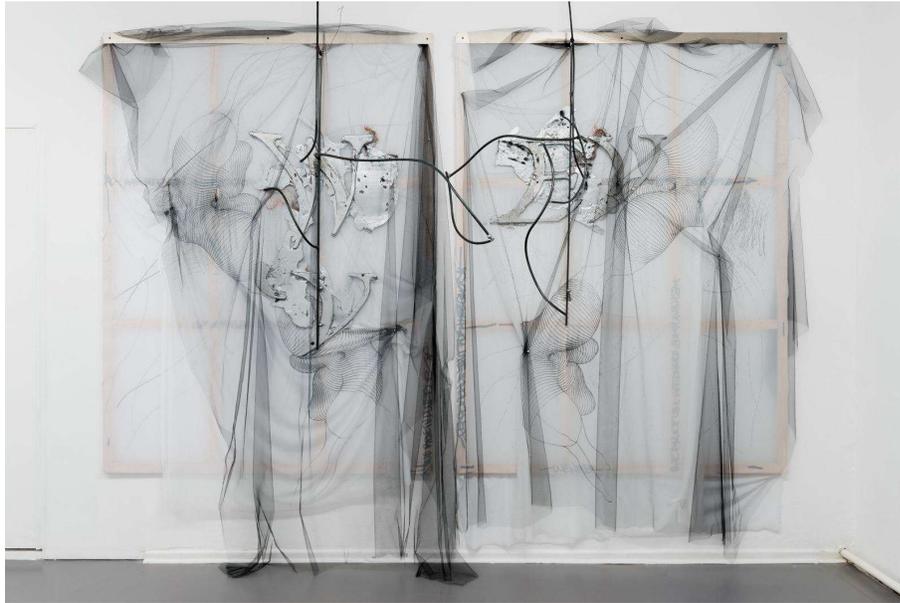


Figure 95 Dominique Sirois. (2021). *Rosemary*. Photo d'atelier.



Figure 96 Dominique Sirois. (2021). Série *La Femme de Nîmes*.



Figure 97 Dominique Sirois. (2021). Série *La Femme de Nîmes*.



Figure 98 Dominique Sirois. (2021). Série *La Femme-chenille (yoga)*.



Figure 99 Dominique Sirois. (2021). *La Femme-chenille (yoga) I*.



Figure 100 Dominique Sirois. (2021). *Taches solaires*.



ANNEXE B

REVUE DE PRESSE

## Dominique Sirois : *Indice éternité*

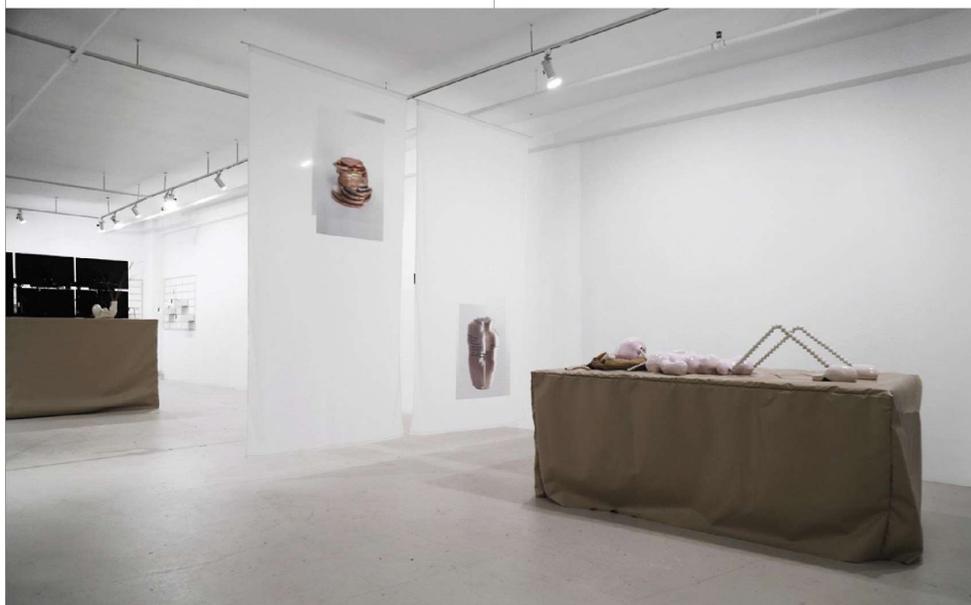
Pierre-Alexandre Fradet

**GALERIE B-312  
MONTRÉAL  
17 NOVEMBRE –  
17 DÉCEMBRE 2016**

Ce n'est pas le moindre des lieux communs de l'art contemporain que de vouloir sortir le public de sa zone de confort. Avec *Indice éternité*, magnifique exposition présentée à la Galerie B-312, Dominique Sirois prend le contrepied de ce désir répandu en nous faisant ressentir un étonnant confort devant la mort. Non pas qu'elle s'en tienne à réitérer le constat fataliste selon lequel l'être humain est appelé à mourir et doit apprendre à vivre avec l'imminence de son trépas; mais, à l'instar du regretté Thierry Hentsch<sup>1</sup>, elle étire et raconte la mort elle-même, la dévoilant comme un phénomène parmi d'autres, que le commun des mortels a toutefois tendance à refouler. Signée par Olivier Alary et Alain Lefebvre, l'ambiance musicale est exemplaire à ce titre. On y plonge comme dans des eaux calmes et rassérénantes. Au lieu de recourir à une trame délibérément irritante, l'exposition emploie un fond sonore discret qui est de l'ordre de l'invite.

Mais l'invitation lancée ici n'implique en aucune manière que l'artiste renonce à porter un regard critique sur son objet. Tout au contraire, Dominique Sirois fait saillir les absurdités liées à l'extension de la vie par la technologie. Sur un meuble central et au sein d'une pièce adjacente, on rencontre des tableaux d'indices boursiers puis une avalanche de chiffres et de formules en tout genre. L'obscurité de cette alcôve révèle le côté sombre des intentions de « *Mimesis Trinity* », une entreprise fictive censée permettre aux gens bien nantis, grâce à une technologie transhumaniste, de prolonger leur vie pour continuer à jouir de leur capital. Une vidéo, diffusée au fin fond de la pièce, dévoile le genre d'individu qui serait en mesure de bénéficier de ce genre de service : il s'agit, sans grande surprise, d'un homme blanc cravaté, égérie du néo-capitalisme. Alors que Dominique Sirois avait déjà posé la question de savoir à quoi pourrait ressembler le monde sans l'être humain, dans le cadre des projets *Extinct Memories II* (2015) et *Telofossiles II* (2015) réalisés avec Grégory Chatonsky, son interrogation porte ici davantage sur les entreprises qui visent à pérenniser l'humanité, ou du moins certains membres de l'humanité.

Sur une table beige située non loin de l'installation vidéo et dissimulée derrière une cloison gisent les parties d'un corps humain désarticulé. On croit apercevoir ici l'exemple même de corps que pourraient se voir attribuer les clients de *Mimesis Trinity* afin d'atteindre l'immuabilité. Que ce corps soit constitué de faïence n'est pas sans raison : cela permet d'exprimer le raffinement particulier auquel prétendent ces clients, mais aussi, et surtout, leur vulnérabilité. Paraissant à la fois soigné et cassable, élégant et fragile, le corps des usagers reste



Dominique Sirois, *Indice éternité*, 2016. Dimensions variables. Photo: Dominique Sirois. Avec l'amable permission de l'artiste.

forcément sous la tutelle des responsables de l'entreprise même si, une fois les parties du corps assemblées en vue d'en assurer la subsistance, rien n'interdit que des problèmes financiers ou un effort de rationalisation ne puissent conduire l'entreprise à supprimer différents assemblages. Même ce qui semble éternel demeure susceptible de périr.

Si l'art contemporain et l'art populaire se saisissent de plus en plus du thème du prolongement de la vie (on pensera, ici, notamment à l'épisode « Be Right Back » de la série télévisée *Black Mirror*, où un système est développé, à partir des activités électroniques d'une personne décédée, recréant virtuellement le défunt), ce thème ne relève plus de la pure science-fiction puisque des organisations bien réelles travaillent déjà à rendre l'immortalité possible comme, par exemple, pour *2045 Initiative*, association à but non lucratif dont l'un des objectifs est de parvenir à transférer la personnalité d'un être humain au sein d'un robot humanoïde. On ne s'étonnera donc pas de rencontrer, aujourd'hui, des travaux qui dénoncent les contre-coups associés à la « société post-mortelle<sup>1</sup> », pour reprendre l'expression de la sociologue Céline Lafontaine. Dans le cadre d'une importante table ronde tenue à l'Université Laval, en 2014, et qui avait pour titre « Jusqu'où repousser les limites du corps humain? », celle-ci ainsi que les philosophes Thomas De Koninck et Gilbert Hottois avaient justement à se prononcer sur la valeur éthique du transhumanisme.

Attentive à l'accroissement des injustices sociales qui en découlent, elle avait alors tiré à boulets rouges sur le phénomène avant même que Thomas De Koninck ne formule ses propres remarques critiques qui soulignaient, entre autres, l'importance de ne pas occulter le potentiel humain. Quant à Gilbert Hottois, il avait pris la voie inverse en saluant l'aide que la technologie peut nous apporter dans la diminution de la souffrance.

Bien qu'*Indice éternité* adopte un ton assez critique à l'égard de l'aspiration à perpétuer son existence, à l'instar de Lafontaine et de De Koninck, son propos demeure nuancé. Rappelant cette fois davantage la position de Hottois, l'exposition révèle en effet combien il est tentant, pour ne pas dire naturel, de vouloir prolonger sa vie. À partir d'artefacts

qui évoquent l'univers des funéraires (semblant d'urnes, plantes séchées), Dominique Sirois nous situe dans un espace de souvenirs par lequel tout être humain passe tôt ou tard. Aussi fait-elle comprendre qu'il est coextensif à l'être humain de chercher à persévérer dans son être, suivant le principe du *conatus*. Pourquoi tient-on autant aux épitaphes, aux rubriques nécrologiques, aux archives? La réponse est qu'on cherche à laisser une trace de son passage sur Terre et à faire rayonner ses convictions, certes, mais aussi, bien souvent, qu'on souhaite renforcer et pérenniser sa réputation, son « capital symbolique », d'après le concept de Pierre Bourdieu.

Même si l'œuvre de Dominique Sirois se penche surtout sur l'absurde volonté de jouir plus longtemps de son capital économique, le capital symbolique, d'ordre proprement qualitatif, est en réalité peut-être plus important encore pour l'humanité, dans la mesure où un nombre plus grand d'individus semble y être attaché, plutôt que les seuls gens d'affaires : les sportifs de haut niveau, les scientifiques, les auteurs, mais aussi certains artistes, voire toute personne qui aspire à quelque soutien, impact ou reconnaissance. Que serait la vie sans la mort? La question est vaste, mais il y a tout à espérer, comme le suggère avec acuité Dominique Sirois, qu'elle ne soit pas qu'un simple indice boursier qu'on éternise aux fins du capital.

1. Thierry Hentsch, *Raconter et mourir. Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.
2. Céline Lafontaine, *La société post-mortelle*, Paris, Seuil, 2008.

Pierre-Alexandre Fradet est doctorant en philosophie à l'ENS de Lyon et à l'Université Laval où il a enseigné. Ses publications incluent *Photographies anciennes : une pétition contre la mort?* CSF Publishing, *Derrida-Bergson. Sur l'immédiateté*, Hermann et *Une vie sans bon sens. Regard philosophique sur Pierre Perrault* (avec Olivier Ducharme), Note bene. Il a codirigé deux dossiers de revue : l'un avec Tristan Garcia sur le réalisme spéculatif (*Spirale*), l'autre avec Sylvano Sentini sur la philosophie du cinéma (*Nouvelles Vues*).

## Les univers monochromes de Kelly Lycan

Ariane Noël de Tilly

**MIMETIC WORKSHOP: STUDIO STILL LIVES**  
SURREY ART GALLERY  
SURREY

17 SEPTEMBRE –  
4 DÉCEMBRE 2016

**MORE THAN NOTHING**  
BAF GALLERY  
VANCOUVER  
5 NOVEMBRE –  
17 DÉCEMBRE 2016

À l'automne 2016, deux galeries de la grande région de Vancouver présentaient les installations les plus récentes de Kelly Lycan, lauréate du prix VIVA en 2016, l'un des prix les plus prestigieux qu'un artiste en arts visuels peut se voir octroyer au cours de sa carrière en Colombie-Britannique. Ces expositions révélèrent les nouveaux univers monochromes créés par l'artiste dont la palette de couleurs se limite essentiellement à des variations de blanc depuis maintenant plusieurs années. À la galerie d'art de Surrey, dans une exposition intitulée *Mimetic Workshop*, Lycan présentait son travail aux côtés des toiles de Fiona Ackerman, artiste originaire de Montréal vivant désormais à Vancouver. À la BAF Gallery, Lycan proposait, dans *More Than Nothing*, une exposition réfléchissant sur les conditions nécessaires pour la présentation d'objets dans l'espace d'exposition.

À la galerie d'art de Surrey, Lycan et Ackerman avaient été invitées à exposer des natures mortes d'atelier, soit des œuvres illustrant le passage d'objets dans leur propre atelier ou encore inspirées par des

**Dominique Sirois, *Si, Nd, Er***

Jean-Michel Quirion

**L'ŒIL DE POISSON  
QUÉBEC  
26 OCTOBRE –  
2 DÉCEMBRE 2018**



L'exposition *Si, Nd, Er*, présentée à l'Œil de Poisson durant l'automne 2018, est la prolongation des recherches de Dominique Sirois, notamment des séries *Indice éternité* (2016-2017) et *Mimesis Trinity* (2014-2017), qui se concentraient sur le thème de l'économie. L'artiste montréalaise explore à nouveau cette imagerie de l'avarice en formulant de nouvelles propositions picturales et sculpturales desquelles émergent les matérialités suggérées du néodyme et de l'erbium, deux métaux convoités difficilement accessibles, mais indispensables à maintes activités

industrielles et communicationnelles. Ces éléments chimiques sont excessivement exploités pour la fabrication de serveurs informatiques sur lesquels circulent des transactions à haute fréquence dans le secteur du marché boursier. Ainsi, par ses expérimentations matérielles, Sirois avance des interprétations économiques et écologiques de l'exploitation de ces ressources, de leurs utilisations vouées à une obsolescence éminente en raison de l'évolution incessante des équipements informatiques. Dès lors, les notions de durabilité et de pérennité sont brouillées à travers la fiction – et la narration – d'un site archéologique duquel émanent des artefacts symboliques et mythiques.

Dans la vaste galerie, l'œuvre *L'homme de sable ou le transi* (2018), un corps fragmenté et fossilisé au milieu de matières minérales à même un dispositif carrelé, évoque cette thématique par l'image funeste d'un être avare dont l'obsession pour l'opulence a entraîné la perte. Inerte, donnant pourtant l'impression d'être vivante, cette pièce biomorphique se démarque au moyen d'assemblages de formes somatiques et anatomiques à la texture mi-naturelle suggérant des écalures aux teintes changeantes. La virtuosité des techniques de céramique qu'emploie l'artiste s'incarne en ce corps déshumanisé. Au second plan, suspendue à un mât filiforme, une bache noire cuirassée délimite la scène par son opacité.

Une présence humaine est aussi ressentie de même que l'impression d'une existence disparue avec le diptyque *Les métallurgistes* (2018), dont les deux masques de soudure moulés en céramique émaillée sont semblables à des écrans d'ordinateur des années 1990. Ces masques hybrides mettent en exergue les différents contextes de l'extraction et de l'utilisation des minéraux précieux de haute valeur économique.

Au mur, les dessins méticuleux *Carrier Hotel I et II* (2018) réfèrent à l'architecture du méconnu Carrier Hotel – carrier-neutral data center –, une immense ferme de serveurs située à Manhattan et consacrée à la circulation en accéléré de l'internet. Les éléments dessinés apparaissent entraperçus en arrière-plan, ou au contraire s'imposent au premier plan, entre la superposition et la juxtaposition de la fenestration de verre et de vestiges de l'interactivité; des systèmes informatiques obsolètes. Les fenêtres de l'édifice sont mises en relation avec la silice, l'une des principales composantes de la fibre optique permettant les transactions. Par ailleurs, la silice, forme naturelle du silicium, est classifiée dans le tableau périodique sous l'abréviation « Si », en corrélation avec les abrégés de néodyme (Nd) et de l'erbium (Er), références au titre de l'exposition.

*Persistence II* (2018), projet constitué d'une série de serveurs altérés en moulages de céramique précaires, est disséminé dans l'espace sur des étagères de verre spécifiquement élaborées pour les pièces. Certaines formes sont méconnaissables et s'apparentent à des ruines abimées provenant d'un monde post-numérique – apocalyptique. Le système de rangement suggère les structures qui supportent les serveurs dans les centres de données informatiques. Ce mobilier, autour duquel le visiteur gravite, incite à la contemplation des œuvres et à une introspection de ces sites d'interconnexion inaccessibles qui, cependant, exercent un contrôle sur notre société.

Parallèlement, à l'un des murs peints d'un violet terne, la figure mythologique de Danaé est convoquée par des composantes de tuiles en mosaïque aux jeux de textures et de lustres. La déconstruction du

corps de cette dernière génère des effets de bas-relief vulgarisant une sensualité à chacune des surfaces courbées. Les parcelles semblent saisir sur le vif la scène chimérique de ce mythe grec relatant le confinement de Danaé par son père, Acrisios, voulant contrecarrer un oracle lui ayant prédit que sa descendance le tuerait. Isolée dans une tour, Danaé est toutefois fécondée par Zeus qui s'est alors transformé en une pluie d'or. La décomposition du motif de la pièce d'or renvoie symboliquement à la fertilité et accentue la dimension narrative de l'exposition. À proximité, de singuliers dessins de la série *Bourses* (2018) évoquent des sacs à monnaie archaïques; allégorie à un autre type de fécondité. À la lisière de la figuration et de l'abstraction, le triptyque concilie des écarts de représentation, des espaces intermédiaires entre des éléments dessinés de façon hyperréaliste et à l'image des gestes surréalistes du passé.

Espace archéologique au sein duquel les temporalités s'imbriquent, *Si, Nd, Er* renvoie à l'extraction incontrôlée de matières premières essentielles aux éléments de communication (sur)utilisés dans notre quotidien urbain, preuve d'une commodité – nécessité – artificielle en dépit de l'écologie. Itération conceptuelle d'*Indice éternité* et de *Mimesis Trinity*, l'exposition outrepassa les questions reliées à la finance obsessionnelle et à la spéculation par des œuvres nuancées d'allégories sur la surenchère des technologies et la raréfaction des ressources

naturelles. Cette vision dystopique incite à penser autrement la situation irréversible dans laquelle la société s'est engagée et éclaire sur cette réflexion incisive de l'humanité vouée à sa perte; de notre dissolution dans le vacuité de l'Internet. Les Illusions que concilie Dominique Sirois dans la Grande galerie de l'Œil de Poisson sont évocatrices et annonciatrices d'un lendemain qui déchant – après l'Anthropocène.

Jean-Michel Quirion est candidat à la maîtrise en muséologie à l'Université du Québec en Outaouais (UQO). Il travaille actuellement au Centre d'artistes AXENÉO7 situé à Gatineau. À Montréal, Quirion s'investit également au sein du groupe de recherche et réflexion CIÉCO : Collections et impératif évènementiel/The Convulsive collections. Commissaire indépendant, son plus récent projet, *Tout contexte est art*, a été présenté à la Galerie UQO en 2018. En tant qu'auteur, il contribue régulièrement à *ESPACE art actuel*, *Inter art actuel* ainsi qu'à *Ciel variable*.

## Le canular d'Éric Lamontagne ou la frontière poreuse entre vrai et faux

Geneviève Gendron



**OÙ ALLONS-NOUS ? UN P'TIT BILAN ET CLIN D'ŒIL.**  
**ART MŪR**  
**MONTRÉAL**  
**3 NOVEMBRE –**  
**20 DÉCEMBRE 2018**

En cette fin d'année 2018, marquée par la désinformation et la prolifération de fausses nouvelles et de faits alternatifs, Éric Lamontagne récidive et monte une exposition canular pour poser, avec humour et

poésie, un regard critique et ironique sur l'art ainsi que sur notre société actuelle. Commissariée par Louis Déry, *Où allons-nous ? Un p'tit bilan* est une exposition récapitulative du travail de Pierre Laroche dans laquelle s'insère l'exposition *Clin d'œil* d'Éric Lamontagne qui, en fait, endosse aussi les deux autres identités, se moquant du coup des conventions artistiques favorisant l'authenticité de l'art et la singularité de l'artiste. Dès l'entrée, des indices éloquentes révèlent la mascarade faisant du spectateur son complice : le nom du commissaire ressemble curieusement à celui de la directrice de la Galerie de la UQAM, le texte introductif de l'exposition mentionne l'« existence improbable » de Pierre Laroche et, tout au long du parcours, il y a de multiples références à un faux mouvement artistique auquel adhèrent les deux artistes, le cabanisme.

Lamontagne, connu pour ses trompe-l'œil, avait déjà présenté en 2009, puis en 2011, une exposition rétrospective de ce mouvement inventé de toutes pièces! L'exposition retraçait alors l'émergence, le déclin, puis la résurgence du mouvement et regroupait une vingtaine d'œuvres d'artistes connus, tels BGL et Martin Bureau, et imaginaires, comme Yvon Chassé, Marie-Soleil Bordeleau, Rose Lafleur et Pierre Laroche. Pour créer la confusion, certaines œuvres étaient signées de noms empruntés à d'autres artistes mais orthographiés différemment, par exemple Lemoine et Zillon faisant référence aux vrais Lemoine et Zillon. Commissariée par Marie-France Beaupré (clin d'œil à la commissaire et historienne de l'art Marie-Ève Beaupré), l'exposition nous apprendait que le cabanisme, dont le nom vient de l'expression « ma cabane au Canada », cherchait à valoriser le paysage québécois,

Pierre Laroche, Carré rouge sur fond noir, 2012. Sérigraphie sur papier sans acide, 50 x 50 cm., édition de 10.  
Photo : Guy L'Heureux.

L'exposition. Avec l'amable permission de l'artiste. Photos : GCG.

## BIBLIOGRAPHIE

- ABC Bourse (s.d.). Le trading haute fréquence, comment ça marche? Récupéré de : [https://www.abcbourse.com/apprendre/18\\_le\\_trading\\_haute\\_frequence.html](https://www.abcbourse.com/apprendre/18_le_trading_haute_frequence.html)
- Andoka, F. (2012). Machine désirante et subjectivité dans l'anti-œdipe de Deleuze et Guattari. *Philosophique*, 85–94. <https://doi.org/10.4000/philosophique.659>
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Flammarion.
- Ariès, P. (1975). *Essais sur l'histoire de la mort en occident : du Moyen Age à nos jours*. Éditions du Seuil.
- Art Action Actuel. (2014). *Mimesis Trinity — Dominique Sirois* [Communiqué]. Récupéré des archives de l'artiste.
- Askenazy, P. (2017). Finance et néolibéralisme. *Revue d'économie financière*, 128 (4), 45-58. doi:10.3917/ecofi.128.0045.
- Association. Centre National de Ressources textuelles et lexicale (2012). Dans *Lexicographie*. Récupéré de : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/association>
- Attac Québec. (s.d.). *Accords de libre-échange*. Récupéré de : <https://www.quebec.attac.org/?-accords-de-libre-echange->
- Avarice. Centre National de Ressources textuelles et lexicale (2012). Dans *Lexicographie*. Récupéré de : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/avarice>
- Barker, E. (1999). *Contemporary cultures of display*. New Haven: Yale University Press.
- Bataille, G. (1970). *La part maudite* précédé de *La notion de dépense*. Introd. de Jean Piel. Paris : Éditions de Minuit.
- Beau, R. & Larrère, C. (2018). *Penser l'Anthropocène*. Paris : Presses de Sciences Po.

- Becdelièvre, R (anim.), Douard, D. (invité). (2020, 20 octobre). « David Douard : “Le plus important c’est ce qui n’est pas là” ». *Par les temps qui courent*. France culture. Récupéré de <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/par-les-temps-qui-courent-emission-du-mardi-20-octobre-2020>
- Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images* (Ser. Le temps des images). Gallimard.
- Bennett, J. (2004). The Force of things: Steps Toward an Ecology of Matter. *Political Theory* 32, N° 3.
- Bennett, J. (2008). Matérialismes métalliques. *Rue Descartes*, 59 (1), 57-66. doi:10.3917/rdes.059.0057.
- Benquet Marlène, Bourgeron Théo, & Reynaud Bénédicte. (2019). Économie politique de la financiarisation. *Actes De La Recherche En Sciences Sociales*, 229 (4), 4-4. <https://doi.org/10.3917/arss.229.0004>
- Benzakin J., Palais des beaux-arts (Bruxelles, Belgique), & Criée, Halle d’art contemporain (Rennes, France). (1991). *Joël Benzakin, Benjamin Buchloh, Germano Celant, John Knight, Dirk Snauwaert, Haim Steinbach*. Société des expositions du Palais des beaux-arts.
- Berardi, F. (2019, Mars). (Sensitive) Consciousness and Time: Against the Transhumanist Utopia. *E-flux Journal* #98. Récupéré de : <https://www.eflux.com/journal/98/257322/sensitive-consciousness-and-time-against-the-transhumanist-utopia/>
- Bérubé, G. (2016, 22 octobre). Spéculer à très haute vitesse. *Le Devoir*. Récupéré de : <https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/482893/vos-finances-speculer-a-tres-haute-vitesse>
- Besserie, M. (anim), Hamon, P. (invité). (2018, 30 avril). L’argent dans l’art (XV<sup>e</sup> — XVII<sup>e</sup> siècles) (épisode 1). Dans France Culture, *Entendez-vous l’éco?* Récupéré de : <https://www.franceculture.fr/emissions/entendez-vous-leco/peindre-leconomie-14-largent-dans-lart-xve-xviie-siecles>
- Beuys, J. (1990). *Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western Man: Writings by and Interviews with the Artist* (1st ed.). Four Walls Eight

Windows.

- Birh, A. (invité), Escalon, F. (anim.), Godin, R. (anim.) (16, octobre, 2020) Capitalisme : de la naissance à la « dislocation ». *L'éco à contre-courant. Entretien*. Médiapart. Récupéré de : [https://www.mediapart.fr/journal/cultureidees/161020/capitalisme-de-la-naissance-la-dislocation#at\\_medium=custom7&at\\_campaign=1046](https://www.mediapart.fr/journal/cultureidees/161020/capitalisme-de-la-naissance-la-dislocation#at_medium=custom7&at_campaign=1046)
- Bishop, C. (2005). *Installation Art : a Critical History*. New York : Routledge.
- Bourriaud, N. (2012). *Hétérochronies*. Conférence donnée au Musée d'art contemporain de Montréal. Récupéré de : <https://macm.org/videos/nicolas-bourriaud-heterochronies-2/>
- Bourriaud, N. (2014). Coactivités : Notes pour The Great Acceleration, Biennale de Taipei 2014 dans *Pca-Stream (Philippe Chiambaretta Architecte)*. Récupéré de : <https://www.pca-stream.com/fr/articles/coactivites-notes-pour-the-great-acceleration-biennale-de-taipei-2014-15>
- Bourriaud, N. (2018). *Crash Test — La Révolution Moléculaire*. [Catalogue d'exposition]. Montpellier : La Panacée
- Bourriaud, N. (2018). *Formes et trajets : Tome 1, Hétérochronies*. Les Presses du réel.
- Braidotti, R. (2006). Posthuman, all too human. towards a new process ontology. *Theory, Culture & Society*, 23 (7–8).
- Braidotti, R. (2007). Feminist epistemology after Postmodernism: Critiquing science, Technology and Globalisation. *Interdisciplinary Science Reviews*, 32 (1), 65– 74. <https://doi.org/10.1179/030801807X183623>
- Bratton, B. H. (2015). *The Stack: on Software and Sovereignty* (Ser. Software studies). MIT Press.
- Breton, A. (1924). *Manifeste du surréalisme*. Folio, Essais, (1985).
- Breton, A. (1986). *Qu'est-ce que le surréalisme?* (Ser. Actual). Le temps qu'il fait.
- Brown, W. (2015). *Undoing the demos: neoliberalism's stealth revolution* (First

edition. ed.). New York: Zone Books.

Busta, C., Fletcher, J., Holert, T., Corporation, B., & Birkett, R. (2014). *Bernadette Corporation : 2000 Wasted Years*. [Catalogue d'exposition]. Verlag der Buchhandlung Walther Konig.

Castro, A. (2018, janvier). Kapwani Kiwanga, Strata. *Centre Clark*. Récupéré de : <https://centreclark.com/fr/exposition/strata/>

Centre Pompidou. (2013). Dossier pédagogique : *Le surréalisme et l'objet*. Récupéré de : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/c7Gz7LK/rqGRKo4>

Cloutier, J-F. (2020, 28 mai). Comment le Cirque s'est endetté d'un milliard \$ US en cinq ans. *Journal de Montréal*. Récupéré de : <https://www.journaldemontreal.com/2020/05/28/comment-le-cirque-sest-endette-dun-milliard-us-en-cinq-ans>

Cohn, D. et Trémolières, F. « Imitation, esthétique ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Récupéré le juillet 2019 de : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/imitation-esthetique/>

Coole, D. H. & Frost, S. (2010). *New materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Duke University Press.

Corniou, M. (2017, 2 octobre). Terres rares : la nouvelle manne de l'industrie. *Québec Science*. Récupéré de : <https://www.quebecscience.qc.ca/technologie/terres-rares-la-nouvelle-manne-de-lindustrie-miniere/>

Crooks, H. (2014). *Le prix à payer*. [Vidéo en ligne]. Récupéré de : <https://www.youtube.com/watch?v=rueQvPb-N0w>

Dardot, P. et Laval, C. (2010). Néolibéralisme et subjectivation capitaliste. *Cités*, 41 (1), 35-50. doi:10.3917/cite.041.0035.

Davies, H. (2013, 18 avril). Margaret Thatcher and the “Big Bang”. *The Japantimes*. Récupéré de : <https://www.japantimes.co.jp/opinion/2013/04/18/commentary/world-commentary/margaret-thatcher-and-the-big-bang/#.XhDLmetCcvo>

- Deleuze, G. et Guattari, F. (1972). *Capitalisme et schizophrénie* (Ser. Critique). Editions de Minuit.
- Deneault, A. (2019). *L'économie de la nature* (Ser. Feuilleton théorique, i). Lux Éditeur.
- Dubrunquez, P. et Alquié, F. « Surréalisme — Histoire ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Récupéré le 10 avril 2019 de : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/surrealisme-histoire/>
- Durand, C. (2020 a). *Techno-féodalisme : critique de l'économie numérique*. Zones.
- Durand, C. (2020 b, 6 juillet). Du global dans le néolibéralisme. *Contretemps. Revue de critique communiste*. Récupéré de : <https://www.contretemps.eu/covid19-seconde-mort-neoliberalisme-durand/>
- Du Roy, I. (2013, 15 janvier). Entrevue avec Alain Deneault. Le Canada, plaque tournante de l'industrie minière... et de ses magouilles. *Basta*. Récupéré de : <https://www.bastamag.net/Le-Canada-plaque-tournante-de-l>
- Display. Online Etymology Dcitionnary. Récupéré de : <https://www.etymonline.com/word/display>
- Eklund, D. (2004, octobre). Helbrunn Timline of Art History. *The Pictures Generation*. Récupéré de : [https://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd\\_pcgn.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm)
- Esquivel, P. (2008). *L'autonomie de l'art en question : l'art en tant qu'art*. Paris : L'Harmattan.
- Étalage. Centre National de Ressources textuelles et lexicale (2012). Dans Lexicographie. Récupéré de : <https://www.cnrtl.fr/definition%C3%A9talage/substantif/0>
- Exposition. Centre National de Ressources textuelles et lexicale (2012). Dans Lexicographie. Récupéré de : <https://cnrtl.fr/definition/exposition>
- Feldhaus, T. (2016, 16 mai). DIS: Be water, my friend. *Ran Dian* (online). Récupéré de : [www.randian-online.com/np\\_feature/dis-be-water-my-friend/](http://www.randian-online.com/np_feature/dis-be-water-my-friend/)

- Floquet, Y. (2013). Frédéric Lordon, *La société des affects. Lectures* [En ligne].  
Récupéré de :  
<http://journals.openedition.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/lectures/12403>
- Folbre, N. (2009). *Greed, Lust & Gender: a History of Economic Ideas*. Oxford University Press.
- Foster, H. (2011). *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (2nd ed.). Thames & Hudson.
- Foster, H. (2003). *Design and crime: (and other diatribes)*. London: Verso.
- Foucault, M. (1967, 14 mars) Des espaces autres. Conférence au Cercle d'études architecturales. *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5 (1984) : 46-49.
- Fradet, P.-A. (2017). Compte rendu de [Dominique Sirois : Indice éternité]. *Espace*, (116), 84–85.
- Gandy, M. (1997). Contradictory Modernities: Conceptions of Nature in the Art of Joseph Beuys and Gerhard Richter. *Annals of the Association of American Geographers*, 87 (4), 636–659. <https://doi.org/10.1111/1467-8306.00071>
- Gane, N., & Sale, S. (2007). Interview with Friedrich Kittler and Mark Hansen. *Theory, Culture & Society*, 24 (7–8), 323–329.  
<https://doi.org/10.1177/0263276407086401>
- Giger, P. (2010). *Conversation and Figuration from the Horizontality of the 2.0 Decade*. (Thèse de doctorat). Blekinge Institute of Technology. Récupéré de :  
[https://www.bth.se/wp-content/uploads/2018/04/Giger-Peter\\_diss\\_v2-1.pdf](https://www.bth.se/wp-content/uploads/2018/04/Giger-Peter_diss_v2-1.pdf)
- Girard, M. (2020, 11 juin). Des prédateurs financiers autour du Cirque du Soleil. *Journal de Montréal*. Récupéré de :  
<https://www.journaldemontreal.com/2020/06/11/des-predateurs-financiers-autour-du-cirque-du-soleil>
- Godechot, O. (2018, 8 mars). Tous collectionneurs! *Vie des Idées*. Récupéré de :  
<https://laviedesidees.fr/Tous-collectionneurs.html>
- Goldstein, B. (2002, 21 juillet). Word for Word/'Greenspan Shrugged'; When Greed Was a Virtue And Regulation the Enemy. *The New York Times*. Récupéré de :

<https://www.nytimes.com/2002/07/21/weekinreview/word-for-word-greenspan-shrugged-when-greed-was-virtue-regulation-enemy.html>

Gouin, S. (2013, 26 septembre). Entretien avec William Sacher. Les pollutions engendrées par l'industrie minière représentent un danger pour les décennies à venir. *Basta*. Récupéré de : <https://www.bastamag.net/Les-pollutions-engendrees-par-l>

Gouvernement du Québec. Commissions de l'éthique en science et en technologie. *Enjeux éthiques liés au Trading haute fréquence*. Récupéré de : [https://www.ethique.gouv.qc.ca/assets/documents/THF/THF\\_vf\\_web.pdf](https://www.ethique.gouv.qc.ca/assets/documents/THF/THF_vf_web.pdf)

Gregg, M., & Seigworth, G. J. (Eds. ). (2010). *The Affect Theory Reader*. Duke University Press.

Guilbaut, S. (1996). *Comment new york vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide* (3e éd, Ser. Rayon art). J. Chambon.

Hamon, P. (2008). L'avarice en images : mutations d'une représentation. *Seizième Siècle*, 4 (4), 11–34.

Haraway, D., & Neyrat Frédéric. (2016). Anthropocène, capitalocène, plantationocène, chthulucène. *Multitudes*, 65 (4), 75–75. <https://doi.org/10.3917/mult.065.0075>

Hebdige, D. (1988). *Hiding in the Light: on Images and Things* (Ser. Comedia). Routledge.

Institut du Nouveau Monde. « Financiarisation de l'économie. » Récupéré de : <http://inm.qc.ca/blog/financiarisation-de-leconomie/>

Jaquet, C. (2005). *Les expressions de puissance d'agir chez Spinoza* [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne. ISBN : 9782859448066. Récupéré de : <https://doi.org/10.4000/books.pSORbonne.152>.

Kachur, L. C. (2001). *Displaying the Marvelous : Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surrealist Exhibition Installations*. MIT Press.

Kasse, R. (2017). Institut de Recherches Economiques et Sociales et la confédération Force ouvrière. La Chine et les terres rares. Un enjeu (géo) politique, social et

environnemental. Récupéré de :  
[file:///Users/dominiquesirois/Downloads/Etude\\_Chine\\_terres\\_rares\\_avril\\_2017.pdf](file:///Users/dominiquesirois/Downloads/Etude_Chine_terres_rares_avril_2017.pdf)

Heiss, R. « Situationnistes », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 janvier 2021. Récupéré de : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/situationnistes/>

Kubler, G. (1962). *The shape of time: remarks on the history of things*. Yale University Press.

Lacas, P-P. « Association libre, psychanalyse », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 juin 2019. Récupéré : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/association-libre-psychanalyse/>

Laval, C. (2018). *Foucault, Bourdieu et la question néolibérale*. Paris : La Découverte.

Lojkin, U. (2020, 5 novembre). Coordonner pour dominer. À propos de *Technoféodalisme*, de Cédric Durand. *Contretemps. Revue Critique Communiste*. Récupéré de : <https://www.contretemps.eu/durand-technofeodalisme-coordination-economie-numerique-capitalisme-exploitation-rente/>

Lordon, F. (2010, 8 mar). *Il faut fermer la bourse*. Interviewé par Emanuel Lévy. Entretien avec Frédéric Lordon. *Le Monde diplomatique*. Récupéré de : <https://blog.mondediplo.net/2010-03-12-Il-faut-fermer-la-Bourse>

Lippard, L. R. (1967). *Pop Art* (3rd edition edition). Thames and Hudson Ltd.

Manders, M. (s.d.). Site web de l'artiste. Récupéré de : <http://www.markmanders.org/>

Martin, P. et Pilhon, D. « Mondialisation — Globalisation financière », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Récupéré le 31 juillet 2020 de : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mondialisation-globalisation-financiere/>

Massumi, B. « Note de traduction et de remerciements » dans « *A Thousand Plateaus* » de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Minneapolis : U of Minnesota. p. 1987.

- Massumi, B. (2015). *The Power at the End of the Economy*.
- Michaud, Y. et Moulin, R. « Art contemporain », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Récupéré le 31 juillet 2020 de : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-contemporain/>
- Mir, A., & Kelsey, J. (2003). *Corporate Mentality*. New York: Lukas & Sternberg.
- Montagnino, F.M. (2018). Joseph Beuys' Rediscovery of Man—Nature Relationship: A Pioneering Experience of Open Social Innovation. *J. Open Innov. Technol. Mark. Complex.* 4, 50.
- Monte, M. T. & J. (1969). *Anti-Illusions : Procedures/Materials*. (First edition edition). Whitney Museum.
- Morgan, R. C., Steinbach, H., & CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux. (1990). *Haim Steinbach* (Ser. Transversalité 2). Cap Musée d'art contemporain.
- Moulier-Boutang, Y. (2010). Art et capitalisme cognitif. *L'Observatoire*, hors-série 3 (3), 43-48. doi:10.3917/lobs.hs3.0043.
- Mousse Magazine. (2013, s.d.). Vadim Zacharov at the Russian Pavilion. *Mousse Magazine*. Récupéré de : <http://moussemagazine.it/55vb-russian-pavilion/>
- Museum of Modern Art (New York, N.Y.), Barr, A. H., & Barr, A. H. (1966). *Cubism and abstract art*. s.n.
- Newhauser, R. (2000). *The Early History of Greed: the Sin of Avarice in Early Medieval Thought and Literature* (Ser. Cambridge studies in medieval literature, 41). Cambridge University Press.
- Oldenburg, C. & Williams, E. (1967). *Store Days: Documents from The Store, 1961, and Ray Gun Theater, 1962*. New York: Something Else Press.
- Origgi, G. (2019). *Passions sociales* (1ère édition). Presses Universitaires de France.
- Orléan, A. (2001). « Comprendre les foules spéculatives : Mimétisme informationnel, autoréférentiel et normatif » dans *Crises financières*. Paris : Economica, p. 105-128.

- Orléan, A. (2011). *L'empire de la valeur : refonder l'économie* (Ser. La couleur des idées). Seuil.
- Ottinger, D., Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (Paris), Centre Georges Pompidou (Paris), & Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle (France). (2013). *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. Gallimard.
- Owens, C. (1980, printemps). The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. *October*, Vol. 12., p. 67-86,
- Pachet, P., « Girard, René - (1923-2015) ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Récupéré le 5 mai 2019 de : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/rene-girard/>
- Paginton, F. (2013, 16 avril). Bernadette Corporation : 2000 Wasted Years at London's ICA. *White Wall Mag*. Récupéré le 21 novembre 2019 de : <http://www.whitewallmag.com/art/bernadette-corporation-2000-wasted-years-at-londons-ica>
- Passeron, R. (1996). *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale* (Ser. Poïétique). Valenciennes.
- Passeron, R. (2005). *Surréalisme*. Terrail.
- Parikka, J. (2015). *A Geology of Media* (Ser. Electronic mediations, volume 46). University of Minnesota Press.
- Petit, P. (anim.), Balibar, E. (invité), Duroux, Y. (invité), Frison-Roche, M.-A. (invité), Giraud, P.-N. (invité), Vandermotten, C. (invité). (2015, 5 août). Fernand Braudel : Le capitalisme détruit-il l'économie de marché? /Gênes. France Culture, *Entendez-vous l'éco?* Récupéré de : <https://www.franceculture.fr/emissions/fernand-braudel-l-historien-monde-multidiffusion/fernand-braudel-le-capitalisme-detruit-il>
- Pihet, V. (2017). A Conversation with Valérie Pihet, Didier Debaise, Katrin Solhdju and Fabrizio Terranova. *Parse Journal*, n° 7. Récupéré de : <http://parsejournal.com/article/speculative-narration/>

- Poe, A. (2011). Diana Coole and Samantha Frost (eds), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. *Journal of French and Francophone Philosophy*, 19 (1) 153–164. <https://doi.org/10.5195/JFFP.2011.484>
- Poïesis. Centre National de Ressources textuelles et lexicale (2012). Dans *Lexicographie*. Récupéré de : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/po%C3%A9sie//0>
- Posca, J. (2013, 7 février) Qu'est-ce que la financiarisation de l'économie? *IRIS*. Récupéré de : <https://iris-recherche.qc.ca/blogue/quest-ce-que-la-financiarisation-de-leconomie>
- Princenthal, N. (1990, Mars/Avril). Rooms With a View. *Sculpture* 9, N° 2, 26-31. Récupéré de : <https://paralelotrac.files.wordpress.com/2011/05/jreiss-from-center-to-margin.pdf>
- Quirion, J-M. (2019). Compte rendu [Dominique Sirois, Si, Nd, Er]. *Espace*, (122), 80-81
- Rancière Jacques. (2004). *Malaise dans l'esthétique* (Ser. La philosophie en effet). Galilée.
- Reiss, J. H. (1999). *From Margin to Center: the Spaces of Installation Art*. MIT Press.
- Ricœur, P. (1975). *La métaphore vive*. Paris Éditions du Seuil.
- Roberston, J. (2016, 27 octobre). How the Big Bang changed the City of London for ever. BBC News. Récupéré de : <https://www.bbc.com/news/business-37751599>
- Rohrig, B. (2015 avril-mai). Smartphones: Smart Chemistry. *Chems matters*. *ACS* Récupéré de : <https://www.acs.org/content/acs/en/education/resources/highschool/chemmatters/past-issues/archive-2014-2015/smartphones.html>
- Rothkopf, S. (2009) « Paul Thek and the Sixties Surreal » dans *Paul Thek : diver, a retrospective*. [Catalogue d'exposition]. Whitney Museum of American Art.
- Sarbanes, J. (2006). An Independent group? Bernadette Corporation, post-pop collective. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 14 (14), 46–55.

- Sassen, S. (2017). Predatory Formations Dressed in Wall Street Suits and Algorithmic Math. *Science, Technology & Society* 22:1, 1–15. doi: 10.1177/0971721816682783
- Sassen, S. (2018). Is High-Finance an Extractive Sector? *Indiana Journal of Global Legal Studies*, Vol. 25 #2, p. 583–593.
- Seifermann, E. (2007). “Many Layered Objects. Notes on Rachel Harrison’s Strategies.” dans *Rachel Harrison: if i did it*. [Catalogue d’exposition]. JRP Ringier Kunstverlag.
- Shell, M. (1995). *Art & Money*. Chicago : University of Chicago Press.
- Sibertin-Blanc, G. (2010). *Deleuze et l’anti-œdipe : la production du désir* (Ser. Philosophies, 206). Presses universitaires de France.
- Siegel, K. et Mattick, P. (2004). *Argent*. [Catalogue d’exposition]. Paris : Thames & Hudson.
- Simpson, B. (2004, septembre). Techniques of Today. *Artforum*. Récupéré le 20 novembre 2015 de : <http://www.bernadettecorporation.com/introduction.htm>
- Slavin, K. (2011, juillet). *How algorithms shape our world?*, *TED Global*. Récupéré de : [https://www.ted.com/talks/kevin\\_slavin\\_how\\_algorithms\\_shape\\_our\\_world?language=fr](https://www.ted.com/talks/kevin_slavin_how_algorithms_shape_our_world?language=fr)
- Smith, K. (2011). The Public Positions of Claes Oldenburg’s Objects in the 1960s. *Public Art Dialogue*, 1 (1), 25–52. <https://doi.org/10.1080/21502552.2011.536710>
- Souriau, E. et Dufrenne, M. (1978). Collages, revue d’esthétique, N° 3-4. Union générale d’éditions. Récupéré de : [https://books.google.ca/books/about/Collages.html?id=W8GPxAEACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.ca/books/about/Collages.html?id=W8GPxAEACAAJ&redir_esc=y)
- Spéculation. Centre National de Ressources textuelles et lexicale (2012). Dans *Lexicographie*. Récupéré de :

<https://www.cnrtl.fr/definition/sp%C3%A9culation>

- Speidel, K. (2016). « La narration et le spectre du modernisme. Remarques sur le écrit en art contemporain. » dans *Légende*. Fonds régional d'art contemporain de Franche-Comté, p. 181-201.
- Spinoza, B. (2014). *Éthique. Bilingue Latin-Français* (éd. revue et augmentée). Points.
- Srnicek, N., Williams, A. et Bury, L. (2017). *Accélérer le futur : Post-travail & post-capitalisme*. Cité du Design.
- Steinbach H., cité dans Steinbach H., Koons J., Levine S., Taaffe P., Halley P., Bickerton A. (1997). De la critique à la complicité. Harrison C., Wood P. *Art en théorie 1900-1990*. Paris, Hazan.
- Strauss, D. L. (2006). Beuys in Ireland: 7000 Oaks on the Hill of Uisneach. *Alternatives: Global, Local, Political*, 31 (1), 101–104.  
<https://doi.org/10.1177/030437540603100105>
- Szendy, P. (2014, septembre). « Écologie et économie générale. Une lecture de Bataille. » Conférence au colloque *The Thousand Names of Gaia: From the Anthropocene to the Age of the Earth*. Récupéré de :  
<https://www.youtube.com/watch?v=FPJnsoli-X8>
- Szewczyk, M. (2016, 11 avril. ). Interviews : Josephine Mecksepper. *Flash Art*. Récupéré de : <https://flash--art.com/article/josephine-mecksepper/>
- Tashjian, D. (2002). Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dali, and Surrealist Exhibition Installations (review). *Modernism/Modernity*, 9 (1), 193–194.
- Tate Modern. Assemblage dans *Art Term*. Récupéré de :  
<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/assemblage>
- Terranova, F. (2013, 15 septembre). Qu'est-ce que la narration spéculative? *Ding ding dong*. Récupéré de : <https://dingdingdong.org/departements/narration-speculative/narration-speculative/>
- Thek, P., Falckenberg, H., Weibel, P., Zentrum für Kunst und Medientechnologie

- Karlsruhe, Phoenix Kulturstiftung, & Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2008). *Paul thek : artist's artist*. [Catalogue d'exposition]. ZKM/Center for Art and Media.
- Tiqqun (2001, 10 avril). L'hypothèse cybernétique. *Tiqqun revue*, N° 2. La Fabrique éditions. Récupéré de : <https://translationcollective.files.wordpress.com/2012/06/cybernetique.pdf>
- Tisdall, C. et Beuys, J. (1998). *Joseph Beuys We Go This Way*. London : Violette.
- Toma, Y., Jamet-Chavigny, S., Devèze, L., & Université de Paris I : Panthéon — Sorbonne. Centre d'études et de recherches en arts plastiques. (2011). *Artistes & entreprises*. Besançon Paris : ERBA; Art & Flux.
- Trespeuch, H. (2017, 25 septembre). Jeff Koons (Centre Pompidou, Paris, 2014-15): une rétrospective amnésique. *ExPosition*, N° 3. Récupéré de : <http://www.revue-exposition.com/index.php/articles3/trespeuch-koons-pompidou-paris-2014>
- Tuin, I. van der et Dolphijn, R. (2012). *New Materialism : Interviews & Cartographies*. MPublishing, University of Michigan Library.
- Ulmer, G. L. (1983). "The Object of Post-Criticism" dans *Postmodern Culture*. Pluto Press, 83–110.
- Vandendorpe, C. (1999, février). Allégorie et interprétation. *Poétique* # 117, 75-94
- Van Reeth, A. (anim.), Lordon, F. (invité). (2016, 21 octobre). « Les affects de la politique » de Frédéric Lordon. Dans France Culture, *Les Chemins de la philosophie*. Récupéré de : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/les-affects-de-la-politique-de-frederic-lordon>
- Williams, T. (2011). Appropriation art. In *The Grove Encyclopedia of American Art*.: Oxford University Press. Récupéré le 15 mai 2019 de : <https://www-oxfordreference.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/view/10.1093/acref/9780195335798.001.0001/acref-9780195335798-e-67>.
- Williams, T. (2011). Neo-Geo. In *The Grove Encyclopedia of American Art*.: Oxford University Press. Récupéré le 15 mai 2019 de : [https://www-oxfordreference-](https://www-oxfordreference.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/view/10.1093/acref/9780195335798.001.0001/acref-9780195335798-e-67)

[com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/view/10.1093/acref/9780195335798.001.0001/acref-9780195335798-e-1450](http://com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/view/10.1093/acref/9780195335798.001.0001/acref-9780195335798-e-1450).