

Sur la trace du renard : récit d'une exploration photographique du site des anciennes
Canadian Steel Foundries

Louis Perreault

Mémoire
présenté au
Programme spécial d'études individualisées

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès Arts (Beaux Arts, *Special Individualized Program*)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Décembre 2011

© Louis Perreault, 2011

CONCORDIA UNIVERSITY
School of graduate studies

This is to certify that the thesis prepared

By : Louis Perreault

Entitled : Sur la trace du renard : récit d'une exploration photographique des
anciennes Canadian Steel Foundries

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Maîtrise ès Arts (Beaux Arts, *Special Individualized Program*)

complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with respect to originality and quality.

Signed by the final examining committee:

<u>David Howes</u>	<u>Chair</u>
<u>Paul Landon</u>	<u>External examiner</u>
<u>Rae Staseson</u>	<u>Examiner</u>
<u>Raymonde April</u>	<u>Examiner</u>
<u>Cynthia Hammond</u>	<u>Supervisor</u>

Approved by _____

Chair of Program or Graduate Program Director

Dean of Faculty

Date 6 January 2012

RÉSUMÉ DU MÉMOIRE

Sur la trace du renard : récit d'une exploration photographique du site des anciennes Canadian Steel Foundries

Louis Perreault

M.A. – Special Individualized Program

Université Concordia, 2011

Ce mémoire est le récit de la production d'un projet photographique intitulé *Sur la trace du renard*, réalisé sur le site des anciennes *Canadian Steel Foundries*, à l'est du quartier Hochelaga-Maisonneuve, à Montréal. Alors que les projets de modernisation de la rue Notre-Dame prévoient la réaffectation de ce terrain en un site commercial stratégique (sa position entre le centre-ville et l'accès au Tunnel Louis-Hyppolite-Lafontaine fait de ce terrain un site convoité par le milieu immobilier et commercial) celui-ci vit actuellement une occupation discrète où une foule d'acteurs marginaux cohabitent d'une manière surprenante. Ces occupants participent à l'élaboration d'un site urbain où les humains et non-humains offrent une alternative à l'idée que le site ne soit qu'un simple résidu postindustriel en attente d'un sort meilleur.

Alors que la végétation qui foisonne sur le site pourrait être qualifiée de « mauvaises herbes », que les humains qui parcourent ce territoire font partie d'une marge sociale ostracisée (il s'agit souvent d'itinérants) et que les animaux, tel le renard, sont perçus en ville comme une présence à contrôler, mon projet s'intéresse à l'interaction entre ces espèces. La vigne de rivage, par exemple, lorsque mise en relation au vinaigrier, crée de grands amas denses à l'intérieur desquels les itinérants trouvent la tranquillité et la discrétion, loin des regards d'autorité. Cette interaction entre espèces (la vigne est une « condition de possibilité » de l'installation humaine) demeure présente sous l'ensemble des images, en tant que réflexion sur la nature hétérogène des relations présentes sur le site. Ce mémoire explore ces relations plus en profondeur, rendant l'ensemble (le texte et les images) indissociable.

La série d'images et le texte de ce mémoire suivent le processus de la production. Sans en faire un système strict et absolu, j'ai voulu rendre visible la durée même de mon exploration. Dans les images du projet, cette durée est non seulement observable dans les signes du changement des saisons, mais aussi dans la récurrence de certains motifs thématiques et formels (les chaises, les entrelacements des végétaux, etc.) et dans la répétition d'images quasi identiques que j'ai réalisées au cours des saisons. À l'intérieur du texte de ce mémoire, mon parcours devient une occasion de réfléchir aux présences de sites et de manifestations urbaines venant complexifier l'ordre établi. Ce mémoire est le récit de mon exploration du site de la CSF et cherche à explorer les implications méthodologiques, philosophiques et sociales de mon projet photographique. L'interdisciplinarité du projet se manifeste dans ces explorations parallèles et complémentaires qui reconnaissent la production d'images et la réflexion théorique comme des méthodes de recherche d'égale importance.

Finalement, ce projet s'inscrit dans une démarche intéressée à la relation qu'entretiennent nature et culture en milieu urbain. Au lieu de voir ces deux modes d'existence comme des pôles opposés, je préfère chercher les points de rencontre où la relation complexe peut déployer son réseau d'infiltration, de coexistence et de dépendance mutuelle.

REMERCIEMENTS

La production de ce mémoire a été possible grâce au soutien de plusieurs personnes que je désire remercier sincèrement en ces pages. Tout d'abord, Dr. Cynthia Hammond, qui a dirigé la production de ce projet de maîtrise, a su éclairer mon parcours de son savoir et sa sensibilité. Tout au long de la production du projet, ses enseignements et nos nombreuses discussions m'ont encouragé à réfléchir et à questionner les différentes problématiques que mon projet abordait. Au delà même du contexte académique qui a provoqué cette rencontre, Dr. Hammond a su inspirer ma pratique d'artiste par son indéfectible motivation à poursuivre des projets qui portent à réfléchir et qui provoquent de nouvelles avenues de recherche.

L'évolution de ma pratique photographique est aussi grandement redevable au soutien continu de Raymonde April, professeure et artiste qui ne cesse d'inspirer ma réflexion et mes projets depuis plusieurs années. Du tout premier projet que j'ai réalisé au cours de mon Baccalauréat en Beaux-arts jusqu'à l'élaboration du projet de ce mémoire, Raymonde April a soutenu et encouragé ma pratique photographique. Par son regard éclairant et sa capacité inégalée de comprendre le processus, la réflexion, les hésitations ainsi que les idées (même embryonnaires) de ses étudiant(e)s, Raymonde April demeure un modèle pour le jeune artiste et enseignant que je suis.

Lorsqu'en 2008, Rae Staseson, professeure au département de Communications, a accepté de soutenir mon projet à titre de membre de mon comité de supervision, j'ai compris que son enthousiasme et sa capacité à répondre instinctivement au travail que je voulais entreprendre serait bénéfique à mon projet. Depuis, chaque rencontre s'est avérée éclairante et motivante.

Finalement, ce projet n'aurait jamais pu se concrétiser sans l'incroyable support que m'ont apporté ma conjointe Marie-Pierre Boucher, mes enfants Charles-Édouard et Jean-Christophe. Leur compréhension face à mes absences ou au temps passé dans les livres a facilité grandement l'avancement du projet.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	v
TABLE DES FIGURES	viii
Introduction : Récit de l'innumérable	I
1- Territoires partagés	3
2- Écriture et photographie	7
Chapitre 1 : Prémises et méthodes	13
4- La première image	14
5- Tremblement	17
6- Chorographie topographique	22
7- Un empirisme délicat	30
8- Theoria, therapeia, topistique	36
Chapitre 2 : Histoires, devenir et images d'un site postindustriel	43
10- Une logique de l'invention	45
11- Scorie et briques réfractaires	52
12- Histoire	57
13- Le champ aveugle ou l'histoire silencieuse	62
14- Les objets, la friche et la frange	69
Chapitre 3 : De vignes, d'hommes et de renards	76
15- Flux et devenir	77
16- Synanthropique	89
17- Outils	96
18- Réseau	100
BIBLIOGRAPHIE	106
ANNEXE 1 Text of the presentation for the MA thesis defense, 6 January 2012, Concordia University	109
ANNEXE 2 Séquence des images présentées lors de la défense du mémoire le 6 janvier 2012, à l'Université Concordia	117

TABLE DES FIGURES

Figure 1 : « Chemin », tirage au jet d'encre, 2011.....	2
Figure 2 : « Ouverture », tirage au jet d'encre, 2011.....	6
Figure 3 : « Nid d'automne », tirage au jet d'encre, 2011.....	14
Figure 4 : « Premier abri », tirage au jet d'encre, 2011.....	21
Figure 5 : « Obstacle », tirage au jet d'encre, 2011.....	29
Figure 6 : « Poêle sur la neige », tirage au jet d'encre, 2011.....	35
Figure 7 : « Manteau abandonné #1 », tirage au jet d'encre, 2011.....	42
Figure 8 : Plan d'occupation du sol, Service d'urbanisme, Ville de Montréal, 1949.....	44
Figure 9 : « Refuge », tirage au jet d'encre, 2011.....	51
Figure 10 : Vue aérienne tirée de <i>Google Maps</i>	52
Figure 11 : « Sous les herbes », tirage au jet d'encre, 2011.....	56
Figure 12 : « Socle », tirage au jet d'encre, 2011.....	Erreur ! Signet non défini.
Figure 13 : Site de la CSF, circa 1920.....	62
Figure 14 : « Chaise abandonnée », tirage au jet d'encre, 2011.....	68
Figure 15 : « Photogramme », tirage au jet d'encre, 2011.....	69
Figure 16 : « Ouverture #2 », tirage au jet d'encre, 2011.....	75
Figure 17 : « Symétrie », tirage au jet d'encre, 2011.....	77
Figure 18 : « Terrain inondé, printemps », tirage au jet d'encre, 2011.....	88
Figure 19 : « Passage étroit entre les herbes hautes », tirage au jet d'encre, 2011.....	95
Figure 20 : « Vigne et clôture », tirage au jet d'encre, 2011.....	96
Figure 21 : « Entrelacement », Tirage au jet d'encre, 2011.....	105

Introduction : Récit de l'innumérable

Toute la bande, le vol entier, est innumérable, même si nous savons que la plus élémentaire des techniques permettrait d'en relever le décompte exact. Nous refusons ce calcul, nous planons dans l'enrobée sans relief. La terre monte et elle descend et elle balance. À peine un œil de temps en temps fuse et nous cloue au plein cette harde du silence. Les éclairs qui s'épousent jouent d'une seule lumière. C'est notre désir qui fait de ce nuage parfait un objet sans limite. C'est notre imaginaire qui en tourne chaque individu, ibis noir des marais ou flamant huppé de soufre, à son tour en innumérable.

ÉDOUARD GLISSANT, 2005, 59



Figure 1 : « Chemin », tirage au jet d'encre, 2011.

I- Territoires partagés

Novembre 2010. Un après-midi tranquille et pluvieux, sans heurt ni grande émotion. En route vers mon appartement, j'emprunte la rue Sherbrooke en direction de la tour imposante du Stade Olympique. Jusqu'ici, aucun motif ne semble permettre à ces moments de rester gravés dans ma mémoire. Rien d'anormal ni d'extraordinaire. Les deux mains sur le volant, le regard concentré sur la chaussée humide, mon esprit est ailleurs, probablement entre quelques pensées pour mes enfants et la préparation du repas qui s'en vient. Au coin des rues Jeanne-D'Arc et Sherbrooke, un petit attroupement attire mon attention. Une voiture de police est arrêtée, deux de ses roues campées sur le trottoir et les deux autres dans la rue. Je ralentis et j'évalue la possibilité de me déplacer sur la gauche afin d'éviter cette voiture mal garée. Voyant que la voie est libre, je m'éloigne légèrement de la scène en question. Pendant ces quelques secondes de conduite, j'ai le temps de repérer ce qui cause cette commotion : deux policiers sont en pleine discussion avec deux jeunes marginaux. L'un d'eux, silencieux, tient ce qui me semble être une bouteille de verre dans un sac de papier, alors que l'autre parle avec émotion. Il n'y a pas là de quoi en faire toute une histoire, il s'agit plutôt d'une situation typique : les autorités policières s'assurant de garder toute forme de comportement indésirable sous contrôle. Je ne saurais compter le nombre de fois où j'en ai été témoin. Or, les deux mains sur le volant et le regard maintenant divisé entre la rue et l'action qui se déroule à ma droite, mon attention est interpellée au point de permettre à cette expérience de se rendre ici, sur les pages de cette brève introduction anecdotique. Tout en ralentissant afin d'éviter la scène, mon regard croisa celui de l'un des jeunes hommes parlant aux policiers. L'interaction fut brève, probablement trop courte pour que l'échange s'inscrive dans la conscience du jeune inconnu, mais curieusement, le regard lancé par ces yeux rougis et excités se rendit jusqu'à moi instantanément. Le jeune

marginal semblait avoir à peu près mon âge, mais devant cette situation particulière, une distance énorme nous séparait. Seul dans ma voiture, en route vers un appartement confortable, j'étais immensément loin de lui, sur le trottoir, peut-être intoxiqué, rendant compte de ces actes aux policiers devant lui. J'aimerais pouvoir dire qu'il y a davantage à décrire dans cette expérience, mais les secondes passèrent, nos regards se quittèrent et je repris ma trajectoire de départ en direction du Stade Olympique et de mon appartement. Malgré la brièveté de cet échange de regards, celui-ci continua de m'habiter pendant plusieurs jours. Fran Tonkiss, dans son livre *Space, the City and Social Theory* dit ceci : « L'ordre officiel de la ville est inscrit dans les règles, les plans, les cartes et les codes, alors que la version ressentie par l'individu se construit plutôt telle une histoire spatiale se jouant à même les rues de la ville, ne laissant visible rien d'autre qu'un léger mouvement de l'air. »¹ (2005, 115) Tout comme dans cet extrait du livre de Tonkiss, cette expérience de la ville semblait m'avoir atteint tel un courant d'air n'ayant laissé aucune autre trace que ce sentiment vague de ne connaître qu'une infime partie de la réalité urbaine de mon propre quartier. Curieusement, cette rencontre impromptue me fit réaliser à quel point elle était représentative de la relation générale que j'entretiens avec la problématique de l'itinérance : une relation brève, demandant de ma part trop peu d'implications et d'actions concrètement productives.

Si cette expérience se rend aujourd'hui jusqu'ici, c'est qu'elle demeurera sous la surface du texte que je m'appête à écrire, comme une sorte de magma s'agitant sous les plaques que je me propose de mettre côte à côte. Emblématique de ce sentiment de surprise face à l'inconnu qui se dissimule au pas de nos propres portes, cette expérience éphémère me poussa à explorer davantage la réalité de ce quartier dans lequel je vis

¹ « For the official order of the city is written down as so many rules, codes, maps and plans, the

depuis plusieurs années. Notre expérience de la ville (du moins la mienne) s'appuie trop souvent sur des conceptions soit disant fixes et stables de ce qui la constitue. Pourtant, sous la surface, se trouvent des couches beaucoup plus fluides, se mouvant selon des rythmes qu'il nous est impossible de discerner dans nos actions et performances du quotidien. Subrepticement, par contre, surviennent quelques manifestations surprenantes, déstabilisant les conceptions erronées que nous avons de ce qui est autour de nous et en nous. Ces expériences transforment la ville, mais demeurent toujours discrètes et invisibles, ne laissant d'autres traces que l'impression vague d'avoir inscrit (ou d'être la surface sur laquelle s'est inscrit) la trace de notre passage. Michel de Certeau disait ceci de nos trajectoires urbaines :

Les chemins qui se répondent dans cet entrelacement, poésies insues dont chaque corps est un élément signé par beaucoup d'autres, échappent à la lisibilité. Tout se passe comme si un aveuglement caractérisait les pratiques organisatrices de la ville habitée. Les réseaux de ces écritures avançantes et croisées composent une histoire multiple, sans auteur ni spectateur, formée en fragments de trajectoires et en altérations d'espaces : par rapport aux représentations, elle reste quotidiennement, indéfiniment, autre. (1990, 141)

Ce que je m'apprête à relater ici est constitué d'une foule de « fragments de trajectoires et d'altérations d'espaces ». Désirant élaborer une écriture « avançante et croisée », mue par le désir d'inscrire sur le tissu urbain les traces de mon passage, je m'engage dans ce mémoire sur des territoires partagés, habités, altérés. Ce texte est le récit de ma réflexion et de mon exploration photographique.



Figure 2 : « Ouverture », tirage au jet d'encre, 2011.

2- Écriture et photographie

Ce texte suit une trajectoire particulière. Pour être plus précis, il suit la trace du renard, au risque de se perdre dans les broussailles les plus denses. En parcourant ces pages, le lecteur suivra à son tour cette trace incertaine, trouvant, je l'espère, quelques repères composés d'images issues de son imaginaire, d'images photographiques et d'images philosophiques. J'ai créé et interprété les deux dernières, mais le lecteur pourra s'occuper des premières en construisant mentalement une topographie du lieu que je décrirai. Cette description tentera de garder cette distance que décrivait ma professeure Raymonde April lorsqu'elle écrivait à propos des images de son amie, l'artiste Marie-Christine Simard : « Elles apprivoisent l'espace en se tenant à distance toujours égale, assez près pour discerner l'activité continue des araignées et des fourmis sous l'herbe, assez loin pour qu'on désire y voir de plus près. » (2002, 36) Mon objectif est de garder le lecteur à cette distance de mon site de recherche, assez près pour qu'il puisse discerner l'activité continue qui y fourmille et assez loin pour l'attirer toujours un peu plus près des images photographiques qui complètent le texte qui suit.

Ce mémoire est un récit. Sa forme, comme on le constatera, se déploie sur dix-huit courtes sections, regroupées à leur tour en chapitres thématiques. Gilles Deleuze et Félix Guattari disaient dans l'introduction de *Mille Plateaux* que « [d]ans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification » (1980, 9). Ce mémoire porte sur un lieu précis, le site des anciennes *Canadian Steel Foundries*, situé à l'est du quartier Hochelaga-Maisonneuve, à Montréal. Or, si cette « ligne d'articulation » est le point de départ du projet et que les photographies que j'ai réalisées sur le site forment une « stratification » sur laquelle se bâtira ce récit, ce

dernier est aussi constitué de « lignes de fuite » à partir desquelles mon écriture s'acharne à réfléchir *autour* et à *l'extérieur* du site. Ces alentours poétiques et philosophiques donnent au projet une interdisciplinarité que je discuterai amplement plus tard.

Je suis animé par l'idée que le savoir émerge du voisinage entre l'expérience d'une chose et de son étude. Ainsi, ce texte est construit littéralement comme un parcours où le lecteur verra naître les images du projet et la réflexion que celles-ci ont provoquées (ou vice-versa). Cette réflexion et ces images, ensemble, ont formé, par couches successives, le terrain sur lequel j'ai construit ce projet. Pour cette raison, la structure première de ce mémoire se doit de suivre leur émergence, rendant ainsi visible les résultats de ma recherche, mais aussi le processus de leur production. Je désire ainsi être fidèle à la pensée du sociologue des sciences Bruno Latour qui dit que « l'idée [d'un compte-rendu d'une recherche] est tout simplement de faire passer au premier plan le travail qui consiste à écrire des rapports » (2006, 179). Si, comme le dit Latour plus loin dans son livre, « un bon compte rendu est un compte rendu qui *trace un réseau* » (187), celui que je tenterai de tracer ici lie tout autant les différentes étapes de mon parcours que les points géographiques et philosophiques que j'ai parcourus et explorés.

La philosophe Elizabeth Grosz propose dans son livre *Chaos, Territory, Art : Deleuze and the Framing of the Earth* une thèse qui demeure fondamentale à l'élaboration de ma pratique artistique et intellectuelle. Pour Grosz, l'art est plus qu'un simple matériau politique et esthétique dont on pourrait étudier les composantes sous différents paradigmes d'analyse. Le rôle fondamental de l'art serait d'extraire de la complexité du monde « des intensités », de les « rendre visible » au travers des matériaux utilisés par l'artiste, les soutirant au chaos, au mouvement et à la transformation continuelle de la matière, des

êtres et des choses. Ainsi, à la base de mon projet réside le désir de « rendre visible » le réseau d'actions complexe qui se déploie discrètement sur mon site d'investigation. La photographie, à cet égard, semble être l'outil par excellence : une de ses caractéristiques fondamentales (et souvent contestée mais depuis toujours exploitée par les artistes et photographes) est de pouvoir amener au seuil de la visibilité certaines choses qui autrement pourraient demeurer silencieuses.

Le projet que j'ai réalisé entre les automnes de 2010 et de 2011 et dont ces pages sont un des achèvements (il pourra exister d'autres formes d'achèvement, comme l'exposition ou le livre de photographies), est un projet fait autant d'écriture que de photographies. Le mémoire qui se déploie dans ces pages présente et intègre les images au texte de manière à ce que chacun puisse faire écho à l'autre sans jamais pour autant assigner à l'image la tâche d'illustrer le propos et au texte d'expliquer l'image. À l'occasion, ces rôles pourront être actifs, mais j'ai voulu que chacun des langages conserve tout le potentiel qu'il possède. Ainsi, je laisse au texte le rôle de fouiller un savoir textuel et d'exprimer avec le plus de précision possible le rapport que j'ai entretenu avec le projet tout au long de sa production. Les images, quant à elles, auront la tâche de représenter le corpus plus large des images du projet et de mettre en lumière certains aspects discutés dans ces pages. Je crois que dans la complémentarité de ces deux modes d'expression réside la force de ce projet.

Ce texte est redevable à nombreux auteurs et penseurs qui apparaîtront tout au long des pages qui vont suivre. Plus récemment, c'est la relecture de *La chambre claire* de Roland Barthes qui a animé un désir d'écrire à la première personne, d'adopter ce point de vue pleinement personnel qui caractérisera ce mémoire. Je reviendrai plus loin sur certaines

idées que Barthes a défendu dans ce texte, mais je cite au passage ce très bel extrait où se mêle à la fois l'interprétation littéraire (au début de la citation) et la note autobiographique :

Chez Brecht, par un renversement que j'admirais autrefois beaucoup, c'est le fils qui éduque (politiquement) la mère ; pourtant, ma mère, je ne l'ai jamais éduquée, convertie à quoi que ce soit ; en un sens, je ne lui ai jamais « parlé », je n'ai jamais « discoursu » devant elle, pour elle ; nous pensions sans nous le dire que l'insignifiance légère du langage, la suspension des images devait être l'espace même de l'amour, sa musique. (1980, 112)

La chambre claire est un livre où on souligne beaucoup et chaque fois qu'on le reprend, de nouveaux passages s'éclairent. Ce court extrait, je ne l'avais pas souligné pour ses références à la photographie, mais plutôt pour la beauté et la simplicité de son écriture. Tout le livre est habité par la présence de la mère de Barthes, mais je ne trouvais, dans aucun autre passage, sa relation si bien exprimée. Mon propre travail est tout autre et le ton que je prendrai ne sera pas chargé de tous les sentiments qui se dégagent de *La chambre claire*, mais ce livre ne sera jamais bien loin de ma table d'écriture, comme une sorte d'influence souterraine, une trame fine retenant le sable que je déposerai avec précaution. Écrit avec fulgurance en quarante-neuf jours (15 avril – 3 juin 1979), composé de quarante huit petits chapitres et de vingt-quatre images (en plus d'une image en couleur – la seule - aucunement mentionnée dans le texte et d'une photographie - celle du Jardin d'Hiver - qu'il ne montrera jamais), le livre de Barthes suit la trajectoire des intuitions de l'auteur qui les traduit dans sa prose concise. Si, encore une fois, la nature de mon projet est différente de celui de Barthes, mon entreprise demeure celle d'une écriture de « trajectoire ». Contrairement à un style analytique qui voudrait construire une thèse de

savoir, mon choix est de suivre et de réfléchir à la création du projet en poursuivant la trajectoire de mes propres intuitions.

J'entreprends l'écriture de ces pages en tant qu'artiste, ce qui, inévitablement, guide mes manières d'appréhender les discours. Considérant l'écriture, la lecture et la production d'images comme autant de manières de produire et d'élaborer une recherche académique, j'explore dans ce texte un parcours discursif s'éloignant à l'occasion du format traditionnel de la dissertation ou du mémoire de maîtrise. Ainsi, je considère que l'élaboration du projet est redevable aux textes qui ont été lus, aux images qui ont été faites, aux rencontres qui ont eu lieu, aux séminaires qui ont été suivis, aux professeurs, amis, collègues et membres de la famille qui ont, chacun à leur manière, contribué aux développements des idées. Chacun de ces « acteurs » s'insère dans les pages de ce mémoire. Leurs présences, qui pourraient autrement demeurer au niveau des notes de bas de pages, s'inscrivent ici dans le corps du texte, entre le discours et le récit, prenant toute l'importance que je désire leur accorder. Me réclamant d'une pratique de recherche interdisciplinaire, je considère l'écriture de ce mémoire et la production des images photographiques comme des méthodes de recherche complémentaires.

En tant que jeune universitaire de race blanche et de classe moyenne, outillé d'une connaissance résultant de nombreuses années d'étude et soutenu autant par une université que par des professeurs dont les intérêts correspondent aux miens, je ne suis jamais seul à agir. Tous ces acteurs, aussi, performent en moi et sur moi. Je pourrais clamer haut et fort que je montre les choses telles qu'elles le sont, que je documente objectivement mon sujet d'investigation. Il en serait tout faux. Mon travail est une trajectoire, un parcours suivant les traces du renard, bien entendu, mais aussi celles de tous les acteurs qui se trouvent sur

mon chemin. J'y trouve aussi, parfois, mes propres traces. Celle de ma propre performance en tant qu'acteur, producteur d'une image bien particulière. Ainsi, si mon projet prend racine dans une volonté documentaire, cette volonté est consciemment prise en charge par un désir de traduire mon expérience personnelle du lieu visité et des recherches réalisées. Tout comme le renard, j'ai acquis une connaissance du terrain que j'ai exploré ; j'ai suivi les traces laissées ici et là, je me suis avancé à demi pas, les sens à l'affût. J'ai créé un paysage narratif, n'englobant pas toute la surface du lieu ni le vaste étendu que j'occupe partiellement ; plutôt je me suis concentré sur l'espace qui s'ouvrait devant moi, au passage des saisons sur le territoire et aux signes indéniables me permettant de comprendre que j'entrais sur un terrain habité et partagé.

Le monde que je m'apprête à décrire, je veux l'aborder en lui laissant sa qualité d'innumérable. Je ne suis pas sociologue, bien que mon projet ait une portée sociale ; je ne suis pas urbaniste, bien que mon projet aborde le destin de certains espaces urbains ; je ne suis pas philosophe, bien que mon projet aborde des manières particulières d'appréhender le monde des idées ; je ne suis pas écrivain, bien que je m'apprête bel et bien à écrire. Je suis photographe et pourtant je ressens le besoin d'utiliser aussi un autre langage ; je suis étudiant et pourtant je tente d'assouplir la rigueur académique ; je suis un citoyen de la ville de Montréal et pourtant je cherche ce qui dépasse, ce qui frise un peu trop, ce qui assaille inlassablement l'ordre urbain. Parce que je sais trop bien qu'il est difficile de se définir soi-même, de se chiffrer et de faire le décompte intérieur de ce qui nous définit, je veux laisser au monde la possibilité d'être un objet sans limite, innumérable.

Chapitre I : Prémisses et méthodes

On écrit l'histoire, mais on l'a toujours écrite du point de vue des sédentaires, et au nom d'un appareil unitaire d'État, au moins possible quand on parlait des nomades. Ce qui manque, c'est une Nomadologie, le contraire d'une histoire.

GILLES DELEUZE ET FÉLIX GUATTARI, 1980, 34

4- La première image



Figure 3 : « Nid d'automne », tirage au jet d'encre, 2011

Il y eut d'abord une première image. Elle ressemblait à une autre photographie que j'avais faite quelques années auparavant alors que je travaillais sur un projet intitulé *La mémoire des brindilles*. Cette image montrait une sorte de nid immense où s'entrelaçaient la vigne de rivage et le vinaigrier. Après avoir créé une brèche dans le buisson et placé quelques grosses roches en forme de cercle dans l'éclairci, j'avais allumé un petit feu sous

les branches. Je me tenais sous le drap noir, un déclencheur souple à la main et je regardais la scène qui se présentait à l'envers sur le verre dépoli de ma chambre photographique. Je réalisai trois négatifs avant d'éteindre cet incendie mineur. Je trouvais que cette image avait quelque chose de paisible et d'inusité. Elle était dense, n'avait pas de perspective et coupait à l'ensemble un fragment qui était difficilement compréhensible sans l'apport du texte que je juxtaposai ensuite aux images de cette série.

Quelques années plus tard, je repris le motif visuel de cette image-genèse pour en faire une série de photographies de grands formats montrant des zones forestières denses et impénétrables. Je voulais alors créer un projet où le tissage du motif se prolongerait d'une photographie à l'autre, où la répétition graphique pourrait traduire l'expérience d'une complexité que je ressentais sans pouvoir pour autant la décrire.

La prise de vue de ces deux projets fut principalement réalisée à l'orée d'un terrain vague situé à l'est du quartier Hochelaga-Maisonneuve. Sans le savoir, je me préparais alors à découvrir dans le territoire des vastes espaces habités que couvre l'ancien site des *Canadian Steel Foundries (CSF)*.

Il y eut donc la première image. Comme je l'ai dit plus haut, elle ressemblait à une autre image. Je me retrouvais devant le même buisson qui, quelques années plus tôt, m'avait lancé sur une piste de création qui marquait encore ma pratique photographique. Or, cette fois-ci, à l'automne 2010, soit près de 3 ans après avoir réalisé l'image décrite plus haut, le poids de l'automne avait écrasé le buisson et la lumière éteinte de novembre semblait alourdir les broussailles. J'imaginai une image silencieuse. La neige tombait lentement.

Cette première image se fit lors d'une promenade de fin d'automne qui s'étira plus longtemps que prévu. Le terrain sur lequel je me trouvais était situé en périphérie d'un plus large site postindustriel. L'industrie lourde des *Canadian Steel Foundries* avait habité le territoire pendant près d'un siècle avant que ne soient démolies ses installations en 2004, ne laissant au sol que les fondations des bâtiments et les sédiments contaminés. Bien que j'étais conscient qu'un plus grand site se déployait au delà du petit terrain sur lequel j'allais faire mes images, je n'avais jamais réellement exploré, ni même imaginé un site aussi vaste. Je marchai quelques heures et photographiai plusieurs des passages découpés au travers des clôtures et de la friche détrempeée. Je réaliserais seulement à mon retour en atelier que ces passages étaient le résultat d'une habitation manifeste. Le site était habité.

Une présence m'avait pourtant surpris dès cette première promenade. Entre les herbes hautes dénudées par la saison d'automne s'était fauflé devant mes yeux un renard agile et rapide. Il était mince, et son pelage roux devenait blanc sous sa gorge. Je l'avais d'abord entendu derrière moi, puis mon regard avait rencontré le sien un bref instant. Il avait aussitôt disparu entre les herbes, me laissant dans la neige mouillée.

J'aillais revoir ce renard à plusieurs reprises pendant l'hiver. Il devint une sorte de guide muet, un point de repère, une présence réconfortante. Je n'espérais pas le photographier. Plutôt, je voulais suivre sa trace, chercher dans les fragments de sa trajectoire une compréhension du territoire fondée sur l'expérience et l'accoutumance aux variations cycliques des saisons et aux spécificités de la topographie du lieu.

Il y eut donc une première image, qui en amena plusieurs autres.

5- Tremblement

L'écrivain français d'origine antillaise Edouard Glissant a écrit ce très beau passage sur la complexité du monde dans son livre intitulé *Philosophie de la relation*. Il dit :

Il n'y a pas que cinq continents, il y a les archipels, une floraison de mers, évidentes et cachées, dont les plus secrètes nous émeuvent déjà. Pas que quatre races, mais d'avant aujourd'hui d'étonnantes rencontres, qui ouvraient au grand large. Elles étaient là, nous les voyons.

Il n'y a pas que de grandes civilisations, ou plutôt : la mesure même de cela qu'on appelle une civilisation cède à l'emmêlement de ces cultures des humanités, avoisinantes et impliquées. Leurs détails engendrent partout, de partout, la totalité. Le détail n'est pas un repère descriptif, c'est une profondeur de poésie, en même temps qu'une étendue non mesurable. Ces inextricables et ces inattendus désignent, avant même de les définir, la réalité ou le sens du Tout-monde. (2009, 28)

Face cette constatation, Glissant propose une « pensée du tremblement », une pensée qui n'est « ni crainte ni faiblesse, [...] mais l'assurance qu'il est possible d'approcher ces chaos, de durer et de grandir dans cet imprévisible, d'aller contre ces certitudes encimentées dans leurs intolérances, de « palpiter du palpitement du monde » qui est à découvrir enfin » (2005, 26). Cette « pensée du tremblement », qu'il développa avec beaucoup de force dans son livre *La cohée du lamentin*, s'intéresserait aux zones tremblantes, à ces régions idéologiques vivant tout à coup un choc affaiblissant. Elle serait sensible aux moments où un détail, tenu jusqu'ici au silence, émergerait afin de produire un sens nouveau ou offrir un nouvel angle d'observation et d'analyse. Cette pensée, comme le dit Glissant, n'est « ni crainte ni faiblesse », elle accueille les zones tremblantes avec enthousiasme, sachant trop bien que tout savoir est partiel et fragile.

Mon approche du site des fonderies s'était faite innocemment, les gardes basses devant une recherche qui n'était pas encore née, un champ d'investigation qui n'avait pas encore trouvé son propos. Je cherchais, sans savoir pour autant ce que je trouverais. Je me

trouvais en périphérie d'un quartier que je connaissais, enfin me le semblait-il ; je connaissais la présence des ruines sur le site, sans pour autant savoir ce qu'elles étaient ; je connaissais, enfin, le potentiel photographique de la végétation qui y prolifère. Or, tous les détails que j'allais découvrir au cours de l'automne 2010 et de l'année 2011, déterrés par mes images et mes marches sur le terrain, n'allaient qu'approfondir et étendre le champ des complexités que j'éprouvais. Mes conceptions trembleraient.

Le premier tremblement effrita d'abord l'idée de communauté. À l'origine de ma recherche, il y avait ce désir de connaître un peu mieux le quartier dans lequel je vis depuis plusieurs années. Ma trajectoire débuta dans les rues avoisinantes au site : quelques portraits et détails d'architecture, quelques traces de la nature aussi, décimées au travers des murs de briques et du béton des trottoirs. Si j'espérais trouver dans ces images quelque chose qui puisse ressembler à l'essence d'un lieu, mon attention s'en détourna presque instantanément lors de ma première marche de novembre.

La neige fondante tombait lentement. Je m'éloignais des zones du site que je connaissais, m'approchant de plus en plus de ses frontières les plus à l'est. Sous mes pieds, une mince couche de neige cachait à peine un sol asphalté, comme s'il s'agissait d'une cour d'école ou d'un ancien stationnement. Quelque part à ma gauche, l'espace semblait divisé comme s'il avait été occupé par des bâtiments. Je devinais les structures par de bas murets qui s'étiraient entre les arbres. Regardant vers l'est, j'aperçu entre ces arbres une forme qui ressemblait à une grande boîte d'acier à laquelle une ouverture carrée et une sorte de toit arrondi donnaient un air de petit wagon abandonné. Quelques arbres morts donnaient à la scène une froideur et une immobilité qui me ramenèrent rapidement aux conditions météorologiques. L'air était humide, mes vêtements étaient détrempés, mes doigts

commençaient à geler sur le métal de mon appareil photo. Je n'osais pas trop m'avancer, réalisant qu'il s'agissait peut-être d'une sorte de refuge. Y avait-il quelqu'un dans cet abri ? Le bruit de la rue Notre-Dame se mêlait au son plus calme du vent et de la neige tombante. Il m'était impossible, à l'oreille, de distinguer une présence et seulement en m'approchant me serait-il possible de constater si quelqu'un s'y trouvait. Mais si c'était le cas, qu'est-ce que je ferais ? Aborder cette personne me semblait trop bizarre pour imaginer ce que j'aurais à lui dire. Je serais perçu comme un envahisseur, pensai-je.

Je n'osai pas m'avancer. Je restai à distance et observai la scène pendant de longues minutes. D'un certain angle, je pensai voir quelqu'un, imaginant cette personne couchée sous plusieurs couvertures, essayant de conserver toute la chaleur disponible. Lorsque, la semaine suivante, je retournai sur les lieux, trouvant cette fois-ci le courage de m'approcher du refuge, et que je constatai que la neige fraîche de ma première approche n'avait pas été remuée autour de l'abri, je me rendis à l'évidence que ces premières pensées envers un possible occupant ainsi que la peur qui en résultait n'étaient pas fondées. La boîte d'acier était pourtant un refuge et ma deuxième visite le confirma. Je trouvai deux chaises et un matelas replié sur lui-même. Sur l'un des murs, une affiche détremmée était épinglée.

Depuis quelques mois, mes études me ramenaient souvent à l'œuvre de la philosophe Elisabeth Grosz qui trouvait le ton et la manière de dire ce que ce que je ressentais face aux complexités qui m'intriguaient. Sur l'idée de communauté, Grosz disait :

Les communautés ne deviennent pas ce qu'elles sont au travers de la reconnaissance commune d'une convention les renforçant, mais plutôt au travers de ce qu'elles rejettent, des figures qu'elles décident de qualifier d'extérieures, d'inassimilables, de

marginales. Il y a plusieurs termes pour désigner ces présences rejetées : l'autre, l'abjecte, le marginal, le réfugié, l'exilé, le mourant, etc.² (2001, 152)

Articulée d'une telle manière, l'idée d'une communauté était définie par la négative, par ces moments, ces espaces et ces êtres qui peuplent les lieux sans les habiter officiellement. Cet espace que je visitais n'attendait, selon les documents officiels, que sa réaffectation ; ces sans-abris, qui pour l'instant ne peuplaient que mon imagination, n'attendaient que leur réinsertion à l'intérieur du tissu social. Du moins, c'est ce qu'on pouvait entendre à la télévision et sur internet. Et pourtant, ils étaient tous présents et actifs, le site par ses espaces vastes qui donnaient un terrain aux moins fortunés et les sans-abris par leurs manières continues et diverses de nous rappeler leur présence dans l'espace urbain. Se pourrait-il que ces manifestations marginales contiennent un peu de cette essence que je cherchais auparavant dans les rues, l'architecture et les visages peuplant mon quartier ? Y'aurait-il dans ces manifestations rejetées, abandonnées ou même niées, quelque chose d'important, de significatif ? Si je voulais suivre Grosz, je devais admettre que mon propos était peut-être là, sur ce site périphérique, entre Hochelaga-Maisonneuve et Longue-Pointe, entre le centre-ville et l'accès au tunnel Louis-Hyppolite-Lafontaine.

L'hiver s'en venait et mes pensées commençaient à trembler.

² « *Communities, which make language, culture, and thus architecture their modes of existence and expression, come into being not through the recognition, generation, or establishment of universal, neutral laws and conventions that bind and enforce them (as social contractarians proclaims), but through the remainders they cast out, the figures they reject, the terms that they consider unassimilable, that they attempt to sacrifice, revile, and expel. There are many names for this unassimilable residue: the other, the abject, the scapegoat, the marginalized, the destitute, the refugee, the dying, etc.* »



Figure 4 : « Premier abri », tirage au jet d'encre, 2011.

6- Chorographie topographique

À l'été 2010, je suivis un séminaire au département de Communication de l'Université Concordia intitulé *Landscapes of the Local : Rethinking Place and Space*, dirigé par Dr. Peter C. van Wyck. Le moment était idéal (l'été débutait à peine) et la thématique semblait faire écho aux intuitions qui m'habitaient quant à la nature de mon propre travail photographique. Le premier texte que nous devions lire s'intitulait un peu froidement *The Concept of Location in Classical Geography* de l'américain Fred Lukermann. Lukermann y citait dès le départ Claudius Ptolemy, géographe et penseur du deuxième siècle, qui développa alors une définition de la géographie et de ses disciplines parentes. Dès lors, nous étions appelé à comprendre que la géographie, telle que nous la connaissons aujourd'hui, fut jadis l'objet de trois disciplines distinctes, soit celles de la chorographie, de la topographie et de la géographie. Si le séminaire avait un objectif principal, nous informait alors notre professeur, c'était de nous initier à la chorographie, cette discipline oubliée. Dans le texte de Lukermann, Ptolemy était cité ainsi: « La chorographie s'occupe davantage de la « nature » du territoire que de sa taille. La géographie, quant à elle, voit dans les données quantitatives une source de savoir plus précise que la connaissance qualitative proposée par la chorographie [...]. »³ (1961, 194) D'entrée de jeu, cette distinction m'interpellait. Je pouvais déjà imaginer qu'une méthode « chorographique » soit attentive aux aspects qualitatifs d'un lieu et qu'elle embrasse conséquemment la subjectivité de l'expérience. L'essai de Lukermann revisitait la genèse de la géographie, réanimant des traditions et méthodes perdues lors du passage à l'ère moderne. Lukermann, face à la dissolution des trois pratiques en une seule et même discipline, disait ceci : « Alors que la géographie

³ « *Chorography deals, for the most part, with the nature rather than with the size of the lands. [...] Geography, on the other hand, is concerned with quantitative rather than with qualitative matters [...].* »

moderne a hérité d'une sorte de confusion linguistique, la géographie, la chorographie et la topographie, auparavant des méthodes distinctes et précises faisant appel à un vocabulaire tout aussi spécifique – le lieu, l'espace, la région – sont devenus en quelques sortes des orphelins méthodologiques n'arrivant plus à décrire les territoires à leur manière »⁴ (194). La division des méthodes devint le propos principal du séminaire, et l'exploration des trois termes de la géographie classique fit son chemin jusqu'à ces pages.

Exposées de manière simple, la topographie, la chorographie et la géographie s'ouvrent l'un dans l'autre comme une sorte de hiérarchie des étendues méthodologiques. Alors que l'objectif de la géographie serait de connaître le monde entier, dans une analyse quantitative des phénomènes naturels produisant les espaces séparés du monde, l'approche chorographique entretient la volonté de connaître les particularités d'une seule région. Pour ce faire, elle se doit d'en explorer chaque détail avec précision et d'y établir un système de rapports et de relations. La topographie, finalement, s'intéresserait aux spécificités d'un seul lieu. Or, si cette déclinaison monde-région-lieu facilite l'introduction aux trois méthodes, elle n'en épuise aucunement tout le potentiel. La réelle distinction entre les méthodes se trouverait dans leurs applications concrètes, dans leurs manières distinctes de décrire des territoires.

La tradition topographique est l'art de décrire des unités distinctes (des lieux, les points précis dans un espace restreint) et la manière de les décrire prend la forme d'une description narrative suivant la trajectoire de ce qu'une personne rencontrerait lorsqu'elle visiterait les lieux décrits. Les indications que nous donnons aujourd'hui à un passant égaré

⁴ « *Since modern geography has inherited a « confusion of tongues », geography, chorography, and topography have ceased to be methods of description. The vocabulary of location – place, space, region, area – once the sharpest tool of description, has become a methodological orphan ».*

rappellent cette méthode ancienne de description du territoire. (« Tu rencontreras une station service, puis tu tourneras à gauche et continueras jusqu'à ce que tu vois la borne fontaine. À cet endroit, regarde à ta droite, la grande maison bleue, c'est la mienne. ») Le narrateur décrit un territoire en racontant chacune des étapes de son parcours en ces lieux. Le compte-rendu suit la route sinueuse de l'expérience, sans pour autant dresser une cartographie précise de l'endroit et du lieu décrit. Alors que mon propre texte suit une trajectoire théorique dictée par une certaine structure intellectuelle, le parcours descriptif, quant à lui, s'oriente autour de l'expérience vécue dans la création du projet. Si la description n'est pas totalement fidèle à la tradition topographique (en ce sens que je ne décris pas séquentiellement les lieux tels que je les ai rencontrés), elle demeure essentiellement fondée sur une « volonté topographique » de dire selon ce que j'ai vu et pensé. Ce texte est davantage un récit qu'il est une analyse.

Un compte-rendu chorographique, de son côté, cherchera les points de rencontre entre les aspects hétérogènes d'un lieu. Qu'une clôture de fer protège l'accès au site de la CSF est un fait attendu ; que la vigne qui prolifère sur le site détériore l'état de cette clôture suggère tout à coup une relation entre des membres de « natures » complètement différentes. Que cette vigne envahissante soit caractéristique des lieux non entretenus (comme les bords d'autoroutes et les terrains vagues) propose l'idée que la destruction de ces mêmes clôtures soit le résultat d'une attitude paradoxale. D'un côté, on protège ; de l'autre, on laisse proliférer ce qui détruira nos propres moyens de protection. Or, que cette même vigne, une fois mise en relation avec d'autres végétaux, comme le vinaigrier par exemple, permette aux sans-abris de construire des camps de fortune à l'abri des regards, voilà qui offre à la relation une complexité supplémentaire. Que ces clôtures aient pour principale fonction de garder en dehors des limites du terrain ces sans-abris (ou tout autre

occupant marginal), il y a là un curieux retour des choses ! Mon projet, sans en être un sur les clôtures, la vigne et les sans-abris, se veut un compte rendu chorographique de tous ces participants, ces partenaires qui font du site un matériau en devenir, un lieu de cohabitation et de coévolution. Chacun d'entre eux est pris dans la négociation constante de son propre mode d'existence. Mes images tentent de rendre visible les liens qui les unissent.

La tradition chorographique prend aussi sa source dans une science aujourd'hui marginalisée : l'astrologie. Tout comme cette dernière qui tente d'établir des relations entre des lieux, des êtres et les moments précis où des événements particuliers se produisent, l'approche chorographique a l'ambition d'établir une corrélation entre les lieux décrits, la manière de les décrire, les êtres et les choses qui les habitent et une actualité historique à l'intérieur de laquelle tout ceci se transforme. Une approche chorographique est une méthode holistique de connaissance, cherchant la complexité au lieu de l'éviter, accueillant les tremblements d'une pensée émerveillée.

Mon outil d'exploration étant la photographie, et plus particulièrement une photographie s'inscrivant dans la tradition du paysage, la compréhension chorographique que je tente de développer doit constamment négocier la relation ambiguë qu'entretient l'image photographique et la compréhension qu'elle peut offrir d'un lieu représenté. Comme le note Anne Cauquelin dans son livre *L'invention du paysage*, « [u]ne constante révolution agite le couple comprendre-voir. Je comprends par ce que je vois, mais je ne vois que par et à l'aide de ce que je comprends [...] » (2000, 74). L'acte de représentation d'un lieu est donc paradoxal : autant veut-il montrer, rendre compte d'un certain état de fait, autant est-il inévitablement réducteur, simplificateur. Or, conscient que la légitimité du paysage se soit fondée sur « le transport de l'image sur l'original, l'une valant pour l'autre »

(Cauquelin, 2000, 30), mon projet photographique, par sa présentation en séquences et par la nécessité de « lire » les images entre elles, suggère qu'il se base principalement sur cette incapacité de l'image de tout dire, de tout représenter. Par exemple, un des principes structurants de la série d'images est la réapparition, tout au long de la série, de photographies quasi identiques de certains objets ou recoins du site, prises à différents moments de l'année. Cette récurrence des images, à mon avis, rend compte de la nécessité de re-photographier continuellement les lieux, comme s'ils ne pouvaient jamais se réduire à une seule image. À cet égard, mon approche tente de court-circuiter la problématique du paysage (sa tendance à simplifier, à vouloir remplacer un réel beaucoup plus complexe) en mettant l'accent sur la durée et l'aspect narratif du projet. Ainsi, mes images ne pourront jamais dire individuellement l'ensemble du projet, elles devront toujours se présenter comme un ensemble, comme une proposition chorographique voulant raconter le site de la CSF à ce moment précis de l'histoire.

Mon intérêt pour la photographie s'est toujours vu stimulé par les photographes puisant dans le réel les signes concrets d'une vision du monde, d'une intériorité à la fois émotionnelle, intellectuelle et conceptuelle. Le photographe américain Alec Soth, à cet égard me semble représenter cet idéal avec subtilité. Son projet intitulé *Sleeping by the Mississippi* (2003) rejoint dans la forme de sa présentation séquentielle le rythme à la fois lent et méditatif que je désire transmettre dans ma propre série d'images. Le livre du projet de Soth est constitué quarante-six photographies en couleur, déroulant au rythme d'une image par double page. Les paysages et les natures mortes se mêlent aux portraits réalisés par le photographe. Les sujets sont hétéroclites, la méthode très proche d'une « chorographie topographique », en ce sens qu'elle semble vouloir capter l'expérience des lieux visités par une multitude d'images de sujets différents. Contrairement à une approche

typologique qui voudrait chercher dans la rigueur et la ressemblance des sujets la source d'une connaissance, Soth semble davantage se fier à la capacité des images de se contaminer entre elles afin de créer un ensemble narratif, une proposition expérimentale à propos des lieux visités. Dans la tradition d'un documentaire subjectif comme ceux de Robert Frank ou de Lee Friedlander, le travail de Soth semble assumer le rôle du photographe, de celui qui représente, dans la création d'un document portant sur un lieu précis. Ce point de vue se traduit par exemple par la récurrence de motifs visuels précis (dans le cas de *Sleeping by the Mississippi*, on retrouve la présence de lits à plusieurs moments de la séquence) qui rappellent la présence du photographe, de son imaginaire, de son inévitable subjectivité qui ne s'attarde pas tant à des faits indiscutables qu'à des savoirs disputables.

Si j'ai davantage d'intérêt pour les traditions topographiques et chorographiques (ou pour une sorte de « chorographie topographique »), mon projet pourrait tout aussi bien être articulé sous une approche dite « géographique ». La tradition géographique, toujours dans une conception classique du terme, émergea du désir de décrire un lieu le plus précisément possible, à l'aide d'outils de précision et de données empiriques. Avec l'avancement de la science et de la technologie, ainsi que la nécessité d'établir celles-ci sur un terrain solide, dont les fondations reposent sur des données empiriques, il est aisé d'imaginer comment cette approche « objective » et scientifique fut considérée comme la mieux adaptée aux méthodes modernes de connaissance des territoires. L'approche géographique est celle des cartes et des plans, celle des latitudes et des longitudes, celle du savoir « encimenté » (Glissant, 2005), dont le tremblement semble toujours perçu comme une catastrophe à contenir. Michel de Certeau, à propos de la naissance de la cartographie, reconnaissait que « [l]a carte, scène totalisante où des éléments d'origine disparate sont

rassemblés pour former le tableau d'un « état » du savoir géographique, rejette dans son avant ou son après, comme dans les coulisses, les opérations dont elle est l'effet ou la possibilité » (1990, 179). Une méthode géographique, donc, ne peut s'appuyer sur la subjectivité de l'expérience, mais demeure liée à ces « opérations », à toutes ces interactions entre les acteurs présents sur un site, un lieu, un territoire. Mon projet, avant toute chose, porte attention à ces opérations, se considère comme l'une d'entre elles et ne peut donc s'inscrire dans une tradition géographique. La cartographie qui se développe dans ce projet est davantage fondée sur l'expérience individuelle, sur un calcul impossible des distances parcourues. Une approche de « chorographie topographique », d'un autre côté, s'allie davantage aux tremblements et aux affaiblissements des sols argileux, aux constatations sensibles d'une pratique documentaire qui vise à rendre visible ce qui autrement demeurerait sous silence. Si mon travail photographique veut s'immiscer dans la discrétion des êtres et des choses qui peuplent le site de la CSF, c'est en reconnaissant toujours l'inimaginable complexité à laquelle je suis confronté.



Figure 5 : « Obstacle », tirage au jet d'encre, 2011.

7- Un empirisme délicat



Figure 6 : « Façade », tirage au jet d'encre, 2011.

Quelques semaines après la première marche de Novembre, j'envoyai au développement les quelques rouleaux de films que j'avais accumulés jusque là. J'étais retourné quelques fois sur le site de la CSF et une dizaine de rouleaux s'alignaient sur ma table de travail. Le laboratoire me retourna le lendemain une centaine de petits tirages de quatre pouces sur quatre pouces et des négatifs bien rangés dans des feuilles protectrices

transparentes. Je commençai à mettre les tirages les uns à côté des autres, à chercher un sens visuel et un rapport de complémentarité entre les photographies. Dans le lot d'images, il y avait encore quelques traces de mes premières intuitions et je trouvais ici et là des photographies montrant les rues d'Hochelaga-Maisonneuve : Sicard, Leclair, Viau, Ontario, De Rouen, Adam, Saint-Clément, Lafontaine. Les images semblaient suivre ma trajectoire en direction de l'est du quartier, vers la périphérie de cette communauté que je voulais au départ photographier. Après quelques rouleaux de négatifs, les photographies portaient uniquement sur le site de la CSF. Une image semblait pourtant indiquer le moment où mon attention s'abandonna au site pour de bon. Elle montrait un immeuble de pierres grises, dont la vue était obstruée par une série de grands arbres envahis par la vigne grimpante qui prolifère dans cet endroit. Les négatifs précédents montraient le sentier sur lequel j'avais marché. On y voyait un passage étroit entre les arbres et une neige un peu plus épaisse qu'à ma première marche. Les négatifs suivants, quant à eux, montraient à nouveau le sentier, qui s'élargissait maintenant pour entrer sur le vaste terrain des ruines de la CSF. Or, entre ces premières images du sentier et les dernières (on passait ensuite à un autre rouleau de film), une image montrait un point de vue qui n'était pas tourné vers l'avant. Plutôt, il semblait que je me sois retourné pour une seule image, regardant une dernière fois en direction du quartier habité. Plus particulièrement, l'image montrait la cour intérieure du Centre de soins de longue durée *Grace dart* situé à l'angle de la rue Vimont et de l'extrémité est de la rue Sainte-Catherine. Entre mon appareil et les bâtiments, il y avait cette rangée d'arbres envahis, comme si le terrain sur lequel je me trouvais allait toujours me couper un peu de l'espace urbain officiel. Plusieurs mois plus tard, mon collègue Bertrand Carrière me fit remarquer que la ville était presque toujours visible dans mes images, mais qu'elle semblait n'apparaître qu'en arrière-plan, comme une présence gardée

aux frontières du terrain. Cette idée me resta en tête dans la construction de la série, mais elle ne me sembla jamais aussi clairement représentée que dans cette image où je tournais le dos au site pour regarder en direction de la ville.

Or, plus qu'un simple regard nostalgique vers un monde que je laissais derrière moi afin de me concentrer sur l'univers parallèle du site de la CSF, cette photographie avait quelque chose de simple et de concret, elle montrait les bâtiments comme s'ils pouvaient témoigner de l'endroit même où je me trouvais. L'image montrait, spécifiait, donnait au document la preuve quasi irréfutable que cet endroit était présent dans la ville et qu'il possédait ses propres coordonnées latitudinales et longitudinales. L'image témoignait de la spécificité de mon site, puisque faire un travail à propos d'un lieu, c'est toujours s'inscrire dans sa spécificité, se situer le champ spécifique d'un savoir qui s'articule dans les signes concrets et visibles émis par le lieu et ses utilisateurs. En parlant du travail d'August Sander, Walter Benjamin, dans la version anglaise du texte *La petite histoire de la photographie*, emprunte une remarque de Goethe : « *There is a delicate empiricism which so intimately involves itself with the object that it becomes true theory.* » (1999, 520) La version française du texte traduit malheureusement l'expression « *a delicate empiricism* » par « une tendre expérience ». Cette traduction enlève à l'expression toute la profondeur d'un « empirisme délicat », laissant au qualificatif « tendre » la tâche de signifier un mode de connaissance fondé autant sur l'intuition et l'émotion que sur l'accumulation de données et d'observations empiriques. Je garde donc pour mon usage l'expression « un empirisme délicat », comme une référence indirecte à la remarque de Goethe ainsi qu'à sa réappropriation par Benjamin, et ce jusque dans sa traduction vers l'anglais. « Un empirisme délicat », voilà qui semblait exprimer mes ambitions de recherche et de création.

Le sociologue E.V. Walter, dans son livre *Placeways: A Theory of the Human Environment*, commande un type de recherche et une théorie de « l'évidence » :

Nous avons besoin d'une théorie de l'évidence. Les termes latins *ob viam*, à la source du mot anglais pour « évidence » (obvious), signifient ces choses qui se trouvent devant nous, qui nous confrontent directement et quotidiennement dans nos expériences individuelles : des éléments du paysage urbain comme les immeubles, les rues et les quartiers. Je crois qu'il est important de chercher à comprendre comment et pourquoi ce monde *ob viam* se crée et se transforme devant nous, et ce afin de le rendre visible et observable, disponible à nos interprétations et recherches.⁵ (1988, 9)

Des quelques images que je sélectionnai alors, je pouvais déjà m'accorder à cette requête. Mon travail sur le terrain, je le constatais, allait avoir un objectif simple, mais délicat, celui de rendre visible les traces d'habitations du site, mais aussi sa position dans la ville. Je photographierais « ce qui se trouverait devant moi », le monde *ob viam* « me confrontant dans l'expérience immédiate » du terrain. Un peu comme le sociologue des sciences Bruno Latour, j'espérais renouveler ma propre conception de l'objectivité. Très souvent, « être objectif » semble signifier une sorte de détachement où (enfin ! semble-t-on dire) les faits indiscutables peuvent offrir une vérité absolue. Latour note à ce sujet : « L'adjectif ne renvoie pas ici aux faits indiscutables [...], mais aux sites actifs, intéressants et controversés où se construisent les faits disputés. » (2006, 182) L'objectivité, vue de cette manière, se conçoit plutôt comme une attention à ce qui permet aux « faits » d'être indiscutables. Être objectif, en d'autres mots, signifie de porter son attention à la construction d'un savoir, d'une situation ou d'un certain état de fait.

⁵ « *We need a theory that renders sufficient account of the obvious, and by the obvious world, I mean literally the original Latin sense of the words ob viam, the things that stand in the way, the world that confronts us in our most immediate experience of living : elements of the city, buildings, streets, neighborhoods, the phenomena of urban life. I think it is important to discover the forces that make and break this ob-vious world, to render the obvious scrutable, and to give a true account of the obvious experience.* »

Mes images ne témoignent pas de faits indiscutables, mais présentent des faits disputables. Le travail est empirique (en ce sens qu'il s'appuie sur des représentations partielles mais précises du site de mon investigation) et délicat dans sa proposition globale. Celle-ci, par son attention aux signes de l'habitation du territoire ainsi qu'à mon propre parcours sur ces terres, cherche « à prolonger un peu plus l'exploration des connexions sociales » (Latour 2006, 187) en l'étendant jusque dans la forme du compte-rendu et de la séquence d'images.



Figure 7 : « Poêle sur la neige », tirage au jet d'encre, 2011.

8- Theoria, therapeia, topistique

Beaucoup plus tard dans la saison, j'ai croisé un homme sur le terrain. Je l'ai d'abord vu entre les arbres avant qu'il ne disparaisse de ma vue. Une demi-heure plus tard, je le rencontrai à nouveau sur un chemin étroit qui ne m'offrait plus la possibilité d'une esquive.

La semaine précédant cette rencontre, j'avais été surpris par l'apparition d'un nouveau campement sur le terrain. Une grande tente faite de matériaux divers était érigée tout près du bassin d'eau se trouvant à l'est des ruines des anciennes fonderies. À peine une semaine s'était écoulée que le campement était maintenant réduit en cendres. Je pouvais imaginer le feu immense qui l'avait fait disparaître, mais aussi l'animation autour d'un tel événement. Une fête ? Un acte de vengeance entre certains occupants du site ? Le sujet me semblait adéquat, alors j'abordai l'homme qui marchait vers moi sur cette note :

- Qu'est-ce qui s'est passé *icitte* ? La semaine passée, y'avait un *camp* par là ?
- Un *camp* ? répondit l'homme. Ça se peut *ben*. Ça fraye *icitte* la *nuite*, faut que tu te *watches*, y a pas mal de *wackos* dans le coin.

Nous n'avions pas parlé longuement. Un silence était apparu et nous nous étions séparés rapidement. Tout ce qui me restait en tête était cette phrase au vocabulaire inquiétant.

Afin de définir ses propres manières d'approcher et d'étudier les lieux de ses recherches, E.V. Walter fait appel à l'ancien terme grecque *theoria*. Selon la définition qu'il offre de ce terme, un théoricien n'est pas, tel que nous le présumons souvent aujourd'hui, une personne connaissant les choses grâce à des théories en apparence séparées de l'expérience d'un objet d'étude. Plutôt, la *theoria* de Walter serait un mode de connaissance pouvant rappeler la tradition chorographique de description des territoires. Il dit :

Le terme *theoria* désignait à l'origine un mode d'observation actif et complexe, un système basé sur la perception qui impliquait l'écoute des mythes et des histoires locales ainsi qu'une attention aux expériences sensorielles de l'écoute et de l'observation visuelle. Ce mode d'observation encourageait les réponses émotionnelle, cognitive, symbolique et imaginative ; il s'agissait d'une pratique holistique où les sens autant que l'intellect s'engageaient pleinement.⁶ (1988, 18)

Qu'est-ce qui est en action sur mon site d'investigation ? Des occupants marginaux, certes, produisent une complexité difficile à cerner et pour lesquels le discours de réappropriation n'a que peu d'intérêt. Sous la mince couche de terre, et parfois même à la surface, se trouve le silt argileux datant d'avant l'occupation des fonderies. Dans les zones centrales, mes pas marchent sur les fondations des anciens bâtiments, marqués eux-mêmes par une industrie aux succès jadis phénoménaux et par la sueur des milliers de travailleurs qui y ont gagné leur vie. De partout sur ce territoire, on aperçoit la ville qui voudrait bien s'étendre jusque sur ces terres. Au nord-est, c'est la rue Assomption qui pourrait descendre un peu plus bas ; à l'est, c'est l'avenue Souigny qui pourrait rejoindre le quartier d'Hochelaga-Maisonneuve ; sans parler de toutes ces rues, à l'ouest qui se terminent en bordure du site : Sainte-Catherine est, Adam, Lafontaine, Ontario, De Rouen. Le contournement aussi les rails du CN ; rails qui devraient être déplacés vers l'est pour permettre au groupe *Creccals Investments* de réaliser leur projet de réaffectation du territoire. Leur mémoire (2004) propose de transformer 2 millions de pieds carrés du site en 2000 appartements, 300 000 pieds carrés en espaces commerciaux et 200 000 pieds carrés en espaces de bureau. Bien que le projet soit quasiment inévitable, il est curieux, si

⁶ *The term theoria originally implied a complex but organic mode of active observation – a perceptual system that included asking questions, listening to stories and local myth, and feeling as well as hearing and seeing. It encouraged an open reception to every kind of emotional, cognitive, symbolic, imaginative and sensory experience – a holistic practice of thoughtful awareness that engaged all the senses and feelings.*

ce n'est pas ironique, de lire dans ce même mémoire qu'un des objectifs du projet soit de corriger l'erreur qui a été faite dans le passé lorsque 7000 habitants de la rue Notre-Dame furent expropriés pour le développement de l'artère actuelle. Alors que le projet de modernisation pourrait finalement se concrétiser (ce chantier est pourtant encore loin de son lancement officiel), les dommages à la fois humains et commerciaux seraient « corrigés » par ce nouveau développement ?

Se superposent à ces éléments quelques idées partagées sur le problème de l'itinérance à Montréal ainsi que sur la nécessité de maximiser chaque pouce carré de l'île afin d'en soutirer tous les bénéfices commerciaux et sociaux. Se mêlent aussi à cela toutes les histoires individuelles qui ont vu naître l'est de Montréal en tant que « Pittsburg of Canada », un centre industriel jadis important et dont les bâtiments ont pour la plupart été réaménagés en copropriétés. Étudier ce site, finalement, équivaut à cette tâche colossale de mettre en lumière toutes les forces actives et effectives du site. Certaines, plus évidentes, laissent des traces tangibles et concrètes alors que d'autres, plus subtiles, produisent et subissent les changements inévitables sans produire le moindre bruit audible.

Discutant des regroupements sociaux et des identités sociales, Bruno Latour offre une remarque éclairante : « [L]es agrégats sociaux ne sont pas l'objet d'une définition *ostensive* – comme le sont par exemple les tasses, les chats ou les chaises, que l'on peut pointer du doigt – mais seulement d'une définition *performative* : ils existeraient en vertu des différentes façons dont on affirme qu'ils existent » (2006, 52). Souvent, on aimerait pointer du doigt et dire : « Voilà un site postindustriel. Voici quelques sans-abris. Ici, un terrain vague qui ne sert à rien ; là, un quartier qui pourrait profiter d'un développement commercial ». Or, entre ces choses que l'on définit de manière « ostensive », se trouve des

manières d'être, des relations discrètes, mais actives, « des conditions de possibilités ». Mon projet consiste donc à tracer les conditions permettant aux habitants d'être et d'agir afin de comprendre comment se « performe » la configuration actuelle du site. Qui est actif et comment permet-il aux autres organismes d'habiter le territoire ?

Walter poursuit la description de sa démarche en alliant à la *theoria* un autre terme grecque : *therapeia*. Le « thérapeute » est celui qui prend soin d'une chose, qui lui porte attention, affection.

En général, le terme *therapeia* signifie « se soucier de » ou « prendre soin de » quelque chose dont la nature spécifique se définit selon la situation à l'intérieur de laquelle il est utilisé. Lorsqu'appliqué à l'agriculture, *therapeia* signifie « cultiver » ; lorsqu'utilisé pour parler des enfants, il signifie « agir comme un parent » ; dans une situation où on parle d'un couple, il signifie « séduire » [...] Mais que pourrait donc être la *therapeia* des villes ? Dans le sens ancien du terme, le thérapeute de la ville serait celui qui « prend soin de » la ville, qui s'en occupe avec grande attention.⁷ (20)

L'attitude du thérapeute est parente à celle du théoricien, en ce sens qu'ils se soucient tous deux de tout ce qui fourmille, de tout ce qui est actif, de tous les matériaux présents sur le territoire. Ces matériaux sont à la fois cognitifs, intellectuels, sensoriels, imaginatifs et émotionnels, etc.

Pour Walter, le terme *therapeia*, bien qu'initialement riche et positif, revêt aujourd'hui le caractère de ce qui doit être guéri. Dans une certaine mesure, une thérapie urbaine implique la « guérison » d'une ville de ses cicatrices, de ses plaies spatiales. Or, le sens ancien du travail du thérapeute était inclusif, il ne désirait pas tant éliminer les problèmes

⁷ *In general, therapeia means « close attendance » or « caring » for something, but the precise nature of the specific action is defined by the situation. Applied to farming, therapeia means « cultivation » ; in reference to children, it means acting as a parent ; in the case of lovers, « courtship » [...] What, then, is the therapeia of cities ? In the old sense of the word, the therapeuta of the cities are the one who « care » for it with « close attendance. »*

que les comprendre et les situer dans l'ensemble d'une situation donnée. Pour remplacer ce terme désormais désuet, Walter propose plutôt ce qu'il appelle la « topistique » (*topistic*), un mot dérivé du grec *topos*, « lieu », pour désigner une étude des lieux fondée sur la *theoria* et la *therapeia* grecque. Il définit cette méthode ainsi : « J'assigne à la *topistique* un but très large, celui d'être une méthode de recherche non fragmentaire cherchant à couvrir la vaste expérience des lieux et de l'espace. La *topistique* cherche des théories qui représentent et expliquent les forces agissant sur l'intégrité des expériences localisées. »⁸ (18)

Par cette approche, Walter offre une définition de l'interdisciplinarité à laquelle je voudrais me rattacher. Qu'est-ce que l'interdisciplinarité ? Trop souvent, à mon avis, on la mesure à l'utilisation conjointe d'outils de différentes natures, alors qu'il me semble qu'une interdisciplinarité s'articule plutôt dans la juxtaposition, le mélange et l'expérimentation de champs d'investigation différents. Ces champs se situent davantage dans le répertoire discursif que dans celui des outils utilisés. La *topistique* de Walter, en se définissant par la volonté de produire un travail qui soit autant le résultat d'une production personnelle (écrit ou objet d'art, pour autant que le travail de terrain serve à produire quelque chose) que d'une investigation parallèle (philosophie, histoire locale, mythes, littérature, etc.), représente à mes yeux le travail interdisciplinaire par excellence.

Une approche interdisciplinaire, dans cette optique, n'est plus seulement liée à l'utilisation d'outils provenant de différentes disciplines (bien qu'il puisse s'agir d'une caractéristique de la pratique), mais plutôt à un mode d'appréhension actif et à une

⁸ *I intend topistics to serve a wider purpose as a nonfragmentary, theoretical framework to grasp the whole experience of place and space. Topistic inquiry seeks theories that represent and explain forces that make or break the integrity of located experience.*

méthode cognitive ouverte à l'expérience intellectuelle, sensorielle, imaginative et émotionnelle d'une chose. Une approche interdisciplinaire, pour l'exprimer autrement, salira autant les bottes de marche qu'elle torturera l'esprit. Elle se mesurera par la distance parcourue tout comme par le nombre de pages annotées au surligneur et à l'encre du stylo à billes. Elle se comptabilisera, aussi, par le nombre de négatifs réalisés et de chardons étoilés collés aux vêtements du marcheur.

Une approche interdisciplinaire, lorsqu'appliquée à un projet portant sur des lieux précis, sera attentive aux différents niveaux de connaissance disponibles sur le terrain. Dans mon cas, il s'agira d'être attentif aux effets de l'expérience, du travail photographique, du travail de lecture et de recherche, de ma propre réponse à ces espaces partagés, de ma situation sociale privilégiée et de mon attrait pour un sujet marginalisé. Comment toutes ces choses peuvent-elles influencer mon travail ? Ce texte et ces images, ensemble, en se fortifiant l'un l'autre par leur présence respective et par leur contamination, sont le témoignage de ma proposition.



Figure 8 : « Manteau abandonné #1 », tirage au jet d'encre, 2011

Chapitre 2 : Histoires, devenirs et images d'un site postindustriel

Is it possible to actively strive to produce an architecture of excess, in which the « more » is not cast out but made central, in which expenditure is sought out, in which instability, fluidity, the return of space to the bodies whose morphologies it upholds and conforms, in which the monstrous and the extrafunctional, consumption as much as production, act as powerful forces ?

ELIZABETH GROSZ, 2001, 163

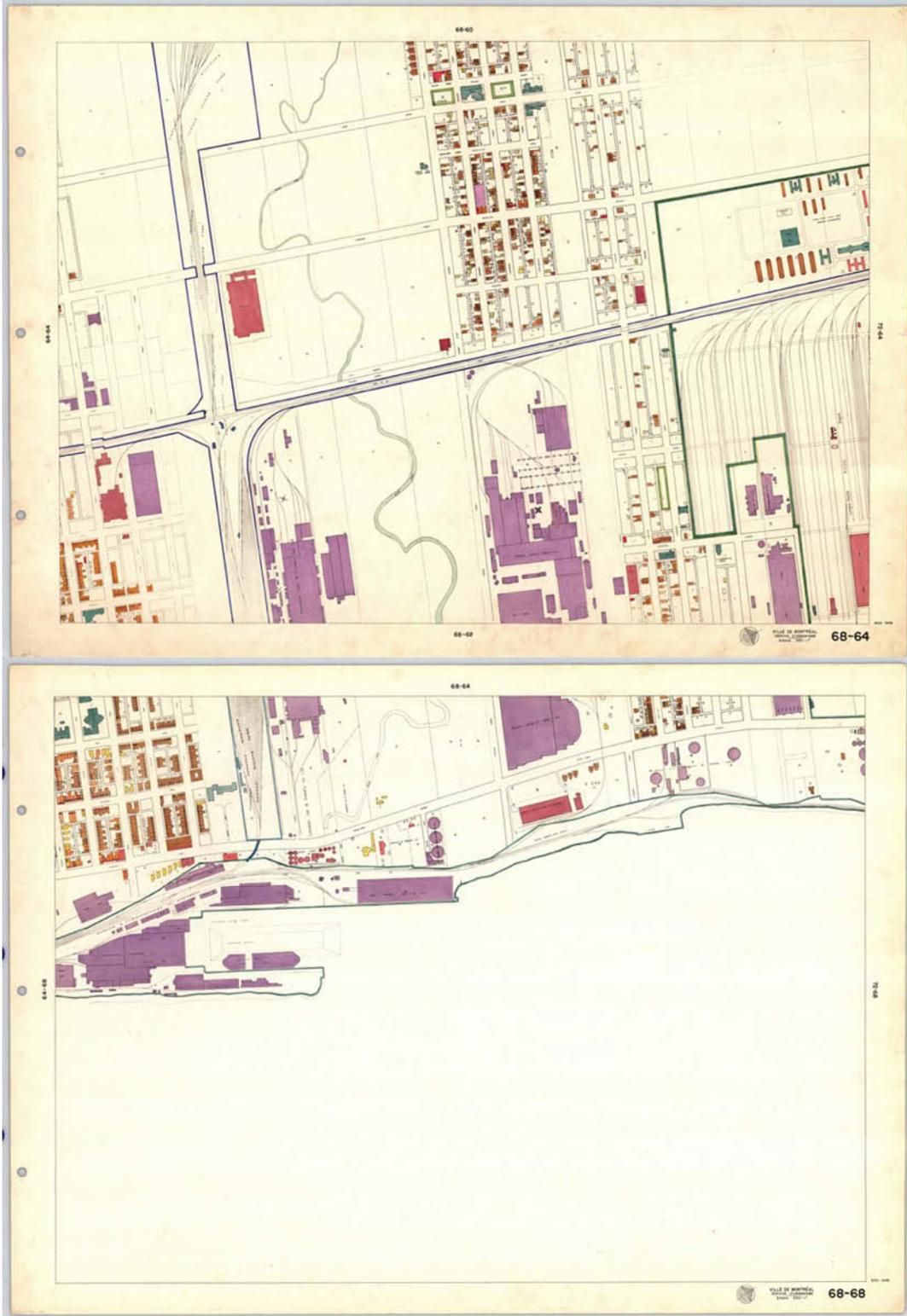


Figure 9 : Plan d'occupation du sol, Service d'urbanisme, Ville de Montréal, 1949. Le plan montre l'est du quartier Hochelaga-Maisonneuve avec, au centre, le site anciennement occupé par la CSF. Au centre de l'image supérieure, on peut voir les rails du CN qui s'allongent aussi à la gauche du site. En plein centre, de haut en bas, on peut apercevoir un cours d'eau qui est encore visible dans la partie est du site actuel.

10- Une logique de l'invention

La philosophe Elizabeth Grosz a publié en 2001 un recueil d'essais intitulé *Architecture from the Outside : Essays on Virtual and Real Space*. Dans cet ouvrage, la philosophie et l'architecture se rencontrent afin de réfléchir les points de coexistence de ces deux disciplines. Pour Grosz, que nous soyons philosophes, architectes ou, pour extrapoler un peu, photographes et étudiants, notre travail demeure ontologiquement similaire. « Ce que nous produisons, que nous soyons philosophes ou architectes, se construit à l'intérieur de limites à la fois matérielles et historiques. Ce produit demeure chaque fois le résultat de compromis et de collaborations, une véritable expérimentation de l'existence. »⁹ (6)

La thèse principale que Grosz articule dans ce projet fondamentalement interdisciplinaire pourrait se résumer dans cette phrase concise : « L'espace appelle continuellement une occupation différente. »¹⁰ (8) Pour Grosz, tout travail qui s'intéresse à l'espace et à son occupation devrait aussi s'intéresser aux conditions de possibilités qui y sont inévitablement présentes. Le monde social serait constitué d'un présent complexe, formé par un passé tout aussi dense, mais aucune étude ne serait complète sans une attention à ce qu'il peut devenir, aux manifestations contingentes qui, inévitablement, marqueront son territoire.

À l'hiver 2011, je m'étais inscrit à un séminaire sur la pensée post humaniste. Dr. Cynthia Hammond, qui était à la fois superviseure de mon projet de maîtrise et professeure du cours, nous invitait à repenser nos pratiques respectives (nous étions neuf étudiants aux pratiques diverses : histoire, arts sonores, arts médiatiques, photographie,

⁹ « *We're making something, something which has material and historical limits, something that is inherently the product of collaboration and compromise, a practical experiment in living, regardless of whether we are philosophers or architects.* »

¹⁰ « *Space is the ongoing possibility of a different inhabitation.* » (8)

histoire de l'art, etc.) et à réfléchir aux possibles applications critiques et théoriques de ce champ de pensée. Mon travail photographique sur le site de la CSF était maintenant entamé et j'avais entre les mains un projet qui ne savait pas encore où se situer, comment se réfléchir et quelles étendues critiques, théoriques et méthodologiques couvrir. Mon apprentissage suivait la construction de la séquence photographique : par bonds successifs, par nouveaux arrivages de tirages à trier, juxtaposer, séquencer, organiser. De la même manière, les idées qui émergeaient se greffaient en tant que paragraphes additionnés à un document *Word* qui regroupait mes notes de travail. Le livre de Grosz n'était pas au programme de lecture du séminaire mais la problématique de la réaffectation des espaces urbains aurait pu être au menu de nos discussions hebdomadaires.

Grosz, entre autres choses, proposait que les problématiques liées à la réutilisation des sites et des immeubles désaffectés puissent être conçues sous la relation existant entre les notions de temps et d'espace. L'aménagement urbain et l'architecture travaillent principalement avec le dernier des deux matériaux, occupés à imaginer des manières novatrices d'utiliser les espaces à transformer. Le temps, dans cette façon de faire, est relégué à un rôle secondaire. Son action sur l'espace est à peine envisagée, alors qu'en réalité, il permet et produit une foule de manifestations qui prolifèrent sans l'accord des architectes et des urbanistes. Comme le dit Grosz, « l'architecture excède toujours la fonction »¹¹ (165). Peu importe la volonté des architectes de rendre un lieu fonctionnel, son utilisation excèdera toujours cette fonction d'origine au travers des appropriations (officielles ou non) des individus l'occupant. Ainsi, une vision réaliste de toute forme d'appropriation spatiale devrait tenir compte de l'effet inévitable du temps sur les lieux, les êtres et les choses. C'est ce que Grosz décrit par son concept de « futurité ».

¹¹ « *The gift of architecture is always in excess of function.* »

telle que je la comprends, est un mode de conception de l'espace qui prend en compte et accueille toutes les potentialités d'un lieu. Celles-ci peuvent être imaginées, mais sont fondamentalement complexes et impossibles à prévoir.

Dans un des chapitres du livre, Grosz propose ce qu'elle nomme une « logique de l'invention » :

Je veux présenter ce que je crois être un mode philosophique particulièrement sous-représenté, un mode que la philosophie pourrait partager avec l'architecture et qui pourrait se nommer « la logique de l'invention ». Ce mode s'opposerait au modèle de la logique de l'identité et de la raison d'Aristote. Une logique de l'invention demeure à être inventée : ce type de logique pourrait agir comme médiateur dans la négociation des catégories créées par la pensée philosophique et s'intégrer aux nécessités pragmatiques de n'importe quel projet empirique. Il serait le lien inventant de nouvelles philosophies et de nouvelles architectures. [...] Une logique de l'invention est nécessairement expansive, ne produisant pas tant des prémisses que des techniques, non pas des conclusions mais des solutions, pas des arguments, mais des effets.¹² (112)

L'apport d'une telle logique est radical dans la mesure où la réaffectation d'espaces urbains est à la fois un projet empirique et réflexif, un projet qui ouvre à la fixité des discours la sinuosité des méthodes interdisciplinaires. Concrètement, une logique de l'invention, telle que je la comprends, est une logique qui s'attarde à la spécificité des lieux. Lorsque Grosz dit qu'une telle logique « ne produira pas tant des prémisses que des techniques, non pas des conclusions mais des solutions, pas des arguments, mais des effets », on peut s'imaginer qu'une telle pratique s'attardera davantage au cas plutôt qu'à

¹² *I want to explicate what I understand as a particularly underrepresented philosophical mode, which philosophy may share with architecture, what might be called a « logic of invention » as opposed to an Aristotelian logic of identity, reflection, reason, self-containment. A logic of invention has yet to be invented : only such a logic can mediate between the reflective categories of philosophical thought and the pragmatic requirements of any empirical project, here the architectural project. It is a linkage that invents new philosophies and new architectures. [...] [A] logic of invention is necessarily expansive, ramifying, and expedient, producing not premises so much as techniques, not conclusions so much as solutions, not arguments so much as effects.*

l'espèce. Il ne s'agira pas d'établir quelques façons de faire universelles, mais de solutionner une situation spécifique, de trouver les moyens de rendre effectifs la spécificité des lieux, d'élaborer des techniques appropriées aux topographies particulières du territoire. Des espaces aménagés en suivant une logique de l'invention le seraient en fonction d'un futur potentiel. Inévitablement, ces aménagements devraient accueillir une forme d'imprévu et de manifestations non-planifiées. Ce serait une philosophie du devenir à l'intérieur de laquelle on réfléchirait non pas aux possibilités de régler un cas à long terme en l'abandonnant ensuite au futur, mais en imaginant des moyens de travailler et de faire évoluer un projet en fonction de ce qui l'affectera inévitablement avec le temps.

Mon discours pourrait réclamer la protection du site de la CSF et, bien que ma volonté serait tout à fait légitime et politiquement défendable, elle n'en demeurerait pas moins utopique. Grosz nous rappelle que l'utopie ne s'inscrit pas dans le temps et dans l'histoire : « L'utopie [...] est communément vécue comme une sorte de fantasme extérieur au temps et à l'histoire, comme le moment où les problèmes passés seraient résolus. »¹³ (138) Si nous désirons demeurer dans l'histoire, l'habiter avant de s'en évader, nos projets doivent s'y inscrire, avec toutes les difficultés que cela comporte. Mon projet, par la documentation des traces laissées par ces acteurs non officiels, ces visiteurs marginaux, offre une visibilité à des manifestations autrement marginalisées et oubliées lors de la planification de la réappropriation du lieu. Mon but n'est pas tant de réclamer la conservation de ces participants, qu'à montrer qu'ils existent et que, peu importe la volonté des décideurs, ils réapparaîtront dans le paysage urbain. Si ce site est perçu comme étant vacant et inutilisé, c'est que l'occupation s'est faite subrepticement, sans l'accord des

¹³ « [U]topia [...] is commonly fantasized as the end of time, the end of history, the moment of resolution of past problems. »

propriétaires et de la ville. Comment penser, alors, qu'il en sera autrement une fois que le site sera développé ? Si ces traces que je photographie et discute en ces pages pouvaient être vues, pensées et comprises sérieusement, un projet de réhabilitation ne pourrait-il pas en tenir compte, s'y ouvrir, devenir perméable à leur influence ? Ma formation n'est pas celle d'un urbaniste ni d'un architecte et ma proposition est conséquemment moins pragmatique que réflexive : réflexion qui à mon avis devrait s'inscrire de manière sérieuse dans la planification des espaces urbains. À ma connaissance, cette réflexion est présentement absente des documents officiels.

Mon cheminement au travers des textes associés de près ou de loin à la pensée post humaniste suivait mon acclimatation aux temps froids de l'hiver. Plus le temps passait, plus j'en appréciais les difficultés et en tirais idées, réflexions et (aussi !) frustrations. Certains textes arrivaient toutefois à rejoindre mon travail. Dans son *Manifeste des espèces de compagnie*, Donna Haraway discutait la relation de l'être humain avec l'animal en prenant pour véhicule certaines histoires de dressage de chien. Ce véhicule lui permettait de réfléchir aux relations entre espèces, de mettre à jour certains modes de dominations et de proposer un cadre éthique où l'animal pourrait réaffirmer son droit à la différence. Pour Haraway, « aucun être ne préexiste à sa mise en relation » (2010, 14) : le déterminisme biologique qui voudrait catégoriser chaque espèce dans une case bien à elle serait en porte-à-faux avec la réalité des relations. « Marquée par un refus de toute pensée d'ordre typologique, de toute opposition binaire, des universalismes et relativismes de tout poil, cette théorie contribue par la fécondité de ses approches aux questions d'émergence, de processus, d'historicité, de différence, de spécificité, de cohabitation, de co-constitution et de contingence. » (14) La pensée d'Haraway était discutée, dans le cadre de notre séminaire, en relation à la présence animale à l'intérieur de la ville. Plus particulièrement,

nous nous étions rassemblés au Biodôme de Montréal afin d'alimenter notre discussion d'exemples concrets. Entre le Biodôme et mon site de recherche, quelques centaines de mètres seulement créaient un espace qui, d'un point de vue théorique, semblait insurmontable. Le site que je parcourais était peuplé d'animaux. Le renard, bien entendu, parcourait ces espaces, mais il était évident que d'autres espèces s'y trouvaient aussi. Des animaux qui se sont acclimatés aux villes en se nourrissant de résidus alimentaires ainsi que de petits mammifères comme les souris, les mulots et les rats (Jost 2007, 21). Par rapport à ces présences animales urbaines plus ou moins nobles, les animaux et le spectacle du Biodôme semblait infiniment autre. Or, encore une fois, mon objectif n'était pas tant de réclamer la protection des espèces marginales présentes sur le site que de poser la question à laquelle nous convie Haraway : « Comment vivre de façon éthique à l'intérieur de ces flux éphémères et circonscrits qui n'affectent pas seulement « l'homme », mais bien l'ensemble hétérogène de nos relations ? » (32)

La logique de l'invention de Grosz se voyait ainsi enrichie d'une problématique supplémentaire : celle de la présence animale. Comment concevoir des sites prenant en compte cette présence future qui, lors de la planification des espaces, ne peut être prévue totalement ? Comment rendre « ces flux éphémères et circonscrits » de développement urbain viables pour « l'ensemble hétérogène » de tous les participants de l'espace de la ville ? Je ne pouvais répondre totalement à cette question, mais j'étais prêt à travailler sur un projet photographique et théorique qui prendrait à son bord cette question complexe.



Figure 10 : « Refuge », tirage au jet d'encre, 2011.

11- Scorie et briques réfractaires



Figure 11 : Vue aérienne tirée de *Google Maps*. Au bas de l'image, en diagonale, on peut apercevoir les rails du CN. Le site de la CSF se déploie en direction des stationnements situés au haut de l'image. À la gauche de l'image, la rue la plus au nord du site (la rue Hochelaga) est visible. À la droite, on aperçoit la rue Notre-Dame longeant le fleuve.

À mesure que j'apprenais à connaître le terrain de ma recherche, une cartographie mentale des espaces parcourus se dessinait. Une carte plus ou moins précise marquée davantage par les images que j'avais faites à tel ou tel endroit que par de réelles mesures des distances et des proximités. Or, malgré ces imprécisions, je connaissais de plus en plus le terrain sur lequel je marchais.

Mon parcours débutait habituellement au nord du site, alors que le prolongement des rails du CN passait au-dessus de la rue Hochelaga. À cet endroit, je suivais un des passages se dessinant entre les herbes pour atteindre un chemin qui longeait les rails. Ce chemin longeait le site à l'ouest, du nord au sud. Or, je n'empruntais que rarement ce chemin

linéaire et préférais entrer dans les terres rapidement au travers d'une brèche dans la clôture. Une dénivellation d'environ cinq mètres m'amenait à ce que j'appelais « le plateau du nord », constituant toute la partie située au nord des rails du CN, et qui ne faisait pas officiellement partie du site de la CSF. Les destins de ces deux parties semblaient pourtant liés, non seulement parce qu'ils étaient tous deux officiellement « vacants », mais parce que l'occupation non-officielle n'avait que faire des droits de propriété. Ce « plateau du nord » était plat et couvert d'une végétation plus ou moins dense. Des herbes hautes donnaient au lieu une couleur majoritairement jaune ou brunâtre à l'hiver, alors qu'à l'été le vert dominerait partout. Il était difficile de s'y orienter d'après des points de repères visuels : les herbes étaient presque aussi haute que moi et me poussaient à me déplacer vers les zones éclaircies où je retrouvais les deux camps principaux de cette partie du territoire. Un des camps était solidement construit, couvert d'une toile bleue épaisse sous laquelle une construction de bois contre-plaqué offrait, je l'imagine, une protection efficace contre le vent et les intempéries. L'autre camp n'était constitué que d'une petite tente, qui resta d'ailleurs inoccupée tout l'hiver. À l'intérieur, un épais matelas de mousse gisait dans le froid tardif de cette fin d'hiver. Visiblement, le camp avait été abandonné pour la saison.

Après avoir contourné les camps (que je photographiais fois après fois), je suivais la clôture qui me menait aux rails du CN (ceux qui coupaient mon site en deux). De là, je pouvais prendre à gauche (vers l'est) et longer la clôture d'ouest en est, ou je pouvais traverser les rails en direction des anciennes fonderies.

Cette partie du site montrait davantage les signes d'une occupation manifeste. Chaque coin semblait occupé, qu'il le soit par une habitation actuelle, une utilisation industrielle passée ou tout simplement par certains résidus contaminés qui, à leur façon,

participaient aussi à l'occupation. Cette zone était couverte par les ruines des bâtiments des anciennes fonderies : des fondations en béton permettaient de distinguer l'endroit où chaque bâtiment se trouvait autrefois. Tout autour de ces fondations se trouvaient les zones boisées plus denses où s'enfonçaient de petits sentiers étroits se connectant les uns aux autres. Quelques éclaircies étaient dispersées au travers de ces zones touffues, concordant habituellement avec des lieux d'occupations (campements, feux de camps, etc.).

La frange la plus à l'est était surélevée du reste du site d'une dizaine de mètre environ. Au premier coup d'œil, on pouvait croire qu'il s'agissait de la topographie naturelle du lieu, mais l'Avis de contamination réalisé par la firme *Biogénie* m'apprenait qu'il s'agissait plutôt de « trois empilements distincts de matières résiduelles constituées majoritairement de sable de fonderie. En effet, les multiples années d'opérations de la fonderie ont généré la production de déchets représentés par des sables de fonderie usés et autres matières résiduelles (scories et briques réfractaires) qui ont été emmagasinés sur le site. » (2004, 3) Sous les herbes, donc, se trouvaient les sédiments contaminés d'une occupation passée.

L'Avis de contamination poursuivait en m'informant que la contamination était « [d]e l'ordre de 120 000 m³ à 160 000 m³ de sable de fonderie dont environ 55 % correspondent à des déchets solides et 45 % correspondent à des déchets spéciaux », qu'il s'y trouvait « de 30 000 m³ à 50 000 m³ de scories et briques réfractaires », « environ 3000 m³ de sol contaminé par des métaux et des hydrocarbures pétroliers » et finalement, « environ 500 m³ de matières dangereuses » (5). Dans sa « logique de l'invention », Elizabeth Grosz nous appelait à reconnaître un passé dont les ramifications s'étiraient au-delà du présent, « un passé qui ne se serait pas épuisé dans l'activité et un futur qui ne pourrait

s'épuiser ni s'anticiper dans le présent »¹⁴ (2001, 112). Dans ces zones contaminées du site, le passé n'était pas tout à fait épuisé, il traçait encore les devenirs du site, mais aussi ceux des investisseurs pour qui, je pouvais l'imaginer, la décontamination représentait un investissement important. Je soupçonnais d'ailleurs qu'une des raisons pour lesquelles aucun projet de réhabilitation n'ait encore eut lieu fut ensevelie sous ces milliers de mètres cubes au passé lourd.

Chaque marche qui suivit la lecture de l'Avis fut caractérisée par ce nouveau savoir qui m'habitait. C'était comme si deux modes d'appréhension se développaient en même temps : d'un côté, je sentais que ma relation avec le site changeait, j'avancais plus instinctivement, ma peur se dissipait. J'étais de plus en plus sur *mon territoire*, je me l'appropriais en voulant bien le partager avec quiconque s'y trouverait déjà. D'un autre côté, mes recherches m'apprenaient à connaître le site autrement, en tant qu'objet de recherche, et je commençai à croire que ces deux modes de connaissance pouvaient très bien cohabiter.

¹⁴ « A past that has not exhausted itself in activity and a future that cannot be exhausted or anticipated by the present ».



Figure 12 : « Sous les herbes », tirage au jet d'encre, 2011.

12- Histoire

Ce que l'Avis de contamination rendait évident était que, sous la surface des pierres et de la terre, se cachait toute une histoire à laquelle il était difficile de se rattacher. Je pouvais consulter tous les documents historiques disponibles, ce passé lointain n'avait jamais autant d'effet que lorsqu'il s'incarnait dans la matérialité des choses qu'il m'était donné de rencontrer sur le site. Ainsi en était-il des « briques réfractaires » et des « sables de fonderie » : ils étaient la surface sur laquelle je marchais.

Malgré cette difficulté, je me mis à chercher les signes concrets d'une histoire spécifique au lieu. Sur le site, les ruines des immenses fonderies demeuraient visibles, malgré leur démolition en 2004, après près d'un siècle d'activité industrielle intense (de 1912 à 2003, pour être précis). D'abord une propriété de la *Canadian Car and Foundry Company*, puis de la compagnie *Hawker Sidderley*, la CSF a produit une quantité importante de pièces d'acier pour l'industrie ferroviaire et celle de l'automobile au cours du siècle dernier. Les immenses piliers de béton qui jonchaient la zone du site occupée par les ruines des fonderies semblaient témoigner de ce passé lourd.

Fouiller l'histoire du site s'avéra une tâche difficile. L'activité industrielle qui avait pourtant laissé partout sur le site les traces de son histoire n'avait engendré que très peu de documents écrits et d'artefacts visuels. Ma recherche dans les archives de Montréal m'apprenait peu sur l'histoire spécifique du site de la rue Notre-Dame. Par contre, le développement de l'est de Montréal semblait un terrain plus fertile en renseignements et, à force de ratisser le sujet plus large de l'industrialisation de Montréal entre 1896 et 1914, il devint plus aisé de comprendre les raisons pour lesquelles cette industrie avait pu trouver dans cet endroit le lieu de son installation.

Dans son livre *Maisonneuve : Comment des promoteurs fabriquent une ville*, l'historien Paul-André Linteau laisse probablement un des documents les plus complets à propos du développement industriel et résidentiel de la ville de Maisonneuve, annexé à Montréal en 1918. Alors que Montréal entreprend au début du vingtième siècle sa troisième grande vague d'industrialisation et que les investissements dans l'industrie du chemin de fer viennent participer au développement de l'industrie du blé dans l'ouest canadien (Linteau, 1981, 92), les grandes industries de la région de Montréal et des autres grandes villes de l'est du Canada se voient forcées de suivre la cadence. En une dizaine d'années (entre 1901 et 1911), Montréal voit sa population passer de 267 730 à près d'un demi-million. Selon Linteau, « c'est là une des plus fortes poussées qu'ait connues la métropole dans son histoire » (1981, 92).

De plus, l'Est de Montréal profite alors de deux voies de transport importantes qui poussent les industries à s'établir en ses terres. Tout d'abord, la présence du port convient aux échanges entre l'Est du Canada et les pays d'outre-mer. Puis, l'établissement de lignes de chemins de fer importantes permet aux entreprises localisées près de la municipalité de Maisonneuve de profiter d'un axe de transport en direction de l'intérieur même du pays, vers l'Ontario et les provinces de l'ouest.

Les politiques industrielles de Maisonneuve encourageront aussi fortement l'établissement de grandes entreprises. Toujours selon Paul-André Linteau, le développement de la municipalité de Maisonneuve s'explique par la volonté des propriétaires fonciers du secteur, bien présents dans le cercle des décideurs municipaux, d'instaurer des conditions favorables à l'établissement d'industries manufacturières. Par l'octroi d'avantages fiscaux aux entreprises voulant s'établir dans cette banlieue de Montréal

en retour de l'engagement d'ouvriers locaux qui chercheront tôt ou tard à s'établir à leur tour dans les environs, les grands propriétaires fonciers élaborent une stratégie de développement rapide et efficace.

L'histoire de la CSF s'inscrit ainsi dans le contexte plus large de développement industriel de l'est de Montréal. Entre la courte vie de la municipalité de Maisonneuve (1883-1918) et son annexion à la ville de Montréal, la CSF participe avec plusieurs grandes industries à l'élaboration d'un quartier industriel qui jusqu'à aujourd'hui conserve les traces de cette vocation. Or, tout comme la plupart des industries de l'île de Montréal, la CSF traverse une histoire tumultueuse.

En 1954, après plus de quarante ans d'activité, les fonderies furent modernisées au coût de 4 millions de dollars, ce qui leur valut le qualificatif d'« ultra-modernes » dans les journaux locaux (La Presse, 2 juin 1954). Employant près de 1300 travailleurs, les fonderies s'équipèrent alors de systèmes de récupération du sable, s'offrant du coup des bénéfices économiques importants et procurant des conditions de travail plus sécuritaires à leurs employés. Beaucoup plus tard, en 1984, la situation n'était plus tout à fait la même : le nombre de travailleurs ayant diminué sensiblement, il ne resta plus que 250 d'entre eux. La CSF fut tout près de la fermeture, lorsque la Commission canadienne du blé, un client important, menaçait de faire construire ses wagons en Ontario (Nouvelles de l'Est, 17 avril 1984). Quelques jours plus tard, toutefois, la situation fut rétablie et le député fédéral d'Hochelaga-Maisonneuve, M. Serge Joyal, annonça que « la Commission canadienne du blé aurait l'intention de multiplier par deux le nombre de wagons de chemin de fer qu'elle avait l'intention de faire construire cette année pour transporter le blé dans l'Ouest canadien » (Nouvelles de l'Est, 1^{er} mai 1984). L'année 1989 ramena la précarité à la CSF, alors que 250

des 350 employés furent licenciés. Sur l'île de Montréal, 80 annonces similaires signalèrent une année difficile dans de nombreux secteurs d'activités. Au total ce seront près de 6000 travailleurs qui perdront leurs emplois dans la région de Montréal (La Presse, 23 novembre 1989). Les temps prospères semblaient être révolus. Entre 1989 et le début des années 2000, les fonderies poursuivront leurs productions limitées, mais elles cesseront définitivement leurs activités en 2003.

Un permis de déconstruction fut octroyé le 29 octobre 2004. L'avis du Conseil du patrimoine de Montréal nota alors que « les informations [rassemblées], malgré la difficulté de documenter le patrimoine industriel, et suite à la vente très récente de l'édifice, [...] font rapidement constater la présence d'un site d'importance sur le plan historique » (2004, 2). Or, ce même avis constate que le plan d'urbanisme de 2004 classifie ce terrain sous le intitulé « réaménagement et diversification du secteur ». On peut donc comprendre qu'un projet de conservation, s'il est souhaitable ou simplement souhaité par le Conseil du patrimoine et une partie de la population sensible à l'héritage industriel de la ville de Montréal, est alors limité à un avis de quelques pages. La ville, tout comme les promoteurs immobiliers qui s'en sont fait acquéreurs, semblent davantage intéressée par le potentiel économique du lieu que par sa possible conservation. Or, c'est un peu dans la surprise générale que le Maire de Montréal annonçait le 31 octobre 2011 son plan pour l'Est de Montréal. À l'intérieur de ce plan, le prolongement vers le sud de l'avenue Assomption affectera la « friche industrielle » (Ville de Montréal, 2011, 25) du site de la CSF. Or, il est curieux de lire plus loin que « [l]e prolongement vers le sud du boulevard de l'Assomption jusqu'à la rue Notre-Dame Est représente l'épine dorsale du projet. Pour assurer sa réalisation, ce prolongement devra, entre autres, s'arrimer au projet de modernisation de la rue Notre-Dame Est » (25). Curieux, puisque ce même projet de modernisation n'est

aucunement évoqué dans ce document de 28 pages ! Au quotidien La Presse, Karim Benessaïeh relate qu'« une enveloppe de 8 millions sera réservée aux projets de décontamination de terrains industriels, un montant nettement insuffisant, [...], puisque les besoins seraient de l'ordre de 450 millions » (La Presse, 31 octobre 2011). Il est donc difficile, pour l'instant, d'imaginer la réaffectation du site basée sur de telles prémisses.

Bien entendu, avec toutes les difficultés que rencontre le projet de modernisation de la rue Notre-Dame, on peut imaginer que l'histoire continuera de marquer ces terres par les masses de bétons et de briques réfractaires qui jonchent le sol du site. L'occupation actuelle marquera un pan de l'histoire qui restera, peut-être, silencieuse. Mon projet de recherche servira à retracer l'activité enfouie sous cette « friche industrielle ».



Figure 13 : Site de la CSF, circa 1920. Photographie inconnu. Source : <http://www.geolocation.ws/v/P/17291586/canadian-steel-foundries-1900/en>. Le site date cette image « circa 1900 », mais compte-tenu que l'industrie s'installa dans ces espaces en 1912, j'en conclus qu'elle doit dater plutôt de « circa 1920 ».

13- Le champ aveugle ou l'histoire silencieuse

Roland Barthes, dans sa désormais célèbre *Chambre Claire* (1980), propose deux manières d'appréhender l'image photographique. Nous pouvons comprendre une image, nous dit-il, au travers des éléments qui font appel à nos connaissances, notre culture et notre compréhension de ce qui est représenté. Il donne à ces choses le nom de « *studium* ». Par exemple, nous comprenons le sens d'une image en observant les postures et les vêtements des personnes représentées ou en identifiant les lieux, l'architecture et les autres signes culturels. Le *studium*, c'est « l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière » (48). Barthes poursuit : « C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies,

soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement (...) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors. » (48)

Une autre manière d'appréhender les images serait par ce qu'il nomme « le *punctum* », terme faisant référence, cette fois-ci, aux aspects des choses présentées dans l'image qui attirent l'attention, qui piquent la curiosité, qui suscitent un intérêt instinctif, émotif. Il peut s'agir du regard mystérieux d'un inconnu présenté dans un portrait ou de la manière inhabituelle qu'ont les arbres d'un paysage de se soumettre au force du vent ; le *punctum* est ce qui ponctue l'image, ce qui détourne le regard de toutes autres choses pour le ramener à ce qui s'y déroule, à ce qui y est présenté. « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne). » (Barthes, 49)

J'aimerais imaginer l'exploration d'un lieu sous ces mêmes paramètres. Nous pouvons connaître un lieu en étudiant son histoire, son architecture, sa situation socio-économique ; nous pourrions nommer ces choses le *studium* de la connaissance d'un lieu, une connaissance occupant « le champ très vaste du désir nonchalant, de l'intérêt divers, du goût inconséquent » (50). C'est par le *studium* que j'apprends à connaître l'histoire du site de la CSF, que je lis les avis de contamination et ceux du Conseil du patrimoine de Montréal. Inconsciemment, par contre, je crois que toute personne qui s'embarque dans un projet portant sur un lieu spécifique est à la recherche de quelque chose d'intrinsèquement impossible à identifier au départ. Ce « quelque chose » pourrait être considéré comme le *punctum* de Barthes, une sorte d'histoire silencieuse qui ne découvre que par bribes et fragments inattendus. Désirant explorer le site de la CSF par la photographie, je l'ai approché comme l'aurait fait n'importe quel historien, sociologue, politologue, etc. Je l'ai

exploré en profondeur, cherchant les lignes directrices, ces discours sur le développement, l'aménagement urbain et la transformation. Or, j'étais aussi à la recherche d'exceptions, de différences, de manifestations ayant pu échapper au discours à l'intérieur duquel on explique habituellement le site. Je cherchais quelque chose d'inattendu, quelque chose d'intime et de personnel ; en bref, quelque chose qui s'apparenterait au *punctum* du lieu. Je pouvais croire que ces mots de Barthes à propos de la photographie pouvaient aussi s'appliquer à ma quête de la connaissance du site de la CSF : « Je ne m'intéressais à la Photographie que par « sentiment » ; je voulais l'approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une blessure : je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense. » (42) Ma rencontre avec le renard, la découverte de ces présences marginales, la réalisation soudaine que je partageais mon propre quartier avec des hommes et des femmes dont la situation sociale est ostracisée arrivaient à me poindre comme une blessure pour laquelle je ressentais tout à coup une douleur triste. Devant ces réalités juxtaposées et sur ces territoires partagés, je comprenais tout à coup mon projet comme une sorte de réponse personnelle et intime me permettant, peut-être, de comprendre un peu mieux la réalité à l'intérieur de laquelle je vis. Et comme tout changement nécessite d'abord une compréhension de la problématique, je croyais m'être avancé dans la bonne direction.

Au chapitre vingt-trois, juste avant de retourner sa propre recherche sur elle-même (en ne cherchant plus l'essence de « la photographie », mais en questionnant le pouvoir d'une seule photographie, celle de sa mère dans le Jardin d'Hiver), Barthes ouvre une dernière note sur le *punctum*. « Dernière chose sur le *punctum* : qu'il soit cerné ou non, c'est un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et *qui cependant y est déjà*. » (89)

Quelque chose que j'ajoute et qui cependant y est déjà... J'avais sur le terrain et les dernières neiges de mars commençaient à fondre. Comme tout au long de l'hiver, je trouvais et photographiais les traces d'occupation : des campements, des lieux marqués par le feu, par les déchets divers laissés après une fête ou une nuit misérable au grand froid. Plus la neige fondait, plus ces traces apparaissaient. On les voyait poindre entre la neige et le soleil, comme autant de marques qui se trouvaient là, visibles, mais qui demeuraient muettes dans le changement des saisons. Devant ces traces, toutefois, je sentais émerger l'histoire de leur présence : une histoire toujours incomplète, fragmentée, mais qui par accumulation créait ce champ aveugle décrit par Barthes :

Or, devant des milliers de photos, y compris celles qui possèdent un bon *studium*, je ne sens aucun champ aveugle : tout ce qui se passe à l'intérieur du cadre meurt absolument, ce cadre franchi. Lorsqu'on définit la Photo comme une image immobile, cela ne veut pas dire seulement que les personnages qu'elle représente ne bougent pas ; cela veut dire qu'ils ne *sortent* pas : ils sont anesthésiés et fichés, comme des papillons. Cependant, dès qu'il y a *punctum*, un champ aveugle se crée (se devine) [...]. (90)

Certaines marques faites au territoire « mourraient absolument, le cadre de mon passage franchi ». Or, nombreuses étaient celles qui ouvraient un champ aveugle en dehors de leur matérialité et qui, devenant des images photographiques par la suite, se transformaient en présences immobiles, « sortant » de leur propre cadre d'existence. Les choses se mettaient à parler, à raconter des parcours individuels fragmentés. Ces marques devenaient les *punctums* du lieu, traçant une histoire à comprendre. Ma série d'images les prendrait, me disais-je alors, comme des mots étymologiquement complexes, avec lesquels j'écrirais une nouvelle trame narrative, celle de ma trajectoire sur le terrain. Chacune des images ouvrirait alors « une sorte de hors-champ subtil, comme si [elle] lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir [...] » (Barthes, 93).

Il y avait donc eu le *punctum* de départ, celui du renard et des présences silencieuses que je devinais. Puis, les objets s'étaient animés dans leur immobilité, ouvrant chacun à leur manière un champ aveugle que j'explorais dans la construction de la séquence d'images et dans la réponse qu'offrait chaque image à sa suivante ou sa précédente. Ces champs aveugles traçaient à mon insu la structure de la série d'images et m'amenaient chaque fois plus près de mon but, soit la concrétisation d'un projet photographique.

Ce « hors champ subtil », je le trouvais, entre autres, dans les chaises abandonnées qui traçaient une histoire difficile à comprendre. Au milieu des herbes hautes, après avoir suivi un étroit chemin qui me semblait interminable, j'arrivais à une drôle de clairière, une ouverture dans la friche où, au centre, une chaise solitaire attendait. Que s'était-il passé ici ? Qui avait déposé cette chaise dans cet endroit incongru ? Que pouvait-elle m'apprendre à propos de ce qui se déroulait réellement sur le site de la CSF ? J'arrivais à en tirer très peu d'informations, mais ma curiosité était piquée à vif. Je devenais attentif à la présence d'objets similaires disséminés sur le site. Or, ces objets-surprises, ces clairières improvisées, arrivaient à créer un *punctum* toujours inattendu. Le poète canadien Don Mckay parle des clairières de la manière suivante :

C'est ainsi que nous faisons l'expérience de la clairière, lorsque nous marchons en forêt. Telles des rayonnements lumineux où les arbres reculent, les clairières combinent les sentiments d'enfermement et d'ouverture. Alors que nous approchons, nous avons tendance à ralentir et à nous taire, en partie gênés par la possible présence d'un renard ou d'un chevreuil, mais aussi par respect envers les présences qui semblent toujours s'animer dans les clairières. Chacune de ces présences a son propre caractère, sa propre tonalité. Je soupçonne que ce « sens de la présence » soit le véritable ancêtre de notre notion du lieu [...].¹⁵ (2005, 98)

¹⁵ *That is how we experience a clearing when walking through the forest, as a pool of light where the trees relent, a place that combines seclusion with openness. As we approach, we tend to slow down and shut up, partly because of a possible deer or fox, and partly out of a respect for the presence which always seems to gather in a clearing. Each has its own character, its own tone. I suspect that sense of presence is the true ancestor of our notion of place [...].*

Ce hors-champ subtil, pour moi, éveillait une sorte de « sens de la présence », un sentiment qui, continuellement, m'amenait à demeurer concentré sur le terrain, sur les choses *ob-viam*, les objets se trouvant devant moi. À chaque instant, il me rappelait que sous mes pas d'autres occupants avaient laissé des traces. Ces traces ouvraient un champ aveugle qui me permettait d'imaginer, sinon de croire, en une histoire alternative, celle des habitants actuels du site.



Figure 14 : « Chaise abandonnée », tirage au jet d'encre, 2011.

I4- Les objets, la friche et la frange



Figure 15 : « Photogramme », tirage au jet d'encre, 2011.

Au printemps 2011, je demandai à mon collègue Bertrand Carrière de jeter un œil aux images du projet. Les petits tirages s'empilaient sur ma table et j'arrivais mal à organiser le tout. Plusieurs manières de concevoir le projet se proposaient à moi et j'espérais du regard d'un autre une fraîcheur qu'il m'était maintenant difficile d'avoir. Chaque projet arrive un jour à ce point de développement : le matériel est sur la table et l'écriture débute. Il en

va de même pour un texte comme pour une série de photographies ; il s'agit d'une écriture, d'une manière de dire, d'une façon de raconter.

L'échange avec Bertrand fut constructif. Son expérience l'amena rapidement et instinctivement à des séquences, à des regroupements, laissant de côté certaines images et faisant ressurgir d'autres photographies que j'avais jusque là ignorées. Nos réponses à ces images étaient semblables, bien que, inévitablement, j'avais plus de difficulté à me départir de certaines photographies que lui. À un moment de la discussion, il décrivit d'une seule phrase ce qu'il avait devant lui : « C'est qu'il y a trois choses dans tes images : les objets, la friche et la frange. »

Cette phrase simple me resta en tête. Je me mis à inspecter mes propres images. La ville était toujours là, mais n'apparaissait toujours qu'en arrière-plan des espaces photographiés (c'est la frange). La friche était là aussi : de la vigne aux mauvaises herbes, elle habitait tout le paysage d'une végétation jeune et naissante. Les objets, quant à eux, amenaient le projet au-delà du paysage, dans son intégration au monde culturel dont le site était résolument issu.

Je savais que ces trois éléments faisaient partie des choses que je photographiais, mais j'avais maintenant un élément structurant pour la construction d'un projet photographique. J'envisageai différentes séquences et regroupai les images par catégories (les objets ensemble, les paysages les uns aux côtés des autres, etc.) pour me rappeler rapidement que le but de mon travail n'était pas de résoudre l'organisation d'un certain nombre d'éléments disparates, mais de traduire mon expérience et de créer, littéralement, une trajectoire photographique. Ainsi, je commençai à organiser les images chronologiquement, me laissant la liberté de ne pas en faire un système absolu, mais désirant tout de même

marquer la temporalité de la production. Ce projet se faisant dans la durée de mon exploration, la séquence finale devrait traduire l'aspect temporel du processus. Si tout projet documentaire se réalise à l'intérieur d'un certain laps de temps, très rarement, me semblait-il, était-il mis de l'avant comme élément structurant de la série d'images.

En observant le matériel photographique dispersé sur ma table de travail, cette temporalité pouvait se dessiner de deux manières. La plus évidente se voyait dans les signes concrets du changement des saisons. Les images enneigées faisaient maintenant place à celles du printemps. La nature se découvrait, les herbes se délestaient du poids lourd de la neige et on voyait apparaître la boue gelée du printemps. Un jour mes pas s'enfonçaient de quelques centimètres alors que le lendemain je trouvais ces traces figées par la gelée tardive. La palette des couleurs changeait aussi. Non pas à cause d'une végétation transformée, mais plutôt par la qualité de la lumière qui devenait tout à coup plus franche. Les détails semblaient illuminés par la lumière pure du printemps qui inondait chaque jour un peu plus le sol et la cime des arbres. Dans les coins plus discrets du site (ceux-là qui recevaient moins de lumière), la neige accumulée fondait moins rapidement et laissait les objets et les lieux couverts d'une neige salie et quasiment anachronique. Dans les zones plus désertes, le printemps agissait plus fermement : les herbes écrasées apparaissaient fatiguées et meurtries par l'hiver.

Mais au-delà de ces signes concrets du changement des saisons, ma propre attention photographique était marquée par le retour constant à certains points précis du site. Ces retours, d'abord instinctifs, puis conscients, m'amenaient à re-photographier des espaces ou des objets que je rencontrais. Il y avait cette tente abandonnée à laquelle je retournais semaine après semaine ; à ses côtés il y avait un manteau suspendu à une branche qui

semblait immobilisé pour l'hiver ; plus loin, il y avait ces ouvertures dans les clôtures qui m'obligeaient, au passage, à m'accroupir ; plus loin encore, c'était le chemin de fer qui ouvrait une brèche entre les clôtures, mais qui se perdait aussitôt dans la végétation, laissant les montants noircis à la merci des insectes. Il me sembla que la récurrence d'images identiques marquait autant le temps qui passait que les traces saisonnières de la neige et de la boue.

Or, plus encore que ces images récurrentes, la durée de mon investigation se rendait visible dans la réapparition, d'un groupe d'images à l'autre, d'objets et de motifs identiques. Par exemple, à plusieurs endroits du site, des chaises isolées réapparaissaient comme si le besoin de s'asseoir, de s'arrêter, faisait partie d'une motivation locale. Les chaises étaient, pour la plupart, seules et isolées ; elles étaient parfois aplaties au sol, résultat d'un hiver long et froid, ou ancrées dans la neige et la vase.

À quelques endroits, je trouvais les signes d'une habitation personnalisée. Par exemple, un canevas blanc était déposé au pied d'un arbre à l'entrée d'un campement. Cette présence singulière m'apparut un matin alors que la lumière traversait le canevas, lui donnant l'aspect d'un photogramme élémentaire : la trace de la lumière était masquée aux endroits où se trouvaient les branches et les herbes. J'avais devant moi les premiers balbutiements de la photographie !

Plus loin, une porte tenait droit dans les airs, tenu en arrière par une clôture, mais offrant une curieuse ouverture sur le site de la CSF. L'endroit ne semblait pas habité, mais un petit cadre était pourtant cloué à un arbre quelques mètres plus loin. Tous ces signes que je répandais au travers de la série d'images (la séquence pouvait changer quotidiennement) avaient pour objectif de tracer un parcours spatio-temporel.

La semaine suivant notre rencontre, Bertrand laissa sur mon bureau de travail un livre dont il m'avait parlé, mais que je n'avais jamais encore feuilleté : *The Pond*, du photographe américain John Gossage. Sur les *blogs* portant sur la photographie, *The Pond* était souvent cité comme un livre phare, une sorte de monument respecté par les photographes et les collectionneurs de livres de photographies. Le photographe Alec Soth, dont j'avais découvert le travail plus tôt dans l'année, reconnaissait l'influence immense de John Gossage sur son propre travail. Le commissaire américain et spécialiste des livres de photographies Gerry Badger notait dans son essai accompagnant les images que *The Pond* avait un statut particulier dans l'histoire du livre de photographies américain : « Premièrement, *The Pond* est un corpus relativement négligé, et ce même s'il est considéré par certain comme une œuvre culte. Gossage a toujours été considéré comme le « photographe des photographes » - un qualificatif qui n'est pas nécessairement négatif, mais qui désigne tout de même le niveau de difficulté qu'offre l'approche de son œuvre »¹⁶ (2009, § 2). Les images du projet de Gossage ressemblaient aux miennes à plus d'un égard : on y voyait des chemins au milieu des arbres et des broussailles, des traces de l'utilisation du territoire, des paysages dont le pittoresque résidait dans la négligence qui caractérisait le site photographié, un étang au milieu d'un terrain vague du Minnesota. Le projet était en noir et blanc et montrait des images qui frôlaient parfois la banalité. Son style direct, photographiant sans artifice les lieux qu'il rencontrait, m'interpellait. Les images étaient désertes, non-habitées par la présence humaine, si ce n'est par la suggestion constante que cette présence y était pourtant à d'autres moments du jour. Je pouvais imaginer que, comme moi, Gossage avait choisi de suggérer une présence plutôt que de la montrer,

¹⁶ « Firstly, *The Pond* has been a somewhat neglected work, although it has a cult following. Gossage has always been regarded as a 'photographer's photographer' – hardly a bad thing in itself, yet a tacit acknowledgment that there is a degree of difficulty in the work [...]. »

désirant être attentif aux effets de ces présences plutôt que de les transformer en images fixes.

Le livre de Gossage m'anima d'un nouveau souffle. Trouver dans le travail d'un autre l'écho de ses propres recherches est à la fois excitant et apeurant. Devant la similitude des sujets, je devais trouver la bonne distance et garder la bonne proximité. La plupart des images de Gossage montraient des espaces assez profonds. On voyait souvent des sentiers se perdre dans la végétation et à l'intérieur desquels des signes discrets trahissaient le silence. Ce silence interrompu ramenait à la réflexion qui m'habitait : un lieu soit disant « vacant » peut-il être plus qu'un simple résidu post industriel ? La nature qui fourmille sur ces sites peut-elle être comprise autrement que comme une entité résolument distante du monde culturel qui se trouve à l'extérieur de ses frontières ? Existe-t-il des signes concrets qui pourraient offrir la base d'une réflexion à propos d'une telle alternative ? Si oui, pouvais-je les trouver et les photographier ?



Figure 16 : « Ouverture #2 », tirage au jet d'encre, 2011.

Chapitre 3 : De vignes, d'hommes et de renards

[Emmanuel Levinas'] account of consciousness does not begin with a stable I but with the other, out of which "I" coagulates through a process of recollection and representation. The self is "made of" the other, and is not a pre-existing container in which the other is registered.

DON MCKAY, 2001, 22

I5- Flux et devenirs



Figure 17 : « Symétrie », tirage au jet d'encre, 2011.

L'entreprise que je poursuivais se développait dans deux sphères qui, à première vue, semblaient bien distinctes. D'un côté, la création des images devait se poursuivre : mon projet s'articulant dans la durée et la récurrence des motifs, le travail devait poursuivre sa course entre les saisons. D'un autre côté, la nécessité de mieux comprendre le matériau

avec lequel je travaillais (mon site d'investigation) demandait à ce que je retourne constamment aux livres afin d'élaborer des paradigmes conceptuels et philosophiques à l'image de mes intuitions.

Or, si ces deux approches semblent distinctes, ils ne représentaient pour moi que deux manières d'appréhender mon sujet, telles les deux faces d'une même et unique feuille de papier sur laquelle j'écrivais mon histoire. Le discours théorique était à la fois le résultat et le catalyseur de ma production photographique : il provoquait les images tout comme il cherchait à les expliquer et ce, dans une relation de va-et-vient, d'échange, de partage et d'infiltration.

Mes images montraient un site habité où les objets, la végétation et les présences humaines et animales s'entremêlaient afin de tisser une toile de coexistences réelles et concrètes. Ce site pouvait-il donc être autre chose qu'un simple résidu de la ville officielle, qu'un lieu abandonné, négligé et auquel le développement apporterait nécessairement une amélioration significative ? Mon objectif était, en quelque sorte, de rétablir le déséquilibre créé par une conception polarisée opposant inlassablement la ville planifiée à ce genre d'endroit marginal et périphérique. Je savais que cet équilibre, je ne pourrais le trouver que pour moi-même et qu'il ne prendrait vie que dans ces lignes, mais il me semblait que c'était là un bon départ pour ensuite pouvoir parler de mon travail et offrir à quiconque voudrait m'écouter une alternative à cette polarisation qui caractérise tant nos manières de penser.

Afin d'atteindre cet équilibre, il me fallait tout d'abord esquisser de nouveaux paradigmes d'analyse afin d'offrir une interprétation du site qui soit plus productive qu'une conception ne voyant dans ce genre d'endroit que deux possibles états de fait : le développement ou l'abandon, l'utilisé ou le non-utilisé, l'enrichissant ou l'appauvrissant, le

contrôlé ou le sauvage, l'acceptable ou le répressible, le productif ou le résiduel. Entre ces pôles en apparence fixes, se trouvaient les interstices que je désirais explorer. Tout comme le photographe qui cherche à étendre la richesse des valeurs tonales de son tirage, ma recherche tentait de rendre visible les subtilités actives et productives de mon site d'investigation.

Elizabeth Grosz proposait une série de termes avec lesquelles elle s'attaquait à la condition binaire qui oppose trop souvent des modes d'existence simplement différents. Parmi ceux-ci, Grosz utilisait le terme « virtuel » afin d'éviter l'éternelle opposition intérieur/extérieur. Elle développait aussi le concept de l'« *in-between* » (que je nommerai à partir de maintenant « l'entre-deux ») pour parler d'une position bien particulière où on pouvait s'affranchir des dualités. Finalement, elle explorait la nature ontologique du « naturel » afin de chercher une signification qui puisse être constructive et productive dans la définition et la compréhension de la nature. Chacun de ces termes, dans les textes de Grosz, agissait comme un discours radical et éthique cherchant des alternatives aux nombreux paradigmes d'analyse actifs dans les discours sur l'architecture et l'aménagement de l'espace.

La première opposition à laquelle Grosz s'attaquait juxtapose ce que l'on considère comme étant interne à une chose (qu'il s'agisse d'un corps, d'un groupe, d'une institution ou d'un site, comme celui dont il est question dans mon projet) et ce qui est externe à cette même « entité ».

Faisant appel au philosophe Gilles Deleuze, Grosz proposait de rétablir l'opposition intérieur/extérieur sous les vocables du « virtuel » et du « réel ». Elle disait :

Ce n'est pas comme si l'extérieur doit éternellement s'opposer à un intérieur qu'il contiendrait : pour penser les choses autrement, il faut concevoir l'extérieur dans sa relation à l'intérieur. Probablement pour cette raison, Deleuze désire lier l'extérieur non pas à l'intérieur, mais au réel. Il ne s'agit pas alors de lier l'intérieur à l'irréel, au possible ou à l'imaginé, mais plutôt de considérer l'extérieur en tant que condition virtuelle de l'intérieur, tout aussi réel [...].¹⁷ (2001, 66)

En conceptualisant des positions supposément opposées dans une relation entre le réel (pour remplacer l'intérieur) et le virtuel (pour remplacer l'extérieur), Grosz faisait plus que renommer deux états de fait. Elle établissait un rapport de réciprocité entre les deux positions. Pour approfondir son propos, elle faisait appel au psychanalyste français Jacques Lacan et, plus spécifiquement, à sa théorie de la phase du miroir dans le développement de l'identité. Selon cette théorie, l'être acquiert une identité seulement lors de sa rencontre avec sa propre image virtuelle, représentation miroitée sur un morceau de verre. Pour Lacan, Grosz écrivait-t-elle, l'identité est troublée par le pouvoir symbolique d'une telle image et ne peut jamais être totalement résolue. Conséquemment, l'être doit constamment négocier sa relation avec l'image virtuelle qui le constitue tout autant, bien que celle-ci soit insaisissable et symbolique. Grosz dit :

Lacan spécifie que la rencontre avec notre propre image virtuelle, notre double, nous permet d'acquérir une identité. Or, cette identité demeure fractionnée dû à notre incapacité de résoudre réellement les différences existant entre nos corps virtuels et réels puisque, en un certain sens, le réel conserve toujours une part de l'image virtuelle au point que l'image symbolique supplante l'image miroitée.¹⁸ (2001, 80)

¹⁷ *So it is not as if the outside or the exterior must remain eternally counterposed to an interiority that it contains : rather, the outside is the transmutability of the inside. Presumably for this reason Deleuze wants to link the outside not with the inside but with the real. This is in no way to align the inside with the unreal, the possible, or the imaginary; it is to see that the outside is the 'virtual' condition of the inside, as equally real [...].*

¹⁸ *Lacan specifies that only through an encounter with a virtual counterpart, the double, do we acquire an identity ; moreover, this identity remains irresolvably split because of an incapacity to resolve the differences between the real and the virtual body and because, in a certain sense,*

Grosz poursuit son interprétation du virtuel ainsi : « Le virtuel n'est pas un champ pur et autosuffisant, détenant ses propres caractéristiques. Il s'agit plutôt d'un concept relatif dont le statut nécessite un réel tout aussi relatif duquel un niveau de virtualité peut être défini »¹⁹ (76). Le virtuel est donc toujours imbriqué dans une relation avec le réel, nécessitant cet « actuel relatif » afin de recevoir le qualificatif de virtuel. D'une certaine manière, l'utilisation des termes « virtuel » et « réel » en remplacement de ceux de « l'intérieur » et de « l'extérieur » ramène à la condition binaire de départ. Or, cette fois-ci, la relation n'en est plus une d'opposition où l'un des termes, disons « l'extérieur », serait subordonné à l'autre, disons « l'intérieur ». Plutôt, nous nous trouvons sur le site d'une négociation entre des termes différents, mais inévitablement mis en relation l'un à l'autre. Il n'est ainsi plus possible de simplement rejeter l'extérieur d'une chose en le considérant superflu ou répressible puisque que cet extérieur est maintenant une partie intégrante de l'être ou de la chose observée.

L'utilisation d'un tel paradigme devient très productive lors de l'analyse des sites urbains perçus comme extérieurs à ce que la ville considère comme interne, ordonné, développé, profitable et utilisé ; chacun de ces qualificatifs agissant comme autant d'épithètes liées au cœur de la ville, à ce qu'elle doit être pour paraître à la fois moderne, organisée, compétitive et métropolitaine. Alors que les discours sur le développement des villes tentent à tout instant de se consolider par le centre, un inévitable excès est produit, une sorte de production résiduelle qui ne trouve sa place qu'à l'extérieur des frontières

the real contains the space of the virtual image to the degree that the symbolic overcomes or supersedes the specular.

¹⁹ « *The virtual is not a pure, self-sufficient realm with its own fixed features and characteristics. Rather it is a relative or differential concept whose status as virtual requires an actual relative to which its virtuality can be marked as such* ».

établies par le discours officiel. En invoquant le vocable de virtuel pour désigner ces manifestations marginales, l'analyse devient tout à coup complexe et oblige à concevoir l'intérieur et l'extérieur de la ville idéalisée comme les sites d'une négociation identitaire constante. Une soi-disant « solution » aux problèmes urbains devra désormais prendre en compte ces manifestations périphériques. Si, par exemple, le site de la CSF était conceptualisé comme un état virtuel de la ville planifiée (dans le sens avancé par Grosz et Deleuze), il deviendrait essentiel de comprendre comment il lui est attaché, quelles sont les conditions historiques, politiques et sociales qui lui ont permis d'atteindre son état actuel. Au lieu de rejeter le « problème » rapidement en qualifiant le site de zone urbaine à développer, les décideurs se retrouveraient devant une tâche beaucoup plus complexe, qui ne pourrait se résoudre sans l'apport d'un certain nombre de discours complémentaires. Or, malgré la complexité et l'envergure d'une telle compréhension, nous nous retrouverions devant un savoir qui aurait au moins le mérite de participer à une relation bidirectionnelle au lieu de renforcer un déséquilibre social et culturel.

Mon parcours au travers des textes de Grosz devenait de plus en plus productif. Mes moyens étaient pourtant limités : la photographie et la réflexion étant mes seuls outils face à un monde qui me semblait toujours pris entre deux pôles : la culture et la nature, l'acceptable et le répressible, la richesse et la pauvreté, le développement et la conservation. Mon action politique me semblait minuscule face aux grands paradigmes de développement urbain. Mais coûte que coûte, je ne pouvais faire autre chose : j'étais photographe, étudiant, citoyen, mes moyens étaient ceux de l'écriture et de l'image.

Je poursuivis mes recherches en me questionnant sur mon rôle de producteur d'images. Quelle était donc cette position que j'occupais, à mi-chemin entre la ville idéalisée

(je suis, après tout, un membre à part entière de son développement) et la ville qui déborde, qui se manifeste sur le site de mon projet ? Je me retrouvais dans une position qui est quelque part entre les deux, dans l'espace de « l'entre-deux » que Grosz propose aussi dans ses essais. Je me positionnais quelque part entre les participants du site et les décideurs. Je ne faisais partie ni des premiers ni des derniers. Grosz, d'emblée, décrivait cette position ainsi : « L'espace de l'entre-deux est un lieu où les mondes social, naturel et culturel sont en transformation : il ne s'agit pas simplement d'un espace idéal pour le mouvement et le réaligement des identités, mais le seul espace, celui qui se trouve entre les identités, autour des identités, où les devenirs, ouvert à la futurité, peuvent vaincre les forces conservatrices cherchant la cohésion et l'unité. »²⁰ (92)

Plus qu'une simple position désengagée et délestée des responsabilités de l'un ou l'autre des pôles entre lesquels il se trouve, l'entre-deux est le site d'une interrogation, d'une affirmation de la différence. Alors que dans une relation polarisée le jugement de toute chose sera déterminé à partir du point de vue de l'un des deux termes, l'espace de l'entre-deux est un espace d'observation et de critique. L'entre-deux est concret et réel : il ne considère plus les deux positions comme englouties dans une relation de pouvoir, mais plutôt comme deux conditions différentes de l'être (réel et virtuel ; intérieur et extérieur). L'espace de l'entre-deux, pris littéralement, est l'espace du quotidien dans lequel un réseau complexe d'actions et de performances produit un monde beaucoup plus complexe que la pensée polarisée tente de l'exprimer ; au sens figuré, l'espace de l'entre-deux est une position radicale à prendre afin de poser un regard neuf, sensible et équitable sur le

²⁰ « *The space of the in-between is the locus for social, cultural, and natural transformations : it is not simply a convenient space for movements and realignments but in fact the only place - the place around identities, between identities - where becoming, openness to futurity, outstrips the conservational impetus to retain cohesion and unity.* »

monde et la société. Cette position me faisait penser à ce que disait Michel de Certeau dans ses célèbres « Marches dans la ville » : « Sous les discours qui l'idéologisent, prolifèrent les ruses et les combinaisons de pouvoirs sans identité lisible, sans prise saisissable, sans transparence rationnelle – impossibles à gérer. » (1990, 145) C'est comme si la position de l'entre-deux était à tout moment adoptable, dans la mesure où on prenait conscience de nos rôles individuels dans la création d'une société. Ne pas l'adopter signifie en quelque sorte s'abandonner aux positions polarisées et subir le déséquilibre qu'elles créent ; l'adopter signifie plutôt s'engager envers l'espace à l'intérieur duquel nous vivons. Adopter l'espace de l'entre-deux, finalement, c'est regagner nos pouvoirs politiques individuels.

L'entre-deux permet donc à l'artiste de se positionner quelque part entre les positions intérieure et extérieure, en tant que participant actif et consciencieux, négociant la différence dans une relation qui n'est jamais définitive ni stabilisée. À l'intérieur d'un projet ayant pour objet l'investigation d'un site post industriel, cette position me permettait de remettre en question la position externe du site par rapport à la ville idéalisée (en montrant que les manifestations soi-disant rejetées de l'itinérance s'y trouvent bien actives). Cette position demandait aussi à ce que soient examinées attentivement toutes formes de relations polarisées pouvant être actives sur le site.

Le rapport existant entre les éléments culturels et naturels présents sur le site de la CSF me semblaient nécessiter aussi une réflexion profonde. Encore une fois, Elizabeth Grosz proposait un paradigme m'apparaissant à la fois productif et radical, repositionnant les deux termes de l'opposition à l'intérieur d'une négociation sans cesse en mouvement.

Si Annabelle Sabloff, auteure de *Reordering the Natural World : Humans and Animals in*

the City, utilise l'analogie linguistique avec éloquence pour affirmer que « la culture est un verbe camouflé sous l'habit d'un nom »²¹ (2001, 22), il fallait reconnaître tout autant que le naturel est une sorte de moteur, de force, de verbe, dont l'action insatiable est en perpétuelle production, affirmation et prolifération. Trop souvent, me semblait-il, la nature est-elle perçue comme une présence stable, immensément éloignée du monde culturel qu'elle contrebalancerait de sa pureté infinie. Pour Elizabeth Grosz, s'interroger sur « la nature » du naturel est une occasion de questionner les termes mêmes de ce qui caractérise la relation polarisée qu'il entretient avec le culturel. Pour cette auteure, « la structure binaire définit non seulement le terme privilégié comme le seul terme de la paire, mais elle assigne à l'autre terme une fonction négative, celle de réceptacle recevant tout ce qui excède du terme privilégié »²² (2001,96). C'est ainsi, me semblait-il encore, que nous percevions trop souvent la nature : dans sa relation au monde culturel pour lequel elle n'était que le signe négatif, l'inverse, l'opposé. Le naturel serait tout ce que le culturel n'est pas, toute manifestation ne pouvant être définie par les termes du culturel. Cette définition par la négative me laissait insatisfait. Au cours des récentes décennies, certains auteurs ont tenté de démontrer à quel point le naturel n'était que le résultat d'une production culturelle ayant, à différents moments de l'histoire, défini la nature de manières totalement différentes. Par exemple, William Cronon dans le premier chapitre du livre *Uncommon Ground : Rethinking the Human Place in Nature* (1995), retraçait les différentes significations qu'a reçu le terme « *wilderness* » au cours de l'histoire. Sa démonstration intelligente proposait de revoir notre conception du monde naturel en révisant certaines idées

²¹ « A restless process, culture is a verb in a noun disguise. »

²² « The binary structure not only defines the privileged term as the only term of the pair, but it infinitizes the negative term, rendering it definitionally amorphous, the receptacle of all that is excessive or expelled from the circuit of the privileged term. »

préconçues à son égard. Pour Grosz (qui ne s'adressait pas directement à Cronon, mais qui s'intéressait plutôt à ce mode de pensée maintenant répandu), bien que cette stratégie ait été initiée sous un motif politique somme toute radical, la conséquence directe d'une telle analyse ne permet en aucune manière de rendre au naturel le pouvoir qui lui revient.

Pour Grosz, le naturel est une condition de possibilité du culturel, il est le domaine de la matérialité et de la corporalité.

Au lieu de considérer la nature comme une origine fixe, une limite ou un objectif prédéterminé, il faudrait la considérer comme une force agissant sur le monde matériel malléable. Ce monde matériel malléable produit et permet la richesse du monde culturel tout en encourageant les subversions de la vie culturelle qui continuent de l'enrichir. [...] La nature est du domaine des corps et de la matérialité, ce qui ne veut pas dire que ceux-ci se retrouveraient à l'extérieur du monde culturel. [...] Les corps et la matérialité sont la dette que la culture doit à la nature, la matière, l'énergie et la force qu'elle doit continuellement s'approprier.²³ (98)

La définition que propose Grosz est à la fois complexe et novatrice, en ce sens qu'elle ne considère plus tant le naturel comme un état d'être (une plante est naturelle alors qu'une idée serait culturelle), mais plutôt comme une force (une plante et une idée sont naturelles, tant et aussi longtemps qu'elle produisent, qu'elle se manifestent, qu'elle dénouent l'état de stabilité vers lequel le culturel tend à s'orienter). Sa conception de la nature rejoint sa logique de l'invention, son constant retour à ce qui, inévitablement, changera, se transformera, deviendra autre. « Je veux considérer la nature, [...] comme une

²³ *Rather than seeing it as either fixed origin, given limit, or predetermined goal, nature, the natural, must be seen as the site and locus of impetus and force, the ground of a malleable materiality, whose plasticity and openness account for the rich variability of cultural life, and the various subversions of cultural life that continue to enrich it. [...] The natural is the domain of bodies, the domain of materiality, which is not to suggest that bodies and materiality are thereby somehow outside of culture. [...] Bodies are the debt that culture owes to nature, the matter, attributes, energies, the force it must make and make over as its own.*

force agissant contre l'aspiration du monde culturel à la stabilité, à l'identité et au progrès. »²⁴ (100)

Elle dit avec éloquence :

*C'est cette force de la nature qui est significative dans notre compréhension des mondes culturel, social et psychique, mondes qui sont vécus grâce à l'architecture, à l'esthétique, à l'éthique et au politique. La nature en tant que devenirs, hasard, contingence et mutations inattendues [...] a depuis trop longtemps été exclue de nos réflexions à propos des espaces social et culturel. La nature ne peut être réduite à un terrain sur lequel l'activité culturelle peut se déployer : la nature est ce qui anime le monde culturel et l'oblige à grandir et à se réorienter continuellement malgré le désir des différentes formes de pouvoir de fixer et d'arrêter le mouvement vers le futur.*²⁵ (105)

La nature vue par Grosz est déstabilisante, elle ne cesse de forcer le changement, l'évolution, la transformation. Le culturel est quant à lui actif dans toutes les méthodes et tactiques que les sociétés ont développées afin de négocier ces changements continuels, ce flux sans début ni fin, continuellement en devenir. Conséquemment, les productions culturelles chercheraient à fixer et à arrêter ce flot incessant. Or, malgré vents et marées, la nature produirait à nouveau des manifestations déstabilisantes, obligeant le monde à se transformer, aux corps d'agir, aux idées d'évoluer, à la culture de se dynamiser. Parler ainsi du naturel me semblait tout à coup immensément plus stimulant et enrichissant.

²⁴ « I want to view nature [...] as the undoing of the aspirations of art and culture (...) to stability, identity, progress. »

²⁵ For it is this force of nature – not nature as ground, as matter, as standing resource – that is most significant in our understanding of cultural, social, and psychical life, life which is lived and immersed architecturally, aesthetically, ethically, and politically. That in nature which partakes of self-overcoming, of the random, the contingent, the unexpected, mutation [...] has been elided for too long in our thinking about cultural and social space. Nature does not provide either a ground or a limit to human or cultural activity: nature is what inhabits cultural life to make it dynamic, to make it grow and be capable of reorienting itself despite the desire of forms of power to fix and freeze this movement toward the future.



Figure 18 : « Terrain inondé, printemps », tirage au jet d'encre, 2011

I6- Synanthropique

Tout au long de la production des images, mon attention avait été tournée vers les manifestations de cette force déstabilisante du naturel. Dans plusieurs images, j'avais tenté de rendre visible le pouvoir proliférant de la végétation du site. Dans ces amas entrelacés, non seulement avais-je trouvé une forme, un motif pictural au potentiel graphique complexe, mais très rapidement mon attention s'était tournée vers l'intime relation qu'entretiennent les participants végétaux, humains, animaux et inanimés présents sur le site.

L'été était maintenant sur le point de se manifester. Les objets, qui plus tôt en saison émergeaient du poids de la neige, commençaient à disparaître à nouveau sous le feuillage dense de l'été. Les camps, qui en hiver semblaient être exposés aux regards indiscrets, retrouvaient maintenant l'isolement pour lequel ils avaient été construits. Bien que je pouvais constater que le site était beaucoup plus occupé qu'à l'hiver (des sites de feu apparaissaient plus fréquemment, des campements éphémères émergeaient une journée pour disparaître au cours les jours suivants), je continuais de marcher en solitaire, ne croisant presque aucun visiteur. L'idée me venait à l'occasion qu'il serait peut-être pertinent de tenter un contact avec les occupants du site. Comment pouvais-je parler de ce site sans avoir sous la main un « réel » témoignage, celui d'un occupant marginal ? Quelque part en moi demeurait l'idée qu'un travail documentaire comme le mien devait « avoir un visage », être habité par de « vrais personnages ». Et pourtant, sur mon chemin, aucune trace véritable des habitants.

Un après-midi où je me rendis sur le site, je crus apercevoir un homme entre les arbres, à quelques dizaines de mètres de moi. Je ne pouvais en être certain, mais j'eus

l'impression qu'il s'était retourné dès qu'il m'avait vu, comme s'il voulait m'éviter. Je ne cherchai pas à le rejoindre, mais continuai mon chemin. J'étais dans la partie nord du site et je suivais une piste étroite qui s'engouffrait dans les herbes hautes. Alors qu'à l'hiver j'avais en pouvant voir devant moi, ma vision n'était maintenant que de quelques mètres en avant. Le chemin était sinueux et les herbes se refermaient derrière moi. J'avais d'un pas rapide et j'hésitais entre l'idée de continuer afin de ressortir plus loin ou de simplement faire demi-tour. Après avoir contourné quelques arbres, le chemin déboucha tout à coup sur un campement. Je n'avais pas eu le temps de pressentir sa présence que je me retrouvais, non pas *près du site*, mais *sur le site*, entre le rond de pierre pour le feu et la tente. Je restai figé quelques instants. Je sentais que je commettais une infraction. Entrée par effraction. Dans le rond de feu, il y avait une caisse de bière à moitié brûlée et un pantalon déchiré. À ma gauche, une tente (Était-ce la tente abandonnée que j'avais photographiée pendant l'hiver ? Je ne pouvais croire que le site dégarni que j'avais photographié de novembre à mai était maintenant aussi camouflé...) et une glacière rouge. Une bâche bleue était accrochée aux arbres. Le site était habité, mais personne ne s'y trouvait. L'absence de l'occupant me calma un peu, je me voyais mal entamer une discussion avec cette personne, dans ces conditions. Après tout, lorsqu'à 18h je sirote une bière dans ma cour, j'espère qu'on me laissera tranquille et que des inconnus ne débarqueront pas à l'improviste ! Je pouvais imaginer qu'il en était de même pour cet occupant.

Ce que cette expérience me rappelait était que mon travail n'était pas à propos de l'itinérance. L'itinérance en faisait bien partie, mais le projet ne cherchait pas réellement « à mettre un visage » sur ces destinées qu'il m'était difficile d'imaginer. Mon travail portait sur l'interaction, sur la complexité qui se développait *avec* et *autour de* ces occupants marginaux.

Je poursuivis ma marche en direction de la zone occupée par les ruines de la CSF. Encore une fois, le terrain avait beaucoup changé. Entre les blocs de bétons et les fondations des bâtiments, de jeunes arbres poussaient librement. Des herbes s'immisçaient aussi dans chaque fente des matériaux et du sol. La vigne s'enroulait dans les clôtures. Les fleurs commençaient à apparaître : le lieu se colorait à mesure qu'il se densifiait. Mon intrusion sur le campement d'un occupant me rendait un peu nerveux et j'avancais en regardant derrière moi fréquemment. Une fois le terrain traversé, je m'apprêtai à sortir sur la rue Notre-Dame. Or, avant de partir, j'observai à nouveau autour de moi. La fin de journée était très belle. La lumière rasait maintenant le terrain, laissant des zones entières dans l'ombre. Lorsque je me tournai vers l'est, j'aperçus au loin une forme qui me sembla animée. Je m'arrêtai pour l'observer et, après quelques secondes, je reconnus un homme, habillé d'une chemise verte. Il me fallut quelques secondes encore pour noter qu'il regardait dans ma direction. Il était loin, peut-être à deux cents mètres de l'endroit où je me trouvais. Je me demandai alors ce qu'il faisait, s'il me surveillait ou s'il voulait savoir si je partagerais encore longtemps ce bout de territoire urbain avec lui. Je fixai son regard quelques instants avant de poursuivre mon chemin vers la rue Notre-Dame.

Je passais souvent en voiture sur la rue Notre-Dame et, chaque fois, je me retournais pour observer la nature touffue qui poussait en bordure du site. Maintenant que j'étais à pied, je pouvais voir tous les points d'entrée sur le site, toutes ces brèches dans les clôtures, tous ces chemins au travers de la vigne qui prolifèrent abondamment dans la partie sud du site.

Cette vigne de rivage ne se présente pas sans effets sur un site au périmètre clôturé et protégé. Elle attaque ces clôtures et les abîme, protégeant la faune terrestre d'une

attaque venant du ciel, mais offrant aussi, comme je m'en apercevais, des lieux discrets aux sans-abris désirant construire des camps de fortune. Dans son *Guide de la flore urbaine*, Roger Latour étudie les espèces végétales ayant développé un mode d'existence dans la relation de proximité qu'elles entretiennent avec les installations humaines. Ces plantes et espèces animales portent l'adjectif « synanthropiques ». Alors qu'une conception polarisée des phénomènes naturels et culturels tenterait de dissocier définitivement ces végétaux de l'activité humaine, Roger Latour, indirectement, fait écho à Elizabeth Grosz en décrivant les écosystèmes urbains. Il dit :

En milieu urbain, le substrat géologique et l'histoire du développement, des multiples usages et activités, des installations et infrastructures créent une grande variété d'habitats. Ceux-ci sont superposés à des trames plus anciennes encore perceptibles : le passé agricole ou des milieux comme la forêt et des milieux humides laissent des fragments. Il s'agit d'un ensemble hétérogène d'habitats de dimensions variables : une véritable mosaïque de parcelles. (2009, 33)

Pour Latour, les déplacements et les différents modes d'habitation du territoire des populations humaines sont en grande partie responsables de la prolifération des espèces synanthropiques. Or, à la lumière de mes découvertes, il semblait que ce terme désignait une relation bidirectionnelle, allant au-delà de la simple réponse des végétaux aux modes d'habitation humains. Comme mes images le montrent également, les êtres humains (du moins, certains d'entre eux) développaient aussi des modes d'habitation en accord aux modes de propagation des végétaux. Où Roger Latour nous présente une végétation s'intégrant aux modes de déplacement, d'activité et d'habitation humains, je remarquais une couche supplémentaire et à mon avis essentielle : à même cette relation surprenante, il fallait ajouter un certain retour du balancier où les êtres humains utilisent les manifestations contingentes et synanthropiques de certaines espèces végétales comme une sorte de camouflage les isolant et les protégeant des regards indiscrets. Lorsqu'on constate que les

principaux utilisateurs humains du lieu font partie d'une strate sociale marginale et dont la présence dans le cœur des villes est plus ou moins désirée par l'autorité et la population, la relation synanthropique revêt un caractère encore plus significatif.

Roger Latour poursuit en disant que « tant que les humains seront occupés à migrer, commercer et modifier l'environnement, il y aura des migrations d'espèces végétales et animales synanthropiques » (64). Le renard est un autre exemple surprenant de cette cohabitation. Il semble qu'on pouvait déjà le voir dans les villes européennes du 16^{ième} siècle, mais son « urbanisation » se serait concrétisée vers le milieu du 20^{ième} siècle, alors qu'on commença à étudier sa présence afin de pouvoir la contrôler (Jost 2007, 18). Le renard, tout comme les plantes qui se trouvent sur le site, fait partie de ces espèces synanthropiques : il est venu en suivant les traces humaines laissées devant lui.

La saison estivale rendait ces végétaux encore plus présents. Il était difficile de ne pas remarquer l'entrelacement complexe de la vigne et des arbres. Ces entrelacs formaient un tissage dense, une sorte de jungle surprenante dans cet environnement urbain.

Après avoir marché le long de la rue Notre-Dame et photographié quelques entrées sur le site, je décidai de retourner chez moi en suivant le chemin linéaire qui longe le site du nord au sud en suivant les rails du CN. De la rue Notre-Dame, un sentier montait vers le chemin, tout juste à côté du Centre de soin de longue durée que j'avais photographié au tout début du projet. Ce sentier était beaucoup plus étroit qu'à l'automne, la végétation l'enrobant de tous côtés.

Ayant franchi une quinzaine de mètre de ce sentier, je vis quelqu'un venir en direction inverse. Instantanément, j'arrêtai de marcher et je reconnu l'homme que j'avais vu déjà à deux reprises. Sa chemise verte était ouverte au col, des grands tatouages étaient visibles

sur ses bras et sur la zone de sa poitrine que sa chemise laissait paraître. Il portait une moustache blonde et ses cheveux longs se cachaient sous une casquette noire. Le bas de ses pantalons était déchiré et une chaîne tombait de sa poche, comme si elle retenait un portefeuille ou un trousseau de clés. Il s'avancait lentement et regardait dans ma direction. Je fis semblant de vouloir retourner sur mes pas, mais il dû sentir mon malaise puisqu'il se déplaça sur le côté du sentier pour me laisser passer, en me faisant un signe moqueur de révérence. Je ne savais trop comment interpréter ce signe, mais je décidai de m'avancer. En m'approchant, je le saluai poliment :

- Bonjour monsieur.
- Salut, me répondit-il, je fais juste fumer une cigarette, t'as pas à t'inquiéter.
- Est-ce que c'est vous que j'ai vu tout à l'heure, de l'autre côté ?
- Oui, c'était moi.
- Vous n'habitez pas loin ?
- Oui, sur Vimont.
- Il semblerait qu'il y ait des renards ici, ça fait un bout que je viens, mais ça fait quelques mois que j'en ai pas vu.
- J'viens d'en voir deux par là...

L'intensité du moment s'était dissipée. L'homme était dans la cinquantaine (d'après ce que je pouvais en déduire), il avait un regard timide, il parlait lentement. Il n'était pas très bavard et je ne forçai donc pas la conversation. Je le saluai et lui souhaitai une bonne fin de journée. Curieusement, je sentais que de laisser les gens à leur tranquillité était peut-être la chose la plus intelligente à faire. Cet endroit était utilisé de manière utilitaire, certes, mais il l'était aussi pour toute la tranquillité qui vient avec ces sites périphériques. Ici, on pouvait « avoir la paix ».

En retournant à la maison, ce soir là, je riais intérieurement de moi-même. Toutes les

idées préconçues que j'avais accumulées à propos de l'itinérance m'avaient poussé à voir dans la présence de l'autre une menace potentielle. Partager le même espace ne semblait pas être « normal », il fallait que cette coexistence soit dangereuse. Et pourtant, une fois ma peur confrontée, tout ce que je retrouvais c'était un autre homme qui trouvait sur le site un peu de calme et de quiétude. J'avais encore beaucoup à apprendre...



Figure 19 : « Passage étroit entre les herbes hautes », tirage au jet d'encre, 2011.



Figure 20 : « Vigne et clôture », tirage au jet d'encre, 2011.

La canicule de juillet est maintenant bien installée. Sur ma table de travail, la pile de tirages est maintenant très haute. Je retravaille constamment la séquence des images choisies, j'apprends à connaître certaines images alors que je m'éloigne aussi de quelques autres qui avaient pourtant marqué plus tôt mon imagination. Je note des ressemblances, des différences, des complémentarités et des contradictions. Certaines choses me sautent

aux yeux et me renvoient aux lectures. Par exemple, un certain point de vue abaissé que j'ai découvert récemment me rappelle avec instance que faire des images nécessite toujours un outil et que celui-ci peut parfois prendre un rôle inattendu.

Les camps de fortune que j'avais photographiés et qui n'étaient, sur le site, jamais plus haut que mes épaules, sont représentés, sur certaines images, comme s'ils avaient une hauteur équivalente à ma grandeur. La subtilité de ce léger abaissement agissait comme si, subrepticement, l'outil que j'utilisais avait agi en dehors de mon contrôle. Habité intérieurement comme je l'étais par la présence du renard que j'avais si souvent croisé au cours de la réalisation des images hivernales, il était difficile de ne pas imaginer cet angle bas comme étant similaire au point de vue du renard...

Je travaille avec un appareil photographique de marque Mamiya. Il s'agit d'un modèle « reflex bi-objectif » (*twin lens reflex*) commun, de type « moyen format », dont les deux lentilles superposées donnent à l'objet un air légèrement anachronique. Il n'y aurait pas tant à dire de cet outil en apparence anodin, si ce n'était du type de manipulations qu'il exige lors de la prise de vue. Pour composer une image, le photographe se doit de regarder vers le bas, en direction du verre dépoli où est projetée l'image de la scène à photographier. Le viseur se trouvant sur le dessus de l'appareil, chaque image est prise à une hauteur inférieure à celle du regard d'une personne se tenant debout. Concrètement, cela signifie que les images produites à l'aide de cet appareil, si le photographe ne grimpe pas sur un monticule ou dans une échelle, sont prises à environ un mètre du sol. En conséquence de cette faible hauteur, le point de vue sur les choses semble plus bas qu'à la normale (la normale étant ici comprise comme la hauteur du regard d'une personne se tenant debout).

Réalisant que, malgré ma volonté, mes images avaient cette caractéristique (je n'avais

aucunement planifié cet aspect esthétique des images), je devais me rendre à l'évidence que d'autres acteurs agissaient sur mon site. Mais qui étaient-ils ? Mon outil pouvait-il donc être animé, actif dans ce réseau d'actions qui anime mon projet ? Bruno Latour, sur l'apport des objets à nos actions, disait ceci : « [S]i nous souhaitons nous montrer un peu plus réalistes que les sociologues « raisonnables », nous devons accepter le fait que la continuité propre au déroulement d'une action sera rarement faite de connexions d'humain à humain (...) ou d'objet à objet, mais se déplacera probablement en zigzaguant des humains aux non-humains. » (2006, 108)

Ainsi, pour Latour, un des moyens à la disposition des observateurs pour vérifier l'apport des outils et des objets dans le déroulement des actions étudiées est de surveiller le moment où ceux-ci se brisent et perdent tout à coup leur efficacité. Ce moment où les outils deviennent tout à coup « visibles » permet à l'observateur d'évaluer leur importance dans le déroulement d'une action. Pour le poète canadien Don McKay, « l'invisibilité » des outils leur permet d'agir sans que nous en ayons conscience. Ce n'est que devant leur soudaine inutilité qu'ils regagnent leur état brut de matériaux. Dans un essai à mi-chemin entre la description anecdotique d'une vente de garage et la réflexion philosophique qu'il soutire à l'expérience, McKay réfléchit aux objets qui se trouvent éparpillés dans les recoins de son garage. Plus spécifiquement, il se remémore la première fois où il a vu le hachoir à viande qu'il s'appête à laisser aller en échange de quelques dollars :

Il ressemblait à une relique de l'inquisition et je me souviens comment, lorsqu'il fut installé sur le comptoir, la cuisine sembla se transformer en une boucherie exotique. Je ne crois pas avoir pensé alors, comme c'est maintenant le cas alors que je soupèse cet objet préhistorique, que le hachoir à viande était l'extension de l'abattoir, où l'animal venait s'y engouffrer.²⁶ (2001, 59)

²⁶ *It looks like a fossil from the Burgess Shale, or a relic from the inquisition, and I recall how, when it was taken down from the cupboard and screwed onto the counter, the kitchen took a*

C'est après avoir relu cette anecdote de Mckay que m'est revenu en mémoire une expérience hivernale vécue sur le site de la CSF. La marche j'avais entrepris alors était complètement différente des dernières excursions entreprises sur les lieux. Quelques jours de pluie avaient formé une croûte de glace épaisse qui fut ensuite recouverte de quelques centimètres de neige légère. Mon poids, sur cette surface en apparence solide, brisait la glace, rendant chaque pas difficile. Il faisait froid, le soleil était bas, la lumière était belle, mais comme s'il voulait prouver la véracité des mots de Mckay et de Latour, le manche de mon appareil photo me permettant de rembobiner le film après chaque image se bloqua. J'enlevai alors mes gants pour mieux manipuler l'objet, mais rien n'y fit, mon appareil était brisé, inutile, littéralement « visible ». Mon outil prenait le dessus, il me refusait l'action, celle de faire les images. Il était actif tout autant que moi. Curieusement, je le sentais tout à coup être bien plus qu'un simple objet, il était mon extension, une sorte de membre inorganique me permettant l'acte photographique. Tout à coup, mon travail devenait performatif, dans le sens où une action en apparence simple s'avérait le résultat d'une multitude de micro-actions, partant du mouvement de mon propre corps dans l'espace jusqu'à l'action silencieuse de mon outil de travail.

Mon appareil s'est débloqué de façon assez mystérieuse plus loin sur le terrain. J'avais à peine noté cet incident, mais des mois plus tard, en notant le trait caractérisant mes propres images, l'outil que j'utilise depuis plusieurs années m'apparut soudainement comme un être actif et important.

step back toward the butcher shop and sideways into the exotic. [...] I don't recall thinking then – as I do now, weighing this prehistoric item in my hand – that this was an extension of the abattoir, stuffing the animal through the machine.

18- Réseau

Sur le pas de la porte, à la toute fin de l'été 2011, je trouve une épaisse enveloppe jaune qui m'attend depuis je ne sais combien de jour. À l'intérieur, je trouve un autre livre de Bruno Latour. Comment parler de Bruno Latour, me diront certains, sans aborder son essai intitulé *Nous n'avons jamais été modernes ?* J'en avais bien lu le deuxième chapitre dans le séminaire que j'avais suivi à l'hiver, mais je voulais poursuivre la lecture en espérant trouver un écho à mes intuitions. Jusqu'ici, le livre *Changer de société, refaire de la sociologie* m'apparaissait comme une sorte de guide méthodologique dont le potentiel semblait inépuisable. Or, malgré toutes les idées que j'y puisais, il me semblait que le livre demeurerait éminemment théorique, il ne plongeait réellement dans aucun projet particulier (aucune étude de cas, aucun projet de recherche), mais dictait avec la plus grande rigueur comment un projet de recherche devait être mené. Or, malgré ces indications claires et concises, je réussissais mal à voir l'application concrète d'une telle théorie dans un projet de recherche. Je pouvais espérer être moi-même sur la bonne voie, mais j'espérais trouver ailleurs quelques applications de sa théorie de l'acteur-réseau.

Publié en 1991, soit près de quinze ans avant la version anglaise de *Changer de société, refaire de la sociologie* (qui a été écrit et publié d'abord en anglais sous le titre de *Reassembling the Social : An Introduction to Actor-Network-Theory*), *Nous n'avons jamais été modernes* me ramène rapidement aux termes clés du premier ouvrage m'ayant introduit à Latour. Dès l'introduction, Latour clame que « [n]otre navette, c'est la notion de traduction ou de réseau. Plus souple que la notion de système, plus historique que celle de structure, plus empirique que celle de complexité, le réseau est le fil d'Ariane de ces histoires mélangées » (1997, 10). Plus loin, alors qu'il remet en cause ce qu'il nomme « la

constitution » des modernes, soit la séparation claire et définie entre les phénomènes sociaux et naturels, Latour articule une idée similaire : « Tout se passe au milieu, tout transite entre les deux, tout se fait par médiation, par traduction et par réseaux, mais cet emplacement n'existe pas, n'a pas lieu. » (57) « L'invincibilité » de la modernité reposerait sur cet aveuglement qui se refuse aux relations hybrides formant le monde dans lequel nous vivons. Toute l'entreprise de Latour semble être une lutte pour mettre en lumière, pour rendre visibles ces liens hybrides, ces réseaux complexes où chaque idée doit avoir un véhicule pour être conduite jusqu'à un récepteur. Pour Latour, ce sont ces véhicules, ces modes de transmission qui sont justement les liens d'hybridité, les « fils d'Ariane » constituant le monde dans lequel nous vivons.

Le plus petit virus du sida vous fait passer du sexe à l'inconscient, à l'Afrique, aux cultures de cellules, à l'ADN, à San Francisco, mais les analystes, les penseurs, les journalistes et les décideurs vous découperont le fin réseau que le virus dessine en petits compartiments propres où l'on ne trouvera que de la science, que de l'économie, que des représentations sociales, que des faits divers, que de la pitié, que du sexe. (9)

L'interdisciplinarité, chez Latour, n'est pas une manière originale de regarder le monde, c'est une nécessité absolue, la seule manière d'aborder une action, une problématique, un projet de recherche.

Alors que mon propre projet tire à sa fin et que je ressens le besoin de travailler maintenant avec le matériel accumulé (j'ai maintenant couvert plus ou moins le cycle complet des saisons), ma réflexion s'ouvre sur un questionnement plus vaste : que pouvons-nous réellement catégoriser sous le terme de nature ? Quelle place laissons-nous à cette soi-disant nature dans le contexte urbain ? Mon intérêt pour la présence de la nature au sein des villes s'est mué en une exploration des diverses manifestations

marginales qui s'y trouvent. J'espérais ainsi éviter l'éternelle dichotomie nature/culture, cherchant plutôt les points de rencontre où ces pôles supposément opposés de l'équation négocient leur présence respective et leur relation complexe. Or, il me semble qu'à l'intérieur même de cette proposition demeurent les deux pôles que je voulais éviter. Sur le site de la CSF, il se trouve, bien entendu, des manifestations que l'on pourrait qualifier de « naturelles » (la végétation, la faune) et d'autres qui pourraient s'inscrire dans un contexte « social » (l'itinérance, les ruines postindustrielles), mais les termes « nature » et « culture » réussissent-ils bien à décrire ces phénomènes ? Faudrait-il les revoir, les réinscrire dans une certaine « conscience du monde » qui elle, engloberait toute manifestation de l'esprit, toute réaction face au monde ? Il n'est pas nécessaire de pencher vers l'ésotérisme, ou de trouver de nouveaux termes pouvant décrire cette condition inclusive de l'esprit. Il ne faut que tisser les réseaux, suivre les fils d'Ariane qui tiennent le monde, les rendre visibles, littéralement par des images ou figurativement par des histoires. La citation de Don Mckay, qui ouvrait ce chapitre, parlait de l'origine de la conscience selon Levinas. Cette idée que le « moi » émergerait des autres (au lieu d'être le point d'origine à partir duquel les autres pourraient apparaître) me semble être un point de départ utile. Si le « moi » émerge des autres, alors toute catégorie (que ce soit la nature, la culture, les espèces, etc.) émergerait aussi d'une globalité vaste et complexe. Alors que l'idée peut sembler n'être qu'un simple renversement des choses, ce subtil changement dans le point de départ force la réflexion à trouver ce qui, nécessairement, lie chaque chose aux autres corps, aux espèces, aux idées, etc. Comprendre le tissage devient une nécessité. Pour rappeler Edouard Glissant que je citais plus haut, « ces inextricables et ces inattendus désignent, avant même de les définir, la réalité ou le sens du Tout-monde » (2009, 28).

En janvier 2011, je soumettais à Dr. Cynthia Hammond une courte proposition de

recherche à propos du site de la CSF. Je ne connaissais encore que peu de chose du projet que j'allais réaliser ensuite, mais la présence du renard m'était apparue comme un point de départ, une sorte de motif pouvant propulser mon exploration du territoire. Quelques jours plus tard, elle répondait par courriel à ma proposition en m'encourageant à poursuivre le projet. Parmi d'autres commentaires et suggestions, elle m'invitait à revisiter un livre qui habitait depuis longtemps ma bibliothèque et accumulait la poussière de mes années d'adulte. Elle disait :

Le renard est bien entendu la « *star* » de ta proposition. Quelque chose de magique se produit dans le texte, aussi court soit-il, lorsqu'il ou elle arrive. J'espère que tu pourras conserver le pouvoir de cette connexion nature-culture dans le travail que tu produiras. Et bien que ça puisse paraître légèrement hors contexte, je me demandais si tu avais lu *Le petit Prince* ? Je sais que presque tout le monde l'a lu, mais il y a un passage remarquable où on assiste à la rencontre entre un jeune garçon aux cheveux blonds et un renard.²⁷

Cette remarque demeura en suspens pendant quelques mois. J'imaginai que *Le petit prince* ne pourrait me donner qu'une vision très naïve des choses. Je me rappelais bien entendu de l'histoire de ce petit prince allant de planète en planète afin de comprendre l'autre et de se découvrir en même temps. Or, ma recherche se trouvait à ce moment ailleurs et je ne sortis pas le livre avant le printemps.

Je fouillai alors les pages du petit livre rapidement. Je me souvenais d'un dessin montrant le petit prince et le renard aux longues oreilles et à la queue touffue. La présence de ces aquarelles délicates qui montraient le monde si simplement était une des forces du livre. Elles appuyaient sans remplacer le texte, elles illustraient sans pour autant se réduire à

²⁷ *The fox is, of course, the star of your proposal. There is something magical that happens in the text, short as it is, when he or she arrives. I hope you can keep the power of your nature-culture connection alive in the work that follows. And although it might be a bit of a red herring, I have to ask if you've read Le Petit Prince? I know that almost everyone has. But there is a rather spectacular story about an encounter between a young blonde man and a fox in that book.*

cette tâche. Lorsque je trouvai enfin le passage, j'eus l'impression que mon projet y trouvait écho, comme si la lecture du livre l'avait préalablement informé. Dans ce passage, le petit prince faisait la rencontre du renard et voulant jouer avec lui, se trouvait face à un animal qui refusait l'amitié proposée. En fait, le renard ne pouvait jouer avec l'enfant parce qu'il n'était pas encore « apprivoisé ». Ce passage allait ainsi :

- Je ne puis jouer avec toi, dit le renard. Je ne suis pas apprivoisé.
 - Ah ! pardon, fit le petit prince.
- Mais après réflexion, il ajouta :
- Qu'est ce que signifie « apprivoiser » ?
 - Tu n'es pas d'ici, dit le renard, que cherches-tu ?
 - Je cherche les hommes, dit le petit prince. Qu'est-ce que signifie « apprivoiser » ?
 - Les hommes, dit le renard, ils ont des fusils et ils chassent. C'est bien gênant ! Ils élèvent aussi des poules. C'est leur seul intérêt. Tu cherches des poules ?
 - Non, dit le petit prince. Je cherche des amis. Qu'est-ce que signifie « apprivoiser » ?
 - C'est une chose trop oubliée, dit le renard. Ça signifie « créer des liens... »
 - Créer des liens ?
 - Bien sûr, dit le renard. Tu n'es encore pour moi qu'un petit garçon tout semblable à cent mille petits garçons. Et je n'ai pas besoin de toi. Je ne suis pour toi qu'un renard semblable à cent mille renards. Mais si tu m'apprivoises, nous aurons besoin l'un de l'autre. Tu seras pour moi unique au monde. Je serai pour toi unique au monde... (67-68)

Je trouvais fascinant que cette histoire, tout à coup, fasse écho à tant d'idées complexes sur lesquelles j'avais mis toutes ces heures de lectures, de marches et de réflexions. Entre le renard et le petit prince, aucune relation n'est possible sans que des liens ne soient créés, sans qu'entre les espèces (les catégories, les différences) ne soit tissé un réseau de coexistence, de cohabitation, de co-dépendance. Comme le dit le renard, « c'est une chose trop oubliée », une évidence qui semble s'être enfouie sous les mots-contenants de « société », de « nature » et de « culture ». Pourtant, ce qui permet à ces mots mêmes d'exister réside concrètement dans un réseau de relations et d'apprivoisements. Pour les découvrir, il faut retrouver le sens d'observation des choses empiriques, trouver une sorte d'« empirisme délicat », à mi-chemin entre la matérialité et la

perception, entre les choses et nos réponses à ces choses. Je ne sais pas si j'y suis parvenu encore, mais ce projet est le témoin de ma quête et de mon expérimentation.



Figure 21 : « Entrelacement », Tirage au jet d'encre, 2011.

BIBLIOGRAPHIE

April, Raymonde. 2002. *L'eau renversée. Carte grise à Raymonde April*. Montréal : Dazibao.

Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma Gallimard.

Benjamin, Walter. 1999. « Little History of Photography » in *Selected Writings Volume 2 1927-1934*, Ed. Michael W. Jennings, Howard Helland, and Gary Smith. Cambridge: Harvard University Press, 507-530.

Biogénie. 2004. *Avis de contamination*. Lachenaie.

Cauquelin, Anne. 2000. *L'invention du paysage*. Paris : Quadrige/PUF.

Cauquelin, Anne. 2002. *Le site et le paysage*. Paris : Quadrige/PUF.

Creccal Investments. 2008. *Mémoire pour le projet de modernisation de la rue Notre-Dame*. Montréal.

(http://www.bv.transports.gouv.qc.ca/mono/0962831/19_CRECCAL_investments_ltd.pdf - visité la dernière fois le 21 avril 2011)

Cronon, William. 1995. «The Trouble with Wilderness ; or Getting Back to the Wrong Nature», in *Uncommon Ground. Rethinking the Human Place in Nature*, 69-90. New York : W.W. Norton & Company.

Curry, Michael. 2002. « Discursive Displacement and the Seminal Ambiguity of Space and Place » in Eds. Lievrouw, Leah A. and Sonia Livingstone. *Handbook of New Media*, 502-17. London : Sage.

Curry, Michael. 2005. « Toward a Geography of a World without Maps : Lessons from Plotemy and Postal Codes » in *Annals of Association of American Geographers*. 95, 3, 680-91.

de Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de minuit.

Glissant, Édouard. 2005. *La cohée du lamentin. Poétique V*. Paris : Gallimard.

Glissant, Édouard. 2009. *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*. Paris : Gallimard.

Gossage, John. 2010. *The Pond*. 2^{ième} édition. San Francisco : Aperture.

Grosz, Elizabeth. 2001. *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge : MIT Press.

- Grosz, Elizabeth. 2008. *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. New York : Colombia University Press.
- Haraway, Donna. 2010. *Manifeste des espèces de compagnie : chiens, humains et autres partenaires*. Paris : Éditions de l'éclat.
- Jost, J.-P. & Y.-C. 2007. *Oiseaux et mammifères de nos villes et villages*. Divonnes-les-bains : Cabédita.
- Latour, Bruno. 1991. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte.
- Latour, Bruno. 2006. *Changer la société. Refaire de la sociologie*. Paris : La Découverte.
- Latour, Roger. 2009. *Guide de la flore urbaine*. Montréal : Fides.
- Lippard, Lucy R. 1997. *The Lure of the Local : Sense of Place in a Multicentered Society*. New York : New Press.
- Luckerman, F. 1961. « The Concept of Location in Classical Geography ». *Annals of the Association of American Geographers*. 51 2 :194-210.
- Mckay, Don. 2005. *Desactivated West 100*. Kentville: Gaspereau press.
- Mckay, Don. 2001. *Vis-à-Vis. Field Notes on Poetry and Wildemess*. Wolfville : Gaspereau Press.
- Rouillé, André. 2005. *La photographie*. Paris: Gallimard, Folio essais.
- Sabloff, Annabelle. 2001. *Reordering the Natural World. Humans and Animals in the City*. Toronto : University of Toronto Press.
- Sontag, Susan. 2003. *Devant la douleur des autres*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur.
- Soth, Alec. 2008. *Sleeping by the Mississippi*. 3^{ième} édition. Göttingen: Steidl.
- Saint-Exupery, Antoine. 1999. *Le petit prince*. Paris: Gallimard Folio.
- Tonkiss, Fran. 2005. *Space, the City and Social Theory*. , Cambridge : Polity Press.
- Conseil du patrimoine. 2004. « Avis du Conseil du patrimoine de Montréal ». (ville.montreal.qc.ca/pls/portal/.../1039F28C13F8F068E0430A60148DF068 - visité la dernière fois le 6 septembre 2011)
- Van Wyck, Peter C. 2008. « An Emphatic Geography : Notes on the Ethical Itinerary of Landscape ». *Canadian Journal of Communication*. 33 2 :171-191.

Ville de Montréal. 2011. « Stratégie de développement économique 2011-2017 – Montréal : Entreprendre Collaborer Réussir dans l'Est de Montréal ». (<http://www.sdemontreal.com/fr/est-de-montreal> - visité la dernière fois le 2 novembre 2011)

Walter, E.V. 1988. *Placeways : A Theory of Human Environment*. Chapel Hill : University of North Carolina Press.

Wells. Liz, ed. 2003. *The Photography Reader*. London & New York : Routledge.

ARTICLES DE PRESSE:

Nouvelles de l'Est, 1984. « À la fonderie CSF l'optimisme revient », 1^{er} Mai.

Nouvelles de l'Est, 1984. « Les employés de la fonderie CSF sont inquiets », 17 Avril.

La Presse, 1954. « Une fonderie modernisée au coût de 4 000 000 \$ », 1^{er} Juin.

La Presse, 1954. « Une fonderie 'Ultra-moderne' », 2 Juin.

Dupol, Richard. 1989. « Un autre coup dur pour l'est de Montréal : CSF met à pied les trois quart de ses employés », La Presse, 23 Novembre.

Benessaïeh, Karim. 2011. « Tremblay présente un plan Est de 4,6 milliards », La presse, 31 octobre.

ANNEXE I

Text of the presentation for the MA thesis defense, 6 January 2012,
Concordia University
Louis Perreault

When I think about the origins of this thesis project, I can look in different places for different levels of potential origins. I could start in November 2010, on that grey snowy day when I took a long walk in the fields located just outside Hochelaga-Maisonneuve, on the former site of the now unused Canadian Steel Foundries (CSF). I could go again in these footsteps, but [the committee's] reading of this thesis will have informed you of this particular anecdote. Remember this small, unofficial «cabin» that I pass by (fig. 4), imagining an awkward encounter with its sheltered occupants. This image was one of the first I took for this series. The idea of this presentation is not to go again into these trajectories I followed, but rather to explore them differently, as I believe the process of making this project have and will provoked multiple possible forms of presentation. As I have stated in the thesis, the written text as much the images seen here on the wall, so much as this presentation work as modulations of the same material. These are what philosopher Elizabeth Grosz would call «experiments in living», or to keep it closer to the topic of my thesis: «experiments in understanding what this place I chose means, signifies and becomes». The important thing here is, I think, that these are experiments, as they offer each in their own capacities a partial knowledge what the place is.

But I could go earlier and discuss briefly how I encountered the site as I worked on a series of images titled *La mémoire des brindilles*, a series I created for my undergraduate degree, which I completed at Concordia in 2007. I was there at the time, unaware of what

this place was, simply attracted by the weird vegetation that grew all over the trees and that made huge nest in which I could stand and feel somehow outside of the urban context. I was working on a series of images in which I made small interventions on the land (like lighting a small fire in the bushes – as shown on this image), trying to find a way to present a landscape that had other uses than contemplation and that rendered my presence visible. Not only was it the first time I encountered this site, but this specific work (*La mémoire des brindilles*) opened for me the question of how we do represent nature. Was there a way to represent these experiences of nature I cherished other than as experiences of an otherness and a difference that could be appropriated by my camera and myself? Was there a way to link my own intellectual and human worlds to these places and beings that the term «nature» seems to engulf?

Aside from this enquiry about the «nature» of nature that has since then occupied most of my work, I have been interested in understanding how places comes to have meaning and how we define them as such. The premise of this project can thus be summarized by this passage of Elizabeth Grosz's book, *Architecture from the Outside*. She writes,

Communities, which make language, culture, and thus architecture their modes of existence and expression, come into being not through the recognition, generation, or establishment of universal, neutral laws and conventions that bind and enforce them (as social contractarians proclaims), but through the remainders they cast, the figures they reject, the terms that they consider unassimilable, that they attempt to sacrifice, revile, and expel. There are many names for this unassimilable residue: the other, the abject, the scapegoat, the marginalized, the destitute, the refugee, the dying, etc. (2001, 152)

At the outset of this project I experienced the desire to talk about my own community and my neighbourhood: Hochelaga-Maisonneuve. So when Grosz proposed this way of understanding any kind of group, community or individual through the terms

that it or they reject, it forced me to rethink my own conception of a project that would deal with this community. What was around or outside of the neighbourhood would be as important as what was inside this same place. The site I chose (fig. 11), because promoters and officials see it as a kind of scar to be cured for the sake of development and profit, seemed to represent this excess, this otherness to which Grosz was referring.

The text you have been reading is an account of the production of the photographic work that was shown at Concordia on 6 January 2012, and is also available for viewing at www.louisperreault.com. It is an attempt to explain how I worked and to propose a scholarly discussion about the kind of site I explored. More precisely, I aimed at giving an alternative to the view that sees sites like the CSF vacant lot as a purely post-industrial residue that commercial development could cure.

The site on which I produced this project is a relatively small place to explore. Extending between Notre-Dame street at the south to Hochelaga to the north, from Viau to the west to Dickson to the east, one can walk from north to south in approximately 20 minutes and from east to west in less than that. However, when one starts to follow the unofficial paths that cross each other all over the site, one can walk for hours and discover a dense place inhabited by numerous occupants. I have walked this place through probably each and every path I could find, and I soon began to walk places I had visited before. This re-visiting of the site soon provoked images that reappeared on my contact sheets. At first this repetition of images was unconscious and I would simply discard the images that resembled each other too much. Then, after a couple of months, I started to see patterns and motifs that could, in a certain way, help me organize the series of images I was producing.

So I started to photograph, consciously, certain aspects of the site that I had already photographed, and I likewise paid attention to certain kinds of objects that one could find all over the site. For example, the paths that I followed, with their lines crossing the images, the holes in the fences (See, for example fig. 16 and fig. 20) and certain campsites became the recurrent motifs of my photographs.

And so was the time that passed while I produced this project. As the pile of images grew on my table, the season not only changed outside of my studio but it transformed the colours of my images, the light that I photographed and the kind of site it revealed. Springtime brought back abandoned objects that lay under the snow all winter. It brought the brown dirt and the green of the waking vegetation. I became interested in those visual signs I was recording and decided they would also help me to construct the series by making visible the length of the creation of the project.

Most important are, I think, those strategies that help me to acknowledge my role as an artist in creating an image of this site. My aim was to present a precise and individual trajectory, that of my exploration. In a sense, I am hoping I can avoid a certain tendency of landscape imagery to simplify a situation by making an image of it. By adding image after image of similar subjects, and by showing in the construction of the sequence the passage of time, and thus, my own durational experience of the site, I want to make clear that no one single image will do the job of “telling” this site. Together, maybe, they may start to signify, to give a partial understanding of what is happening there.

In parallel to this photographic production, I undertook an interdisciplinary reading of textual sources coming from philosophy, sociology, photographic theory and history, and from what could be described as urban studies. Every time I undertook a reading, my aim

was less to contextualize this specific text into a body of literature that would cover a certain topic, but rather to search for potential connections both with my site and with the other sources I had explored. The interdisciplinary aspect of my project lies in the fact that the theoretical material did not act as a response to or an explanation of my artwork, but it served rather as a parallel investigation method; equally, my images directed me into certain theoretical ideas while these ideas then helped me create a body of photographs that become more and more precise. An example of this process can be found in section 17 of the thesis, where I discuss the unusually low point of view that my camera was producing, without my prior realization. As a matter of fact, it took a few months for me to realize that because I was using a waist-level viewfinder camera, I was producing images that looked at the scenes from a slightly lower point of view than the normal standing position. This brought me back to Bruno Latour's "Actor Network Theory" and his chapter on the object's agency. Latour claims that inanimate objects have agency and that only by recognizing their importance in any action can we truly account for a situation. In my case, I was amazed to realize that my tool had given a clear and concrete visual feature to my project, without my being conscious of it. Although the simple realisation of this formal aspect of my images could have helped me with the creation of the series, the theoretical context that then placed my tool as an agent, an actor on my site, complexified the network at play in my project and extended further the possible connections between all actors at work.

Through other readings and concepts such as E. V. Walter' notion of the "topistic", which offers a holistic method of knowing or understanding places, I produced a methodological approach that allowed me to work scientifically and still trust my sensitivity and instinct when approaching the site. Amongst other things, Walter asks for what he

called a theory of the obvious, referring to the Latin origin of the words *ob viam*, which mean «the things that stand in the way». While reading this text, it appeared to me that what I was doing as a photographer was confronting the *ob viam*, looking at what was in my way, recording those traces of what had been left by others. My project, in a sense, uses photography's most elementary characteristic: that of showing what the photographer himself or herself has seen. In this sense, I feel that although I work in the field of art and that my project works in an aesthetic and a conceptual framework, my images can be understood as a kind of empirical data, recording of small bits and pieces of a larger place. Walter Benjamin, while discussing the work of August Sander, used a remark of Goethe's to describe a sensitive approach to an empirical project. I felt compelled to use the same term for my own endeavour. In this passage, Benjamin cites Goethe in these terms: « There is a delicate empiricism which so intimately involves itself with the object that it becomes true theory. » (Benjamin, 1999, 520) I have decided to add the adjective, «delicat» before the term empiricism in my thesis (as a direct reference to Walter Benjamin), in order to find a way to define my own work, which is driven by both scientific and poetic ambitions.

And while trying to define my method and formal decisions, I could not avoid thinking about why I was doing this, what was the ultimate achievement I wanted to attain. Whatever the method might be, one can ask oneself why one's work should be of interest or what kind of impact it might have on the subject it deals with.

Not only was I attempting to make visible something that might otherwise remain unseen (here the multiple forms of occupation – human, vegetative – on the site), but I also wanted to offer a conceptual framework in which I could explain my site. One of my goals was to avoid a certain binary thought system that always seems to oppose two

conditions of one thing. In the case of my site, what interested me was the difficulty I found in separating what is usually understood as natural versus what is cultural. This site forced me to think about the nature-culture relation otherwise. In his urban plant guidebook, botanist Roger Latour presents the idea of synanthropic nature: manifestations such as plants and animals that proliferate because of human activity. He gives us many examples of urban plants that travel with humans in their incessant movements. Not only was I excited by this discovery but I could also see on the CSF site concrete manifestations of the inverse relation; vegetation that grows on abandoned sites also present the opportunity for humans to reoccupy that site. For example, when vines grow over the *vinaigrier* (two type of plants that grow and proliferate when an area has been left without attendance – much like the vegetation that grows along the sides of highways), the results are thick nests that become luxurious and dense in the summer, providing homeless and marginal with a bit of peace and isolation in a city that constantly pushes them away.

My title, *Sur la trace du renard*, suggests that I followed the animal's tracks, and that I recognized that what I was looking for was not only human presences. If the fox remains a kind of metaphorical presence in my text, it is nonetheless an important one, a presence that talks about the kind of research I intended, a research that is not looking for official presences, but rather for the hidden, the discrete, the silenced. Somehow, I could never really capture those presences; they are only alluded to by what they have left behind.

I believe that by acknowledging the interdependence of species, by seeing the concrete relation that human, animal and vegetation have on sites like the CSF, we can put ourselves in a better position to ask what should be done about a place like this one. It is hard not to think, in light of my findings, that any kind of future transformation of the CSF

site will only take place alongside some new variety of unplanned appropriation. It is important to state that my project is less pragmatic than it is reflective; I believe that my role as an artist is to *make visible*, as philosopher Elizabeth Grosz would have it. But even there, there is a political involvement: by seeing what happened on a site that is supposedly empty, one can only think that there is a potential for infiltration, occupation, appropriation for any kind of site.

I think the scope of my MA research and artmaking could now be expanded, into a search for the larger reality of the east of Montreal. The recent Plan pour l'Est, tabled by Mayor Tremblay in October 2011, a plan that is supposed to bring new wealth to an industrial east that is in need of change, in addition to all those sites that, like the CSF, are waiting for a new use, make for a reality that needs to be shown, needs visibility, and reflection. Also, while researching the history of my site, I faced the difficulty of finding detailed documentation about the specificity of this site. This made me realize how closely related the CSF site was to the expansion of the east of Montreal as an industrial quarter. Certainly, this aspect of my work could then find more contexts for exploration and a space of larger potential for images and thoughts.

ANNEXE 2

Séquence des images présentées au moment de la défense du 6 janvier 2012, à l'Université Concordia.

Les tirages sont de dimensions 24 pouces x 24 pouces et présentées sur papier d'archive de dimensions 28 pouces x 36 pouces.



Image 1 « Premier abri », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 2 « Ouverture », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 3 « Façade », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 4 « Nid d'automne », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 5 « Obstacle », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 6 « Passage », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 7 « Manteau #1 », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 8 « Poêle », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 9 « Entrelacement », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 10 « Refuge », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 11 « Chemin de fer », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 12 « Chaise abandonnée », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 13 « Tente », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 14 « Affaissement », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 15 « Après l'hiver », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 16 « Photogramme », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 17 « Ouverture #2 », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 18 « Manteau #2 », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 19 « Livre », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 20 « Symétrie », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 21 « Terrain inondé, printemps », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 22 « Entrée », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 23 « Affaissement, été », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 24 « Passage étroit entre les herbes hautes », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 25 « Vignes et clôture », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 26 « Fauteuil », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 27 « Rose », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 28 « Sortie », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 29 « Coexistence », Tirage au jet d'encre, 2011.



Image 30 « Lumière », Tirage au jet d'encre, 2011.