

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'UNITÉ D'ENTREPOSAGE COMME CHAMP D'EXPÉRIMENTATION DE SYSTÈME DE
« LIBRE-ÉCHANGE » DANS UNE PRATIQUE DE L'INSTALLATION SCULPTURALE ET
VIDÉOGRAPHIQUE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ(E)

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

ANTOINE CARON

JANVIER 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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

J'aimerais remercier Gisèle Trudel, ma directrice de recherche, qui m'a encouragé à poursuivre le chemin ardu que je me suis tracé moi-même dans mon parcours à la maîtrise. Du même élan, j'étends ce remerciement à Médiane|Chaire de recherche du Canada en arts, écotecnologies de pratiques et changements climatiques ainsi qu'au réseau de recherche-crédation en arts, cultures et technologies Hexagram. Je tiens aussi à remercier Alegria Lemay-Gobeil, Sophie-Anne Belisle, Patrick Veys, André Girard, Athanasia Blounas, Amélie Bélanger, Vincent Lacoursière, Julien Charron-Forget, Sophie Levasseur, Guillaume Fortin, Sébastien Goyette Cournoyer, Camille Blais, Frédéric Bigras-Burrogano et tous.tes ceux et celles avec qui j'ai pu discuter des enjeux soulevés dans ce mémoire. Je remercie Michael A. Robinson qui m'a prêté/donné le livre *Neomaterialism* de Joshua Simon (2013) qui informe encore à ce jour l'entièreté de mes processus de subjectivation et artistiques. Je remercie ma famille sans qui je n'aurais simplement jamais eu le temps de m'investir à ce point dans cette recherche. Benoît, Nathalie, Laurent, Audrey, Marcel, je vous dis merci. Un merci tout spécial à Marilou et à Charlie Rose qui m'ont toléré malgré tout. Je termine ces remerciements en signifiant l'importance qu'ont eu pour moi les étudiant.e.s à qui j'ai eu la chance d'enseigner soit à l'Atelier La Coulée ou bien en tant que chargé de cours à l'UQAM. C'est dans des discussions avec eux et elles que j'ai réussi à mettre le doigt sur plusieurs des enjeux qui sont soulevés dans ces pages.

DÉDICACE

À Michel, à CR et à la curiosité que nous nous partageons

AVANT-PROPOS

Ce mémoire a vu le jour en réponse à une situation. Une situation qui implique des acteurs et des actrices que je n'ai (et ne pourrai) jamais rencontrés. Une toile de relations s'est tissée entre eux et elles dans les pages qui suivent. Je voudrais profiter de ce moment pour spécifier que je ne prétends pas proposer de solutions concrètes aux problématiques qui sont soulevées dans les pages de ce mémoire et qui touchent directement ces vies invisibilisées par le processus de dépossession que je critique.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|----------------|
| REMERCIEMENTS | ii |
| DÉDICACE | iii |
| AVANT-PROPOS..... | iv |
| LISTE DES FIGURES | viii |
| LISTE DES TABLEAUX | x |
| LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES | xi |
| LISTE DES SYMBOLES ET DES UNITÉS | xii |
| RÉSUMÉ..... | xiii |
| ABSTRACT | xiv |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE 1 DEATH..... | 8 |
| 1.1 La mort et l’entreposage | 8 |
| 1.1.1 La mort de l’unité – la mort d’une idée..... | 9 |
| 1.1.2 La recomposition de l’unité..... | 10 |
| 1.2 <i>Ready-made</i> versus <i>Unreadymade</i> : la <i>commodité</i> comme rapport présent dans tout individu | 13 |
| 1.2.1 IWantmyStuffBack et le moment du <i>unreadymade</i> | 14 |
| 1.3 La mort de l’individu et l’avènement de l’unité-dividuelle | 16 |
| CHAPITRE 2 DISLOCATION..... | 17 |
| 2.1 La dislocation et l’entreposage..... | 17 |
| 2.1.1 Dislocation et mouvements excentriques..... | 18 |
| 2.2 Le chant du cuivre..... | 20 |
| 2.2.1 Les mouvements du cuivre..... | 23 |
| 2.2.2 La langue du cuivre..... | 24 |
| CHAPITRE 3 DOWNSIZING | 28 |
| 3.1 Le downsizing et l’entreposage | 28 |
| 3.2 Table LINNMON/ADILS : Le cas IKEA | 29 |
| 3.2.1 La table en tant que sujet d’étude | 32 |
| 3.2.2 La table comme intuition..... | 33 |
| 3.2.3 L’amorçage | 34 |

| | |
|---|----|
| 3.3 Réduction | 36 |
| CHAPITRE 4 DIVORCE | 41 |
| 4.1 Le contrat et l'entreposage..... | 41 |
| 4.2 Le contrat dans ma pratique..... | 42 |
| 4.2.1 Le contrat sur ma pratique | 44 |
| 4.3 Sur la nature du contrat..... | 45 |
| 4.3.1 Sur la nature du contrat à l'ère de la financiarisation | 45 |
| 4.4 Le contrat, de Sieglaub et Projansky à Joshua Schwebel | 47 |
| 4.4.1 <i>Le Locataire</i> , une œuvre de Joshua Schwebel (2021) | 49 |
| 4.4.2 Le locataire comme exemple d'activité du niveau <i>infra</i> dans le champ relationnel lors d'une rupture contractuelle | 52 |
| CHAPITRE 5 DETTE..... | 54 |
| 5.1 La dette et l'entreposage..... | 54 |
| 5.2 Pour une caractérisation de l'esthétique de la dette | 57 |
| 5.2.1 La dette comme liant conceptuel et matériel dans une pratique sculpturale : précarité et compression | 59 |
| 5.2.2 Compression | 64 |
| 5.2.2.1 (Re)prises de vues..... | 65 |
| 5.2.3 La (re)production d'une esthétique de la dette | 68 |
| CONCLUSION..... | 71 |
| ANNEXE A CONTRAT D'ASSURANCE - PUBLIC STORAGE | 77 |
| ANNEXE B ATELIER DU 2820 RUE ONTARIO EST, APRÈS L'INCENDIE | 78 |
| ANNEXE C UNIT C278A, 24 MARS 2021 | 79 |
| ANNEXE D CLIMATISEUR DANS UN LOT VENDU SUR BID13.COM..... | 80 |
| ANNEXE E CLIMATISEURS DANS DES LOTS VENDUS SUR BID13.COM | 81 |
| ANNEXE F SCHÉMA DU CADRE CORPORATIF D'IKEA..... | 82 |
| ANNEXE G BRONZE CONSIGNÉ | 83 |
| ANNEXE H CARTEL <i>LE LOCATAIRE</i> | 84 |
| ANNEXE I INTERFACE BID13.COM..... | 85 |
| ANNEXE J UNITÉ C278A : DÉTAIL CAMÉRA DE SURVEILLANCE | 86 |
| ANECDOTE A SANS TITRE | 87 |

ANECDOTE B SANS TITRE 88

ANECDOTE C SANS TITRE 89

ANECDOTE D SANS TITRE 90

ANECDOTE E SANS TITRE 91

ANECDOTE F SANS TITRE..... 92

ANECDOTE G SANS TITRE 93

ANECDOTE H SANS TITRE 94

ANECDOTE I SANS TITRE 95

ANECDOTE J SANS TITRE 96

RÉFÉRENCES 97

BIBLIOGRAPHIE..... 99

LISTE DES FIGURES

| | |
|--|----|
| Figure 1.1 Caron, A. (2021). <i>Sans titre (C278A)</i> [Impression jet d'encre]..... | 9 |
| Figure 1.2 Caron, A. (2020). <i>Sans titre</i> [Dessin schématique]. | 10 |
| Figure 1.3 (s.d.). [Capture d'écran, Unité B380]. | 11 |
| Figure 1.4 Caron, A. (2021). <i>Expérimentations CDEx</i> [Vue d'installation]. | 12 |
| Figure 1.5 Caron, A. (2022). <i>Sans-titre</i> [Vue d'installation, <i>IWantmyStuffBack</i>]. | 15 |
| Figure 2.1 (s. d.). [Capture d'écran, Unité A2-E2]. | 20 |
| Figure 2.2 Caron, A. et Blounas, A. (2022). <i>Sans titre</i> [Lingot de cuivre]..... | 22 |
| Figure 2.3 Caron, A. (2021). <i>Le chant du cygne de Dr. Copper</i> [Expérimentation CdEx]. | 25 |
| Figure 2.4 Caron, A. (2022). <i>Le chant du cygne de Dr. Copper</i> [Détail d'installation]. | 26 |
| Figure 3.1 (s.d.). [Photographie, table IKEA vendue sur KIJJI.ca]..... | 30 |
| Figure 3.2 Caron, A. (2019) <i>Étude de cas no.0001 : 2820 rue Ontario Est</i> [Vue d'exposition]. | 31 |
| Figure 3.3 Caron, A. (2020). <i>D278</i> [Capture d'écran, documentation vidéographique]. | 32 |
| Figure 3.4 Droite : Caron, A. et Kedem, E. (2020). [Correspondance avec l'artiste Efrat Kedem].. | 37 |
| Figure 3.5 Caron, A. (2021). <i>LINNMON/ADILS</i> [CDEx]..... | 38 |
| Figure 3.6 Caron, A. (2022). <i>LINNMON/ADILS</i> [<i>IWantmyStuffBack</i>]. | 39 |
| Figure 4.1 Contrat de location. (2020). Unité 1004. | 42 |
| Figure 4.2 Caron, A. (2020). <i>Unit 1004</i> [Impression jet d'encre]. | 43 |
| Figure. 4.3 Caron, A. (2022). <i>Sans-titre</i> [<i>IWantmyStuffBack</i> , Bronze]. | 47 |
| Figure 4.4 Caron, A. (2020). <i>Unité D278</i> [Documentation vidéographique]. | 49 |
| Figure 4.5 Schwebel, J. (2021). <i>Le locataire</i> [Vue d'exposition]. | 51 |
| Figure 5.1 Caron, A. (2021). <i>Sans titre (C278A)</i> [Vue d'installation]..... | 60 |
| Figure 5.2 Shmalisch, R. et Schlicht, R. (2018). <i>Titre de travail</i> [Vue d'exposition]. | 61 |
| Figure 5.3 Smith, M. E. (2017). <i>Untitled</i> [Vue d'exposition, divan, niveau laser]. | 63 |
| Figure 5.4 Droite : Smith, M. E. (2020). <i>Untitled</i> [Vue d'exposition, divan, drap contour]. | 64 |

| | |
|---|----|
| Figure 5.5 Caron, A. (2021). <i>IWantmyStuffBack</i> [Capture d'écran, capsule vidéo]..... | 67 |
| Figure A.0.1 Contrat d'assurance. (2020). Unité 1004..... | 77 |
| Figure A.0.2 Atelier 2820, rue Ontario Est. (2019). [Documentation personnelle]..... | 78 |
| Figure A.0.3 Unité C278A. (2021). [Capture d'écran, bid13.com]. | 79 |
| Figure A.0.4 bid13.com. (2021). [Capture d'écran, climatiseur]. | 80 |
| Figure A.0.5 Atelier la Coulée. (7 février 2022). [Coulée de cuivre]. | 81 |
| Figure A.0.6 Caron, A. (2019). <i>Sans-titre</i> [Fichier JPG, Schéma du cadre corporatif d'IKEA]. | 82 |
| Figure A.0.7 Bronze. (2018). [Bronze consigné à l'Atelier la Coulée]. | 83 |
| Figure A.0.8 Schwebel, J. (2021). <i>Le locataire</i> [Détail d'installation, cartel allongé]..... | 84 |
| Figure A.0.9 bid13.com. (2022). [Capture d'écran, interface du site Web bid13.com]..... | 85 |
| Figure A.0.10 Caron, A. (2021). <i>Sans-titre (C278A)</i> [Détail, caméra de surveillance]..... | 86 |

LISTE DES TABLEAUX

| | |
|--|----|
| Tableau 5.1 Statistique Canada. (2019). <i>Ratio de la dette au revenu disponible des ménages canadiens 1990-2018</i> [Graphique]. | 56 |
|--|----|

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

COMEX : New York Commodities Exchange

CME : Chicago Mercantile Exchange

HG = F : Copper May 22, titre des *futures* du cuivre à la COMEX

LISTE DES SYMBOLES ET DES UNITÉS

RÉSUMÉ

Ce mémoire est issu d'une pratique artistique prenant place avec et dans des unités d'entreposage locatives. Il s'agit de réflexions, d'expérimentations pratiques et spéculatives. C'est un projet qui vise à mettre en lumière les conditions de production d'une expérimentation qui aura duré plus de quatre ans, soit l'occupation d'un atelier clandestin dans un site d'entreposage. L'occupation de cet atelier, et des processus artistiques qui en émergent, seront problématisés selon cinq axes que j'appellerai dans ce mémoire les *5 D's of self-storage*. Je réfléchirai à ma pratique sculpturale, vidéographique et en installation artistique à partir du concept de la mort (DEATH), de la dislocation (DISLOCATION), du réductionnisme (DOWNSIZING), du divorce (DIVORCE) et de la dette (DEBT). Outil mnémotechnique fréquent dans les blogs destinés aux acteurs de l'industrie de l'entreposage locatif, les *4 D's of life – death, dislocation, downsizing et divorce* auxquels j'ai ajouté le cinquième D de *debt* – expliqueraient en partie pourquoi l'industrie connaît une si forte croissance depuis les trente dernières années. Par l'art, je propose un nouveau regard sur ces cinq D et sur les potentiels que ces derniers ont actualisés dans ma pratique artistique. Un nouveau regard sur une relation à ces derniers qui se déploie autrement que par une soumission aveugle à leurs effets. Dans ce mémoire, accompagné par la pensée de Joshua Simon et de tant d'autres, je navigue dans un monde d'objets, d'affects puissants et de matérialités actives. Je retourne dans l'unité d'entreposage avec comme objectif d'en révéler les dynamiques internes et d'en produire de nouvelles.

Mots clés : Unité d'entreposage, expérimentation, sculpture, performance, économie, matérialité, affect, (in)dividu.

ABSTRACT

This thesis emerges from an artistic practice taking place both with and inside storage units. It is meant as a collection of practical reflections, artistic experimentations and speculations. This text also sheds light on the material conditions under which a specific experimentation that lasted for more than four years could take place. From 2015 to 2019, I rented a studio inside a self-storage facility. Looking back, I found out that this environment thoroughly informed my subjectivation processes, which is to say it became an active force in what I am today as a person and as an artist. I will take the opportunity proposed by this thesis to problematize five formal tendencies present in my artistic practice that I was able to retroactively associate to this very particular space. These formal tendencies will be referred as the *5 D's of self-storage*. I will use a mnemotechnic device used by the self-storage industry to characterize my approach from the point of view of the *four D's of life* : DEATH, DISLOCATION, DOWNSIZING, DIVORCE to which I will add a fifth one – DEBT. Many authors attribute the exponential growth of this industry to the first four of these D's . I would argue that it is not only the sector of self-storage that profits from these phenomenons but the entirety of neoliberal economic agents. I will try to identify what kinds of tendencies these *5 D's* produce in my own artistic processes as a subject of neoliberal economies and politics. The artistic experimentations I realized during my master's degree and the reflections I developed regarding self-storage act as lines of flight to explore the potential that resides inside the ubiquitous architecture of these storage units. Accompanied by the thinking of Joshua Simon and many others, I navigated inside weird economic infrastructures, powerful affective configurations and important material processes. Accompanied by the thinking of Joshua Simon and many others, I took this opportunity to learn to think about art-making practices as things thoroughly embedded inside polymorphic and complex relational fields and not as the isolated actions of individuals.

Keywords : Storage units, experimentation, sculpture, performance, economy, materiality, affect, (in)dividual.

INTRODUCTION

En janvier 2019, un incendie s'est déclaré au deuxième étage d'un bâtiment commercial situé à l'angle des rues Ontario et Wurtele à Montréal. L'édifice couvert de tôle sis au 2820 rue Ontario Est abritait alors une entreprise d'entreposage locatif qui, clandestinement, offrait aussi des espaces d'ateliers à une petite communauté d'artistes et d'artisans. La théorie officielle, défendue par les propriétaires du site, voudrait qu'un feu ait pris forme spontanément dans la poubelle d'un atelier d'ébénisterie où quelqu'un aurait laissé des tissus imbibés de solvant. Le lendemain, les locataires des ateliers apprenaient que leurs espaces de travail étaient maintenant inaccessibles et qu'aucune forme de dédommagement n'allait être proposée. Entre autres, parce que la compagnie d'assurances de l'entreprise n'avait pas été avertie qu'une partie de l'immeuble avait été convertie en ateliers. Suite à l'incendie, les locataires, artistes, artisans et autres occupants du deuxième étage ont été évincés du lieu sans cérémonie sous prétexte que l'étage avait été totalement ravagé par les flammes et que rien ne pouvait y être récupéré. J'ai appris par la suite que dans les jours suivant l'intervention des services d'urgences, les employés du site avaient tenté de dissimuler toute trace de cette activité humaine qui contrevenait probablement au type d'usage permis dans les lieux. Aux yeux des assureurs, seuls y étaient admis en tant qu'occupants : les matérialités non-vivantes, les moisissures, les rats et les souris, ainsi que le capital potentiel qui s'agitait dans les objets immobiles entreposés dans les unités.

C'est donc dans ces conditions que j'ai perdu mon atelier. J'y développais une pratique artistique complètement symbiotique avec l'espace dans lequel elle prenait place. Ma pratique artistique se résumait à récupérer des objets laissés sur place par des locataires et à les intégrer à des sculptures et à des installations. Cette approche était annexée à un plus grand projet où, dans une gestuelle performative, la cueillette des objets était quasi ritualisée. J'invite la personne qui lit ces lignes à comprendre que les objets auxquels je fais référence ici sont loin d'être anodins. Dans la façon dont je les conceptualisais à l'époque, de façon moins claire qu'aujourd'hui en rétrospective, les objets récupérés dans le bâtiment se présentaient comme de la documentation. Ils documentaient l'une des étapes d'un système d'échange aux fondements éthiques terriblement problématiques à mes yeux. Ces objets étaient issus d'un processus légal par lequel les propriétaires d'une entreprise d'entreposage locatif, au même titre qu'un propriétaire immobilier (bien que ce soit un mécanisme beaucoup plus fréquemment utilisé dans l'industrie de

l'entrepôtage), peuvent se déclarer propriétaires du contenu d'un espace moyennant que le locataire de cet espace ait échoué à remplir sa part du contrat; soit le paiement mensuel du loyer. Ce procédé juridique est appelé l'application du droit de rétention ou *lien law* en anglais. Suivant l'application du droit de rétention, le nouveau propriétaire peut transformer le contenu d'une unité en un lot dont il peut disposer au moyen d'enchères publiques. Dans le cas des propriétaires du 2820, rue Ontario Est, le contenu des lots était plutôt vendu à la pièce et donc accumulé au deuxième étage de l'entrepôt en attente de trouver des acheteurs intéressés. Ceci donnait lieu à une modulation peu conventionnelle de l'espace architectural. L'architecture du deuxième étage était en effet modulée selon les nouveaux « arrivages » qui étaient empilés dans des montagnes de marchandises usées. Je parle ici d'énormes amoncellements d'objets pouvant atteindre plusieurs mètres de haut et sans système de classification apparent; des labyrinthes aux murs structurellement instables : une véritable architecture dans l'architecture.

La gestuelle performative que j'avais adoptée était selon moi d'ordre critique, aux visées fondamentalement politiques. En me refusant à user de matérialités achetées légalement, j'ai voulu adopter une approche du *faire avec* (Brunette et Lemieux, 2021) les objets tels qu'ils se présentaient à moi. Le tout dans un dialogue avec le système d'échange même que je critiquais.

Le *faire avec* est un concept que j'emprunte au duo d'artistes montréalais François Lemieux et Édith Brunette. Un concept développé dans le livre publié en accompagnement de l'exposition *Aller à, faire avec, passer pareil* (2021) à laquelle j'ai eu la chance de contribuer en tant que fondateur. Le *faire avec* y est, entre autres choses, proposé comme une façon de faire de l'art qui prendrait en compte les effets avérés du capitalisme et de *faire avec* le monde tel qu'il se présente *réellement*. C'est-à-dire tel qu'il peut être directement expérimenté par les sens et par la pensée; dans toute sa complexité. Loin d'être une soumission aux conditions du monde tel qu'il est, il s'agit d'un geste radical qui permet d'envisager de nouveaux futurs émergents de situations et de solidarités déjà en ébullition. Un geste créatif extensif qui nous incite à *faire avec* le monde tel qu'il est plutôt que de chercher à en *produire* un nouveau.

Simultanément à mon occupation de l'atelier de la rue Ontario, j'ai rencontré le travail d'un auteur qui est devenu un ancrage théorique important dans le développement de ma pratique : Joshua Simon. Dans *Neomaterialism* (2013), le commissaire et chercheur israélien s'approprie le concept d'un nouveau matérialisme. Le nouveau matérialisme est un courant philosophique ouvert plus qu'un concept précis et était particulièrement en vogue au moment de l'écriture de *Neomaterialism*. L'auteur y présente aux

lecteur.ice.s une pensée relative à ces nouveaux matérialismes appliquée au champ large de l'art contemporain. Ces pensées que certains auteurs associent aux nouveaux matérialismes ont en commun qu'elles cherchent à se détourner de l'idéalisme représenté par le tournant linguistique en y préférant un retour à la matière, au réel sensible tel qu'il peut exister en dehors des rationalités humaines (Coole et Frost, 2010). Bien qu'il existe des précédents autant dans les milieux intellectuels, scientifiques, artistiques et philosophiques de l'application de ces théories, le point de vue de Simon m'était spécifiquement utile dans l'élaboration d'un discours cohérent sur ma propre pratique artistique. Notamment dans la description d'un matérialisme surtout politique et économique marxiste ou post-marxiste, appliqué à l'art et s'attardant à une forme de potentiel inhérent aux *commodities*. Un potentiel qui s'exprime en dehors des sensibilités humaines dans des interrelations qui nous lient directement aux commodités. Dans les pages qui suivent, je préfère d'ailleurs l'emploi du mot commodité à celui de marchandise. Bien qu'emprunté à l'anglais, j'ai choisi de l'utiliser dans le mémoire parce que le mot suggère une relation dans sa composition étymologique. Le préfixe (co) suggère que la commodité est co-créée, elle est processuelle, elle est constamment co-modifiée par un minimum de deux acteurs. Aux yeux de Simon, il suffirait d'inverser la logique selon laquelle les commodités viendraient au monde par l'entremise de l'action unilatérale de l'humain qui les fabrique pour mieux comprendre les dynamiques matérielles du capitalisme contemporain. Selon le commissaire, l'humain ne produit plus de commodités. C'est plutôt l'humain, en venant au monde dans un univers déjà complètement habité par le capital, qui devient lui-même une commodité. Une commodité qui entretient un type de rapport au monde similaire à celui du reste des objets économiques – soit celui d'une valeur potentielle. Il base son diagnostic sur l'analyse d'attitudes formelles et de sensibilités théoriques partagées par un certain nombre d'artistes majoritairement actifs durant la fin du 20^e siècle et la première décennie du 21^e siècle. Il considère ces derniers comme faisant la démonstration d'un revirement paradigmatique où l'artiste ne représente plus le monde du point de vue de l'humain, et où c'est plutôt la commodité qui exprime sa propre nature par l'entremise de l'art.

In a world overburdened with stuff, these objects give an object's account of what it means to be in the world on the part of the commodity. It is an understanding of the world on the part of the commodity as a historical subject, rather than on behalf of humans. (Simon, 2013. p. 43)

Comme je l'ai mentionné plus tôt, les expérimentations artistiques réalisées dans mon premier atelier et l'impression générale que me laissait l'espace du 2820 rue Ontario Est tendaient à confirmer l'argument de Joshua Simon. J'ai voulu poursuivre la réflexion amorcée par l'action combinée de cet espace qu'on pourrait facilement qualifier d'un monde d'objets et des visées théoriques défendues par Simon.

Dans les pages qui suivent, j'ai décidé d'orienter mes recherches vers l'unité d'entreposage en tant qu'un champ d'expérimentation des systèmes de « libre-échanges » dans une pratique artistique de l'installation sculpturale et vidéographique. Dans ce mémoire, l'unité d'entreposage est simultanément un objet conceptuel et matériel. Les systèmes de « libre-échanges », quant à eux, réfèrent aux éléments qui affectent la recherche. Qui l'affectent dans des échanges constants où ma position en tant qu'artiste est avant tout relationnelle et fondamentalement liée à un champ d'expérimentation qui m'affecte et que j'affecte. Ce qui m'intéresse ici, c'est moins de créer un discours critique portant sur une industrie spécifique, ou de caractériser les transformations d'une société de consommation universelle. Ce qui m'intéresse c'est de réfléchir à l'existence d'un « monde des objets (Simon, 2013) ». D'y réfléchir de deux directions à la fois : *dans* un environnement conçu pour eux (l'unité d'entreposage) et *par* la pratique artistique. La question qui dirige cette réflexion est la suivante : quelles sont les tendances, les récurrences formelles qui se manifestent lorsque l'unité d'entreposage devient un champ d'expérimentation en arts visuels dans ma pratique artistique?

À partir des *4 D's of self-storage* (Harris, 2017; Seright, 2018), j'ai construit ce mémoire avec en tête l'unité d'entreposage comme un prisme d'analyse. Ces *4 D's*, sont des éléments récurrents sur les différents organes de promotions mobilisés par l'industrie : sites Web, publicités ciblées, blogues, associations de propriétaires, etc (Harris, 2017). Un jeu mnémotechnique plus qu'un réel leitmotiv, chacun des D fait référence à une frange de l'activité humaine et autre qu'humaine sur laquelle l'industrie se base pour développer son modèle d'affaires. Dans le mémoire, ces D servent d'ancrages qui permettent de réfléchir aux tendances qui se matérialisent autant dans des rapports sociaux caractéristiques des sociétés néolibérales que dans des objets provenant de ma recherche artistique. Ces 4 D, auxquels j'en ajouterai un cinquième, s'expriment donc de façon simultanée dans l'aller-retour entre la recherche théorique et la pratique et chacun d'entre eux fera l'objet d'un chapitre.

Le premier D des *4 D's* fait référence à la mort, *Death* en anglais. Dans le cadre de mes recherches sur l'unité d'entreposage, la mort se présente de deux façons. Premièrement, la mort d'un individu pourrait mener ses proches à entreposer son patrimoine en attente de la distribution de ses biens lors de la succession. Dans un deuxième temps, c'est l'une des raisons pouvant mener à l'abandon d'une unité, en cas de défaut de paiement impliqué par la mort du locataire. Dans les deux instances, le patrimoine se trouve à transiger par l'unité d'entreposage avant d'être redistribué dans une nouvelle configuration des rapports que les objets, qui composaient ce patrimoine matériel, entretenaient entre eux et avec leur

propriétaire. Comme le corps biologique qui, après la mort, se décompose et se recompose dans de nouveaux assemblages moléculaires, les objets temporairement joints au corps social d'un « individu » sont expulsés de ce corps au moment du décès. De la même façon, advenant d'un défaut de paiement du locataire et l'application du droit de rétention, l'(in)dividualité de l'unité d'entreposage se fracture. La vente aux enchères qui suit le défaut de paiement reconfigure les rapports entre les objets présents dans l'unité qui sont forcés à se reconstituer comme une valeur de revente unique – celle d'un lot vendu aux enchères. Dans ce premier chapitre, le concept de l'indivisibilité ontologique de l'individu sera étudié dans sa caractérisation inadéquate des rapports entre une multitude de sous-ensembles qui constituent ce même (in)dividu. L'individu devient un assemblage dividual, l'unité devient un assemblage toujours temporaire. En me portant acquéreur d'un lot vendu aux enchères (C278A) et en exposant certains des objets qu'il contenait dans un espace de diffusion artistique, j'ai activement pris part à ce phénomène de recomposition qui suit automatiquement la fin d'un état unitaire. Lorsque j'ai exposé les objets du lot C278A dans des assemblages sculpturaux au Centre d'expérimentation de la maîtrise de l'École des arts visuels et médiatiques (CDEx) et à la Chaufferie du Pavillon Cœur-des-sciences de l'UQAM, j'ai vu apparaître les limites du concept de l'« individu » indivisible. Dans les pages du premier chapitre, j'ancrerai ma réflexion dans la tradition philosophique spinoziste portée par Deleuze (2003) et dans celle de l'*unreadymade* développée par Joshua Simon dans *Neomaterialism* (2013).

Sur les blogues et autres organes de diffusion de l'industrie, le deuxième D : *Dislocation*, fait référence aux déplacements de populations qui doivent recourir aux services d'un entreposeur pour y déposer temporairement leurs possessions avant de se résédentariser. Dans le cadre de ma recherche, je comparerai la nature de ces déplacements au concept de déterritorialisation relative développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans les deux tomes de *Capitalisme et Schizophrénie* (1972 et 1980). Ce concept sera ensuite activé dans une réflexion sur les déplacements des matérialités qui composent les commodités entreposées. Il sera activé en relation à du cuivre contenu dans des climatiseurs de fenêtre trouvés fréquemment dans les unités d'entreposage. En récupérant les composantes de cuivre d'une dizaine de ces climatiseurs, j'ai pu expérimenter la nature contingente, relationnelle et surtout temporaire des agencements qui caractérisent l'unité d'entreposage et celle du climatiseur. Poursuivant les développements du premier chapitre, la notion même de l'unité indivisible y sera constamment remise en cause par l'activité interne/infra d'une valeur potentielle. Valeur toujours spéculative qui peut se manifester sous forme de prix volatils, sur le cours de la bourse ou dans les enchères de lots « abandonnés ». Valeur qui s'exprime également en termes tout aussi abstraits et spéculatifs dans un lingot de cuivre

que j'ai moulé à partir des pièces que j'ai récupérées dans les climatiseurs et dans la valeur artistique que j'accorde à l'acte performatif même de la prospection d'un métal précieux.

Dans le troisième chapitre, il sera question de *Downsizing*. Une tendance généralisée dans le secteur immobilier, illustrée par le phénomène des *Tiny houses* (Colombini, 2019). Face à la hausse des prix du coût de l'habitation, plusieurs personnes décident, ou sont forcées, de réduire l'espace habitable qu'ils ou elles occupent. Cette réduction de l'espace domestique mène certaines personnes à avoir recours à une unité d'entreposage pour stocker un surplus matériel. Le concept du *downsizing* en milieux urbains sera présenté comme étant lui-même issu d'un processus de réduction où la hausse des prix est naturalisée et où l'apparition des conditions qui mène à ce rapetissement de l'espace domestique est rarement problématisée (Ross, Meloy et Bolton, 2020). J'ai choisi de comparer le phénomène du downsizing à celui du réductionnisme, un mécanisme de simplification cognitif décrit par le philosophe Brian Massumi (2018). En contrepartie au processus rationnel, j'aimerais proposer un processus spéculatif, réflexif et pratique contraire « d'augmentation » qui me permettra de m'engager *par le milieu* (Massumi, 2015) avec mes processus créatifs. Ce faisant, je souhaite produire une complexification exponentielle de l'objet de ce chapitre : une reconstitution d'une table IKEA du modèle LINNMON supporté par des pieds ADILS. La table, qui se présente d'abord comme un choix intuitif, devient l'expression condensée, réduite, d'un conditionnement actif. La reproduction de la table en acier, de par la nature de ses matérialités qui l'empêcherait de circuler par les mêmes réseaux que sa contrepartie de carton plus légère, plus mobile, permet de réfléchir à ces mêmes réseaux. Plus encore, la reproduction métallique permet de révéler de nouveaux réseaux, affectifs ceux-là, par lesquels la table transige plus librement à l'intérieur de mes propres processus décisionnels.

Le Divorce, le dernier des quatre D, devient l'occasion de réfléchir aux potentiels du contrat. Particulièrement dans sa nature changeante à l'ère de la financiarisation du capitalisme (Appadurai, 2016). Dans le quatrième chapitre, l'entente contractuelle est considérée comme changeante dans les pratiques artistiques conceptuelles aussi. Pratiques où elle est utilisée comme preuve matérielle du travail de l'artiste depuis plus de cinquante ans (Vishmidt, 2019). L'entente y est aussi présentée comme un *levier* (Schwebel, communication personnelle en visioconférence, 22 janvier 2022) dans des processus d'échanges où l'économie et l'art ne sont, et n'ont possiblement jamais été, des champs mutuellement exclusifs. C'est le cas aussi des ententes auxquelles j'ai volontairement souscrit dans mes propres expérimentations. Des contrats dont les clauses punitives sont, selon moi, des espaces à investir, des

mécanismes à activer pour réclamer et actualiser la puissance d'une position minoritaire en termes d'accès au capital par la pratique artistique.

Comme le mentionne Harris (2017), les *4 D's of Self-storage* varient. Certains préfèrent la notion de *Density* à celle de *Downsizing*. Dans ce mémoire, j'aurais pu utiliser le mot *Disaster* (Harris, 2017) et pas *Dislocation* par exemple. Un incendie étant partiellement responsable de mon intérêt pour le sujet, le concept du désastre en tant qu'un agent affectant la recherche aurait été particulièrement indiqué. Méthodologiquement, j'ai toutefois privilégié les *4 D's* les plus fréquemment utilisés. Par contre, face à un modèle résilient, modulable en fonction des besoins spécifiques de la clientèle de chacune de ces compagnies d'entreposage, je me permettrai d'ajouter un cinquième *D* et un cinquième chapitre à ce mémoire. La Dette (*Debt*) se présente ainsi comme une dynamique affective, esthétique, politique, et économique qui me permet d'unir toutes les tendances précédentes. En comparant les images des lots vendus sur bid13.com et les assemblages sculpturaux réalisés dans le cadre de ma maîtrise à des esthétiques développées par des artistes mentionné.e.s par Joshua Simon dans *Neomaterialism* (2013), je pousse plus loin ma réflexion amorcée par la lecture du livre.

CHAPITRE 1

DEATH

Dans ce chapitre portant sur le premier D, j’explorerai la mort. Je l’explorerai d’abord en tant qu’un événement biologique dont les conséquences profitent à l’industrie de l’entreposage locatif. J’étendrai ensuite cette réflexion sur la mort – en tant que la fin d’un état unitaire – à l’unité d’entreposage. Cette dernière y sera présentée comme un ensemble composite et contingent pouvant se recomposer lors de performances artistiques ou dans des installations sculpturales.

1.1 La mort et l’entreposage

Le premier D des *4 D’s of self-storage* est le mot *Death*, ou mort en français. Un article publié sur le blogue de *Storeganise* (Su, 2020), destiné aux gestionnaires d’entreprises d’entreposage locatif, explique comment la mort constitue un facteur de développement important pour l’industrie. En effet, toujours selon l’auteur de l’article, la mort d’un proche pourrait mener de futurs clients à avoir temporairement recours aux services d’un entreposeur pour contenir les biens matériels que le défunt laisse derrière lui en attendant la succession, par exemple.

Dans ce chapitre, j’ai choisi de conceptualiser la mort comme un processus qui n’est pas nécessairement d’ordre biologique. Un processus qui signifie plutôt, et de façon plus générale, la fin d’un « état constitutif » qui liait plusieurs *sous-ensembles différenciés* au sein d’un même espace cohésif (Deleuze, 2003, p. 33). C’est-à-dire que dans les pages qui suivent, la mort signifie simplement la fin d’un rapport qui maintenait ensemble des éléments distincts au sein d’un même objet conceptuel ou matériel pour qu’ensuite ces éléments puissent se recomposer dans un nouveau rapport. Par exemple, en tant que la plus petite unité structurelle d’une entreprise comme Entrepôt Public, l’unité d’entreposage se présente comme une occasion de réfléchir les dynamiques internes d’un ensemble supposément « indivisible ». Supposément « indivisible » au même titre que *l’individu* chez Brian Massumi (2018) qui en hérite de Deleuze et Spinoza (2003), l’unité d’entreposage est présentée ici comme un objet fondamentalement relationnel dont l’agencement est constamment réorganisé. Dans mon cas d’analyse, une unité d’entreposage transformée en lot puis vendue aux enchères permet la recombinaison d’un nouvel assemblage dans une installation artistique au CDEx en 2021 et à la Chaufferie du Cœur-des-sciences en 2022. Le concept d’*unreadymade* développé par Simon me permettra de positionner ces expérimentations comme des héritières d’une réflexion sur ma pratique amorcée par la lecture de *Neomaterialism* (2013).

1.1.1 La mort de l'unité – la mort d'une idée

Le 24 mars 2021, j'ai acheté le lot « abandonné » C278A lors d'enchères en ligne sur le site Web bid13.com (voir Annexe C). Ma première intuition avait été d'acheter un lot pour tenter de mieux comprendre le processus de vente du contenu de ces unités. Mieux comprendre les mécanismes par lesquels le vendeur arrive à présenter ces assemblages d'objets comme des lots unitaires, formalisés comme une commodité à valeur unique. L'expérience s'est révélée comme particulièrement problématique. En achetant l'unité, j'avais l'intention de cataloguer son intérieur, ce qu'elle contenait et comment elle le contenait avec une caméra vidéo sur trépieds. Après la captation, j'aurais quitté les lieux en laissant le lot d'objets complet à l'intérieur de l'unité. Mon intention était surtout documentaire. Dès mon premier contact avec l'employée du site, j'ai rapidement compris que bien que je fusse, légalement parlant le propriétaire de son contenu, toute autre action que celle de vider l'unité était proscrite. La caméra et le trépied étaient visiblement indésirables. Une discussion mouvementée au sujet de détails techniques quant aux termes du contrat s'est envenimée et j'ai dû me résoudre à quitter les lieux sans avoir pu réaliser de captation. Contrairement à ce que j'avais prévu, peut-être par peur d'avoir fait le chemin pour « rien », j'ai aussi ramené certains des objets que le lot contenait.



Figure 1.1 Caron, A. (2021). *Sans titre (C278A)* [Impression jet d'encre]. Photo : Antoine Caron.

L'unité d'entreposage, lorsqu'elle est vendue aux enchères, est un corps en apparence indivisible. Économiquement, toutes les tendances, tous les affects, toutes les matérialités, toutes les valeurs potentielles qu'elle contient sont subordonnés au rapport dominant momentané qui est celui d'une *commodité* unique. Un rapport dominant qui détermine la charge affective de ce corps, soit sa capacité à

affecté et, simultanément, à être affecté (Deleuze, 2003, p. 40). Le lot vendu aux enchères est un corps unitaire, un ensemble cohésif, un ensemble de rapport qui affecte des spéculateurs anonymes jusqu'à ce qu'il soit acheté. Son rapport dominant est décomposé quand son contenu est déplacé hors des murs de l'entrepôt. Un corps comme celui d'un individu humain composé de sous-ensembles et où la mort serait un événement qui viendrait compromettre ses *rappports constitutifs* (Deleuze, 2003, p. 47). Pour Deleuze, tout corps est nécessairement composé de sous-ensembles différenciés liés entre eux par des rapports et des dynamiques spécifiques. La mort viendrait modifier l'agencement de ces rapports et dans cette nouvelle configuration «[...] la mort survient quand le rapport caractéristique ou dominant du corps est lui-même déterminé à être détruit (Deleuze, 2003, p.47) ».

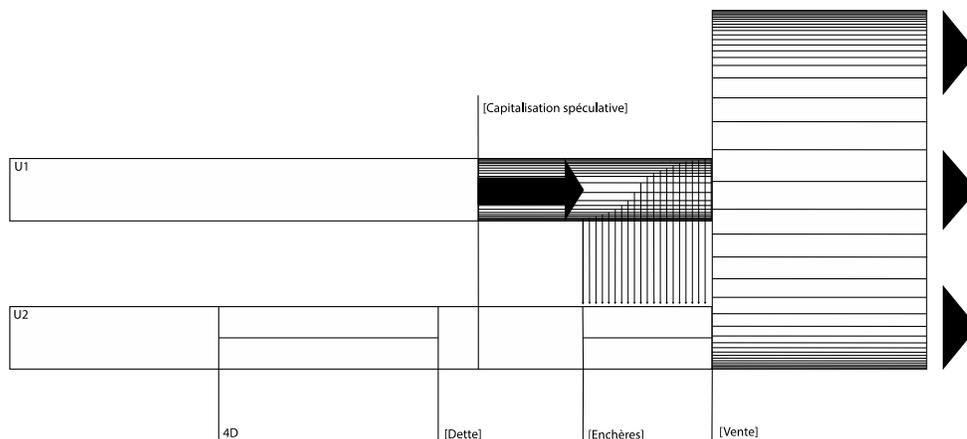


Figure 1.2 Caron, A. (2020). *Sans titre* [Dessin schématique, décomposition de l'unité, fichier JPEG].

1.1.2 La recomposition de l'unité

Quelques mois après l'expérience avortée réalisée dans l'unité d'entreposage C278A, j'ai occupé le Centre d'expérimentation dédié au travail des étudiant.e.s à la maîtrise de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, le CDEx. Je n'avais pas pu réaliser la captation dans l'unité C278A comme je l'aurais souhaité, mais comme j'avais déjà accès à la salle, j'ai donc choisi de réorienter le tir. À l'intérieur de la salle vitrée, j'ai réalisé une installation en fonction des objets que j'avais emportés du lot C278A avec moi. J'ai cherché à générer, puis à identifier, un type de rapport spatial dominant qui permettrait à ces objets en apparence disparates de retrouver momentanément le rapport cohésif et temporairement indivisible qu'ils avaient

entre eux dans l'unité C278A. J'ai basé la mise en espace des installations et les compositions sculpturales sur les milliers d'images archivées de lots vendus aux enchères que j'ai pu consulter sur le site bid13.com.



Figure 1.3 (s.d.). [Capture d'écran, Unité B380, vendue à *Hebrewmoving* pour 1\$CAD]. Consulté le 19 mars 2022 sur bid13.com. <https://bid13.com/storage-auctions/qc/montreal/public-storage-p0026-de-la-salle-ave/unit-b380>

En lien avec mes recherches sur bid13.com et avec l'unité C278A, j'ai cherché à voir quel type de rapports produit un assemblage de ces *sous-ensembles différenciés* au sein d'une nouvelle unité. La salle d'exposition, à toute fin pratique, agit déjà comme une « unité » reconnue dans le contexte de l'art actuel. J'ai librement séparé l'espace du CDEx en quatre plans que j'ai voulu occuper simultanément. Généralement, dans l'unité d'entreposage, ces quatre plans sont : le mur du fond, le plancher et les deux murs latéraux. Dans l'espace du CDEx, j'ai gardé l'idée du plancher comme celui d'un appui fondamental. J'ai ensuite divisé l'axe vertical entre le plancher et le plafond en deux tranches horizontales. L'une se situant à la hauteur des hanches et la seconde à la lisière du point de jonction entre le mur et le plafond, le quatrième et dernier plan étant le plafond lui-même. Au cours de mon séjour, j'ai constamment réorganisé l'espace en gardant comme seule constante l'occupation de ces quatre plans.



Figure 1.4 Caron, A. (2021). *Expérimentations CDEx* [Vue d'installation, trépied d'éclairage, conduits d'aération]. CDEx, Montréal, Qc, Canada. Photo : Antoine Caron.

1.2 *Ready-made* versus *Unreadymade* : la *commodité* comme rapport présent dans tout individu

J'ai retrouvé dans cette expérimentation la gestuelle artistique que j'avais déjà développée dans mon premier atelier rue Ontario; récupérer des objets qui proviennent d'un moment économique problématique pour ensuite les réintégrer à des assemblages sculpturaux dont la charge affective est, à mes yeux, augmentée par leur provenance. Ce type de pratique je la situe dans un univers résolument duchampien. À mi-chemin entre une action avec une visée conceptuelle et performative (l'acquisition du lot relevant selon moi de la performance d'une action économique) et une pratique sculpturale proche des « *unreadymades* » décrits par Joshua Simon dans *Neomaterialism* (2013). Le *unreadymade* se base, bien entendu, sur le concept de Ready-made développé par Duchamp. Le Ready-made est un moment spécifique. Selon Simon, ce serait le moment précis où le rapport qui caractérise un objet en tant qu'une *commodité* se trouve à être sublimé par un nouveau rapport caractéristique qui le définit comme une œuvre d'art. Ce serait le moment où l'artiste affirme son rôle prescriptif comme l'auteur de l'essence de l'objet en question lorsqu'il le présente comme une œuvre. Il ou elle s'approprie l'objet ainsi que tous les sous-ensembles le constituant; de la matière dont il est fabriqué jusqu'à la chaîne de production dont il est issu (Simon, 2013, p. 39-60).

Pour Simon, ce serait incidemment et simultanément le moment du « *unreadymade* ». Tout en référant au canon historique du ready-made duchampien, le *unreadymade* s'applique à tout type de pratique qui mettraient en doute l'attribution unilatérale du rôle d'auteur à l'artiste dans la relation artiste-*commodité* typique du Ready-made (Simon, 2013, p. 41- 44). Ici, c'est le rapport au monde de l'objet en tant que *commodité* qui a préséance sur le processus subjectif de l'auteur et sur le rapport au monde de l'objet en tant qu'œuvre d'art. L'objet exposé au moment du *unreadymade* reste relativement inchangé dans son état de *commodité* autrement que par un déplacement contextuel. Même dans la galerie, il ne présente pas un agencement de *sous-ensembles* configurés de telle façon qu'ils entreraient dans un rapport qu'on pourrait qualifier d'un rapport caractéristique à l'objet d'art. Indépendamment du discours produit par le dispositif d'exposition, par l'artiste ou par l'institution qui le représente, le *unreadymade* conserve sa place dans le monde en tant que marchandise. Mieux, il met en lumière l'agencement des sous-ensembles qui caractérise le dispositif d'exposition dans son propre rapport dominant. Le contexte d'exposition lui-même en vient à être décomposé en rapports entre des *commodités* contenant d'autres *commodités*. Faisant de la salle d'exposition une forme d'unité d'entreposage de valeurs artistiques. L'objet du *unreadymade* ne prétend plus se recomposer dans un nouvel état ontologique par le geste appropriatif du ready-made (Simon, 2013, p. 41) qui ferait de lui une œuvre. Il démontrerait que c'est toujours l'ensemble [*commodité*]

qui, peu importe le contexte, est le mieux à même de qualifier son rapport au monde. Même si temporairement ce rapport peut être, en apparence, sublimé par l'émergence d'un nouveau rapport caractéristique en tant qu'une œuvre, ou en tant qu'une composante d'une installation artistique.

1.2.1 IWantmyStuffBack et le moment du *unreadymade*

En 2022, près d'un an après mon séjour au CDEx, j'ai eu la chance de poursuivre ma réflexion lors d'une exposition présentée à la Chaufferie du Cœur-des-Sciences de l'UQAM dans le cadre d'une résidence offerte par le réseau Hexagram et intitulée IWantmyStuffBack. Pour l'exposition, j'ai utilisé l'espace de la Chaufferie en tant qu'un atelier de recherche. J'y ai élaboré un protocole performatif basé sur les expérimentations réalisées précédemment au CDEx; elles-mêmes inspirées de la gestuelle que j'avais développée dans mon atelier du 2820, rue Ontario Est. Chaque jour, les composantes de l'installation étaient déplacées et leurs rapports reconfigurés. Certains objets ont été retirés et d'autres ajoutés. Peu à peu, l'infrastructure matérielle de la salle d'exposition, les meubles, les panneaux signalétiques, l'éclairage s'est trouvée à être graduellement mobilisée dans l'installation. À un point tel qu'il est devenu de plus en plus difficile de différencier les éléments qui « appartenaient » à la salle et ceux qui y avaient été intégrés pour l'exposition. Un pamphlet, réédité et réimprimé quotidiennement, offrait un plan du site ainsi que de courtes entrées textuelles. Le fascicule permettait de contextualiser les objets disposés dans l'espace. Les sept pamphlets me permettent aujourd'hui de suivre les déplacements des objets présents dans la salle principale et l'arrière-salle. Ils me permettent aussi d'identifier la tendance, la récurrence formelle dont il est question dans ce chapitre. La mort, c'est-à-dire la fin d'un rapport constitutif, est, selon moi, intimement liée au type d'approche que je privilégie. Dans le cas de l'atelier du 2820 rue Ontario Est, la fin d'un rapport économique qui liait les locataires aux propriétaires de l'immeuble devait nécessairement advenir pour que ces objets se recomposent mes installations. Dans le cas de l'expérimentation réalisée aux CDEx, c'est l'unité C278A qui a dû se décomposer pour que ses composantes puissent se réagencer dans une nouvelle configuration. Dans le cas de l'exposition à la Chaufferie, c'est l'entièreté du rapport dominant de la salle centrale et de l'arrière-salle qui s'est trouvé à être reconfiguré momentanément par l'effet de l'activité artistique. Son rapport caractéristique, celui qui caractérise un espace de diffusion en art actuel, était directement affecté par le minimalisme excessif du dispositif d'exposition, la précarité des assemblages et l'ubiquité formelle des commodités que j'ai incorporées aux salles de la Chaufferie. La salle est devenue un état transitoire. Un objet comme ceux qu'elle contenait, eux aussi le résultat d'une suite ininterrompue de rapports décomposés puis recomposés. La seule constante, le seul rapport toujours visible entre ces objets est celui décrit par Simon – celui du *unreadymade*. En agglomérant ces objets issus

de processus économiques très spécifiques à d'autres commodités présentes dans la salle, en les accueillant sur un pied d'égalité formelle, c'est l'entière du dispositif d'exposition qui dévoile sa nature contingente et la momentanéité de son rapport dominant en tant qu'un espace de diffusion.



Figure 1.5 Caron, A. (2022). *Sans-titre* [Vue d'installation : *I Want My Stuff Back*, poubelles récupérées dans les salles de la Chaufferie, ballon d'aluminium]. Chaufferie du Pavillon Cœur-des-Sciences de l'UQAM, Montréal, Québec, Canada. Photo : Antoine Caron.

1.3 La mort de l'individu et l'avènement de l'unité-dividuelle

La conception de la mort de Gilles Deleuze, en l'interrogeant en lien avec l'unité d'entreposage, me permet de percevoir des dynamiques relationnelles inhérentes à un objet que je considère comme étant temporairement indivisible, soit un individu économique.

L'objet qui convient avec ma nature me détermine à former une totalité supérieure qui nous comprend, lui-même et moi. Celui qui ne me convient pas compromet ma cohésion, et tend à me diviser en sous-ensembles qui, à la limite, entrent sous des rapports inconciliables avec mon rapport constitutif (mort). (Deleuze, 2003, p. 33).

Dans le cas de l'unité C278A, un objet économique - le défaut de paiement du locataire envers le propriétaire de l'entreprise - vient compromettre l'(in)dividualité, ou l'indivisibilité, du rapport des sous-ensembles constitutifs d'un autre objet économique - l'unité d'entreposage. Le défaut de paiement entraîne la mort, ou la fin du rapport dominant de l'unité et les sous-ensembles de l'unité – soit la multitude de ses rapports affectifs, de ses rapports économiques, des objets qui y sont entreposés – sont disloqués, divisés. Ils quittent leurs agencements précédents et vont rejoindre d'autres sous-ensembles afin de former un nouveau rapport constitutif : celui d'une installation artistique. Toutefois, cet argument suggère l'existence de nouvelles unités indivisibles. La commodité, dans son rapport au monde et à elle-même, se montre comme un objet intensément individuel. Si, comme Brian Massumi le propose, « le sujet d'intérêt *individuel*, qui constitue l'unité fondamentale de la société capitaliste, est intérieurement différencié [...] (2018, p. 56) », qu'en est-il de la commodité? Est-il même possible d'imaginer un sous-ensemble qui se substituerait à un rapport « commodifiable »?

Dans ce chapitre, j'ai présenté le premier des 4 *D's of self-storage* soit la mort. Je m'appuie sur une conception de la mort en tant qu'un concept qui permet de mieux réfléchir la constitution du rapport dominant d'un individu. Cet « individu » peut être une (in)dividualité artistique comme dans le cas d'une installation, un (in)dividu économique comme dans le cas d'une unité d'entreposage, ou un (in)dividu humain comme le locataire d'une unité d'entreposage. Le concept de la mort a été mobilisé pour discuter de la dividualité de l'(in)dividu en sous-ensembles agencés dans un rapport dominant qui est toujours temporaire. Le concept me sert ensuite à expliciter en quoi la proposition de l'unreadymade développée par Joshua Simon permet de considérer la commodité comme un des sous-ensembles présents dans chaque (in)dividu.

CHAPITRE 2

DISLOCATION

Dans ce chapitre, deux types d'unités sont en dialogue : l'unité d'entreposage et le climatiseur de fenêtre (*air-conditioning unit* en anglais). Je tenterai de caractériser comment je lie le moment de la dislocation, le deuxième des 4 D's, au concept de la « déterritorialisation relative » développé par Deleuze et Guattari dans les deux tomes de *Capitalisme et Schizophrénie* (1972 et 1980). J'ai récupéré des composants de cuivre d'une collection de climatiseurs ce qui me permet de situer ma pratique artistique dans un ensemble de pratiques économiques. Spécifiquement dans des pratiques financières basées sur des réseaux d'échanges complexes à l'intérieur desquels transigent des matérialités sous la forme de valeurs potentielles.

2.1 La dislocation et l'entreposage

En français (Dictionnaire Larousse, 2022), la dislocation qualifie généralement le fait de disjoindre des choses emboîtées ou contiguës, d'un os par exemple. Une hanche disloquée suggérerait le déplacement de la tête fémorale par rapport à l'axe qu'il maintenait dans sa relation avec l'acétabulum; c'est-à-dire la cavité de la hanche qui dans son agencement avec la tête du fémur permet cette grande amplitude de mouvement des membres inférieurs des bipèdes, notamment l'humain. Lors de la dislocation d'une hanche par exemple, une action, souvent violente, externe au corps, viendrait compromettre l'articulation en réorganisant les rapports que ses composantes entretiennent entre-elles.

Deuxième dans la liste des 4 D's of *self-storage*, la dislocation se manifestera dans ce chapitre comme l'action nécessaire pour que s'actualise un potentiel. La dislocation est le moment de la séparation, d'une rupture ou d'un seuil qui ouvre la porte à ce que Deleuze et Guattari (1980) appellent une « déterritorialisation relative ». Une rupture qui permet à au moins un des sous-ensembles constitutifs d'une unité, corporelle ou autre, d'emprunter une trajectoire qui diffère du rapport dans lequel elle était maintenue par le rapport dominant de l'unité. Je l'explorerai ici comme un moment qui a le potentiel d'actualiser des tendances affectives et matérielles. Par affectives, en lien avec la pensée de Spinoza étudiée par Deleuze (2003), je fais référence à la capacité d'être affectées et d'affecter (tel que mentionné au chapitre 1). Par matérielles, j'entends que la dislocation actualise une tendance au mouvement toujours présente dans l'organisation des matérialités entres-elles. Des tendances que le capitalisme contemporain

s'efforce d'incorporer et qui se manifestent également dans ma pratique artistique de façon particulièrement marquée dans le cas de ma relation avec la matérialité du cuivre.

Employé en anglais (Su, 2020) dans le contexte de l'entreposage locatif, la dislocation se présente comme la conséquence de deux phénomènes de dislocations géographiques (et des capitaux) interreliés. D'abord, celui de la relocalisation internationale des industries nord-américaines du secteur manufacturier traditionnel au profit d'une suite encore ininterrompue de nouveaux modes de production économique : les *new economy*, *internet economy*, économie de la connaissance, économie de l'information, etc. (Lazzarato, 2011). Dans un deuxième temps, il s'agit aussi de la relocalisation d'employés suite à des mises à pied lors de l'implantation de politiques de restructuration qui résultent de l'application de la même doctrine managériale néolibérale. Dans les deux cas, un capital fluide et un salariat contractuel, plus mobile sont préférés à un capital fixe : immobilier, machinerie, etc. (Hardt et Negri, 2000). Entre les années 1980 et 1990, plusieurs auteurs croient voir apparaître en Amérique du Nord, en Europe et dans les centres urbains du sud global, un « nouveau » prolétariat disloqué, sans corps politique, toujours en déplacement, parfois forcé à quitter l'enclave de l'usine pour aller se greffer à des réseaux internationalisés (Hardt et Negri, 2000; Moulier-Boutang, 2005; Florida, 2002). Aux yeux du marché, ces nouveaux travailleurs autonomes sont flexibles, mobiles, se disloquent et se relocalisent avec facilité au gré des contrats de travail. Cette flexibilité « articulaire » s'exprime entre autres par une augmentation des mouvements de populations infranationaux et internationaux attribuables à l'emploi.

L'industrie de l'entreposage locatif cible directement les effets de cette dislocation, le déplacement de ces populations, comme une source de revenu potentiel. En offrant des espaces où ces populations en mouvements peuvent temporairement entreposer leurs « propriétés », l'industrie soutient cette migration.

2.1.1 Dislocation et mouvements excentriques

La dislocation est un seuil par lequel s'actualise un processus où un objet est extrait de son contexte et s'exprime dans un nouveau régime de signes qui lui attribue de nouvelles caractéristiques. Je souhaite explorer comment, en apparence statique, l'unité – d'entreposage, individuelle – est constamment traversée par des flux qui en modifient les rapports constitutifs. Même en apparence immobile, l'unité est balayée par une multiplicité de tendances affectives internes, par une multiplicité de potentiels, en compétitions les un.e.s aux autres et pouvant s'actualiser au moment de la dislocation. Aux yeux d'un

locataire, ces tendances affectives internes peuvent s'exprimer comme des attachements sentimentaux spécifiques à l'un ou l'autre des objets entreposés. D'un point de vue économique, il peut s'agir des mêmes objets, mais traités comme des valeurs d'échange affectées par les marchés de seconde main. Au même titre que la mort de l'(in)dividu deleuzien (2003) discutée au premier chapitre, la dislocation met à l'épreuve la conception habituelle d'une unité autonome, indépendante et hermétique. Dans mon étude des systèmes économiques, le lot entreposé se réorganise lorsqu'une pression extérieure assez violente vient briser, disloquer, l'articulation des pouvoirs politiques et juridiques – le droit à la propriété, par exemple – qui le maintenait en place. Se faisant, la dislocation libère des tendances que le lot emmagasinait et qui s'excentrent. La pression provoquée par le défaut de paiement du locataire est ici excessivement violente.

Dans le cadre de ma recherche-crédation, un objet, un des sous-ensembles présents dans plusieurs de ces lots, a retenu mon attention : le climatiseur de fenêtre. Motif répété dans des centaines d'images de lots vendus aux enchères sur bid13.com (voir ANNEXE D), il vient ponctuer de taches blanches l'interface du site Web. Lors d'un de mes déplacements, j'ai trouvé un de ces appareils en bordure de route. Après l'avoir ramené à l'atelier, j'ai développé une fascination abrutissante pour ces machines. Aujourd'hui je les collectionne. La plupart des climatiseurs que j'ai réussi à acheter étaient vendus en fonction de la valeur de leurs pièces pour des récupérateurs. Majoritairement constitués de métaux et de composants de plastiques avec des durées de vie qui s'étalent sur plusieurs centaines, voire des milliers d'années, le cycle de vie commercial du climatiseur est toutefois plutôt court lorsque comparé à celui d'autres électroménagers. Ce fait s'explique entre autres par la présence de gaz réfrigérants qui tendent à fuir du circuit où ils sont comprimés. Comme la machine ne peut plus remplir sa première fonction utilitaire, soit celle de refroidir un lieu, une autre matérialité tend à réagencer les sous-ensembles contenus dans le climatiseur et lui permet de conserver son rôle économique de commodité en l'affectant d'une valeur de revente : le cuivre.

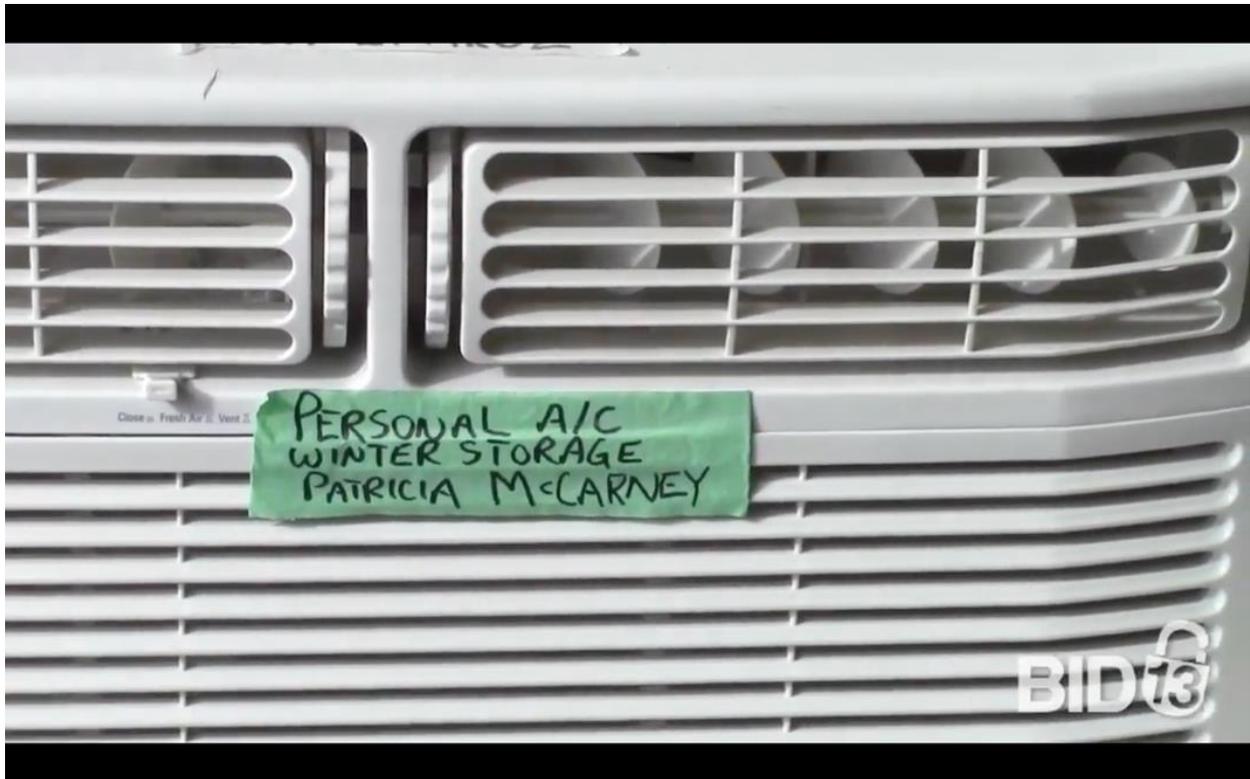


Figure 2.1 (s. d.). [Capture d'écran, Unité A2-E2, vendue à *Cybear* pour 901 \$ CAD]. Consulté le 19 mars 2022 sur bid13.com. <https://bid13.com/storage-auctions/on/ottawa/a1-mini-u-store-it-hawthorne/unit-a2-e2>

2.2 Le chant du cuivre

Dans l'atelier, j'ai déconstruit ces appareils afin d'en extraire, moi aussi, les composantes de cuivre. J'ai appris en consultant les chaînes *YouTube* de *Freeisbetter86*, *eWaste Ben*, et *The Ultimate Recycler* comment maximiser le temps requis pour la récupération de cette matérialité souvent solidement ancrée dans la structure même de l'unité de climatisation.

Le cuivre, quittant sa position fonctionnelle dans la machine, s'exprime comme «forme-valeur» latente. Selon Marx, la commodité possède deux formes simultanément, soit la forme naturelle qui en fait une valeur d'usage, utile et fonctionnelle et une forme-valeur qui en fait une valeur d'échange relative aux valeurs d'échange d'autres commodités.

[...][les marchandises] ne sont cependant des marchandises que parce qu'elles sont quelque chose de double, à la fois objets d'usage et porteurs de valeur. Elles n'apparaissent donc

comme une marchandise, ou ne possèdent la forme de marchandises que dans la mesure où elles possèdent une double forme : forme naturelle et forme-valeur (Marx, 2014, p. 53-54).

Le cuivre ne peut pas échapper à sa forme-valeur. Sous sa forme-valeur, c'est un des éléments *dividuels*, un des sous-ensembles constitutifs de l'unité de climatisation. C'est aussi un des éléments dividuels qui s'exprime dans le lot abandonné et qui affecte la valeur de revente du lot pour un acheteur potentiel. Le cuivre, selon Marx, conserve le potentiel de se présenter comme une commodité dont la valeur peut être exprimée en monnaie. Cette valeur est définie, entre autres, par le coût/temps de travail nécessaire pour donner au cuivre une forme échangeable (Marx, 2014). La forme échangeable des métaux (forme-valeur) est généralement considérée en fonction d'un étalon, traditionnellement la tonne, la livre ou l'once (Marx, 2014, p. 111). Le métal brut est fondu en lingot dont le poids varie, mais est systématiquement calculé en relation à ces unités de mesure prédéfinies. L'étalon permet à un acheteur de simplifier ses opérations en se fiant à ces standards qui lui permettent de facilement calculer ses coûts et ses revenus, de l'achat à la production et à la vente. Selon la logique capitaliste, pour accumuler un surplus de valeur, le coût de ce travail devrait être inférieur au prix auquel la forme finale de la commodité pourra être vendue et ainsi générer un profit pour son producteur. Dans l'atelier, une logique similaire se manifeste. En travaillant avec le métal, la relation entre les poids, les coûts et le volume de production possible est scrutée avec attention.

Une fois séparé de son habitacle-unité, de sa fonctionnalité-tube, j'ai fondu le cuivre retiré des climatiseurs (voir ANNEXE E) avec l'aide d'Athanasia Blounas. Je l'ai moulé en lingot. À cette étape qui précède généralement la réalisation d'une sculpture, le cuivre entre dans une nouvelle phase d'attente relative. Il quitte temporairement le domaine de son utilité technique et, étrangement, retrouve son rôle historique : celui de la politique, de l'économie et se déploie sous sa forme de valeur d'échange ayant un effet direct sur le corps social. En effet, le cuivre, depuis des millénaires, est utilisé dans des échanges commerciaux. Avant l'apparition de la monnaie, plusieurs sociétés utilisaient déjà ce métal précieux comme *IOU*, comme preuve d'une entente commerciale ou en promesse d'un paiement futur en grains, en animaux ou en services (Graeber, 2011). Depuis l'avènement des marchés boursiers, le cuivre est aussi souvent utilisé en tant que valeur refuge et surtout en tant qu'un indicateur macro-économique de la « santé globale » du marché. On surnomme d'ailleurs le titre en bourse du métal précieux le *Doctor Copper* (D. Golding et Golding, 2017).



Figure 2.2 Caron, A. et Blounas, A. (2022). *Sans titre* [Lingot de cuivre]. Photo : Antoine Caron.

En fonderie d'art, comme en industrie, on trouve généralement le métal qui deviendra un objet sculptural sous sa forme de lingot. Au centre d'artistes l'Atelier La Coulée où j'ai fondu le cuivre récupéré des climatiseurs, on achète le bronze ou l'aluminium en lingots chez AIM (*American Iron & Metal*). Le métal en lingot est ensuite fondu et coulé dans des moules de silice ou de sable qui lui donne une forme prédéfinie. Donc, dans sa forme-lingot, forme proto-utilitaire d'un point de vue sculptural, le cuivre appelle à lui toute la complexité de ces systèmes financiers contemporains qui déterminent sa valeur marchande. Son statut en tant que « matière première » le rend immédiatement intelligible sous sa forme-valeur (Marx, 2014). Dans sa forme-lingot, il traverse et est traversé par des flux de capitaux constitués de données codées. Ce qui le disloque de sa matérialité sensible.

2.2.1 Les mouvements du cuivre

Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari s'évertuent à produire une nouvelle caractérisation de la matière par une « double-articulation » critique de la forme et de la substance platonicienne (Deleuze et Guattari, 1980).

Les substances ne sont rien d'autre que des matières formées. Les formes impliquent un code, des modes d'encodage et de décodage. Les substances comme matières formées se réfèrent à des territorialités, à des degrés de territorialisation et de déterritorialisation. Mais justement, il y a code et territorialité pour chaque articulation (Deleuze et Guattari, 1980, p. 55).

La matière formée est ainsi « codée » en fonction d'un contexte. C'est-à-dire qu'il est impossible d'en concevoir les qualités sauf en relation avec une territorialité avec laquelle elle se compose. Par exemple, Deleuze et Guattari comparent souvent la territorialité à des régimes de signes : le langage peut être considéré comme une territorialité dans laquelle se compose la matérialité du cuivre (Deleuze et Guattari, 1980, p. 79). Dans le langage, le métal a des attributs qui sont co-constitués de ses qualités matérielles et d'un ensemble de règles grammaticales. Toutefois, pour être perçu ou décodé comme un signe dans le langage, le cuivre a dû franchir plusieurs seuils (dislocations), qui l'ont amené à augmenter son degré de déterritorialisation relative par rapport à son état géologique. Condition qui était elle-même liée à un degré de déterritorialisation des sous-ensembles minéraux qui le constituent. Cependant, une fois aggloméré à la territorialité du langage, le cuivre se reterritorialise, car l'envolée initiale est réabsorbée dans un autre système qui le contrôle. C'est-à-dire que, dans le langage, les mouvements potentiels, l'augmentation ou la diminution du degré de déterritorialisation de la matérialité-cuivre sont restreints par un ensemble de pratiques culturelles ou des modes d'encodage et de surcodage qui visent à

recirconscrire sa matérialité à une forme prédéterminée dans laquelle le cuivre sera forcé de se recomposer (Massumi, 1992, p. 48-51).

Le cuivre, dans le langage comme dans le climatiseur, conserve néanmoins une puissance affective, relationnelle (Massumi, 1992). Le cuivre peut encore y *faire* quelque chose. Même si *ce faire* se fait à partir d'une territorialité donnée qui détermine son champ d'action. Il conserve, virtuellement, c'est-à-dire potentiellement, sa capacité à affecter et à être affecté. Par contre, quand une « matière formée » franchit le seuil de la territorialité du capitalisme financier, l'effet de la reterritorialisation est plus violent. Au CME, le *Chicago Mercantile Exchange* (CME), la bourse où transigent le plus de titres de métaux mondialement (cmegroup.com, 2022), le rapport au monde du métal est complètement incorporé par son rapport au monde en tant que commodité. Au CME, le cuivre (symbole HG=F) n'est plus du cuivre que nominalement. Sous sa forme de contrat à terme (*futures* en anglais) il n'est même plus relatif à un territoire spatiotemporel précis.

2.2.2 La langue du cuivre

En tant que membre cofondateur et artisan à l'Atelier La Coulée, un centre d'artistes dédié au travail du métal et à la fonderie de bronze, je me trouve dans une relation toute particulière au cuivre en tant que métal. Son odeur, sa densité, sa composition chimique, son goût, son poids, sa couleur sont des expressions sensibles du métal qui participent à mon rapport très spécifique à sa matérialité. Le Silicone-Bronze, que j'utilise en fonderie, étant composé à plus de 97% de cuivre, c'est un espace de réceptivité déjà aménagé de mon côté avec lequel le métal extrait des climatiseurs est venu se composer. Disloqué de sa fonction dans l'appareil, dans un mouvement de déterritorialisation relative toujours actif, immanent à ses qualités de métal, le cuivre se désarticule de sa fonction utilitaire de conductivité. La pression externe provoquée par le geste artistique devient une rencontre entre nos forces respectives dans l'atelier.

C'est donc dans un espace distendu entre deux expressions de la matérialité : économique (linguistique, mathématique) et sensible (ses qualités physiques et matérielles) du cuivre que j'ai expérimenté. Par un jeu d'inversion, je cherche à matérialiser cet intervalle. Pour ce faire, j'ai conservé les boîtes évidées des climatiseurs dans lesquelles il ne reste plus que des ventilateurs. Avec l'assistance de André Girard, technicien en robotique à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM (ÉAVM), j'ai expérimenté avec un dispositif électronique qui permettrait de moduler la vitesse de rotation du ventilateur de dix

climatiseurs. Ce projet, exposé lors de l'exposition *IWantmyStuffBack* mentionnée au premier chapitre, vise à moduler cette vitesse en relation à la fluctuation du volume d'échange du titre HG=F à la COMEX. Incorporée par le CME en 2008, la COMEX est une bourse située à New York et qui se spécialise dans l'échange de métaux. La configuration technique du projet repose sur de petits modules liés à des micro-ordinateurs de marque Raspberry Pi pouvant transférer des données récoltées sur le site Web de yahoofinance.com en leur assignant une valeur numérique. Cette valeur numérique située entre 1 et 180 définit le nombre de volts envoyés au moteur du ventilateur pour faire fluctuer sa vitesse de rotation. La modulation de la vitesse de rotation des dix ventilateurs, synchronisée avec les fluctuations du titre du cuivre sur les marchés, peut donc produire un effet sonore audible par le mouvement de l'air et la vibration des machines dans l'espace d'exposition. J'ai pu constater ceci lorsque je faisais des tests au Centre de diffusion et d'expérimentation des étudiant.e.s de la maîtrise de l'ÉAVM (CDEx) en juin 2021 et dans la salle centrale de la Chaufferie en mars 2022. Par les effets sensibles des ventilateurs situés dans les climatiseurs, le cuivre sous sa forme économique trouve une nouvelle fonction détournée de celle qui lui avait été attribuée lors de sa reterritorialisation violente par la finance.



Figure 2.3 Caron, A. (2021). *Le chant du cygne de Dr. Copper* [Expérimentation CdEx, climatiseurs, composantes électroniques]. CDEx, Montréal, Québec, Canada. Photo : Antoine Caron.

Cette expérimentation tend à démontrer c'est que les matérialités, les sous-ensembles, qui composent une unité, d'entreposage ou de climatisation, sont intrinsèquement liés les uns aux autres ainsi qu'à d'autres ensembles, en dehors des murs de l'unité d'entreposage ou de la salle d'exposition.

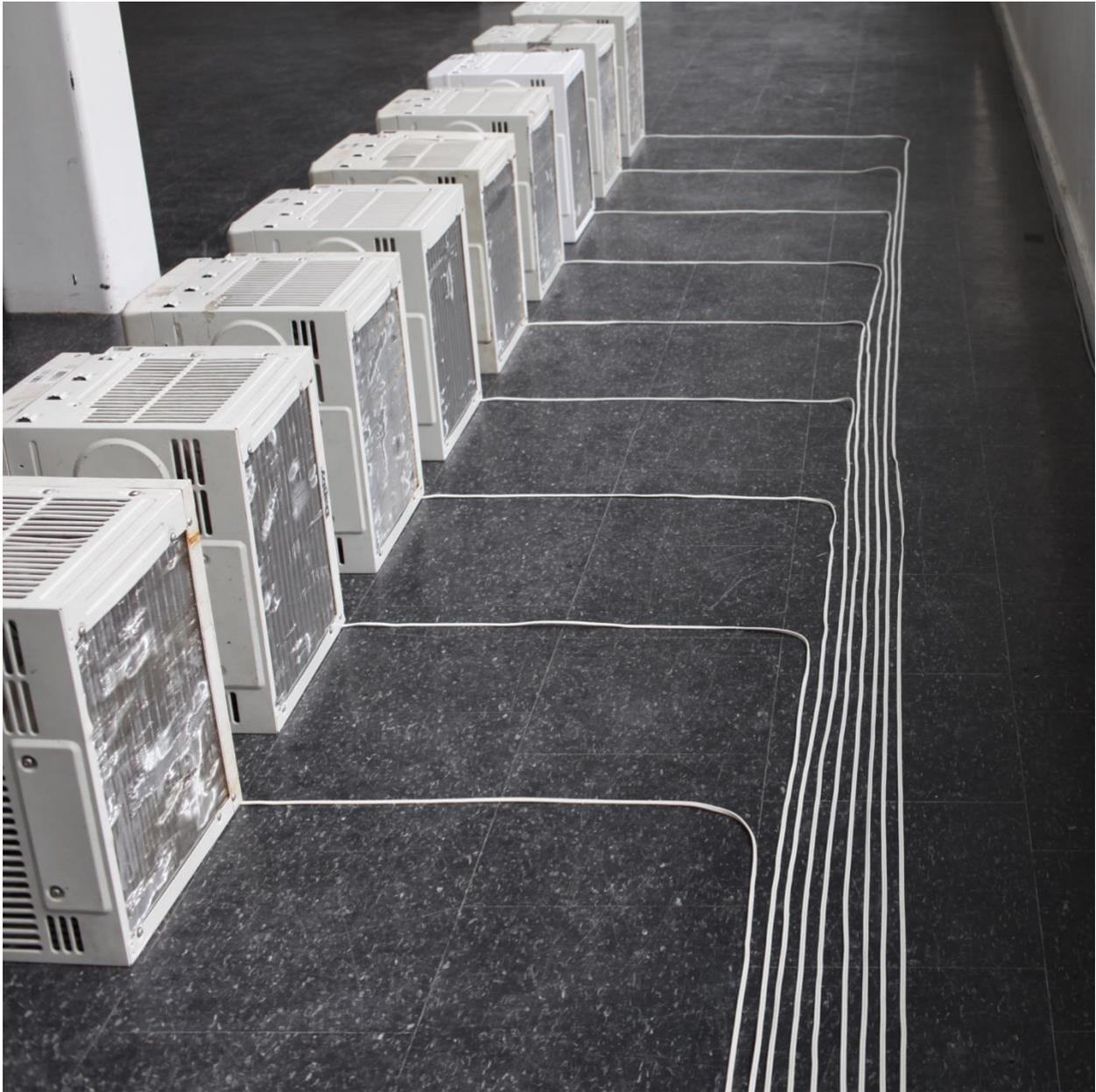


Figure 2.4 Caron, A. (2022). *Le chant du cygne de Dr. Copper* [Détail d'installation : *IWantmyStuffBack*, climatiseurs, composants électroniques]. Chaufferie du Pavillon Cœur-des-Sciences de l'UQAM, Montréal, Québec, Canada. Photo : Antoine Caron.

Dans ce chapitre, j'ai discuté du cuivre présent à l'intérieur de climatiseurs que j'ai souvent pu observer dans des unités d'entreposage supposément hermétiques. Même dans l'unité, il est toujours affecté par des forces externes à lui en étant lié, dans sa forme-valeur, au pouvoir totalisant des marchés. La dislocation des composantes de cuivre de l'(in)dividu qu'elles formaient avec l'appareil fait apparaître les mouvements du métal dans des flux économiques. Ces flux sont ensuite décodés, puis recodés par un dispositif numérique qui leur permet d'agir de façon sensible dans l'espace d'exposition, en produisant des déplacements d'air et des vibrations sonores.

CHAPITRE 3

DOWNSIZING

Dans ce chapitre, j'ancrerai ma réflexion sur le *downsizing* en lien avec une table vendue chez IKEA. Cet objet apparaît à de multiples reprises dans les expérimentations réalisées à la maîtrise. Sa présence récurrente me permettra de mettre en lumière des processus « subjectifs » fortement conditionnés par lesquels la table affecte la recherche. Elle y joue le rôle d'une amorce ayant le potentiel de réorganiser ce que le philosophe Brian Massumi qualifie de la complexité du niveau infra-individuel (2018). Le *downsizing* sera présenté comme une tendance au réductionnisme. Une tendance typique des processus de subjectivation (Lazzarato, 2011) que j'associe au néolibéralisme contemporain. La subjectivité classique est ici remplacée par un processus. Le processus de subjectivation suggère que la « subjectivité » est en fait constamment en train de se réactualiser, conditionnée par des relations qu'elle entretient avec son environnement et incidemment par le champ relationnel de l'économie. L'économie néolibérale participe donc activement à la production de processus de subjectivation adaptés à ses besoins (Lazzarato, 2011, p. 41- 44). Le réductionnisme qui caractérise ces processus participe à rendre invisibles des amorces qui, en affectant le niveau le plus infra, le plus micro de l'(in)dividu, conditionnent ses choix et ses actions et jouent un rôle macro-politique, économique, déterminant.

3.1 Le downsizing et l'entreposage

Le troisième D de la liste, *Downsizing*, lorsqu'employé sur des blogues relatifs à l'entreposage locatif, fait généralement référence à la réduction de l'espace domestique d'une frange de la population américaine (Harris, 2017; Su, 2020). C'est le cas d'un nombre important d'habitants des centres urbains qui, vu la hausse du coût du logement, vont chercher à déménager dans un plus petit espace habitable. Certains théoriciens prennent comme preuve de l'actualité de ce phénomène, la multiplication de copropriétés divisées, les immeubles abritant des condos par exemple, ou encore la popularité des *Tiny houses* (Colombini, 2019). Une autre utilisation populaire du terme fait référence aux politiques de restructuration qui visent à épargner sur la masse salariale et le coût des bénéfices sociaux, engendrant ainsi la réduction du nombre d'employés réguliers. L'entreprise « downsizée » peut ensuite faire appel à une force de travail contractuelle pour combler ses besoins en main-d'œuvre (tel que discuté au Chapitre 2). Les mêmes entreprises, se faisant, libèrent une partie de l'espace qu'occupaient habituellement leurs employés. Ces espaces vides peuvent ensuite être subdivisés, reloués ou vendus et retrouver leur place dans le marché

immobilier. Ces politiques de restructuration favorisent donc conjointement une réduction des salaires et l'augmentation parallèle de l'offre d'espaces de type condo sur le marché. La réduction des salaires couplée à l'augmentation des coûts de logement encourage une partie de la population à chercher à habiter de plus petits espaces et, conséquemment, à devoir entreposer une partie de leurs « possessions » matérielles qui ne trouvent plus leur place dans un espace domestique réduit.

Dans mon mémoire de recherche-crédation, ce que je retiens du phénomène du downsizing, est la mécanique de la réduction qui le sous-tend : réduction de l'espace habité, réduction de la taille des entreprises, réduction d'un phénomène social complexe à son expression dans un calcul économique de rentabilité. À partir de réflexions accompagnant ma réalisation d'une (re)production en acier d'une table IKEA, je veux positionner la réduction en tant qu'une habitude perceptuelle et rationnelle typique de l'appareil idéologique néolibéral occidental. Il s'agit d'un appareil idéologique et épistémologique d'une efficacité économique redoutable, parce qu'il est ancré dans une tradition philosophique hégémonique. Une tradition qui justement fait la belle part à la raison en tant que seule donnée pouvant porter le sceau de la réalité « objective » depuis au moins le cogito de Descartes (Châtelet, 1992; Bryant, Harman et Srnieck, 2011). En associant ma réflexion matérialiste au concept de champ relationnel développé par le philosophe Brian Massumi (2018), je propose d'aborder le sujet sous deux angles portant sur un objet émergent de ma pratique, la table IKEA. D'abord, j'y présenterai une pensée rationaliste, réductionniste selon moi, où l'émergence de la table dans mes recherches est attribuable à des liens de causalité précis et chronologiques. En parallèle, j'adopte un point de vue plus spéculatif où la table pénétrerait dans le champ relationnel sous la forme d'amorces quasi-imperceptibles ayant affecté mes processus artistiques. J'envisage ce dernier point de vue comme une réponse conceptuelle à l'approche rationaliste, empirique. Une approche qui se doit de réduire son sujet d'étude pour pouvoir le rendre plus directement intelligible. Avec l'aide de Brian Massumi, je propose une augmentation en réponse à la réduction.

3.2 Table LINNMON/ADILS : Le cas IKEA

J'entretiens une relation complexe et extensive avec une table, et ce depuis plusieurs années. Il s'agit de l'assemblage d'un plateau du modèle LINNMON et de quatre pieds du modèle ADILS. Ma relation avec cet objet est complexe pour plusieurs raisons. Premièrement, chacun de mes ateliers, à l'UQAM ou chez LO-CUBE au 2820, rue Ontario Est, a été équipé d'une de ces tables. Deuxièmement, à partir du constat que ces tables jouent un rôle de support intégral à ma pratique, l'assemblage LINNMON/ADILS s'est développé comme un motif actif dans l'ensemble de mes installations, de mes performances et même dans mes

recherches théoriques. J'écris d'ailleurs ces lignes sur un ordinateur qui repose sur cette même table. La table blanche fait donc irruption à des intervalles réguliers dans ma recherche.

En premier lieu, j'ai récupéré une de ces tables parmi les objets entreposés au deuxième étage de l'atelier que j'occupais au 2820, rue Ontario Est. Elle a servi en tant que table de travail pendant les années où j'ai occupé l'espace. Je l'ai récupérée après l'incendie et l'ai ramenée à mon atelier de l'UQAM où elle a repris sa fonction utilitaire. Durant ma première exposition à la maîtrise, elle accompagnait les objets présentés dans l'installation présentée au CDEx en décembre 2019. Dans cette œuvre intitulée *Étude de cas no.00001*

(2019), un moniteur accroché au mur d'un cube de contreplaqué diffusait une image vidéo quasi statique d'un assemblage d'objets qui avaient été filmés à l'intérieur du cube pendant une durée de 16 heures. La durée de la vidéo définitive avait été déterminée par la capacité de rétention d'une seule carte mémoire et d'une baisse marquée de la qualité de la résolution qui visait justement à augmenter cette capacité de rétention, de stockage. La captation vidéo était suivie d'une série de quatre rencontres tenues durant l'exposition où des intervenant.e.s étaient invité.e.s à tour de rôle à prendre la place des objets filmés à l'intérieur du cube. Autour de la fameuse table, ils et elles étaient appelé.e.s à commenter le contenu



Figure 3.1 (s.d.). [Photographie, table IKEA vendue sur KIJJI.ca. Image trouvée par l'artiste Sophie-Anne Bélisle et envoyée lors d'une communication par messagerie cellulaire.].

résiduel laissé sur place par l'événement, l'image diffusée au mur externe du cube et la table elle-même. Chacun.e.s des intervenant.e.s avait été sélectionné.e.s en fonction de leur appartenance à des champs d'expertise spécifiques qui leur permettaient de complexifier davantage le contenu de l'image diffusée sur le moniteur. Par exemple, Guillaume Fortin (Fig. 3.2 image du centre) avait été choisi en tant qu'historien spécialisé dans le passé industriel du quartier Centre-Sud à Montréal où se situait le bâtiment du 2820, rue Ontario Est qui abritait mon premier atelier et d'où provenaient les objets.

Lors d'une expérimentation réalisée en 2020 dans des unités d'entrepôts louées aux États-Unis, j'ai reconstitué un modèle simplifié, mais fonctionnel, de mon atelier de l'UQAM, lui-même une forme de réplique à échelle réduite de celui anciennement situé au 2820, rue Ontario Est. J'ai donc aménagé l'espace d'entreposage de 50 pieds carrés avec une chaise et le même modèle de table que j'ai pu acheter en bordure de Dallas. La facilité impressionnante avec laquelle il est possible de se procurer ce modèle de table dans n'importe quel point de vente de IKEA à travers le monde m'a amené à considérer cet objet assemblé comme un point de départ fertile pour chacune des expérimentations qui allaient suivre. La disponibilité à l'échelle mondiale de ces deux éléments, l'unité d'entreposage et la table IKEA, m'avait déjà permis d'exporter l'idée de cet *atelier temporaire* et de vérifier sa faisabilité dans le contexte américain. Deux performances ont été réalisées durant ce séjour aux États-Unis : l'une pris place à Dallas au Texas (Unité D278) et l'autre à New York sur l'île de Manhattan (Unité 1004).

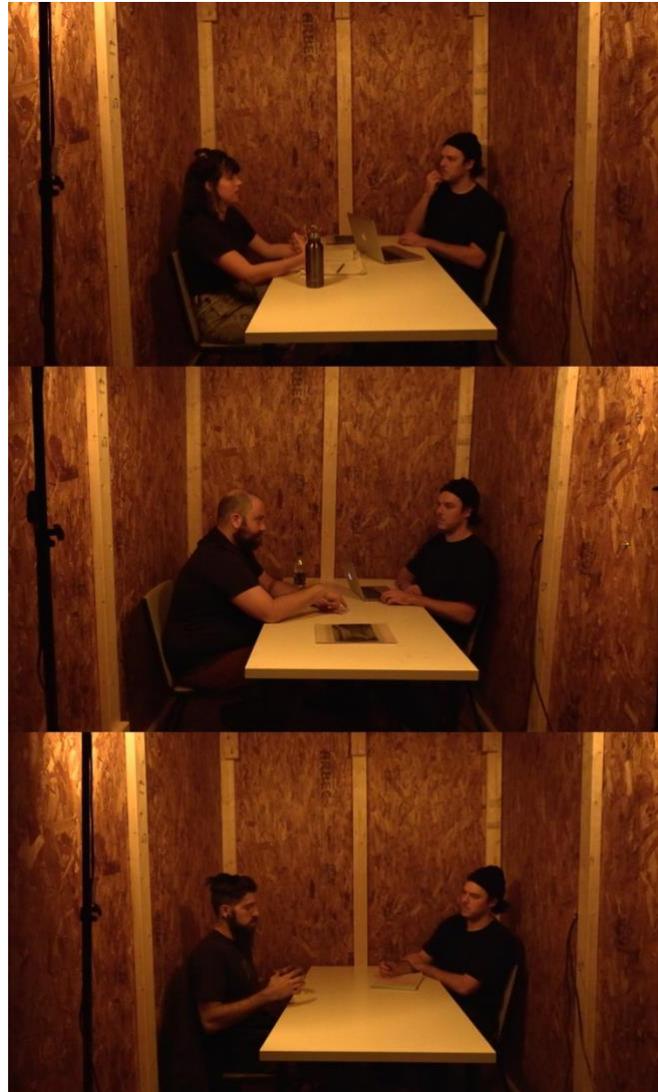


Figure 3.2 Caron, A. (2019) *Étude de cas no.0001 : 2820 rue Ontario Est* [Vue d'exposition]. Photo du haut : l'artiste Amélie Bélanger; photo du centre : l'historien Guillaume Fortin; photo du bas : le fondateur Vincent Lacoursière. Photo Antoine Caron.



Figure 3.3 Caron, A. (2020). D278 [Capture d'écran, documentation vidéographique de l'expérimentation réalisée dans l'unité D278 chez Public Storage à Dallas]. Photo : Antoine Caron.

Malheureusement, la pandémie de COVID-19 allait réorienter la majeure partie des travaux que j'avais déjà réalisés en restreignant l'accès aux lieux que je m'étais proposé d'investir de façon plus performative à ce moment de la recherche. C'est ce qui explique une partie de la tournure théorique et sculpturale de mes recherches.

3.2.1 La table en tant que sujet d'étude

La table se trouve aujourd'hui à l'avant-plan dans ma pratique. Pourtant, placée dans une salle d'exposition, dans un atelier ou même dans une unité d'entreposage au Texas, la table semble *immobile* – en l'absence de dispositifs qui pourraient permettre de contextualiser ses mouvements à l'intérieur de mes recherches. C'est d'ailleurs ce qui m'a amené ici à vouloir développer une réflexion plus large sur le

rôle qu'elle joue dans ma pratique. Au moment de la conception de la réplique d'acier, je cherchais à comprendre son implication silencieuse dans les compositions sculpturales auxquelles elle prenait part en m'attardant plus spécifiquement à sa forme.

J'ai donc choisi de la reproduire à l'échelle 1 : 1. J'ai toutefois remplacé le plateau de la table par un plateau d'acier peint. En tout point identique visuellement, le poids de l'objet (1 : 4) est considérablement augmenté. Devant la table d'acier, même un œil attentif risque de se laisser prendre au jeu. Durant l'exposition *IWantmyStuffBack*, où la table était intégrée à l'installation, plusieurs visiteurs et visiteuses se sont d'ailleurs laissés prendre au jeu. En subvertissant ce qui caractérise en partie sa valeur d'échange et d'usage (sa modularité, sa légèreté, sa grande mobilité), la table d'acier conserve sa capacité à référer à la place plus large qu'occupe le modèle réel dans le monde tout en adoptant paradoxalement une double identité : table fonctionnelle et œuvre d'art. Une double identité où elle conserve pourtant son rapport au monde en tant que commodité. En tant que trompe-l'œil, dans la salle d'exposition, elle met aussi en lumière des processus de simplification rationnels qui caractérisent nos schémas cognitifs.

3.2.2 La table comme intuition

Bien que les liens de causalité faisant de la table un objet d'intérêt soient évidents une fois enchaînés comme je les ai énumérés au début de ce chapitre, je propose à présent une relecture plus spéculative des événements. Une étude plus attentive du *comment*, et non du *quand*, la table fait irruption dans la pratique semble démontrer que les choix qui m'ont mené à la production de la réplique en acier de la table étaient autrement plus *intuitifs*. Plus tôt dans ce chapitre, j'ai mentionné que la table s'était manifestée comme un choix purement logique pour la réalisation de mon projet d'investir des lieux divers en tant qu'ateliers temporaires – ce choix était informé par la modularité et la disponibilité du modèle. Mais bien avant que je décide de récupérer la table dans un tas d'objets abandonnés, il se pourrait que j'aie été conditionné à développer ce genre d'intuition par l'action imperceptible de forces beaucoup plus élusives. Des forces qui se manifestent dans ce que Brian Massumi qualifie d'un champ relationnel propre à l'économie néolibérale (2018). Pour Massumi, ce champ relationnel est composé de plusieurs niveaux. Selon le philosophe, il existe un niveau *infra*-individuel, où des sous-ensembles affectifs, des dividualités, sont agencés entre eux par un rapport dominant, (in)dividuel, tel que discuté au Chapitre 1. Le niveau *trans*-individuel, lui, qualifie plutôt les rapports qu'entretiennent ces dividualités entre-elles, au-delà de leurs organisations temporaires dans des (in)dividus. Le champ relationnel est, quant à lui, déterminé par la résonance et l'interpénétration entre les niveaux *infra* et *trans*, entre le niveau le plus micro et le plus

macro. Le néolibéralisme, si on le considère comme un champ relationnel, est défini par la constante interaction entre son niveau macro – l'économie – et son niveau le plus micro – individuel. Bien qu'il existe un plan immanent *en deçà*, du niveau individuel, l'individu reste la plus petite unité du système capitaliste. Parce que la trans-individualité de l'économie est limitée à l'interaction entre des individus économiques constitués, une frontière l'empêche de directement moduler la multiplicité chaotique du niveau *infra*.

Pour que l'(in)dividu soit une unité fonctionnelle au sein du niveau macro-économique, les sous-ensembles individuels qui le composent doivent être disposés entre eux dans un agencement qui permette à des flux économiques de les traverser de part et d'autre. À cette fin, le capitalisme perfore l'(in)dividu, tente de le subdiviser afin d'aménager des espaces d'où ces flux peuvent émerger. Toutefois l'économie néolibérale, quand elle pénètre l'individu, est stoppée dans sa progression par le seuil du niveau *infra*. C'est que le niveau *infra* est bouillonnant, inquantifiable, quasi-chaotique et donc inintelligible économiquement. Pour être effective, l'économie doit donc isoler des tendances affectives qui se seraient temporairement constituées en tant que des nouvelles individualités à l'intérieur d'un plus grand individu; des matérialités certes, mais aussi des désirs ou des douleurs, des émotions ou des *intuitions*. Cependant, elle est freinée dans sa capacité à déterminer les processus de subjectivation de l'individu où se matérialisent ces individualités quantifiables, et donc co-modifiables, par la complexité tendancielle, la multiplicité des agencements potentiels de l'*infra*-individuel. C'est le moment de la *butée régressive de l'économie* (Massumi, 2018). C'est le moment où elle retransverse l'(in)dividu pour retourner vers le niveau trans-individuel. Ce faisant, elle trace un puits d'où émerge un paquet de tendances affectives qui déterminent les choix économiques du ressortissant néolibéral de façon inductive, de « l'intérieur ». La table IKEA ne proviendrait donc pas exclusivement du lieu où je l'ai trouvé, amalgamée à un ensemble indifférencié de commodités comme elle au deuxième étage du 2820 rue Ontario Est, mais aussi d'un *milieu* affectif interne. Un *milieu* conditionné par amorçage plus que par une action coercive. Un *milieu* où elle avait déjà une place. Je n'ai pas seulement choisi la table, je n'ai pas seulement fait avec la présence de la table, mais ce *faire* s'est aussi fait à *travers moi* (Massumi, 2018, p. 109).

3.2.3 L'amorçage

Pour satisfaire à sa propre idéologie où « le droit de choisir en fonction de son intérêt personnel est inaliénable » (Massumi, 2018, p. 86), l'économie néolibérale a réinventé son modèle de production. Aujourd'hui, la demande pour un produit ou un service offert par une compagnie n'est pas limitée au système binaire Marshallien d'une augmentation ou d'une diminution de l'offre d'un producteur en

fonction de la demande d'un consommateur (Marshall, 2013). Dans un marché dérégulé, valorisant des flux dé- et re-territorialisés, des tendances affectives plus que des matérialités physiques, le seuil qui transforme les tendances infra-individuelles chaotiques en relations transindividuelles surcodées devient le champ de bataille où s'exprime la lutte pour la maximisation du profit. Comme mentionné plus tôt, il existe une frontière infranchissable pour les forces de l'économie. Ce moment est *la butée régressive* de l'économie, l'extrême limite de son pouvoir d'action sur l'(in)dividu. Pour se matérialiser, le produit du capitalisme doit dédoubler son action. D'un côté, par la multiplication d'une offre directement accessible aux sens. C'est ce qui explique la multiplication des stratégies publicitaires et l'augmentation significative des sommes qui y sont destinées : *sponsoring*, publicités ciblées, lobbying politique, (sur)segmentation des marchés, etc. (Wrenn, 2016). Une offre toujours plus constante et renouvelée déterminant les choix disponibles au consommateur. De l'autre, en lui réaffirmant sa capacité à choisir selon ses propres désirs, par une nouvelle étape : l'amorce (Massumi, 2018). L'amorce en économie « [...]consiste à moduler le comportement en implantant des présuppositions et en activant des tendances au sein d'une situation » (Massumi, 2018, p. 89). C'est-à-dire que l'amorce ne cible pas directement la modulation des tendances affectives infra-individuelles, elle opère avec elles (p. 90). L'amorçage module le champ relationnel pour que les tendances du niveau infra se matérialisent dans des comportements profitables.

La table IKEA possède une charge affective autonome. Un potentiel affectif que le complexe corporatif d'IKEA ne contrôle pas. Il ne peut augmenter son potentiel économique qu'en créant un espace de réceptivité dans l'individu où l'affect-table s'exprime comme une intuition, un choix rationnel qui le poussera à désirer (et possiblement à acheter) la table. L'amorçage ce serait d'aménager le champ relationnel en fonction d'un résultat désiré par le producteur et statistiquement probable en fonction du marché (Massumi, 2018, p. 90-92). En mobilisant des affects déjà effectifs au sein d'une population visée et en proposant des produits qui sont censés répondre à la matérialisation de ces affects dans les comportements, dans les choix de l'(in)dividu, la force coercitive de la méthode est dissimulée (Massumi, 2018, p. 89). L'amorce est déposée autour du seuil qui sépare l'infra-individuel de l'individu rationnel et du niveau transindividuel. Elle module les affects qui éruent du plan infra et les stabilisent sous la forme d'une intuition qui suit l'intérieur du puits creusé dans l'(in)dividu. En apparence, les affects modulés par l'amorçage se manifestent ainsi de façon inductive dans la décision de ce dernier. Ces pratiques laisseront l'impression au consommateur que ses actions sont totalement autodéterminées parce que ces choix se présentent comme des intuitions immanentes à son individualité, son « JE ».

3.3 Réduction

Mon intuition, qui semblait simple et déterminée par des facteurs seulement tributaires de mon expérience de la table dans des contextes relatifs à ma recherche, se dévoile dans la pensée de Massumi comme doublement conditionnée. En premier lieu, la table apparaît à des intervalles réguliers dans la recherche, il serait donc inconcevable de ne pas considérer cette réalité comme conditionnant mon choix de l'inclure toujours de façon plus rationnelle dans ma pratique. Mais l'intuition première, peut-être celle qui m'a encouragé à me saisir de la table blanche, adossée à un ensemble de meubles similaires qui auraient tous pu plus ou moins remplir la fonction de la table, celle-là et toutes celles qui ont suivi, ne sont pas anecdotiques. Même si je ne me rappelle pas spécifiquement quels étaient « mes » besoins à ce moment-là, je spécule sur des facteurs ayant pu informer ce choix. Serait-ce sa modularité? Généralement, c'est une caractéristique des objets que j'intègre à mes sculptures pour faciliter leur mobilité. Est-ce le régime de signification auquel elle renvoyait – celui de *l'unreadymade*? En relisant un des chapitres de *Neomaterialism* sur le Web (Simon, 2011) j'ai trouvé en tête de l'article l'image de la même table intégrée à un assemblage sculptural réalisé par l'artiste israélienne Efrat Kedem en 2007. J'ai tenté de la joindre en lui écrivant une série de courriel. La teneur de ces courriels semble effectivement pointer vers un souci quant à la signification de la table en tant qu'une commodité. Bien que l'échange ait été interrompu par la pandémie de COVID-19, ces courriels s'offrent comme une documentation intéressante quant à pourquoi la table IKEA est devenue si importante à mes yeux.

As I said in my previous message, I am really interested in the motif of the Ikea table, especially standing on its side like yours. I think it is a fabulous commodity for many reason, for one it is so light and easy to move around (which is great for a sculpture) but also it seems to me that it sometimes comes off as totally invisible. Working in museums and art centers, I've noticed a lot of the presentation table are built with the exact same legs (ADILS) and they blend in as if they were custom built. Strangely enough, I also associated the table with cardboard boxes, first it is made from the same material and second, the boxes emphasize the idea of a global economy which results in easily reproducible and transportable goods such as the said table. (Caron, A. Communication personnelle avec l'artiste Efrat Kedem, 12 mars 2020)

De : "Caron, Antoine" <caron.antoine@courrier.uqam.ca>
Date : jeudi 12 mars 2020 à 11:23
À : Efrat Kedem <efratkedem@gmail.com>
Objet : Re: Questions

Hi Efrat,

Sorry for the delay in my response, I am really happy to have been able to reach you! Thanks for answering my mail by the way, I know it might have seemed a little strange.

As I said in my previous message, I am really interested in the motif of the Ikea table, especially standing on its side like yours. I think it is a fabulous commodity for many reasons, for one it is so light and easy to move around (which is great for a sculpture) but also it seems to me that it sometimes comes off as totally invisible. Working in museums and art centers, I've noticed a lot of the presentation table are built with the exact same legs (ADILS) and they blend in as if they were custom built. Strangely enough, I also associated the table with cardboard boxes, first it is made from the same material and second, the boxes emphasize the idea of a global economy which results in easily reproducible and transportable goods such as the said table.

I was quite curious about your relation to the object/commodities you integrate in your pieces? Do they take on any "typical" sense for you or do they stand as they are, products of our socio-economic rationality?

Antoine

De : Efrat Kedem <efratkedem@gmail.com>
Envoyé : 24 février 2020 09:07
À : Caron, Antoine <caron.antoine@courrier.uqam.ca>
Objet : Re: Questions

Hi Antoine,

Thanks for the Email, it is so nice and surprising to get feedback from someone you don't know 😊 I'll be happy to share thoughts,

Best,
Efrat

On Mon, Feb 24, 2020, 7:57 AM Caron, Antoine <caron.antoine@courrier.uqam.ca> wrote:

Hi Ms. Kedem,

my name is Antoine and I am currently pursuing a master's degree in art at UQAM (Quebec University in Montreal, Canada).

I came across your work in Joshua Simon's Neo-Materialism. The essay really had a lasting impact on me and while it is hard for me to trace a direct link between a small photograph of an Ikea table with piles of empty boxes and my own practice, I have to consider your work to have been a major influence on some of my most recent formal inquiries.

I don't know exactly why it is that I am writing to you but one thing for certain, I have been haunted by this motif (the standing Ikea Table) for a long time now and I am wondering if it is as recurring as I picture it to be.

I am currently working on a sculptural response to your *Herzel & Frankel St. Corner* and I would love to discuss it with you.

Cordially,

Antoine Caron



Figure 3.4 Droite : Caron, A. et Kedem, E. (2020). [Capture d'écran de la correspondance avec l'artiste Efrat Kedem].

Gauche : Kedem, E. (2007). *Herzel & Frankel st.corner* [Photographie jointe à la correspondance par l'artiste]. Photo : Efrat Kedem.

Est-ce son aspect de modèle universel, un objet disponible et immédiatement reconnaissable partout dans le monde? Aucune réflexion ne pourrait épuiser l'ensemble des facteurs ayant pu contribuer à la relation que j'ai développé avec la table. Par contre, force est d'admettre que la table existe dans le catalogue du géant suédois et qu'elle est largement présente dans l'environnement qui constitue le champ relationnel que partagent à certains degrés l'unité d'entreposage, IKEA, ma pratique artistique et celle d'autres artistes. Force est d'admettre aussi que j'ai « consciemment » pris la décision de prendre la table et d'en faire une composante de ma première sculpture au CEx. Même si le geste était intuitif. J'ai pris la décision rationnelle d'acheter le même modèle lors de mes expérimentations au Texas parce que les attributs de la table convenaient aux besoins de mon expérimentation (modularité, légèreté, disponibilité). Même si j'ai laissé la table sur place dans l'unité d'entreposage après mon séjour, j'ai répondu à un incitatif non coercitif, a-personnel, qui m'encourageait à l'acheter avant tout. J'ai ensuite choisi de la reproduire et donc de participer à l'amorçage d'une situation similaire dans la prochaine personne qui verra la table en acier peinte.



Figure 3.5 Caron, A. (2021). *LINNMON/ADILS* [Acier]. CDEx, Montréal, Québec, Canada. Photo : Antoine Caron.

Il est évident pour moi que la table de métal a modifié et continue de modifier encore aujourd'hui mes processus décisionnels à un certain degré. Tout en admettant mon propre conditionnement, je refuse de réduire mon rapport à un objet commercial à une réception passive, en intensifiant plutôt mon rapport à ce dernier en l'amenant dans ma pratique, en augmentant les points de contact qui me lient à sa physicalité et ses matérialités en la reproduisant. En tournant cet objet dans tous les sens pour simultanément le révéler en tant que processus de conceptualisation et d'ingénierie économique complexe et en tant qu'objet affectant activement la recherche, j'ai contribué moi aussi à un aménagement du champ relationnel. La production du modèle en acier, associée à une recherche extensive portant sur le cadre corporatif d'IKEA (voir ANNEXE F) a très certainement modulé mon rapport affectif au modèle LINNMON x ADILS. En faisant d'un moment, d'abord considéré comme anecdotique, un « sujet d'intérêt » dans la recherche, un mouvement s'effectue en allers-retours entre situations micro et macro. La réduction de phénomènes relationnels complexes, induits et fortement conditionnés à des désirs immanents, à des intuitions subjectives, sert finalement de levier à un renversement. En identifiant

les processus qui informent mes processus de subjectivation et le champ dans lequel ils opèrent, même un objet que j'ai d'abord considéré banal se dévoile comme un champ de bataille de tendances affectives. Une bataille pour la multiplication des affects bouillonnants de la zone infra-individuelle. Une bataille où, au coude à coude, par des micro-engagements constants, j'ai aménagé des espaces qui serviront de points de départ à des tendances affectives différentes de celles les plus largement distribuées dans mes processus de subjectivation et dans ceux le corps social et donc les plus promptes à être reterritorisées sous forme de valeurs dans le système économique capitaliste.

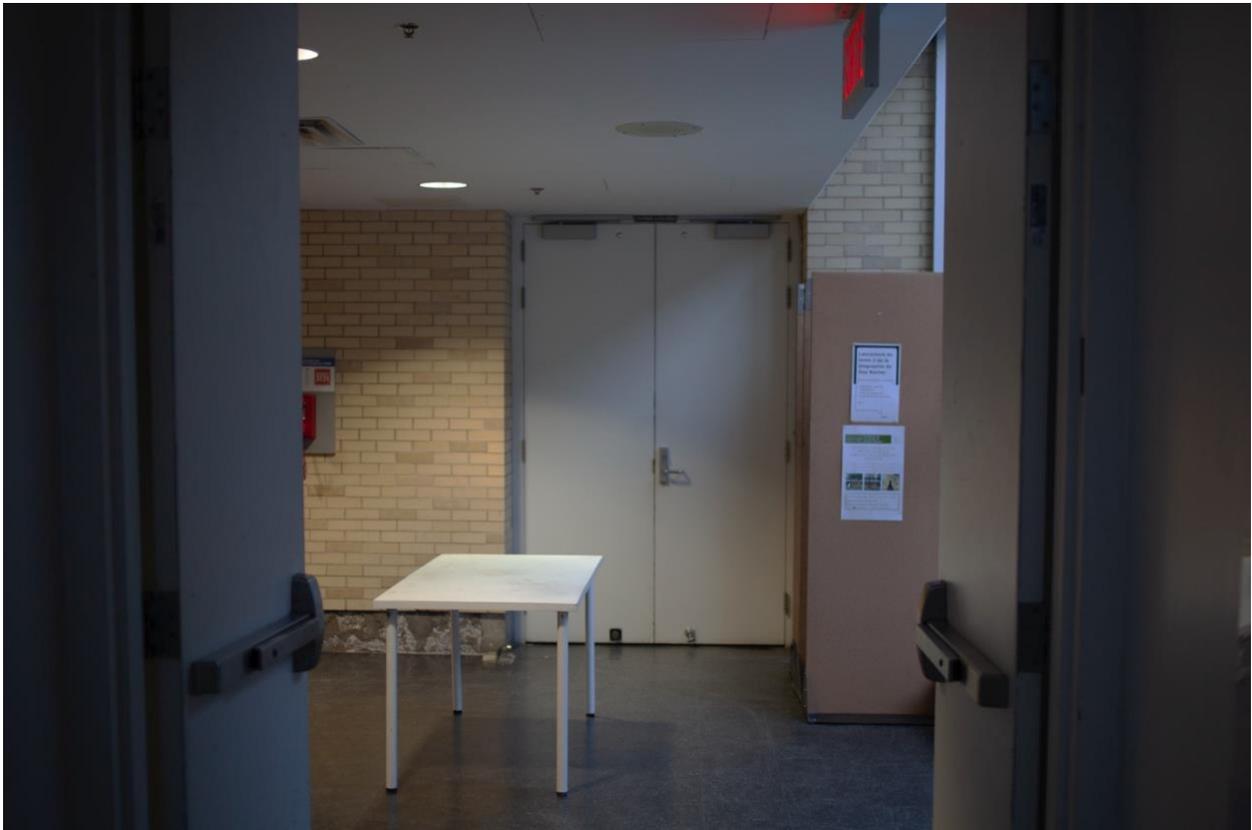


Figure 3.6 Caron, A. (2022). *LINNMOM/ADILS [IWanmyStuffBack, détail d'installation, acier]*. Chaufferie du Pavillon Cœur-des-Sciences de l'UQAM, Montréal, Québec, Canada. Photo : Antoine Caron.

Dans ce chapitre, j'ai présenté le downsizing comme une tendance réductionniste de la rationalité à considérer un objet, la présence d'une table IKEA dans ma pratique artistique, selon des liens de causalités

précis. Dans un deuxième temps, en proposant une vision spéculative et plus complexe de la table dans sa capacité affective et émergeant dans la pratique par un amorçage de mon (in)dividualité, j'ai voulu montrer comment la reproduction de la table en acier est en fait une (re)production, et potentiellement une *augmentation*, de ses capacités affectives.

CHAPITRE 4

DIVORCE

Dans ce chapitre, je discute comment, en participant à plusieurs types d'ententes contractuelles pendant ma maîtrise, j'en suis venu à développer une réflexion critique sur la nature du contrat. J'ai choisi de baser ma réflexion sur des moments où j'en suis venu à commodifier la nature de certains contrats pour révéler leur nature contingente.

4.1 Le contrat et l'entreposage

Le divorce est souvent considéré comme le quatrième des 4 D's (Harris, 2017). L'augmentation des cas de divorce en Amérique du Nord pourrait représenter à lui seul un point de vue significatif sur les changements profonds balayant la sociabilité du siècle dernier. Lors de la première vague de la pandémie de COVID-19 dans un article publié par Forbes magazine, Scott Meyers, un expert de l'industrie de l'entreposage locatif, mentionnait une hausse de 34% des demandes de divorce pour l'année 2020 par rapport à la précédente (Meyers, 2020). Mon argument est le suivant : plus qu'une expression d'un changement par rapport à la chose sociale, hétéronormée, représentée par « le couple » aujourd'hui, ce phénomène relève plutôt d'un rejet du concept de contrat beaucoup plus systématique (Appadurai, 2016).

Le contrat figure nécessairement dans ma recherche. Dès qu'une pratique artistique traite d'une réalité économique, particulièrement quand les traces de l'action artistique en question sont rares, les contrats constituent souvent la preuve « inaliénable » que l'activité a bel et bien eu lieu. Je cherche à explorer ce qui fait du contrat, la trace écrite de la promesse, un outil de moins en moins apte à rendre compte des paramètres de l'entente qu'il est censé encadrer. En me référant principalement aux écrits de deux anthropologues, soit David Graeber (2011) et Arjun Appadurai (2016), je propose le bris de promesse dans la finance contemporaine, activité hautement rentabilisée par les « *derivatives* » (Appadurai, 2016), comme un exemple de la faiblesse actuelle du contrat en tant que force coercitive. Par le fait même, je propose que la rupture d'une entente contractuelle est un acte productif en soi, posture légitimée par l'institution capitaliste. Pour ce faire, je me réfère, dans ma propre pratique, aux nombreux contrats que j'ai rompus ou qui ont été rompus par certain.e.s de mes interlocuteur.ices. Dans ce chapitre, je tente d'identifier les moments où ces bris de promesses en sont venus à participer activement à la forme que prend mon travail artistique aujourd'hui. Finalement, je veux identifier comment et où mon travail se situe

par rapport à des pratiques d'art conceptuel contemporaines, en prenant l'exemple de l'exposition *Le locataire* de l'artiste Joshua Schwebel (2021) au Centre Clark, un centre d'artistes à Montréal, qui traite elle aussi de la formalisation de relations induites par une entente contractuelle, présentée sous forme d'installation.

4.2 Le contrat dans ma pratique

Pour comprendre l'importance du contrat dans ma pratique, je me réfère aux nombreuses ententes, promesses, brisées ou respectées qui ont jalonné le parcours de mes études à la maîtrise. Quand un client loue une unité d'entreposage, il doit signer un document, un bail, qui détermine les conditions de l'utilisation du lieu. Le document explique les devoirs respectifs des locataires et ceux des propriétaires de l'entreprise de location. Advenant un non-respect de ces règles, par exemple si le locataire ne parvient pas à déboursier un montant dû à temps, le contrat explique aussi les moyens légaux auquel le propriétaire peut recourir pour s'assurer du paiement, ou s'il en est incapable, de se proclamer comme propriétaire temporaire du lot entreposé. Ainsi, Public Storage indique :

5. OUR LIEN AND RIGHTS TO PROPERTY IN YOUR SPACE. We have a lien upon all property you store at the Facility for Monthly Rent, labor, fees, or other charges, past and future, that accrue under the Rental Agreement, and for expenses reasonably incurred in the sale or other disposition of the property. If any part of your Monthly Rent, fees and/or other charges are not paid when due, we may deny your right to use or access Your Space.

5.1 We may enforce our lien and may sell all property stored in Your Space to satisfy payment of your unpaid Monthly Rent, late fees, and/or other fees and charges, and we will charge you lien and lien sale fees. (Public Storage, 2020)

Your Space in any manner that constitutes a hazard or nuisance.

- You will not store or permit the storage in Your Space or the Facility of any **Hazardous Materials** (including any hazardous or toxic chemical, gas, liquid, substance, material or waste, and in some jurisdictions, vehicle tires, that is regulated under any applicable law or regulation), flammable materials, explosives and other inherently dangerous materials, or property that would violate any law or regulation of any governmental authority.

3.5.5 **No Conducting Business, Habitation or Loitering.** You will not use Your Space to conduct business or as living space for humans, animals or any living thing. You will not use a Facility as your business address. You will not loiter at the Facility or Your Space.

3.5.6 **Other Restrictions.**

- If Your Space has a light source, it may be used only to light Your Space for convenience in accessing stored goods. No alterations may be made to Your Space without our prior written consent. You may not bring electricity into Your Space from any source.
- You will comply with all laws, rules, regulations, and ordinances of any and all governmental authorities.

4. **LIMITATION OF OUR LIABILITY; YOUR RELEASES.**

4.1 **WE ARE NOT RESPONSIBLE FOR AND YOU RELEASE US FROM ANY LIABILITY, LOSS OR DAMAGE, INCLUDING WITHOUT LIMITATION INJURY TO PERSONS, FROM ANY CAUSE ("LOSS"), INCLUDING WITHOUT LIMITATION, OUR ACTIVE OR PASSIVE ACTS, OMISSIONS, OR NEGLIGENCE, UNLESS THE LOSS IS DIRECTLY CAUSED BY OUR INTENTIONAL OR RECKLESS CONDUCT. TO THE EXTENT PERMITTED BY NEW YORK LAW, OUR LIABILITY FOR LOSS FROM ANY CAUSE WILL NOT EXCEED A TOTAL OF \$5,000.**

4.2 **TO THE FULLEST EXTENT PERMITTED BY LAW, YOU ARE RESPONSIBLE FOR, YOU RELEASE US FROM, AND YOU AGREE TO INDEMNIFY US AGAINST, ANY LOSS IN ANY WAY ARISING OUT OF OR RELATING TO THIS RENTAL AGREEMENT, YOUR SPACE OR THE FACILITY, INCLUDING INJURY TO OR LOSS BY YOUR VISITORS OR INVITEES, AND ANY LOSS THAT COULD HAVE BEEN INSURED.**

4.3 **YOU WAIVE ANY RIGHT FOR ANY INSURANCE CARRIER TO BE REIMBURSED BY US FOR ANY CLAIM IT PAYS ON YOUR BEHALF (WAIVER OF SUBROGATION).**

4.4 **YOU WAIVE ANY CLAIM AGAINST PUBLIC STORAGE ARISING OUT OF OR RELATING TO THIS RENTAL AGREEMENT THAT YOU DO NOT MAKE WITHIN 12 MONTHS FROM THE DATE IT ARISES. YOU UNDERSTAND THAT THE LAW MAY OTHERWISE AFFORD YOU A LONGER PERIOD IN WHICH TO BRING CLAIMS, AND YOU ARE GIVING UP THAT RIGHT BY AGREEING TO THIS WAIVER.**

4.5 Even if climate controlled, the temperature and humidity levels within Your Space may not be constant at all times. We do not guarantee temperature or humidity ranges anywhere in the Facility, including in Your Space, and you assume all risk of Loss due to fluctuations in temperature and humidity from any cause.

5. OUR LIEN AND RIGHTS TO PROPERTY IN YOUR SPACE. We have a lien upon all property you store at the Facility for Monthly Rent, labor, fees, or other charges, past and future, that accrue under the Rental Agreement, and for expenses reasonably incurred in the sale or other disposition of the property. If any part of your Monthly Rent, fees and/or other charges are not paid when due, we may deny your right to use or access Your Space.

5.1 **We may enforce our lien and may sell all property stored in Your Space to satisfy payment of your unpaid Monthly Rent, late fees, and/or other fees and charges, and we will charge you lien and lien sale fees.**

5.2 **We will send you a lien notice prior to the lien sale, and we will advertise the lien sale in a local newspaper and/or on www.publicstorageauctions.com.**

5.3 **LIMITATION OF LIABILITY AFTER YOUR DEFAULT:** If you are in default, and we enforce our lien by selling the personal property stored in Your Space, our liability will be limited to the amount of money we receive at any sale of such personal property. You agree that any money we receive at such sale shall be used first to satisfy fully our lien. You may request us to increase this limitation on our liability by filling out the form that is available at the Facility. Once completed, the form will be sent to us for our review. We do not have to accept this request. If it is accepted, however, increased rent, fees, and charges will be charged as shown on the form.

6. **STORE AT YOUR SOLE RISK; INSURANCE** (See Insurance Addendum to Rental Agreement). You store property at your sole risk. You are required to have some form of insurance covering the property in Your Space. Insurance is your sole responsibility. If you do not insure the property you store, you bear the full risk of loss or damage. We WILL NOT purchase insurance on your behalf.

6.1 You may purchase the insurance that we offer as a convenience to you, but you are NOT required to purchase it. If you elect to purchase that insurance, your monthly payment

You understand, read and agree to the terms of this agreement.
(Initial Here)

NY11122019 Page 3 of 6

Figure 4.1 Contrat de location. (2020). Unité 1004, Public Storage, New York, États-Unis. Photo : Documentation personnelle.

L'objectif avoué de mes expérimentations réalisées dans les unités d'entreposage de Dallas (D278) et de New York (1004) était justement de forcer l'actualisation de la clause en refusant de payer le loyer de l'espace d'entreposage. Mon approche montre, en partie, la double fonction du contrat. Pour le propriétaire de l'entreprise, le contrat garantissait une forme de soumission aux conditions de la location stipulées dans le document et le paiement mensuel du loyer. À mes yeux, le contrat constituait une garantie qu'en fonction de mon refus d'obtempérer aux conditions définies par l'entente signée, une trace résiduelle de mon travail réalisé dans les unités allait être diffusée en ligne lors d'une vente aux enchères. Propulsé dans la sphère publique par un organe de diffusion comme bid13.com qui fait la promotion de ces lots « abandonnés » vendus aux enchères, où même, lors d'enchères à la criée dans certain cas. Si le lot n'avait pas été vendu par manque d'intérêt de la part des acheteurs (ce qui aurait très bien pu être le cas en fonction de la faible valeur de revente des éléments présents dans le lot), les traces de mon travail auraient tout de même été rendues publiques pour la durée de l'enchère.



Figure 4.2 Caron, A. (2020). *Unit 1004* [Impression jet d'encre, photographies accrochées aux murs de l'unité 1004]. Photo : Antoine Caron.

Une deuxième expérimentation suivait le même leitmotiv. Celle-là réalisée dans l'unité d'entreposage C278A achetée aux enchères à Montréal à la succursale d'Entrepôt public située aux abords du boulevard Métropolitain à Saint-Léonard, Québec. En achetant l'unité, j'avais l'intention de documenter les objets trouvés dans l'unité à l'aide d'une caméra et de les laisser sur place par la suite (voir chapitre 1). En fonction d'une clause contractuelle et comme j'ai altéré l'intégrité du lot, les propriétaires de l'entreprise auraient dû disposer de son contenu le jetant aux ordures. Cette clause assure justement à l'acheteur d'un lot vendu aux enchères que son contenu est resté intouché après le départ du locataire ayant fait défaut de

paiement. La participation aux enchères publiques du site bid13.com était encadrée par une entente qui stipulait clairement cette dernière condition.

4.2.1 Le contrat sur ma pratique

Dans les deux cas, j'ai été surpris de constater que si je considérais les différentes clauses des contrats signés avec les différents partis comme étant des ententes qui garantissaient des alternatives intéressantes quant à la production et à la diffusion de ma pratique artistique, mes interlocuteur.ices jugeaient les mêmes clauses inopérantes. Dans les deux cas, lors des expérimentations de Dallas et de celle à Saint-Léonard, les responsables ont carrément renié leur part de l'entente. À Dallas, moins d'un jour après mon départ, la responsable de l'établissement m'a contacté pour me signifier que l'entièreté de mon lot avait été vidée, sans enchères, et que seule la table IKEA avait été vendue à la pièce. À Saint-Léonard, après des échanges houleux avec la personne sur place, je suis parti sans réaliser mon intention de documenter mon activité artistique : soit une performance où j'aurais voulu cataloguer le contenu du lot à l'intérieur même de l'unité. Le lot, bien que j'aie vidé une partie de son contenu, s'est de nouveau retrouvé sur le site de bid13.com. Contrevenant ainsi à la clause du contrat relative à l'acheteur qui stipule que :

FAILURE TO REMOVE ALL ITEMS will void the deposit and all items left will be discarded.
(bid13.com, 2022)

Dans les deux cas, là où je pensais que c'était ma propre activité qui allait produire des objets d'intérêts, le nombre de participant.e.s s'est élargi. C'est finalement dans un partenariat involontaire avec ces interlocuteur.ices que l'œuvre prend forme. La conversation téléphonique avec la personne responsable des unités de Dallas a considérablement augmenté la charge affective de la table IKEA dans mes processus de subjectivation. C'est d'ailleurs peu de temps après mon séjour que j'ai commencé à réaliser la réplique métallique de cette dernière. C'est encore plus clair pour moi dans l'exemple de l'expérimentation réalisée à Saint-Léonard. Pour visuellement montrer le moment précis de la rupture de contrat, j'ai choisi de travailler à partir des images du lot C278A sur le site bid13.com. En imprimant simplement l'image du lot avant son achat en mars 2021 et en la mettant côte à côte avec la deuxième image du même lot après sa réintroduction sur le site en avril 2021 (figure 1.1, p. 10), je suggère le moment précis où le contrat est rompu comme la modalité de la production des images destinées à la vente des deux lots. Je désire aussi montrer comment cette rupture participe activement à la composition picturale des deux images en montrant côte à côte dans un diptyque photographique les deux versions du lot. Une double image

matérialisée par l'action combinée de plusieurs participant.e.s qui, tour à tour, ont brisé leur part de l'entente.

Ce qui m'intéresse aujourd'hui, plus que l'échange censé être délimité par le contrat, c'est le champ d'action de ce dernier en prenant en compte les paramètres légaux qu'il édifie.

4.3 Sur la nature du contrat

Pour comprendre comment l'entente contractuelle en est venue à être si facilement jugée comme inopérante pour/par mes interlocuteur.ices des unités d'entreposage, il convient de caractériser ce que j'entends par contrat. Parce que, bien qu'aujourd'hui associé à son pendant législatif, le contrat est aussi intimement lié au concept plus large de promesse. La promesse est essentiellement toute forme d'acte engageant un être humain vis-à-vis d'un autre être humain. La promesse et le contrat sont systématiquement ancrés dans des contextes culturels spécifiques les rendant *de facto* opérants. Pour être effective, la promesse doit se baser dans une tradition que partagent, du moins en partie, les deux protagonistes liés par l'engagement. Par exemple, « je le veux » prononcé à l'extérieur du cadre rituel imposé par l'Église catholique romaine pourrait n'avoir aucune valeur en tant que promesse qui actualise le mariage. En dehors de son contexte catholique, « je le veux » pourrait simplement assurer à un interlocuteur que la personne qui vient d'itérer la parole désire en effet quelque chose. Mais dans le cas où la parole est itérée dans un milieu associé spécifique, dans l'ordre grammatical, à l'intérieur d'un rituel codifié et légitimé par une autorité, la parole devient une réalité matérielle qui transforme activement la relation entre les interlocuteur.ices. Ceux et celles qui participent à cet échange sont officiellement marié.e.s aux yeux de l'Église catholique, du Dieu Chrétien et de la loi de certains pays. La parole devient un acte de langage performatif, c'est-à-dire qu'il s'actualise dans son énonciation (Austin, 1955). Ainsi, le contrat est socialement déterminé. Il dépend de son contexte culturel, du rituel répété jusqu'à devenir actif et de l'intégration de ce même contrat à la suite d'autres promesses similaires ayant été respectées (Graeber, 2011). Le contrat vient donc assurer aux protagonistes que les bénéfices qu'ils pourraient tirer de l'entente sont bel et bien en voie de se réaliser.

4.3.1 Sur la nature du contrat à l'ère de la financiarisation

Depuis la crise financière de 2007-2008, un renversement toujours plus sensible s'opère dans les dynamiques de pouvoir impliquées par la promesse contractuelle, particulièrement au sein des institutions

financières (Appadurai, 2016). Cet anthropologue affirme qu'à l'ère des produits dérivés de la finance (les fameux *derivatives*) il voit apparaître un double discours sur la nature du contrat (2016, p. 7-13). D'un côté, la finance contemporaine capitalise sur la capacité affective du contrat en insistant sur sa nature mutuellement contraignante pour encourager le débiteur à rembourser les sommes qu'il a empruntées à son créancier, à la banque, par exemple, dans le cas d'une hypothèque. De l'autre, la finance transforme la promesse en risque (Appadurai, 2016). Un risque se transforme ensuite facilement en actif échangeable sur le marché des capitaux. Sur les marchés boursiers, même une fois contracté, un prêt se présente toujours comme une opportunité d'investissement.

Même à une échelle personnelle, le prêt peut être considéré de la même façon. Un exemple, ici, provient de ma propre pratique. À l'Atelier La Coulée, que j'ai mentionné plus tôt, la fonderie est constamment à la recherche de bronze pour pouvoir couler les pièces des étudiant.e.s qui suivent les cours d'initiation à la fonderie. À cette fin, à plusieurs reprises j'ai prêté des sculptures de bronze que j'avais en ma possession¹ au centre d'artiste pour que le métal soit fondu et puisse permettre aux étudiant.e.s d'avoir les pièces sur lesquels ils ou elles ont travaillé.e.s (voir ANNEXE G). Si je considère l'acte de prêter la matérialité d'un point de vue économique, je pourrais, aujourd'hui, m'attendre à un profit si je décidais de demander un remboursement en argent pour le bronze que j'ai prêté. Avec le temps, le prix du cuivre a grimpé et celui du bronze a suivi. Le bronze que j'ai prêté valait, au moment du prêt, entre six et huit dollars la livre. Aujourd'hui il avoisine plutôt les dix dollars. Toutefois, à la différence d'un système de prêt institutionnel encadré par les logiques du capitalisme, aucun contrat n'a été signé, aucune entente n'a été rédigée. J'entretiens plutôt un rapport organique avec l'Atelier. La centaine de livres de bronze que j'ai prêtée au centre contribue à la relation plutôt qu'elle ne la limite. J'ai une pratique en fonderie qui est fondamentalement processuelle. Ce qui m'y intéresse c'est le processus de fabrication, c'est le contact avec mes collègues et avec la matérialité des métaux. C'est une pratique du *faire* et non pas une pratique de l'avoir. C'est pourquoi les sculptures de bronze que j'y réalise sont constamment réintégrées au stock de bronze qui appartient à l'atelier. Par exemple, une cornière de bronze présente dans l'exposition *IWantmyStuffBack* est déjà en voie d'être refondue dans les pièces des membres de la Coulée. C'est aussi le cas du ballon d'aluminium présent dans l'exposition (Fig. 1.5). Dans ma pratique, le contrat est tacite, il

¹ Je remercie d'ailleurs Jane Adams pour le don d'une sculpture de bronze de plus de 60 livres que j'ai pu ajoutée au bronze que j'avais déjà en consigne à l'atelier.

est inféré, mais jamais de façon punitive. Il est basé sur la confiance et sur l'interdépendance et pas en prévention du risque ou dans l'espoir de l'accumulation.



Figure. 4.3 Caron, A. (2022). *Sans-titre [IWantmyStuffBack, Bronze]*. Photo : Antoine Caron.

4.4 Le contrat, de Sieglaub et Projansky à Joshua Schwebel

Dans les années 1960 à 1970, le milieu de l'art produit une réflexion approfondie sur la nature « immatérielle » du travail artistique (Lippard, 1997). Le terme évoluera. Lucy R. Lippard, à qui est attribuée la popularité du terme viendra à le critiquer (Lippard, 1997). Néanmoins, ce terme est fondamental à l'émergence de ce qui est qualifié d'art conceptuel. Il deviendra, dans un deuxième temps, le noyau de la critique institutionnelle. Un des personnages les plus intéressants de cette période est le critique d'art et théoricien Seth Siegleaub. En 1971, Siegleaub, en collaboration avec l'avocat Robert Projansky, publie ce qui deviendra connu sous le titre de *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* (Siegleaub et Projansky, 1971) aussi connu sous le nom de *Artist's Contract* (le contrat d'artiste). Avec ce texte, les auteurs dotent les artistes d'un outil efficace pour négocier la valeur du travail relatif à la production d'un objet artistique, même si cet objet n'a pas de forme physique spécifique. Le travail se situerait plutôt, comme dans le cas des travailleurs du domaine culturel, dans la production d'une plus-value abstraite bénéficiant surtout aux institutions qui le diffusent. C'est un déplacement dans les modes de production de la valeur, un tournant linguistique, qui balait l'ensemble des sociétés américaines et européennes des années 1970 et pas seulement le milieu des arts, mais aussi celui de la politique, de la philosophie et particulièrement celui de l'éducation (Bonin, 2017). En 1971, la même année où Siegleaub et Projansky rédigent l'*Artist's Contract*, Nixon signe la fin des accords de Bretton Woods au Camp David en rendant inopérantes les clauses de l'accord qui rendaient la valeur du dollar américain dépendante de sa convertibilité en or dans les réserves fédérales de l'État. C'est l'avènement de la financiarisation du capitalisme : «Le développement du capitalisme dans sa phase industrielle reposait sur l'expansion de la production [...] La logique financière est tout autre. Le capital n'a plus à passer par le détour de la

production pour fructifier; sa simple circulation engendre une création de capital neuf. » (Posca, 2013). Débarrassée du poids de l'or, la valeur des capitaux se déterritorialise et est reterritorisée dans des actifs fluides, transnationaux, plus cognitifs que matériels. Le travail des artistes conceptuels qu'étudie Lippard suit une tangente similaire. Des artistes cherchent à « décommodifier » l'art en rejetant, partiellement, le paradigme de l'objet d'art et de son aura (Benjamin, 2013). Rapidement, en l'espace de trois ans selon la théoricienne, le marché de l'art réussit déjà à vendre des œuvres « immatérielles » à grande échelle (Lippard, 1997). Depuis, des œuvres sans autres manifestations visuelles que des entrées textuelles ou audio descriptives, des photographies contextuelles ou des éléments vidéographiques documentaires agissant à titre de preuves (c'est-à-dire ici des promesses) du travail réalisé se trouvent à être échangées sur les marchés de l'art.

Dans ce chapitre, je propose une comparaison entre la logique de l'entente contractuelle, la « promesse », qui lie les artistes avec des pratiques conceptuelles à une institution artistique et l'entente contractuelle qui lie un créancier au marché de la finance. Dans les deux cas, le contrat agit toujours comme une interface matérielle qui rend intelligibles les dynamiques entre le créancier (artiste) et le débiteur (institution) aux yeux d'un pouvoir conditionnant la relation (système de l'art en général). La figure de la banque et celle de l'État, de l'institution et des marchés de l'art coproduisent – au même titre que l'artiste – la légitimité dont le contrat/œuvre a besoin pour se produire comme une valeur d'échange ou artistique (voir Duchamp et Simon dans le chapitre 1 (Simon, 2013)). L'institution *promet* au spectateur la légitimité de l'œuvre. Même si l'œuvre de l'artiste repose sur des traces partielles du travail, elle se propose comme garante de l'actualité de l'œuvre. Elle permet à l'artiste d'exposer son travail À TRAVERS elle et au spectateur d'augmenter son propre capital culturel, en se basant SUR elle. L'artiste et le spectateur se basent tout deux sur le capital culturel de l'institution ou sur son « pouvoir d'instituer, pouvoir de faire voir et de faire croire ou, en un mot, de faire reconnaître. » (Bourdieu, 1979, p. 5). Cette chaîne contractuelle a pour effet de réitérer continuellement la légitimité de l'œuvre comme celle de l'institution en tant que productrice du sens de cette dernière. Processus très similaire permettant à des particuliers de contracter des prêts auprès d'institutions financières et à ces dernières de transformer ces ententes en liquidités.

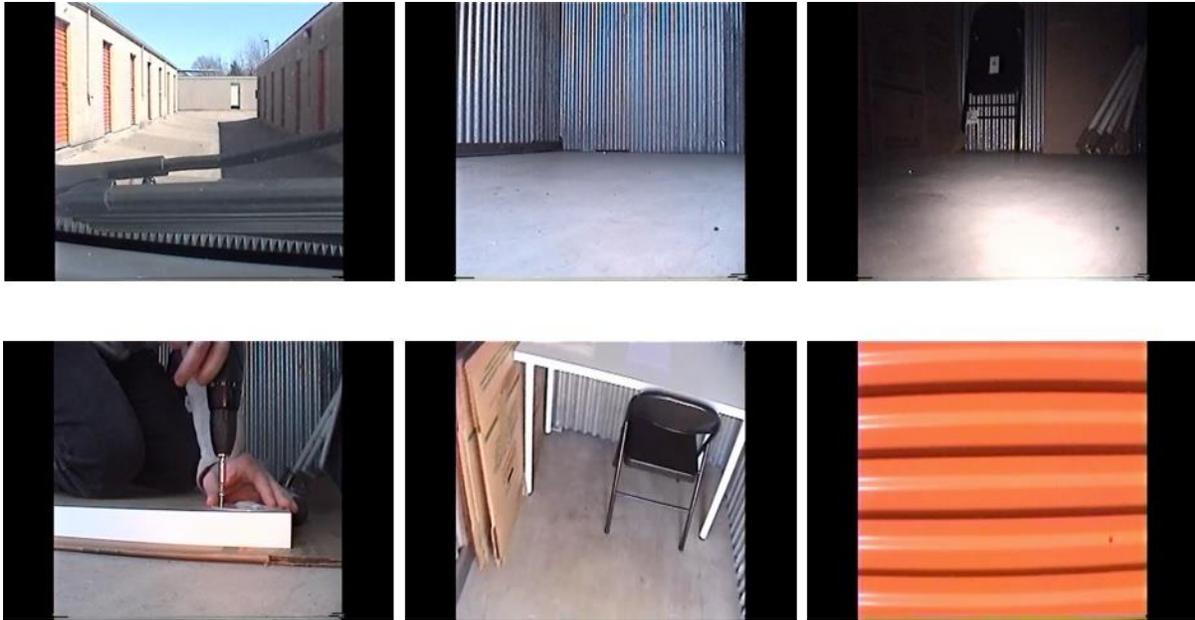


Figure 4.4 Caron, A. (2020). *Unité D278* [Documentation vidéographique de l'occupation de l'unité D278 chez Public Storage, filmée avec un Sony Camcorder sur cassette Hi-8, Dallas]. Photo : Antoine Caron.

4.4.1 *Le Locataire*, une œuvre de Joshua Schwebel (2021)

Des artistes, j'en suis, cherchent à complexifier la logique binaire du pouvoir coercitif de la finance ou de l'institution appliqué unilatéralement sur un sujet passif. En effet, les pouvoirs conditionnant, quels qu'ils soient; l'état, l'institution ou même les marchés de capitaux ne sont pas les seuls responsables dans la matérialisation réelle des affects présents dans une relation contractuelle. Le cas de l'œuvre *Le Locataire* réalisée par Joshua Schwebel et présentée au Centre Clark jusqu'au 28 novembre 2021 en fait clairement la monstration. Mon analyse de cette exposition est ancrée dans mon expérience de l'installation ainsi que sur une correspondance en ligne que j'ai entretenue avec l'artiste depuis la fin de l'exposition. Toutefois, la majorité des impressions sur lesquelles je me base dans ce chapitre sont issues d'une conversation en visioconférence avec Schwebel. À l'aide d'un dispositif narratif extensif qui inclut des cartels allongés (voir ANNEXE H), des enregistrements audio et la présentation d'artéfacts, l'artiste présente une lutte entre des groupes d'artistes-artisans et des centres d'artistes regroupés sous le nom de Pied Carré et un promoteur immobilier. Le nouveau propriétaire s'étant porté acquéreur de bâtiments contenant les ateliers de plusieurs membres de la communauté artistique de Montréal. Allied Properties, un promoteur immobilier dont le siège social se situe à Toronto, a acheté des bâtiments situés au 5445, avenue de Gaspé à Montréal

en 2010. Un bâtiment connu pour abriter une forte concentration de travailleurs culturels et d'institutions de diffusion artistique. Après une lutte acharnée visant à permettre aux travailleurs de conserver leurs places dans le nouveau hub créatif envisagé par le géant torontois et la médiation de la ville dans le dossier, les deux parties ont accepté de signer une entente. Un bail de trente ans qui garantissait supposément une forme de sécurité aux travailleurs occupant le bâtiment. Pourtant, comme le souligne brillamment Schwebel, toute une série de tractations législatives, d'OPEX (*operation expenses*) et d'augmentations des taxes commerciales levées par la Ville de Montréal ont permis au propriétaire d'augmenter les loyers au point où il devient quasiment impossible pour des artistes à faibles/moyens revenus d'occuper les lieux. Le regroupement Pied Carré est en train de s'endetter vis-à-vis de Allied Properties à un rythme alarmant selon Schwebel. Une clause de l'entente permet en effet au propriétaire d'accumuler des loyers en latences sous forme de dettes (à intérêts réduits) pendant toute la durée de l'occupation des locaux par les travailleurs créatifs. La dette cumulée s'élèverait aujourd'hui à près de 2 000 000 de dollars canadiens (voir ANNEXE H).



Figure 4.5 Schwebel, J. (2021). *Le locataire* [Vue d'exposition, documentation personnelle de l'artiste partagée lors de la visioconférence]. Centre d'art et de diffusion CLARK, Montréal, Québec, Canada. Photo : Paul Litherland

Pourtant, ce sont les mêmes artistes, travailleurs et travailleuses culturels qui œuvrent, involontairement selon Schwebel, à l'augmentation de la valeur immobilière des bâtiments du quartier et donc à l'augmentation des taxes et de la valeur des loyers. Encore une fois, le contrat se révèle comme complètement inadéquat en tant que garantie pour la sécurité d'une partie des contractants. Pourtant, les clauses y sont respectées. Le propriétaire, Allied Properties, profite même de ces clauses pour augmenter la valeur de l'actif que constitue la propriété immobilière. Protégé par les lois que le contrat mobilise, Allied Properties se présente comme un citoyen modèle. À l'intérieur du champ relationnel présenté par Joshua Schwebel et qu'il partage avec les locataires, il en est tout autrement. Le propriétaire y est présenté comme un individu corporatif immoral qui utilise le contrat comme un paravent pour échapper aux critiques qui l'accuseraient de mauvaise foi. « *Fucking evil* » sont les mots exacts utilisés par l'artiste lors d'une présentation publique au Centre Clark (Schwebel, J., Centre Clark, 2021).

4.4.2 Le locataire comme exemple d'activité du niveau *infra* dans le champ relationnel lors d'une rupture contractuelle

D'un point de vue légal, il serait malhonnête d'accuser Allied Properties d'avoir brisé sa part du contrat. Je me référerai donc plutôt à la question du point de vue que semble déployer Schwebel. À partir de l'information disponible sur les cartels de l'exposition, Schwebel suggère que si le contrat est bel et bien respecté, la promesse aux citoyens s'est avérée fautive (voir ANNEXE H). La promesse faite par la corporation qui se défend en disant vouloir protéger le secteur créatif du Mile-End à Montréal est brisée lorsque l'augmentation des loyers force des artistes à quitter leurs ateliers. Allied Properties se nourrit des affects de la peur qu'il instaure dans les occupants créatifs du secteur en limitant leur accès à des espaces d'atelier. Indirectement, les occupants contribuent également à la circulation de ces affects, en continuant d'occuper le bâtiment et en faisant augmenter sa valeur. Au final, tout le monde finit par danser au rythme dicté par la finance.

Au centre d'artistes Clark, Joshua Schwebel vient désamorcer une partie du pouvoir du dispositif mis en place par Allied. Il y présente le double jeu du promoteur, mais aussi l'action implicite des occupants du bâtiment. Il expose en quoi la participation active des occupants est aussi nécessaire au renoncement des conditions morales du contrat. Joshua Schwebel, dans sa critique de la situation, démontre une puissance insoupçonnée située dans la position du locataire. Un potentiel que le locataire peut actualiser dans un champ relationnel teinté par la peur. Une position qui, lorsque le principe moral soutenu par l'entente est brisé, permet au locataire de reconcentrer ses forces dans une analyse plus lucide des conditions de sa propre subjectivation. Avec son exposition *Le locataire*, Schwebel quitte la logique dialectique d'un groupe minoritaire en nombre, mais majoritaire en termes d'accès au capital contre lequel lutterait un groupe majoritaire en nombre, mais minoritaire en termes d'accès au capital (Schwebel, communication personnelle en visioconférence, 22 janvier 2022). Selon moi, *Le locataire* s'attarde aux tendances internes, à la zone d'indistinction où se rencontrent le niveau transindividuel de l'économie et le niveau infra-individuel (Massumi, 2018). Lorsque ces tendances se matérialisent, elles viennent nécessairement informer le type de résonance entre les niveaux micro et macro du champ relationnel. C'est ce qui permet d'ailleurs à Allied – et aux compagnies d'entreposage dans ma recherche – de profiter économiquement de la puissance de leurs locataires. Inversement, cette interpénétration des deux niveaux permet aussi d'envisager la situation sous un nouvel angle. Libéré de la binarité bon-méchant, en choisissant de plutôt envisager la situation à partir d'un rapport de mutualité, bien qu'asymétrique, entre les deux niveaux infra-

individuel et transindividuel, un.e locataire pourrait ainsi augmenter sa puissance d’agir avec le champ relationnel.

Contrairement aux locataires évincés *violemment* (Schwebel, 2021) dans mes expérimentations récentes, je choisis *volontairement* de subir les conséquences de l’éviction et de l’application du droit de rétention. Il y a là une distinction importante à retenir. En réponse, peut-être, à ma propre éviction de l’atelier que j’occupais au 2820, rue Ontario Est, les expérimentations artistiques que j’ai réalisées récemment me permettent de rejouer la scène, mais autrement. La signature d’un contrat devient un acte performatif, artistique et non plus coercitif. Les conditions énoncées par le contrat deviennent les paramètres qui définissent les qualités des processus artistiques qui en émergent. En circonscrivant les conditions d’un échange, souvent pour protéger la position de celui qui détient la plus grande force politique ou économique, le contrat offre simultanément la possibilité d’agir à partir de la position minoritaire. Au lieu de voir une clause contractuelle coercitive comme étant punitive (l’application du droit de rétention et la vente des objets entreposés), je me suis donné l’objectif de chercher activement à provoquer la situation qui l’actualiserait. Jouer avec une situation économique, non pas en fonction des voies par lesquels les capitaux et des affects de peurs (Wrenn, 2014) ont l’habitude de transiger, mais plutôt dans les interstices de ces canaux. En orientant mes recherches vers des expérimentations artistiques processuelles qui incluent l’échec d’une promesse, je voudrais réclamer la position d’un briseur de contrat. Tel que l’écrivait éloquemment l’artiste et professeur David Tomas avant sa mort, je situe ma pratique dans :

An ongoing search for new practices that might be created through an open-ended experimentation on the possibilities of alternative economies of art. An economy of goods versus an economy of ideas, a politics of transnational culture [...] versus a politics of artisanal economies (locally rooted sites of cultural experimentations). (Tomas, 2019)

Dans ce chapitre, j’ai présenté le divorce comme un phénomène attribuable à la nature changeante du contrat. J’ai montré comment dans ma pratique le contrat est envisagé de façon de plus en plus critique. En réfléchissant au contrat dans ma pratique à partir de deux axes : soit l’art conceptuel des années 1970 ainsi que celui de l’artiste Joshua Schwebel et en fonction de sa nature changeante à l’ère de la financiarisation du capitalisme, ma pratique devient un processus qui se meut en relation avec ces changements sociaux et qui vise à générer de nouveaux types d’engagements collectifs.

CHAPITRE 5

DETTE

Dans ce chapitre, je propose l'ajout d'un cinquième D au *4 D's of self-storage*. Dans mes recherches, la *Dette* apparaît comme un phénomène important pour les revenus des entreposeurs ainsi qu'un phénomène qui sous-tend la majorité des expérimentations réalisées à la maîtrise. J'y présente la dette comme un moteur économique autant qu'artistique dans des productions contemporaines et je tenterai d'y qualifier l'impact réel qu'a la dette sur l'organisation des matérialités qui sont incluses dans mes installations et dans celles d'autres artistes.

5.1 La dette et l'entreposage

J'ai trouvé les mêmes quatre D précédents dans de nombreuses listes concernant les *4 D's of Self-Storage* (Harris, 2021; Pleven, 2015; Su, 2020). Dans ce dernier chapitre, j'aimerais proposer un nouveau D, un *5th D of Self-Storage* qui pourrait ultimement contenir les précédents et qui pourrait être mieux à même d'expliquer l'essor de ce marché dans les sociétés nord-américaines et dans une moindre mesure globalement. Ce cinquième D traverse l'ensemble des derniers chapitres parce qu'il conditionne en grande partie la relation que j'entretiens avec le phénomène de l'entreposage locatif et donc des quatre autres D (Death, Dislocation, Downsizing et Divorce). Ce chapitre traitera de la Dette (*Debt*).

Il me semble primordial d'aborder la question de la dette dans ma pratique artistique comme dans mes réflexions sur l'industrie de l'entreposage locatif. Parce que la dette est une condition nécessaire et déterminante pour la forme que prennent ces deux types de productions de valeur. Dans le cas de ma pratique, c'est la condition nécessaire pour que le contenu d'une unité d'entreposage se trouve à être vendu aux enchères en réponse à une dette accumulée envers le propriétaire du site d'entreposage. Dans le cas de l'entreposage locatif, c'est bien évidemment la dette à la consommation qui arrive en tête de liste des raisons qui expliquent mon choix pour ce cinquième D (Mooallem, 2009). La dette à la consommation, c'est-à-dire l'ensemble des dettes personnelles qui ne sont pas des dettes hypothécaires ni d'études. Toutefois, ces dernières participent aussi à la croissance de l'endettement des ménages qui est en hausse relativement constante en Amérique du Nord depuis au moins les trente dernières années (Indiviglio, 2010; Lazzarato, 2011). Ce phénomène s'explique, en partie, par la mise en place de politiques économiques néolibérales qui facilitent l'accès au crédit personnel pour une part importante des

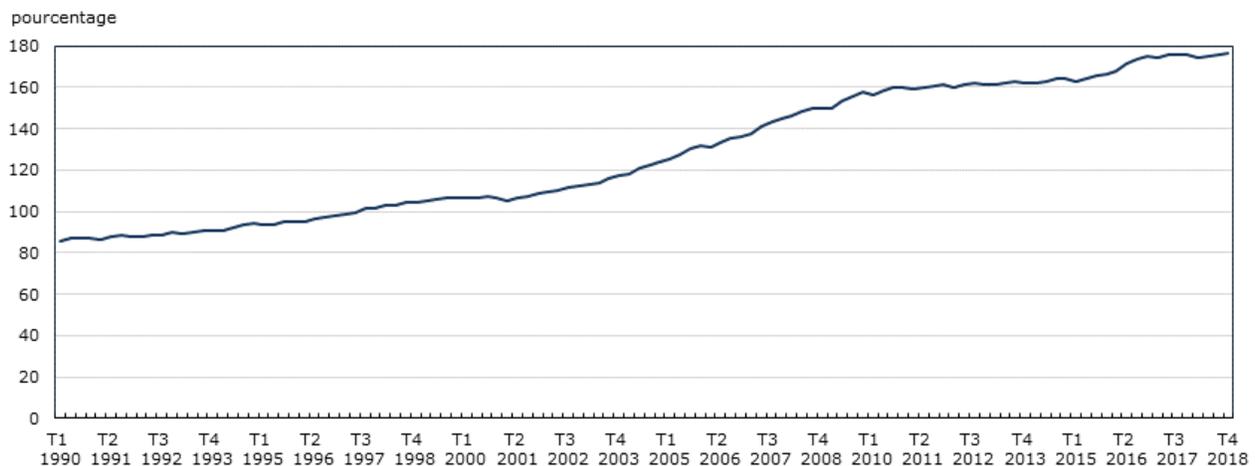
consommateurs, particulièrement ceux et celles issus de populations déjà fortement économiquement marginalisées (Lazzarato, 2011, p. 42). Ces mêmes politiques encouragent, par l'amorçage du champ relationnel, ces derniers à adopter des comportements financiers spécifiques aux besoins du marché. Dans l'économie néolibérale contemporaine, plusieurs auteurs croient déceler un détournement de la fonction du consommateur (Wrenn, 2016) des dyades producteur-consommateur, offre-demande (Lazzarato, 2011, p. 33). Ce modèle économique néoclassique de l'offre et de la demande (Marshall, 2013) n'arrive plus à expliquer la fonction du consommateur face à celle du producteur d'une commodité.

Au tournant du 20^e siècle, pour l'économiste britannique Alfred Marshall (2013), la hausse de l'offre s'expliquait par une hausse parallèle de la demande dans un jeu d'équilibre cocréé par les deux pôles de la relation. Plusieurs suggèrent qu'aujourd'hui il existe un débalancement de la relation induit par l'occupation croissante des limites du champ relationnel par le niveau transindividuel du producteur (voir Chapitre 3). Dans ce nouvel agencement, "le" marché est toujours en quête de nouveaux territoires (physiques et psychologiques) à exploiter. Face à un bassin de consommateurs saturé, le marché aurait développé des stratégies financières basées sur un conditionnement de la situation de la rencontre entre le consommateur et le produit, plutôt que sur un conditionnement du consommateur lui-même (Massumi, 2018, p. 87-88). Tel que mentionné au Chapitre 3, limitée dans sa perforation de l'individu par le seuil du plan infraindividuel, c'est au moment du "feedback" de la *butée régressive* et des affects que l'économie tire dans son sillage que le marché capitalise. En installant dans le champ relationnel une série d'amorces (l'accès facilité au crédit, la multiplication des incitatifs publicitaires ciblés (Wrenn, 2016), la distribution d'affects de culpabilité engendrés par un double discours sur la responsabilité collective du citoyen (Graeber, 2011)) l'économie néolibérale favorise le déplacement de la fonction du consommateur. Le pôle du consommateur Marshallien, en tant que participant actif à l'échange, se déplace vers celui d'un récepteur pas tout à fait passif, mais où l'activité est plutôt orientée de façon à absorber les surplus de production (Simon, 2013; Wrenn, 2016). Ce dernier état s'exprime entre autres par l'augmentation de la consommation de biens par rapport aux revenus disponibles.

Je suis moi-même très sensible à cette réalité. J'entretiens un rapport très critique face à mon rôle de producteur en tant qu'artiste. J'essaie le plus possible de limiter ma consommation de matérialités achetées de première main et ma (re)production d'objets voués à être vendus. Tel que je l'ai mentionné plus haut, c'est particulièrement vrai dans ma pratique en fonderie. Chaque objet que je produis est subséquentement refondu et réintègre sa forme de lingot. Dans le cadre de mon occupation de l'atelier du

2820, rue Ontario Est, je cherchais déjà à développer une pratique qui nécessiterait un minimum de composantes neuves. Je pensais avoir trouvé dans le jeu d'échange entre les objets issus de l'entrepôt et ceux assemblés dans des sculptures dans mon atelier un moyen idéal pour produire des objets avec un minimum de participation à différents circuits économiques. Une analyse plus pointilleuse des mécanismes qui opèrent à l'intérieur de ma pratique tend à démontrer que j'ai plutôt choisi d'emprunter des stratégies de productions similaires à ceux employés par l'économie capitaliste contemporaine que je voulais critiquer. Des processus qui se matérialisent moins dans des objets que dans des relations, dans des mouvements, dans une constante réorganisation des composantes de mes installations et de mes tendances affectives. Au 2820 rue Ontario Est, j'ai développé une pratique tellement proche de celle de l'économie néolibérale contemporaine que la dette (le défaut de paiement des locataires des unités d'entreposage) est devenue une composante essentielle à ma production artistique.

Graphique 1
Ratio de la dette au revenu disponible des ménages, du premier trimestre (T1) de 1990 au quatrième trimestre (T4) de 2018



Source : Statistique Canada, *Tableau 38-10-0235-01 Indicateurs financiers, secteurs des ménages et institutions sans but lucratif au service des ménages, comptes du bilan national*.

Tableau 5.1 Statistique Canada. (2019). *Ratio de la dette au revenu disponible des ménages canadiens 1990-2018* [Graphique]. Statistique Canada. <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/11-626-x/11-626-x2019005-fra.html>

En 2011, trois ans après la crise financière de 2007-2008, le sociologue et philosophe italien Maurizio Lazzarato parlait déjà d'un taux d'endettement supérieur au revenu disponible de 120% aux USA et de 140% au Royaume-Uni (Lazzarato, 2011). Phénomène rendu possible notamment par l'accès facilité au crédit et à la normalisation d'un état de dette permanent. Plusieurs systèmes reposent sur cet endettement généralisé. Les producteurs de biens certes, mais les institutions bancaires, les institutions

d'enseignement supérieur, le marché des capitaux profitent eux aussi de la situation. Peu d'industries se sont établies de façon aussi marquée, bien qu'à plus petite échelle, sur les conséquences corollaires de l'accumulation des biens absorbés qui accompagnent l'augmentation de la dette globale liée à la consommation que le secteur de l'entreposage locatif. Dans ce chapitre, je présenterai donc la dette comme un agent *productif*.

Productif au sens d'un mode de production de valeur spéculative dans le cas des produits dérivés (Lazzarato, 2011; Vishmidt, 2019) décrits au dernier chapitre et dans le cas de la vente des lots abandonnés par les acteurs de l'industrie de l'entreposage.

Productif au sens d'agent politico-esthétique œuvrant à la prolifération d'images et d'attitudes conditionnées par les réalités économiques et politiques desquelles elles émergent.

À cet effet, des assemblages sculpturaux réalisés dans le cadre de ma maîtrise ainsi que les images de lots abandonnés présentées sur le site Web de bid13.com avec lesquelles je travaille — et qui sont générées en premier lieu par la contraction d'une dette du locataire — seront comparés à des images provenant de différents circuits de diffusion de pratiques artistiques contemporaines. Les travaux de Michael E. Smith, et de Efrat Kedem, auxquels je me référerai, portent selon moi les traces de l'impact de la dette globale sur les processus de subjectivation de « l'individu » qui se déplace à l'intérieur du champ relationnel néolibéral. La configuration individuelle s'exprimant dans ces productions artistiques (la mienne comprise) emprunte selon moi un langage plastique ou une esthétique fortement conditionnée par la dette.

5.2 Pour une caractérisation de l'esthétique de la dette

Si la dette agit effectivement comme le cœur et comme l'amorce fondamentale dans les stratégies économiques déployées par le capitalisme contemporain comme le suggère Maurizio Lazzarato (2011), « l'individu » et les choix qu'effectue ce dernier pourraient porter les traces de ce processus de subjectivation informé par la dette. En guise de rappel, si on revient au concept de l'(in)dividu tel qu'il est présenté aux chapitres 1 et 3, le processus de subjectivation y accompagne l'(in)dividu comme un devenir. Il est constamment affecté par une multitude de sous-ensembles et par son niveau infra-individuel ET transindividuel. Comme Deleuze, Guattari, Lazzarato et Massumi, je préfère l'idée d'un processus de subjectivation à celui d'une subjectivité autonome et hermétique. En analysant rétroactivement, en réduisant la complexité des choix supposément rationnels et « individuels », peut-être qu'une analyse

statistique serait à même d'identifier des tendances communes à une société endettée. Sans prétendre à la même rigueur analytique, j'ai tout de même directement fait l'expérience de plus d'une centaine, voire d'un millier d'images qui proviennent des conséquences matérielles de la dette. Quand le locataire d'un lot d'entreposage entre en défaut de paiement vis-à-vis du propriétaire du lieu d'entreposage, il contracte effectivement une dette envers ce dernier. À échéance, l'incapacité à rembourser la somme due peut entraîner un transfert des droits de propriété sur le contenu du lot. Le propriétaire de l'espace peut alors faire valoir son droit de rétention et s'abroger le pouvoir d'user du contenu en tant qu'une valeur de revente pouvant servir à éponger la dette accumulée. À partir de mes propres expérimentations, j'ai pu observer que ce type de règlement n'est pas si systématique qu'il n'y paraît (voir Chapitre 1, 3 et 4). Par contre, les images d'archives disponibles sur le site de bid13.com sont, elles, systématiquement attribuables à ce jeu de transfert des droits de propriété en fonction d'une dette. Lors d'une recherche exhaustive des archives du site web, j'ai ainsi pu remonter le fil des archives jusqu'aux images ayant été téléversées dans la plateforme dès 2013. À titre de référence, en date du 21 décembre 2021, on compte 223 lignes de quatre images de lots « abandonnés » dans les archives de bid13 pour le mois de décembre uniquement (voir ANNEXE I). Je tente un calcul : $4 \times 223 = 892$ images. Je statue arbitrairement qu'en fonction des dix jours manquants au mois de décembre, il est possible de tenir compte des mois/années où le nombre de ventes ou « d'abandons » aurait pu être inférieur à celui enregistré en décembre 2021. J'arrive ainsi à un nombre approximatif d'images archivées : 85 632 (892 images x 12 mois x 8 ans, entre 2013 et 2021).

85 632 dettes éponnées par un transfert de droits de propriété, distribuées sur les huit dernières années dans un seul site web parmi une pléthore d'autres qui servent le même objectif, celui de la facilitation de la vente de ces lots « abandonnés ». 85 632 images se présentant comme la conséquence directe de la puissance législative, affective, mais aussi esthétique de la dette. La puissance de la dette, comme le suggère David Graeber, se trouve en partie dans cette flexibilité conceptuelle qu'on accorde au terme en fonction de celui ou celle qui la contracte et de son statut socio-économique (2011, p. 11). Toujours selon Graeber, la dette, qu'elle soit morale, économique ou politique, reste à ce jour, et peut-être même plus aujourd'hui que jamais à travers l'histoire, l'outil de subjectivation le plus puissant qui soit (Graeber, 2011; Lazzarato, 2011). Subjectivation comme participant au processus du devenir-sujet social, mais aussi subjectivation comme assujettissement de ces mêmes processus au profit d'économies prédatrices. Des économies qui visent systématiquement l'augmentation de leur puissance/pouvoir affectif. Notamment,

comme le décrit Massumi (2015), au moyen d'une utilisation, perverse selon moi, de la nature politique/économique de l'esthétique.

Bien que le concept d'esthétique soit souvent associé à un canon majoritairement visuel, il serait utile de préciser que j'utilise le terme pour qualifier un ensemble d'affectations sensorielles qui ne se limitent en aucun cas à la seule vision. L'esthétique dont il est question serait plutôt une potentialité (Trudel, 2016; Shaviro, 2014), un champ relationnel où se trament des sensations qui affectent les participants et qui en font un moment politique, suivant la pensée de Jacques Rancière (*Le partage du sensible* (2000), cité dans Trudel, 2016). L'esthétique est l'interface sensible d'une rencontre. L'esthétique est un moment politique à mes yeux justement parce qu'il est fondamentalement relationnel. C'est par l'esthétique, un échange multilatéral et polymorphe de sensations, que les plans *infra* et *trans*-individuel se rencontrent, par lequel ils communiquent, s'informent et résonnent entre eux.

[...] an aesthetic politics, because its aim would be to expand the range of affective potential – which is what aesthetic practice has always been about. (Brian Massumi, 2015, p. 36)

5.2.1 La dette comme liant conceptuel et matériel dans une pratique sculpturale : précarité et compression

Qu'ont en commun des objets déterminés de manière physique par les affects de la dette?

En premier lieu, je suggère la récurrence de la précarité comme étant directement attribuable aux effets de la dette. Précarité, fragilité ou contingence des liens conceptuels et matériels unissant des objets au sein d'un même ensemble – œuvre d'art ou lot d'entreposage abandonné transformé en commodité. Pour clarifier ce que j'entends par précarité, je me référerai à un objet sculptural spécifique qui est issu de mes expérimentations avec les composantes du lot C278A et qui a séjourné dans les salles de la Chaufferie durant l'exposition *IWantmyStuffBack*. Laissé volontairement sans titre, il s'agit d'une armoire métallique déposée sur une série de trois caméras de surveillance Samsung (voir Figure 5.1 et ANNEXE I).



Figure 5.1 Caron, A. (2021). *Sans titre (C278A)* [Vue d'installation, armoire, boîtier de caméras de surveillance].
Photo : Antoine Caron.

Les quatre objets, qu'on pourrait encore facilement fragmenter en de plus petites pièces amovibles, sont directement liés par leur appartenance au même lot, « abandonné » par le même locataire, vendu aux mêmes enchères. Pourtant, dans leur assemblage en tant qu'objet artistique « d'intérêt », une fois au cinquième étage du pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM pour la durée d'une fin de semaine en avril, une seconde fois lors de mon séjour d'expérimentation au CdEx en mai 2021 et une troisième fois dans les salles de la Chaufferie en mars 2022, l'équilibre qui les maintenait au sein d'un ensemble cohérent était particulièrement difficile à percevoir. Une série d'indices contextuels l'aurait rendu intelligible en tant qu'un produit artistique. Le contexte de l'institution (l'objet se trouvant dans une école d'art, dans le CdEx ou dans une salle d'exposition), l'armoire et les boîtiers de caméras sphériques semblent, selon moi, renvoyer à des régimes signifiants qui ne sont pas automatiquement corollaires. Il aurait pu s'agir du régime signifiant d'un espace de travail, comme dans les œuvres de Romana Schmalisch et de Robert

Schlicht (Guénard, 2018), ou alors, celui auquel appartiennent toutes les formes de commodités. Mais leur organisation spatiale une fois superposée n'est, elle, définitivement pas convenue.



Figure 5.2 Shmalisch, R. et Schlicht, R. (2018). *Titre de travail* [Vue d'exposition]. Frac Grand Large — Hauts-de-France, Dunkerque, France. Photo : Aurélien Mole, © Romana Shmalisch/Robert Schlicht/Spectre productions. <https://www.erudit.org/fr/revues/esse/2018-n94-esse03958/88731ac.pdf>

Pourtant, le type d'agencement de l'armoire métallique et des caméras de surveillance qui renverse les codes de présentation muséaux, les codes traditionnels du display, est monnaie courante dans les images présentées dans bid13.com. Dans ces images, le lourd peut être placé sur le léger, l'objet rare peut être placé sans discrimination derrière l'ubiquitaire. Pour le spéculateur anonyme la réplique peut aisément prendre la forme de l'original, le vide se présenter comme plein et une boîte de carton prendre plus de valeur qu'une toile de maître qui sera prise pour une reproduction. Il y a une distance qui sépare le mode de présentation partagé par l'armoire et les caméras, par les images de lots abandonnés, de celui des modes de représentation «bourgeois» d'objets d'intérêts hiérarchisés en fonction d'une valeur avérée, esthétique et/ou économique (Kester, 2013) dans des institutions muséales. Des modes de représentation

où sont adoptés des points de vue quasi naturalistes sur la valeur historique et la valeur potentielle et potentiellement infiniment renouvelable des objets exposés et faisant partie de collections muséales.

L'interface de bid13.com laisse de côté la valorisation d'un objet singulier. Les lots contrastent avec le régime visuel sériel du capitalisme industriel. On y préfère une esthétique de l'accumulation, du risque et du déséquilibre, typique du capitalisme financier et de l'économie de la dette (Lazzarato, 2011).

J'ai pu observer ce type « d'attitudes formelles » que j'associe à la précarité dans de nombreuses pratiques artistiques contemporaines. Dans l'œuvre de Efrat Kedem dont j'ai voulu discuter avec elle : *Herzel & Frankel st.corner* (2007), l'artiste a assemblé une série de boîtes de carton, la table IKEA LINNMON/ADILS ainsi qu'une poignée de porte d'acier inoxydable (Figure 3.4, p. 36). Il est possible d'identifier les objets dans leur fonction première de commodité ainsi que dans leur fonction utilitaire. Dans ce rôle de valeur d'échange potentielle constamment actualisée, les matérialités sont assemblées de façon aussi temporaire qu'égalitaire. Égalitaire en termes de prix comme en termes de mode d'existence et dans leur importance relative au sein de la composition. « L'unité » de la pratique d'Efrat Kedem est constamment mise en danger par la précarité de la configuration des objets dans leur composition. Quand je regarde la photographie de l'œuvre qu'elle m'a envoyée dans sa première réponse, j'ai toujours l'impression qu'un simple coup de vent ou qu'un coup de pied pourrait mettre un terme à la relation qu'entretiennent les objets entre eux et que j'entretiens avec leur assemblage. Chez l'artiste Michael E. Smith, la précarité se présente, entre autres, par les mécanismes formels employés. Anthony Huberman précise que les installations de l'artiste semblent carrément survivre sur une maigre diète d'eau et de pain (*a bread-and-water diet*) (Huberman, 2021). Une analogie que je me donne d'ailleurs le droit d'étendre aux œuvres d'Efrat Kedem. La précarité, toujours chez Michael E. Smith, se traduit aussi dans le temps. Dans plusieurs expositions les mêmes objets ré-émergent au sein de nouvelles configurations (Germann, 2021). Ce qui laisse l'impression que les « œuvres », les expositions et même les institutions où ils sont présentés sont des coquilles vides au même titre que les produits dérivés décrits au dernier chapitre. Des architectures modulables sans valeur naturelle (au sens économique) et qui peuvent être constamment réarrangées en fonction des nouvelles demandes du marché. Tout comme le risque que représente la dette, une fois agglomérée, la valeur des assemblages ne se trouve pas dans une manifestation singulière, mais dans l'élargissement de l'échantillon réalisé à chaque exposition, chaque exposition légitimant la position de la dernière dans la chaîne. En 2017, le S.M.A.K. (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst) à Ghent en Belgique

présentait une exposition de l'artiste où un divan de cuir blanc ayant connu des jours meilleurs était éclairé par un faisceau de lumière rouge provenant d'un niveau laser (*untitled*, 2017).

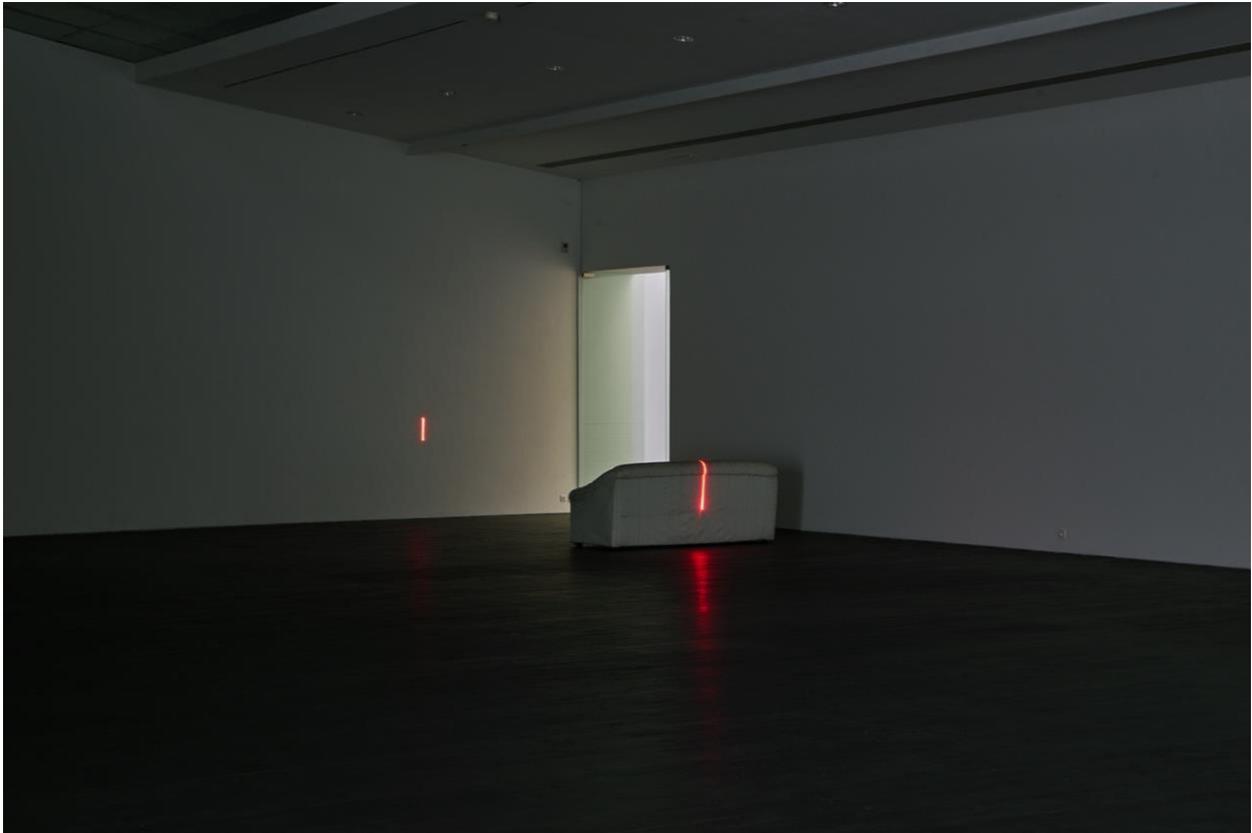


Figure 5.3 Smith, M. E. (2017). *Untitled* [Vue d'exposition, divan, niveau laser]. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent, Belgique. Photo : S.M.A.K. <https://smak.be/fr/expositions/michael-e-smith>

Lors de ma visite à la Andrew Kreps Gallery à New York, le même divan (était-ce réellement le même?) était placé à l'entrée de la galerie et simplement recouvert d'un drap contour blanc usé (*untitled*, 2020). Le même objet sans prétention voyage au gré des déplacements du nom de l'artiste (seule constante stable dans son travail et à laquelle il est possible d'attribuer une valeur commerciale). Les œuvres de Michael E. Smith sont d'ailleurs couramment vendues pour des sommes impressionnantes (Artsy.net, consulté le 3 mars 2022). Preuve de la valeur potentielle, spéculative, contenue dans l'ubiquitaire et le quotidien surtout, lorsqu'agencée dans une composition jugée satisfaisante pour le marché de l'art contemporain.



Figure 5.4 Droite : Smith, M. E. (2020). *Untitled* [Vue d'exposition, divan, drap contour]. Andrew Kreps Gallery, New York, NY, États- Unis. Photo : Courtoisie de l'artiste et de la Andrew Kreps Gallery.

<http://www.andrewkreps.com/exhibitions/michael-e-smith2?view=slider#2>

Gauche : (s.d.). [Chaise roulante couverte d'un drap]. Consulté le 19 mars 2022 sur bid13.com.

<https://bid13.com/storage-auctions/ab/edmonton/yellowhead-storage/unit-431>

5.2.2 Compression

Une deuxième caractéristique de l'esthétique de la dette que je souhaite relever est due à l'effet d'une double compression; d'abord lors du déplacement du produit d'une dette dans des infrastructures technologiques, législatives et de diffusion de pratiques artistiques. Ensuite, par la compression ou la réduction de systèmes d'échanges complexes à l'intérieur d'un objet simplifié – (in)dividuel et intelligible.

Compression qui advient lors du processus de co-modification du produit d'une dette. Pour rendre le produit d'une dette attrayant aux yeux d'un spéculateur, le produit doit dissimuler une partie de sa complexité. Par exemple, dans le cas des produits dérivés en finance, ils sont comprimés au sein d'un ensemble d'autres dettes par des agences de notations selon la qualité du produit (voir chapitre IV). Dans le cas des unités vendues sur bid13.com, les unités sont présentées côte à côte. Ce qui a eu comme effet dans mes recherches de diminuer l'importance relative de chacun des lots considérés individuellement. L'expérience spécifique du locataire et le drame humain qu'elle peut contenir font place à un ensemble transindividuel et non plus (in)dividuel. La faible résolution d'image des capsules vidéographiques présentées sur le site Web rend difficile l'identification des objets que l'unité contient et participe à ce détachement. La qualité de la résolution des capsules est, elle, due aux nombreuses étapes de compression qui sont nécessaires à leur téléversement sur la plateforme Web.

5.2.2.1 (Re)prises de vues

J'ai présenté l'idée d'une esthétique de la dette pour la première fois lors de *(Re)prise de vues*, un événement co-organisé par Hexagram, l'Institut Milieux de Concordia, l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs (ENSAD) et le Centre Pompidou à Paris et présenté à la Nuit des idées le 28 janvier 2021 (reprisedevues.org, 2021). Lors de cet événement, j'ai présenté un court essai vidéographique. La capsule, sorte de documentaire expérimental portant sur l'état de ma recherche, était constituée d'un assemblage de plans superposés. Le premier plan présente la cour arrière de l'entrepôt qui abritait mon premier atelier au 2820, rue Ontario Est. C'est la première d'une série de photographies qui documente l'architecture de ces entrepôts qui se multiplient dans le paysage urbain montréalais. Le deuxième plan présente, dans une fenêtre située dans le coin supérieur droit du cadre, la documentation vidéo de l'occupation de l'unité D278 de Public Storage à Dallas et de sa transformation en mon atelier temporaire. Le troisième plan est une fenêtre web où il est possible de voir plus d'une trentaine de vidéos promotionnels disponibles dans bid13.com disposés dans une mosaïque mouvante. Le quatrième plan superposé montre les fluctuations du titre de l'entreprise Public Storage (PSA) en bourse à partir de l'avènement de la pandémie de COVID-19. Par ailleurs, l'entreprise se félicite auprès de ses actionnaires d'être une valeur sûre en période de crise, car elle est considérée comme étant économiquement contre-cyclique :

Without a doubt, the sector has weathered the COVID-19 pandemic well. With a little reflection on the past year, it makes sense. Self-storage use is largely fueled by all the Ds : death, disaster, divorce, dislocation, downsizing, etc. All these triggers have grown at an

unprecedented level, and Canadian self-storage operators are benefiting. (Allan, D. Insideselfstorage.com, nov. 2021)

C'est-à-dire, au contraire de certains investissements de nature immobilière, que les crises économiques affecteraient positivement les taux d'occupation des unités et permettraient donc d'engranger de plus grands profits, particulièrement lorsque les occupants et la situation se précarisent. Au cinquième plan de la vidéo, se suivent les pseudonymes réels de trois acheteurs actifs dans BID13.com, engagés dans une enchère fictive que j'ai créée, où *BuyMoreStuff* l'emporte sur *IWantmyStuffBack* et *Aestheticallypleasingstallion*. Au dernier plan visuel, situé au coin inférieur droit de l'écran, un chronomètre calcule la vitesse de défilement de la capsule. Ceci fait référence aux chronomètres qui annoncent la fin imminente des enchères dans le site de bid13.com et dont le but est d'encourager les acheteurs potentiels à augmenter leurs mises. Dans le site web, la fiabilité du chronomètre est relative. Lors d'enchères particulièrement serrées, il n'est pas rare de voir des minutes, des heures et même des jours s'ajouter au compteur. Toutefois, le chronomètre de ma capsule vidéo suit une vitesse relative à la quantité de plans visibles simultanément dans le cadre visuel. Une bande audio constituée de deux pistes, soit d'une lecture de passages tirés d'un journal tenu pendant la période de mon occupation de l'unité d'entreposage de Dallas et d'une piste musicale rythmique, lente, tirée d'une expérimentation réalisée à partir d'un échantillon sonore prélevé lui aussi dans le site de bid13.com vient finalement couronner le tout.



Figure 5.5 Caron, A. (2021). *IWantmyStuffBack* [Capture d'écran, capsule vidéo]. Photo : Antoine Caron.

La composition de ces informations auditives et visuelles pourtant complexes était volontairement comprimée par la superposition. En effet, l'accumulation de « contenus », comprimés dans et par le temps de diffusion, provoquait, du moins chez moi, une dissonance. J'y suis devenu excessivement sensible, parce que l'accumulation et l'effet de compression sont intimement liés aux affects de culpabilité qui sont présents dans les images de lots abandonnés et qui provoquent chez moi l'émergence d'émotions très désagréables. Dans le court vidéo d'une durée de trois minutes, je présente de façon volontairement excessive des éléments visuels de l'architecture du site web où se vendent ces lots. J'ai pu directement relever mes propres sensibilités aux amorces affectives que cette économie de la dette distribue au moyen d'images décontextualisées, distancées des conditions politico-économiques de leurs productions par leur répétition et surtout par leur marchandisation.

La capsule était aussi comprimée en fonction des demandes du dispositif technologique utilisé pour sa diffusion. L'événement *(Re)prises de vues* présenté en simultanée de l'autre côté de l'atlantique se déroulait dans un environnement numérique fragmenté en plusieurs canaux dans le même cadre. Les capsules ayant été préenregistrées, j'ai dû compresser la taille du fichier en l'enregistrant en format H.264 plus facilement

exportable. Ce qui a eu pour effet de réduire considérablement la qualité de l'image. De la même façon, les images diffusées dans le site bid13.com sont tout aussi considérablement altérées par la nature même des infrastructures technologiques du réseau mondial d'Internet à l'intérieur duquel elles se déplacent. L'aspect visuel de ces images relève aussi d'un phénomène de compression dû à la contiguïté de l'espace d'une unité d'entreposage. Les cinq, dix ou quinze pieds qui séparent la lentille de la caméra du mur du fond de l'unité empêchent le dégagement qui serait nécessaire pour produire une perspective linéaire qui permettrait de mieux différencier les objets entre eux en les hiérarchisant visuellement et mathématiquement à la mode quattrocentiste (Panofsky, 1991). Finalement, comme l'unité abandonnée représente « théoriquement » un manque à gagner pour l'entreposeur, la durée de sa captation par un employé de l'établissement se doit d'être férocement comprimée dans le temps. Sûrement pour empêcher le capital de continuer à fuir par le trou béant que représente une unité inoccupée par un locataire/payeur dans l'inventaire d'une entreprise comme Public Storage. Ensemble, ces compressions n'empêchent aucunement, et peut-être même renforcent, l'attrait du risque et de la spéculation chez les acheteurs potentiels des unités.

5.2.3 La (re)production d'une esthétique de la dette

Par contre, si ces images se présentent comme ayant un potentiel artistique, c'est avant tout parce qu'elles ont des similarités frappantes avec d'autres images. Des images qui sont elles aussi attribuables à cette économie de la dette dont je faisais mention plus haut. Pour comprendre la pratique de Michael E. Smith, plusieurs auteurs font mention du passé de l'artiste. Smith est né et a grandi à Détroit. Dans un Détroit qui est aujourd'hui « victime » de la délocalisation (dislocation) des industries automobiles qui caractérisaient sa fulgurante croissance économique depuis le début du vingtième siècle et qui, en 2013, a officiellement déclaré faillite, se voyant dans l'incapacité de rembourser ses créanciers. Ce qui a conduit le corps de la population à collectivement et psychologiquement intégrer une quantité toujours plus grande d'affects générés par la dette. L'effet des mesures d'austérités mises en place continue de déchirer le tissu social en aliénant les citoyens de la ville à leur environnement (Paddeu, 2016). Ultimement les mesures contribuent même à l'émergence de situation sanitaire compromettant la santé de ces citoyens, tel le scandale de l'eau contaminée à Flint en banlieue de Détroit (Cascone, 2018). La dette d'une ville de la grandeur de celle de Détroit a aussi des conséquences directes sur l'expérience sensorielle de ses habitant.e.s. Il y a le phénomène artistique du *ruin porn* (Paddeu, 2016) où des artistes participent à une esthétisation du délabrement de bâtiments laissés à l'abandon et parfois même réclamés par des organismes biologiques variés. Je joins ma voix aux critiques de ce mouvement. Il porte en lui le germe

d'une glorification d'un passé industriel toxique ainsi que de la complète invisibilisation des conditions de précarité extrême vécues par les populations qui subissent les effets tout aussi toxiques des mesures d'austérité (Paddeu, 2016). À cet égard, je considère le travail de Michael E. Smith comme naviguant sur une fine ligne entre des dichotomies que la géographe Flaminia Paddeu associe, quant à elle, justement au ruin porn. Temporaire/permanent, nature/culture, attraction/répulsion, productivité/improductivité, abandon/appropriation, présence/absence, esthétisation/abjection (Paddeu, 2016) sont tous des pôles entre lesquels, comme Smith, je transige dans un constant aller-retour. Lors de mon séjour à Dallas, j'ai eu la chance d'aller visiter la Power Station, lieu où Smith a présenté une exposition en 2014. J'y ai consulté un livre « sans titre » comme la majorité de ses œuvres, publié dans le cadre de cette exposition. Dans le livre se suivent des photographies sans textes, imprimés sur l'entièreté d'une page coupée en son centre par la reliure. Dans ces photos floues j'ai cru comprendre que l'artiste avait photographié sans distinction son environnement immédiat dans la ville de Détroit et le contenu de son exposition à la Power Station, mêlant ainsi des objets qui peuvent autant être des rebuts jonchant les rues et les territoires urbains laissés à l'abandon ou des œuvres dans un centre de diffusion. Ici aussi, s'exprime le même phénomène de compression. Les images sont de basse qualité, semblent être prises à la dérobée et ne sont en aucun cas contextualisées par des indices qui permettraient de mettre à jour les conditions complexes de leur production ou de la production de leur sujet.

En réponse à l'esthétique de la dette qui participe à la production de ces images dont la nature éthique et politique est obscurcie par des stratégies de compressions, dans les images du livre de Michael E. Smith comme devant les capsules vidéographiques disponibles dans le site de bid13.com, je me prends encore aujourd'hui à tenter de différencier les objets présentés. J'essaie de composer avec eux un schéma narratif intelligible en les liant aux problématiques sociales que soulève cet état de dette permanente. Voilà ce qui me ramène l'effet de la dette dans les objets avec lesquels j'ai interagi pendant la durée de ma maîtrise. Ceux de la capsule présentée à la Nuit des idées, bâtie à partir d'images récupérées dans le site de bid13.com et celles imprimées dans les pages du livre d'artiste de Smith. Dans le modèle métallique de la table IKEA, dans les différentes unités d'entreposage que j'ai occupées à New York, à Montréal et à Dallas, dans les climatiseurs éventrés et dans leurs entrailles de cuivre, la dette se présente comme un champ narratif explicite bien que seulement partiellement inféré.

Dans ce chapitre, j'ai choisi d'ajouter un cinquième D au *4 D's of self-storage*. J'y présente la dette comme un moteur artistique et économique et j'adopte une position autocritique quant à ma façon de *faire avec*

les productions visuelles d'une société endettée. Finalement, je compare les stratégies sculpturale et picturale d'artistes contemporains aux stratégies déployées par bid13.com pour rendre attrayants des produits de la dette.

CONCLUSION

En rétrospective, ce mémoire est un nodule dans la configuration de ma pratique. Il s'agit surtout d'un exercice autocritique qui me permet de considérer une expérimentation qui s'étend sur un temps long.

Une expérimentation qui, comme dans le chapitre 3, s'étend bien avant et s'étendra bien après l'occupation de mon atelier au 2820, rue Ontario Est.

Une expérimentation qui est fortement conditionnée, relationnelle et individuelle.

Une expérimentation que je partage avec un ensemble de participant.e.s : des interlocuteur.ices à qui j'ai pu m'adresser, mais aussi un nombre incalculable de vies et de matérialités entrelacées dans plus de 85 632 situations (voir chapitre V, p. 58)– 85 632 champs relationnels où se rencontrent des locataires, des propriétaires immobiliers, des architectures, des « propriétés privées » et des cadres artistiques, juridiques, économiques et absolument politiques.

L'unité d'entreposage, sorte de fenêtre sur le monde nord-américain, s'est présentée comme un objet avec une charge affective insoupçonnée. Entre les murs de l'unité, j'ai trouvé des multiplicités. Des multiplicités qui ne se limitent pas à l'interaction d'un propriétaire et de sa propriété comme je le pensais. J'ai trouvé une communauté particulièrement active en ligne. J'ai trouvé des forces qui traversent le niveau transindividuel du champ relationnel du capitalisme néolibéral. Toutefois, j'ai argumenté qu'à l'image de bien des agencements économique le rapport dominant de l'unité contient ces forces vibrantes au sein d'un ensemble malade. Je profiterai de cette conclusion pour rapporter des impressions et des ressentis durant cette recherche.

L'industrie de l'entreposage, aux États-Unis uniquement, engrange des revenus de l'ordre de 40 milliards de dollars USD annuellement (Harris, 2021). Quelque 49 000 sites d'entreposage occupent plus de 1,9 milliard de pieds carrés du territoire américain (Harris, 2021). Près de 10% des ménages américains ont recours à ses services (Harris, 2021). En 20 ans, entre 1998 et 2018, les États-Unis ont connu une hausse de plus de 444% en termes de construction de sites destinés principalement à l'entreposage locatif (Gardner, 2019). À titre comparatif, sur le territoire américain, on trouve plus de sites d'entreposage qu'on trouve de restaurants des cinq plus grands *fast foods* (Gardner, 2019).

Ce n'est pas un phénomène inconséquent. C'est une industrie qui démontre un changement paradigmatique fondamental dans nos façons de consommer. Je dis « nos » parce que c'est un phénomène humain qui ne se cantonne pas exclusivement aux États-Unis. Le marché est en expansion presque partout dans l'hémisphère nord et fait une percée significative sur le marché asiatique (Mordor Intelligence, consulté le 2 mars 2021).

Pour revenir à ma remarque qui sous-entend que l'ensemble corporatif de l'entreposage est un ensemble malade, j'aimerais m'arrêter sur une donnée qui ne figure pas souvent dans les statistiques déployées par les organes de communications de l'industrie. En 2015, le site storagefront.com rapportait qu'en moyenne 155 000 unités d'entreposage étaient vendues aux enchères chaque année. À 155 000 reprises la clause punitive d'un contrat est activée en fonction d'une dette contractée envers le propriétaire de l'entreprise. À 155 000 reprises, une image, un ensemble matériel se constitue comme une commodité et s'échange sur un marché de seconde main où des spéculateurs tentent de profiter d'une situation de précarité qui mène à la division d'un corps des rapports qu'il entretenait avec « sa » propriété. C'était peut-être des rapports de nécessité, des rapports sentimentaux. C'était nécessairement des rapports affectifs. Les objets qui proviennent de ces lots sont marqués par cette charge affective. En achetant moi-même le contenu d'une de ces unités, j'ai pu vérifier que cet affect circulait, qu'il était partagé. De travailler, de *faire avec*, l'unité d'entreposage durant cette maîtrise m'a permis de constater l'existence d'un contexte économique et politique qui a un effet qui se ressent dans les productions artistiques contemporaines. Une désinvolture dans la composition et la mise en espace d'expositions et d'installations qui se manifeste, selon moi, en réponse à la modulation des processus de subjectivation du ressortissant néolibéral, de son « sujet d'intérêt » (Massumi, 2018).

Dans ce mémoire, j'ai *fait avec* l'unité d'entreposage comme un champ d'expérimentation de système de « libre-échange » dans une pratique de l'installation sculpturale et vidéographique. Plus largement, j'ai joué sur le « libre-échange » en le présentant comme des rapports qu'entretiennent des dividualités, des sous-ensembles constitutifs des (in)dividus, et le niveau transindividuel. J'ai considéré l'unité d'entreposage comme un espace transitif où les matérialités s'assemblent et se désassemblent au gré des fluctuations du champ relationnel dans lequel elles agissent. Je l'ai considéré en tant qu'un prisme d'analyse où par analogie avec l'(in)dividu, j'ai voulu montrer que rares sont les éléments qui sont indivisibles. Un point de vue que je semble partager avec l'économie telle que décrite par Brian Massumi dans *L'économie contre elle-même* (2018). J'ai développé dans les pages de ce mémoire et au cours de ma

maîtrise une pensée et une pratique artistique portant sur le mouvement, sur l'échange. Une pensée et une pratique qui m'ont permis d'identifier les tendances, les récurrences formelles qui se manifestent lorsque l'unité d'entreposage devient un champ d'expérimentation en arts visuels.

J'ai construit le mémoire avec en tête les *4 D's of self-storage* ou les *4 D's of life* sur lesquels l'industrie de l'entreposage a bâti son succès. C'est, encore une fois, avec en tête l'idée du faire avec que j'ai voulu aménager le territoire du mémoire. J'ai proposé une approche de recherche-crédation qui résonne avec le terrain exploré. Cette approche fertile m'a permis de voir dans ma pratique des choses que je n'aurais pas pu y voir autrement. Ce mémoire n'est pas une expérimentation avec une visée historique. Je le conçois comme un espace de création où la rencontre entre ma pratique, réflexive et artistique, rencontre réellement le sujet de la recherche et c'est dans un espace de création co-constitué entre et par les deux objets que l'acte d'écriture se produit.

Dans le premier chapitre, DEATH, la mort de l' (in)dividu, considérée comme la fin du rapport constitutif qui caractérise son (in)dividualité, me permet de réfléchir à la fin de l'unité d'entreposage. La mort de l'unitaire devient la reconstitution des sous-ensembles au sein d'un nouveau (in)dividu; soit une installation artistique dans le cas d'un lot que j'ai acheté aux enchères en mars 2021. Ce chapitre m'offre aussi l'occasion de revenir sur l'impact qu'a eu la lecture du livre *Neomaterialism* de Joshua Simon (2013) dans ma pratique. Le livre a aussi son importance dans les autres chapitres, mais c'est probablement là, dans le concept de *unreadymade* que je lui emprunte, que *Neomaterialism* se manifeste de la façon la plus forte. Je profite de ce retour pour mentionner que j'ai rencontré le travail de plusieurs des artistes dont il est fait mention dans le mémoire pour la première fois dans les pages de ce livre. C'est le cas du travail d'Efrat Kedem et de celui de Michael E. Smith dont l'œuvre a une importance grandissante encore aujourd'hui dans mes processus artistiques. D'autres artistes que j'ai connus grâce au livre de Joshua Simon contribuent aussi au développement de mon langage plastique. Notamment, le travail de l'artiste Guy Ben-Ner et l'œuvre vidéo *Stealing Beauty* (2007) tourné sans permission dans un IKEA ou celui de Francesco Finizio où l'artiste, dans l'installation *Contact Club* (2004-2008), se concentre sur la relation entre l'humain et la commodité (Simon, 2013).

Dans le deuxième chapitre, DISLOCATION, la dislocation d'un des sous-ensembles constitutifs du rapport dominant de l'(in)dividu, permet l'émergence d'un nouvel agencement des sous-ensembles entre eux DANS l'(in)dividu. Le cuivre récupéré dans des climatiseurs me permet de réfléchir à la dislocation comme

une tendance toujours immanente à tous les corps en comparant le phénomène à celui de la déterritorialisation décrit dans les deux tomes de *Capitalisme et Schizophrénie* de Deleuze et Guattari (1972; 1980). Les climatiseurs sont agencés avec des composantes numériques dans de nouveaux assemblages. Ces derniers permettent aux climatiseurs « vidés de leur cuivre » de produire de nouvelles compositions affectives dans une sculpture interactive où les variations du volume d'échange des titres de cuivre à la bourse se manifestent DANS les climatiseurs sous la forme d'une variation synchronisée de la vitesse de rotation d'un ventilateur laissé actif dans la machine. En ancrant ma relation au cuivre dans ma pratique en fonderie et dans des considérations économiques, je propose qu'un même objet démontre des qualités sensibles différentes en fonction de la situation dans laquelle il est considéré.

Dans le troisième chapitre, DOWNSIZING, j'associe la tendance au downsizing dans le secteur immobilier et managérial à un réductionnisme rationnel. Des choix logiques, qui sont censés être issus du *logos* et donc de processus réflexif autonome, se présentent comme conditionnés par des amorces placées dans le champ relationnel. En situant ma réflexion à partir d'une table IKEA LINNMON/ADILS qui traverse ma recherche, je propose deux visions du même événement : l'émergence de la table dans mes processus créatifs. D'un côté j'adopte un point de vue historique, rationnel et donc réducteur et de l'autre j'adopte un point de vue plus spéculatif, plus ouvert, moins certain et donc beaucoup plus complexe. En proposant l'amorçage (*priming*) comme étant une modulation du champ relationnel qui profite à l'économie, j'essaie de démontrer que l'intuition qui m'a mené à récupérer la table était en fait fortement conditionnée par les résonances entre les niveaux infra-individuels et transindividuels. Dans le niveau infra, des affects bouillonnants, des dividualités sont en constante activité à l'intérieur des processus décisionnels de l'(in)dividu qui habite le champ relationnel du néolibéralisme. Comme l'économie, située dans le niveau transindividuel, est limitée dans sa pénétration de l'(in)dividu par le seuil du niveau *infra*, elle module les composantes du champ de façon transindividuelle. Par l'amorçage elle s'assure que quand des affects émergent du niveau *infra*, l'(in)dividu possède déjà un espace de réceptivité où ces affects pourront se matérialiser sous la forme d'intuition, de désirs ou d'émotions qui soient eux profitables au capitalisme. En analysant la table sous l'angle de sa charge affective, je tente de déterminer les processus potentiels qui l'auraient amenée à apparaître de façon de plus en plus importante dans ma pratique. En réponse à la réduction de l'importance de la table à des liens de causalité chronologiques et formels, j'augmente son potentiel en l'associant à la pensée de Brian Massumi.

Dans le quatrième chapitre, DIVORCE, je me concentre sur l'apparition du contrat à différents moments dans ma recherche. Particulièrement lors des performances où j'occupe des unités d'entreposage en les transformant temporairement en atelier. La promesse faite lors d'un mariage, ou plutôt le bris de la promesse lors du divorce me permet de réfléchir à l'importance relative du contrat dans la société néolibérale, surtout à l'aube de la financiarisation du capitalisme. En comparant des expérimentations qui nécessitent que je refuse d'obtempérer aux conditions d'une entente contractuelle dûment signée et les produits dérivés de la finance (*derivatives*), je tente de révéler la nature changeante du contrat. Pour appuyer mon propos, je me suis référé à des pratiques artistiques conceptuelles où le contrat occupe une position prépondérante. En comparant le contrat d'artiste rédigé par Seth Siegelau et Robert Projansky (*Artist's reserved rights transfer and sale agreement, 1971*) à celui signé par les occupants du 5455 rue de Gaspé dans le conflit qui les oppose au promoteur Allied Properties je voudrais souligner l'importante distance qui sépare les deux pôles de l'entente contractuelle. Une installation réalisée par l'artiste conceptuel Joshua Schwebel au Centre Clark permet de revenir sur les étapes marquantes du conflit. La position de Schwebel permet de rendre visible la responsabilité collective des artistes et des travailleurs du domaine créatif qui participent involontairement à leur propre éviction en nourrissant la puissance du dispositif corporatif d'Allied Properties. Involontairement aussi, le conflit entre Allied et le regroupement Piedcarré qui représente les intérêts des occupants démontre qu'il existe une force potentielle dans la position minoritaire, en termes de capital, dans un contrat. L'interpénétration du niveau transindividuel et (in)dividuel permet à ceux et celles qui sont dans une position économique minoritaire à l'intérieur de l'entente d'agir sur le champ relationnel directement plutôt que sur l'individu-corporation. Ainsi, quand j'utilise les clauses punitives des contrats que je signe avec Public Storage/Entrepôt Public à mes fins, je me réclame de la puissance qui réside dans la position de celui qui a le plus à perdre dans une entente qui lie deux parties.

Dans le cinquième et dernier chapitre, DETTE, j'ajoute aux 4 *D's of self-storage* mon propre D. J'ai volontairement choisi de parler de la dette pour plusieurs raisons. La première étant que si l'unité d'entreposage se présente aujourd'hui comme une architecture ubiquitaire dans les milieux urbains nord-américains, c'est justement grâce et à cause de la dette. Selon Maurizio Lazzarato (encore merci à Joshua Simon grâce à qui j'ai rencontré le travail du sociologue en 2016), la dette constitue aujourd'hui le principal moteur de l'économie néolibérale. La contraction de dettes hypothécaires, de dettes d'études et de dette à la consommation accélère le mouvement/le degré de déterritorialisation des capitaux en les comprimant au sein d'outils économiques redoutables (les *derivatives*) et permet aux institutions financières de

profiter des affects de culpabilités que la dette distribue dans le corps social. Les sous-ensembles qui composent ce corps social (les (in)dividus) sont encouragés à agir selon des processus de subjectivations de plus en plus fortement conditionnés par la finance. En tant que participants à la chose sociale, les artistes ne sont pas épargnés. Plus encore, ils participent à l'amorçage du champ relationnel en diffusant une forme de normalisation de l'esthétique produite par la dette. Je n'échappe pas aux lois du nombre. Ma pratique est directement et intimement liée à la multiplication des conséquences de la dette sur les (in)dividus. En présentant des processus artistiques qui prennent leur source en partie dans un phénomène social problématique à mes yeux, je participe involontairement à la diffusion et à la reproduction d'une esthétique de la dette. Aujourd'hui, dans ce mémoire, dans ma pratique artistique et même à l'intérieur de ma vie sociale j'essaie d'identifier quels sont les paramètres de cette esthétique et quels sont les portes d'entrée par lesquels elle affecte nos processus de subjectivation.

Dans ce mémoire, l'unité d'entreposage devient une opportunité. Au même titre que le spéculateur, mais dans un objectif différent, je profite de ce qu'elle contient.

ANNEXE A

CONTRAT D'ASSURANCE - PUBLIC STORAGE

INSURANCE ADDENDUM TO LEASE/RENTAL AGREEMENT
THIS ADDENDUM TO BE ATTACHED TO AND MADE PART OF THE LEASE/RENTAL AGREEMENT

Lease/Rental Agreement # 33045969, Storage Space # 1004, Location # 77540

As set forth in paragraph 6 of the Lease/Rental Agreement, all personal property is stored by Occupant (as listed in the Lease/Rental Agreement) at Occupant's sole risk. Occupant is solely responsible for insuring his own goods and understands that Owner (as listed in the Lease/Rental Agreement) will not purchase insurance on Occupant's personal property and that Occupant is obligated under the terms of this Lease/Rental Agreement to insure his own goods.

INSURANCE CERTIFICATION AND DISCLOSURES

I acknowledge that I understand and agree to the provisions of the above paragraph and that I understand I am solely responsible to insure my stored property. I acknowledge that the Lease/Rental Agreement requires me to maintain insurance that covers loss or damage for the personal property that I intend to store at this facility.

This facility and its employees are not qualified or authorized to evaluate the adequacy of any insurance you may have. The insurance policy offered by this self-storage agent may provide a duplication of coverage already provided by your homeowners' insurance policy or by another source of coverage.

I ACKNOWLEDGE I HAVE REVIEWED THE ABOVE INSURANCE CERTIFICATION AND DISCLOSURES

Date Signed 02/29/2020, Occupant Signature [Signature], Print Name antoine caron

AIG APPLICATION FOR INSURANCE UNDERWRITTEN BY NEW HAMPSHIRE INSURANCE COMPANY, AN AIG COMPANY. Includes coverage options table and a large 'DECLINED' watermark.

ACKNOWLEDGEMENT: I understand the amount noted is the Premium I must pay monthly for the coverage limit I have selected. I authorize Owner to send my monthly Premium payment to New Hampshire Insurance Company or Authorized Producer on my behalf.

COVERAGE EFFECTIVE: The insurance coverage will be effective immediately upon completion of your application and payment of Premium. You will become insured effective as of that time, for the coverage limit you selected and initialed above.

ELIGIBILITY: I understand that insurance on personal property in the enclosed storage space described in the Lease/Rental Agreement is available to all Occupants who have entered into a Lease/Rental Agreement with the Owner for such enclosed storage space.

PREMIUM: I have elected the monthly Premium above. I understand that I will receive one month's notice of changes in the Premium, or such notice as otherwise may be required by applicable law, if any, and the new Premium shall be effective on the first (1st) day of the month following the month in which advance notice of such change is mailed to me.

INSURANCE INFORMATION: I have received a copy of the literature provided and the Certificate of Storage Insurance. I understand that I may have a copy of the complete specimen policy for review by simply calling PSCC, Inc. at 1-877-878-6730 or writing to the address below.

NOTICE TO NEW YORK APPLICANTS: ANY PERSON WHO KNOWINGLY AND WITH INTENT TO DEFRAUD ANY INSURANCE COMPANY OR OTHER PERSON FILES AN APPLICATION FOR INSURANCE OR STATEMENT OF CLAIM CONTAINING ANY MATERIALLY FALSE INFORMATION, OR CONCEALS FOR THE PURPOSE OF MISLEADING, INFORMATION CONCERNING ANY FACT MATERIAL THERETO, COMMITS A FRAUDULENT INSURANCE ACT, WHICH IS A CRIME, AND SHALL ALSO BE SUBJECT TO A CIVIL PENALTY NOT TO EXCEED FIVE THOUSAND DOLLARS AND THE STATED VALUE OF THE CLAIM FOR EACH SUCH VIOLATION.

Authorized Producer: PSCC, Inc. dba in CA as PSCC Insurance Services Processing (CA License # 0E14626) PO Box 25097 Glendale, CA 91221-5097 www.orangedoorstorageinsurance.com Or by calling (877) 878-6730

[Signature] Producer Signature

Date Signed, Occupant Signature, Print Name

NY - 6/18 (A1825)

Figure A.0.1 Contrat d'assurance. (2020). [Documentation personnelle, Contrat d'assurance de l'unité 1004, Public Storage, New York, États-Unis].

ANNEXE B
ATELIER DU 2820 RUE ONTARIO EST, APRÈS L'INCENDIE



Figure A.0.2 Atelier 2820, rue Ontario Est. (2019). [Documentation personnelle]. Photo : Antoine Caron.

ANNEXE C
UNIT C278A, 24 MARS 2021

Unit C278A 5x15 Public Storage P0028 - Metropolitan East Blvd, Saint-Léonard, QC



[View all photos of this unit](#)

FINAL PRICE
\$65

HIGH BIDDER
IOU

ENDED
Mar 24, 2021 1:00 PM EST

AUCTION INFO
Unit Type: Lien
Tag Number: 5975010
Unit Size: 5x15
Deposit: \$100
Cleanout Time: 3 Days
Location: Saint-Léonard, QC
Phone: +1 (514) 593-6335

Sign up to start bidding!

In order to bid on this auction you will need to sign in. If you do not yet have an account, you can sign up for a free account. There are no monthly charges, you only need to pay if you win an auction.

[Sign Up](#)

Already a member? [Sign In](#)

Figure A.0.3 Unité C278A. (2021). [Capture d'écran, bid13.com]. <https://bid13.com/storage-auctions/qc/saint-leonard/public-storage-p0028-metropolitan-east-blvd/unit-c278a>

ANNEXE D
CLIMATISEUR DANS UN LOT VENDU SUR BID13.COM



Figure A.0.4 bid13.com. (2021). [Capture d'écran, climatiseur].
<https://bid13.com/storageauctions/tn/chattanooga/chattanooga-hwy-58-self-storage/unit-336-0#&gid=1&pid=5>

ANNEXE E
COULÉE DE CUIVRE À L'ATELIER LA COULÉE



Figure A.0.5 Atelier la Coulée. (7 février 2022). [Coulée de cuivre]. Photo : Athanasia Blounas.

ANNEXE F

SCHÉMA DU CADRE CORPORATIF D'IKEA

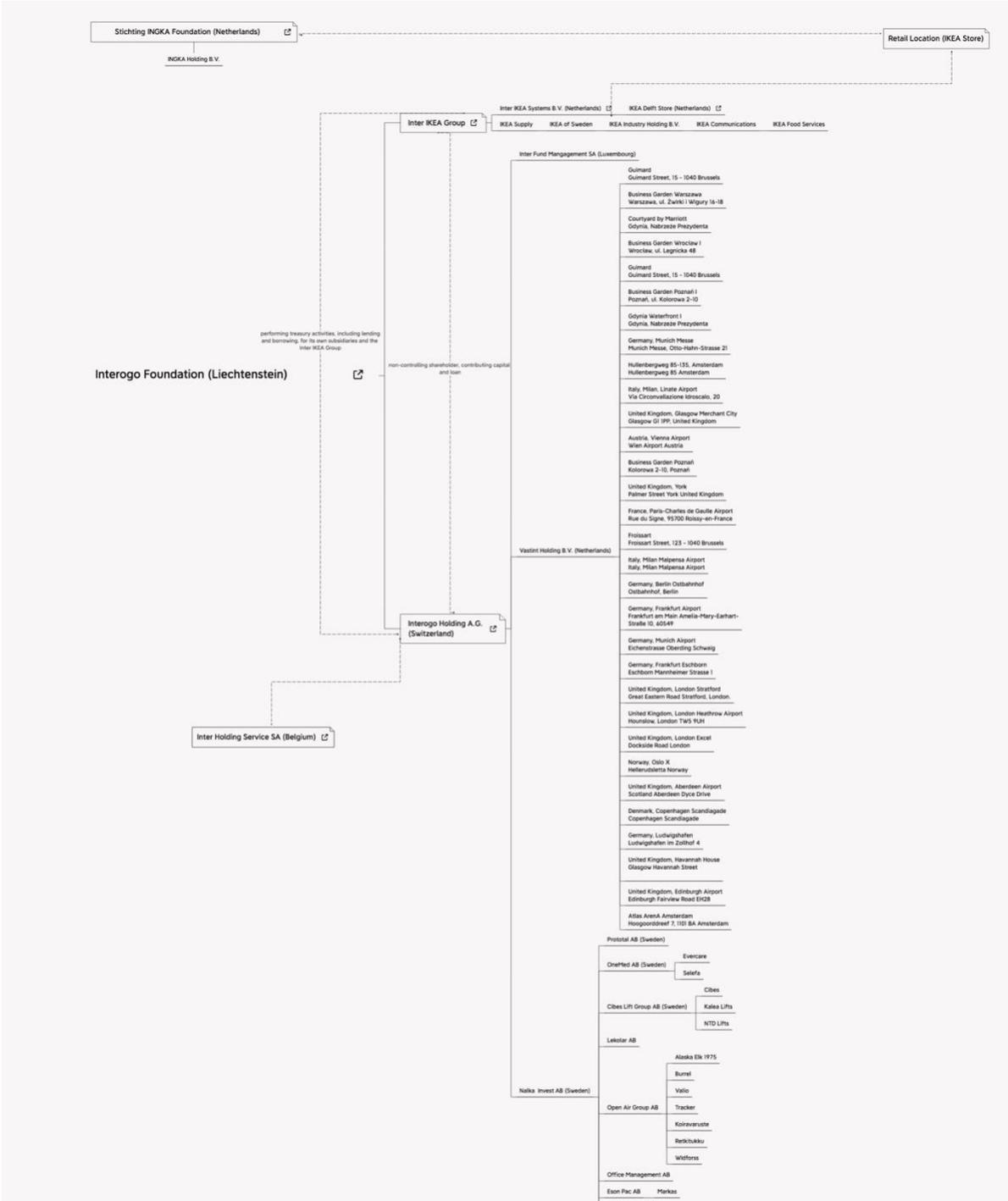


Figure A.0.6 Caron, A. (2019). *Sans-titre* [Fichier JPG, Schéma du cadre corporatif d'IKEA].

ANNEXE G
BRONZE CONSIGNÉ



Figure A.0.7 Bronze. (2018). [Bronze consigné à l'Atelier la Coulée]. Photo : Antoine Caron et Jane Adams.

ANNEXE H
CARTEL *LE LOCATAIRE*



Figure A.0.8 Schwebel, J. (2021). *Le locataire* [Détail d'installation, cartel allongé]. Centre Clark, Montréal, Québec, Canada. Photo : Paul Litherland.

ANNEXE I

INTERFACE BID13.COM

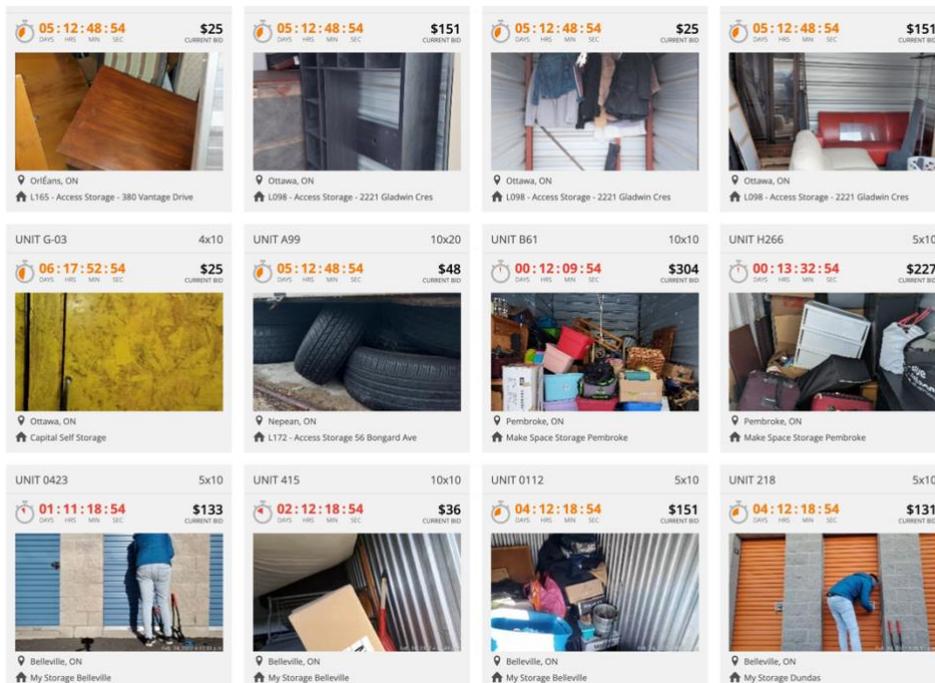


Figure A.0.9 bid13.com. (2022). [Capture d'écran, interface du site Web bid13.com].
<https://bid13.com/>

ANNEXE J
UNITÉ C278A : DÉTAIL CAMÉRA DE SURVEILLANCE



Figure A.0.10 Caron, A. (2021). *Sans-titre (C278A)* [Détail, caméra de surveillance récupérée dans le lot C278A]. Université du Québec à Montréal (UQAM), Montréal, Québec, Canada. Photo : Antoine Caron.

ANECDOTE
SANS TITRE

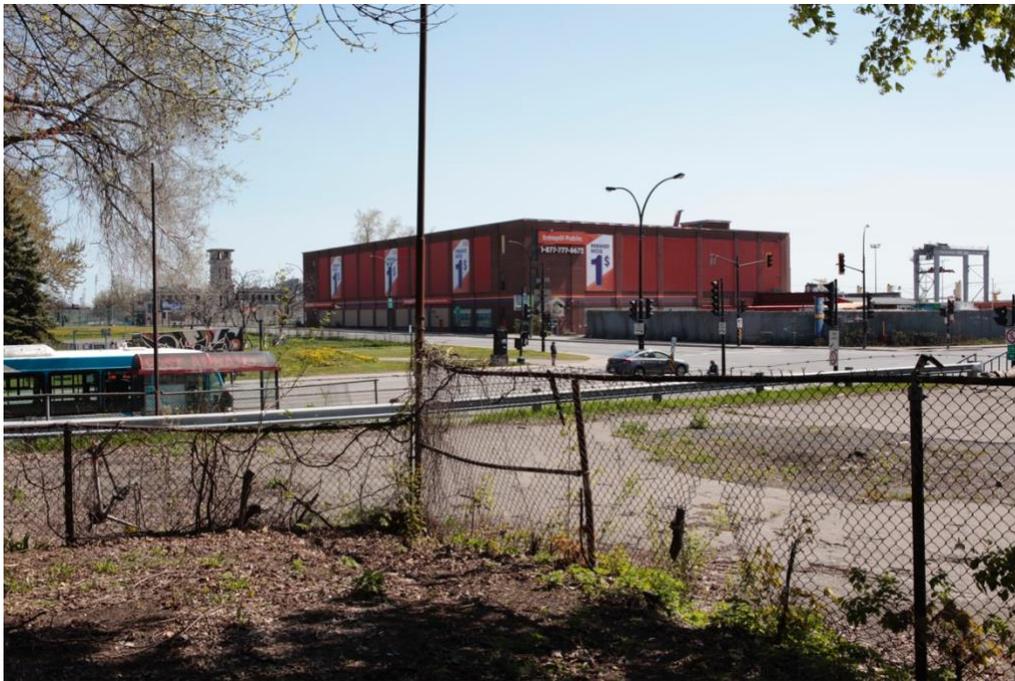


Photo : Antoine Caron.

ANECDOTE
SANS TITRE



Photo : Antoine Caron.

**ANECDOTE
SANS TITRE**

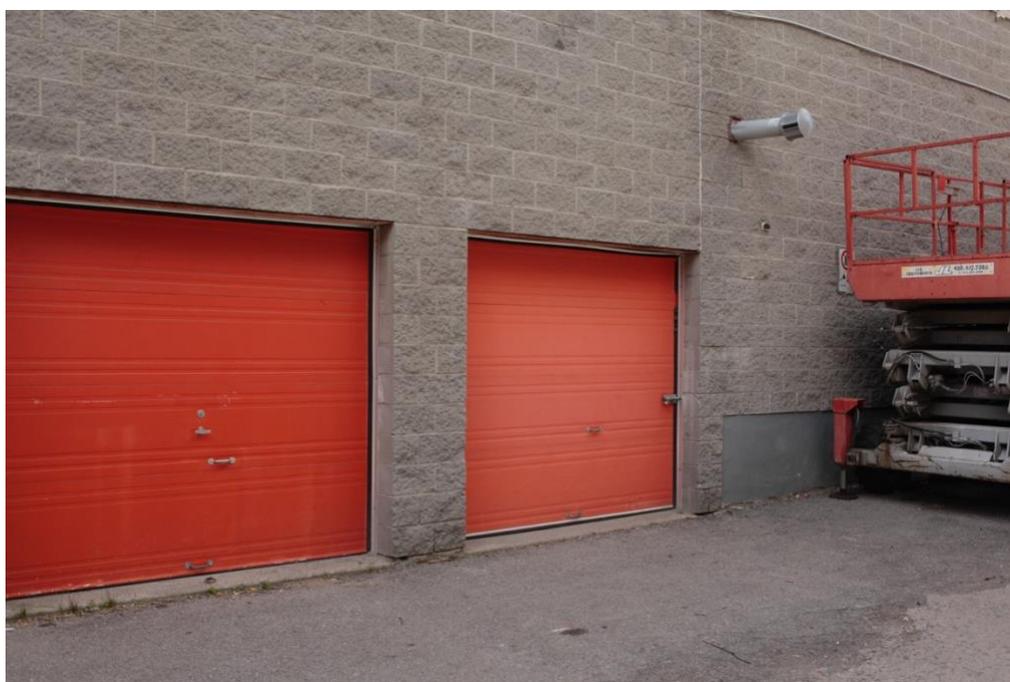


Photo : Antoine Caron.

ANECDOTE
SANS TITRE



Photo : Antoine Caron.

ANECDOTE

SANS TITRE

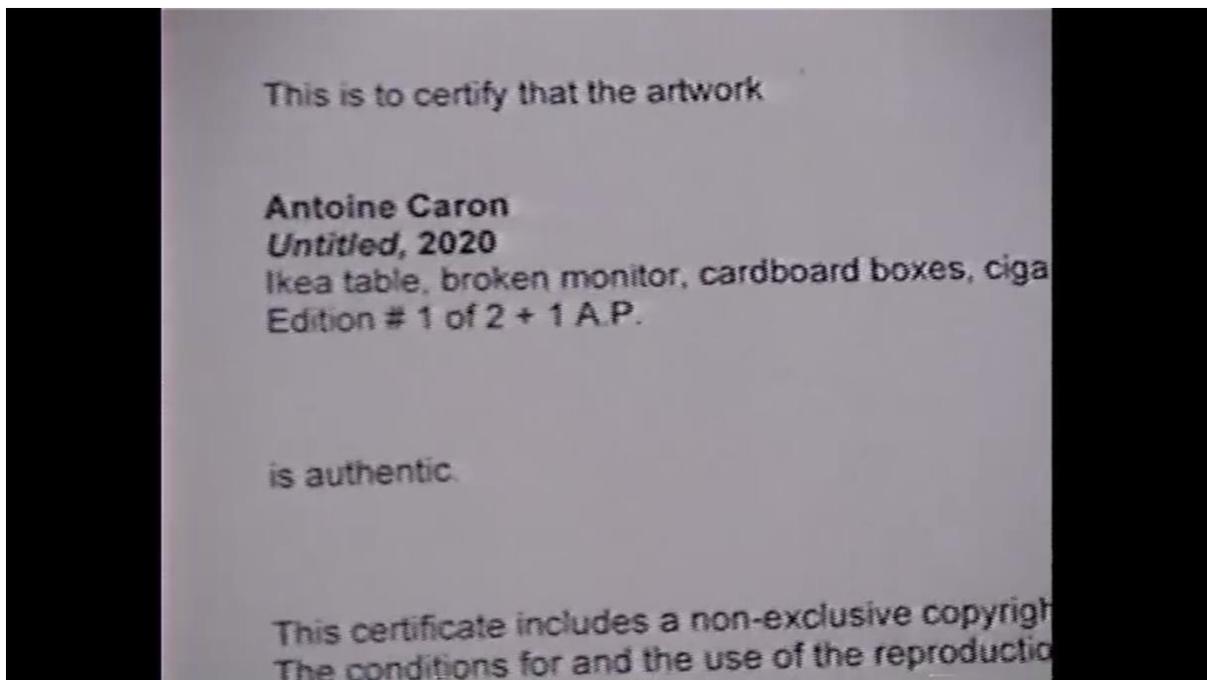


Photo : Antoine Caron.

ANECDOTE
SANS TITRE



Photo : Antoine Caron.

ANECDOTE
SANS TITRE



Photo : Antoine Caron.

ANECDOTE
SANS TITRE



Photo : Antoine Caron.

ANECDOTE
SANS TITRE



Photo : Antoine Caron.

ANECDOTE
SANS TITRE



Photo : Antoine Caron.

RÉFÉRENCES

- Allison, A. (2014). *Precarious Japan*. Durham : Duke University Press.
- Berardi, F. (2017). *Futurability : The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*. Londres : Verso Books.
- Brown University. (2019, juin, 20). *Topologies of Debt | Frederik Tygstrup | Narratives of Debt* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aAtpwfqXmEU&feature=youtu.be>
- Cox, C., Jaskey, J. et Malik, S. (2015). *Realism Materialism Art*. New York : Center for Curatorial Studies, Bard College.
- Debaise, D. et Stengers, I. (2016). L'insistance des possibles : Pour un pragmatisme spéculatif. *Multitudes*, 65, 82-89. <https://doi.org/10.3917/mult.065.0082>
- Despret, V. (2017). *Au bonheur des morts : récits de ceux qui restent*. Paris : La Découverte.
- Eco, U. (1985). *La guerre du faux*. Paris : B. Grasset.
- Gygi, F. (2019). Hôtes et otages : Entasser des objets chez soi dans le Japon contemporain. *L'Homme*, 151-172. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.4000/lhomme.35567>
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble : making kin in the chthulucene*. Durham : Duke University Press.
- Hudek, A. et Hudek, A. (2014). *The object*. Londres : Whitechapel Gallery.
- Jones, A. (2015). Material Traces : Performativity, Artistic "Work," and New Concepts of Agency. *TDR/The Drama Review*, 59(4), 18-35. https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00494
- Lange-Berndt, P. (2015). *Materiality*. Londres : Whitechapel Gallery.
- Latour, B. (2006). *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte.
- Lazzarato, M. et Hetrick, J. (2019). *Videophilosophy : the perception of time in post-fordism*. New York : Columbia University Press.
- Lütticken, S. (2008). Attending to abstract things. *New Left Review*, 54, 101–122.
- Marx, K. et Nicolaus, M. (1993). *Grundrisse : Foundations of the Critique of Political Economy*. New York : Penguin Random house Publishing Group.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding media : the extensions of man*. New York : New American Library.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : Esthétique et politique*. La Fabrique Éditions. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/lafab.ranci.2000.01>

- Roberts, T. (2012). From 'new materialism' to 'machinic assemblage' : agency and affect in ikea. *Environment and Planning a: Economy and Space*, 44(10), 2512–2529.
- Stengers, I. (2012). Reclaiming Animism. *E-Flux, Journal #36*. <https://www.e-flux.com/journal/36/61245/reclaiming-animism/>
- Stengers, I. (2011). Wondering About Materialism : Diderot's Egg. Dans L. R. Bryant, N. Srnicek et G. Harman (dir.), *The Speculative Turn : Continental Materialism and Realism*. Melbourne : re. Press.
- Stengers, I. (2021). Putting Problematization to the Test of Our Present. *Theory, Culture & Society*, 38(2), 71-92.
- Tomas, D. (2013). *Vertov, Snow, Farocki : Machine vision and the posthuman*. New York : Bloomsbury.

BIBLIOGRAPHIE

- Allan, D. (2021, novembre 30). Unraveling the Complicated Self-Storage Market in Canada. *Inside Self-Storage*. <https://www.insideselfstorage.com/canada/unraveling-complicated-self-storage-market-canada>
- Appadurai, A. (2016). *Banking on words : the failure of language in the age of derivative finance*. Chicago : University of Chicago Press.
- Artsy.net (s.d.). Consulté le 3 mars 2022, de <https://www.artsy.net/artwork/michael-e-smith-untitled-80>
- Austin, J. L. (1973). *How to do things with words*. Oxford : Oxford University Press.
- Benjamin, W. (2013). *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Payot
- Bid13 Storage Auctions—Abandoned Units For Auction* (s. d.). Consulté 3 mars 2022, de <https://bid13.com/>
- Bourdieu, P. (1979). Les trois états du capital culturel. *Actes De La Recherche En Sciences Sociales*. 30(1), 3–6. <https://doi.org/10.3406/arss.1979.2654>
- Bonin, V. et Galerie d'art Leonard et Bina Ellen. (2017). *D'un discours qui ne serait pas du semblant : actors, networks, theories*. Montréal : Dazibao, Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen, Londres : Black Dog Publishing.
- Brunette, E. et Lemieux F. (2021). *Aller à, faire avec, passer pareil; Going to, making do, passing just the same*. Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen.
- Bryant, L., Srnicek, N. et Harman, G. (2011). *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne : re.Press.
- Cascone, S. (2018, août 8). *The Detroit Institute of Arts Has Bought Murky Photographs That an Artist Developed in Water From Flint, Michigan*. Artnet News. <https://news.artnet.com/art-world/matthew-brandts-flint-michigan-dia-1330223>
- Centre CLARK. (2021, novembre 2). *Présentation/artist talk : Joshua Schwebel (in english)* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LLSgZxMmWQw>
- Colombini, C. (2019). The Rhetorical Resistance of Tiny Homes: Downsizing Neoliberal Capitalism. *Rhetoric Society Quarterly*, 49(5), 447–469. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.ugam.ca/10.1080/02773945.2019.1658213>
- Châtelet, F. et Noël, E. (1992). *Une histoire de la raison : entretiens avec Émile Noël*. Paris : Éditions du Seuil.
- Coole, D. H. et Frost, S. (2010). *New materialisms : Ontology, agency, and politics*. Durham : Duke University Press.

- COMEX - CME Group. (s.d.). Consulté le 3 mars 2022, de <https://www.cmegroup.com/content/cmegroup/en/company/comex.html>
- Deleuze, G. (2003). *Spinoza, Philosophie pratique*. Paris : Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1972-1980). *Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit.
- Dislocation. (s.d.). Dans *dictionnaire Larousse en ligne*. Récupéré le 2 mars 2022 de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dislocation/25914>
- eWaste Ben. (2018, juillet 31). *Scrapping an Air Conditioner for Copper & Better than Scrap Steel Value* [Vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=WIBAQB9dSc>
- Florida, R. L. (2002). *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York : Books.
- Freeisbetter86. (2020, août 16). *SCRAPPING AN AIR CONDITIONER FOR COPPER !!!*[Vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=4n6EAXu9Zuo>
- Golding, B. et Golding, S. D. (2017). *Metals, Energy and Sustainability: The Story of Doctor Copper and King Coal*. Allemagne: Springer International Publishing.
- Gouvernement du Canada, S. C. (2019, avril 4). *Attentes financières et endettement des ménages*. <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/11-626-x/11-626-x2019005-fra.htm>
- Gardner, C. (2019, décembre 18). Self Storage Industry Statistics (2020). *The Neighbor Blog*. <https://www.neighbor.com/storage-blog/self-storage-industry-statistics/>
- Graeber, D. (2011). *Debt: The First 5,000 Years*. New York : Melville House.
- Guénard, E. (2018). Parler la langue de l'ennemi (ou pas). *Esse Arts Opinions*, 94(94), 42–51
- GuestBlogger. (2015, février 4). Going Once, Going Twice : A Look at Storage Auctions [Document infographique]. *StorageFront.Com*. <https://www.storagefront.com/therentersbent/storage-auctions-infographic/>
- Hardt, M. et Negri, A. (2000). *Empire*. Paris : Exils.
- Harris, A. (2017, juin 21). *The Four D's*. Self Storage Association (SSA). <https://www.selfstorage.org/Blog/ArticleID/44/The-Four-D-39-s>
- Harris, A. (2021, Janvier 27). U.S. Self-Storage Industry Statistics. *Sparefoot.com*. <https://www.sparefoot.com/self-storage/news/1432-self-storage-industry-statistics/>
- Indiviglio, D. (2010, septembre 26). How Americans' Love Affair with Debt Has Grown. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/business/archive/2010/09/how-americans-love-affair-with-debt-has-grown/63552/>

- Kester, G. H. (2013). *Conversation pieces : community and communication in modern art*. Berkeley : University of California Press.
- Lazzarato, M. (2011). *La fabrique de l'homme endetté : essai sur la condition néolibérale*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Lippard, L. R. (1997). *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley : University of California Press.
- Marshall, A. (2013). *Principles of Economics*. UK : Palgrave Macmillan.
- Marx, K. (2014). *Le capital : critique de l'économie politique* (Quatrième édition allemande, Vol. Livre premier, le procès de production du capital). Paris : PUF.
- Massumi, B. (1992). *A user's guide to capitalism and schizophrenia : deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge : MIT Press.
- Massumi, B. (2015). *The politics of affect*. Cambridge: Polity.
- Massumi, B. (2018). *L'économie contre elle-même: Vers un art anti-capitaliste de l'événement*. Montréal : Lux Éditeur.
- Meyers, S. (2020, Décembre 1er). Council Post : A Look At Self-Storage Growth Trends Now And Post-Pandemic. *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/forbesrealestatecouncil/2020/12/01/a-look-at-self-storage-growth-trends-now-and-post-pandemic/>
- Self Storage Market Growth, Trends | Industry Research Report 2021 to 2026 – Mordor Intelligence*. (s. d.). Consulté 4 mars 2022, à l'adresse <https://www.mordorintelligence.com/industry-reports/self-storage-market>
- Mooallem, J. (2009, septembre 2). The Self-Storage Self. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2009/09/06/magazine/06self-storage-t.html>
- Moulier-Boutang, Y. (2005). Économie politique des multitudes : mobilité du capital, mouvements sociaux et mouvement du capitalisme. *Rue Descartes*, 49, 53-65. <https://doi.org/10.3917/rdes.049.0053>
- Paddeu, F. (2016). Les ruines de Détroit, fléaux ou opportunités de la décroissance urbaine ? Vers une éthique politique de la ruine. *Frontières*, 28(1). <https://doi.org/10.7202/1038863ar>
- Panofsky, E. (1991). *Perspective as symbolic form*. New York : Zone Books.
- Pleven, L. (2015, octobre 13). Need to Store That? Booming Self-Storage Industry Says No Problem. *Wall Street Journal*. <https://www.wsj.com/articles/need-to-store-that-booming-self-storage-industry-says-no-problem-1444728600>
- Posca, J. (2013, février 7). *Qu'est-ce que la financiarisation de l'économie?*. Institut de recherche et d'informations socioéconomiques. <https://iris-recherche.qc.ca/blogue/economie-et-capitalisme/quest-ce-que-la-financiarisation-de-leconomie/>

- Ross, G. R., Meloy, M. G. et Bolton, L. E. (2020). Disorder and downsizing. *Journal of Consumer Research*, 47(6), 959–977. <https://doi.org/10.1093/jcr/ucaa051>
- Seright, S. (2018, juillet 2). 4 D's of Storage: Death, Divorce, Dislocation, Downsizing | Neighbor Blog. *The Neighbor Blog*. <https://www.neighbor.com/storage-blog/4-ds-of-self-storage-death-divorce-dislocation-downsizing/>
- Shaviro, S. (2014). *The universe of things : on speculative realism*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Siegelau, S. et Projansky, R. (1971). *The Artist's Reserved Rights Transfer And Sale Agreement* [Contrat]. Primary Information. <https://primaryinformation.org/files/english.pdf>
- Simon, J. (2011). Neo- Materialism, Part Two : The Unreadymade. *E-Flux Journal*, 23, 8. <https://www.e-flux.com/journal/23/67825/neo-materialism-part-ii-the-unreadymade/>
- Simon, J. et Altman, A. (2013). *Neomaterialism*. Berlin : Sternberg Press.
- Smith, M. E., Germann, M., Huberman, A. et Sharp, C. (2021). *Michael E. Smith*. Milan : Mousse Publishing.
- Statistique Canada. (2019). *Ratio de la dette au revenu disponible des ménages canadiens 1990-2018*. Statistique Canada. <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/11-626-x/11-626-x2019005-fra.htm>
- Su, Y. A. (2020, novembre 16). *The 4 Ds of Self Storage Demand*. Storeganise. <https://storeganise.com/blog/self-storage-demand>
- The Ultimate Recycler. (2020, octobre 21). *Scrapping Copper ! A beginner's guide to a valuable scrap metal and how best to make good dollars!* [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eZobmsUySv0>
- Tomas, D. (2019). *An Economy of Discursive Fields : Lot 94, E6-03* [Catalogue d'exposition].
- Trudel, G. (2016). *Dessiner une écologie transductive : matières résiduelles, milieux associés, arts technologiques*. [Thèse de doctorat, Université de Montréal]. Dépôt institutionnel. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/18444>
- Vishmidt, M. (2019). *Speculation as a Mode of Production : Forms of Value Subjectivity in Art and Capital*. Chicago : Haymarket books.
- Wrenn, M. V. (2014). The Social Ontology of Fear and Neoliberalism. *Review of Social Economy*, 72(3), 337–353. <http://www.jstor.org/stable/26077386>
- Wrenn, M. V. (2016). Surplus absorption and waste in neoliberal monopoly capitalism. *Monthly Review*, 68(3), 63–63. https://doi.org/10.14452/MR-068-03-2016-07_5