

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

STRATIFICATION ET CONTAMINATION : EXPLORATION DE LA PLASTICITÉ DU SOL POST-INDUSTRIEL DANS
UNE PRATIQUE ARTISTIQUE DE L'INSTALLATION

MÉMOIRE DE RECHERCHE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

SUZANNE LANDRY

OCTOBRE 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement Gisèle Trudel, ma directrice de recherche, qui a accompagné mes questionnements théoriques et artistiques avec un enthousiasme constant, une générosité et une justesse intellectuelle à la fois fine et contagieuse, depuis les tout premiers pas de mon parcours à la maîtrise.

Dans cette continuité, je reconnais que cette recherche-crédation a pu bénéficier du soutien de MÉDIANE, Chaire de recherche du Canada en arts, écotechnologies de pratique et changements climatiques, ainsi que de celui d'Hexagram, réseau de recherche-crédation en arts, cultures et technologies (UQAM) dont les appuis financiers et techniques ont permis son déploiement. Un grand merci.

Merci aussi à Diogo Barnetche, du département des sciences de la Terre et de l'atmosphère de l'UQAM, pour son ouverture à la rencontre de l'art et de la science, sa disponibilité, et sa précieuse collaboration. Grâce à lui, j'ai pu accéder à l'univers géologique scientifique, à celui des microscopes, m'y former, et découvrir des microcosmes dont les visions ont nourri l'élan de cette recherche.

Je suis reconnaissante pour l'expertise, le regard et l'écoute des professeur-es de l'EAVM croisé dans mon parcours, ainsi que de Rémi Martel, Jean-François Gauthier, Danny Glaude, Alexandre Bérubé, Pascal Seguel-Reynolds des ateliers techniques de l'UQAM. Je souhaite aussi remercier celles et ceux qui, par leur présence et les moments partagés, ont accompagné ce parcours de recherche-crédation. Bien affectueusement et avec amitié, merci à Elyse Brodeur-Magma, Morgane Clément-Gagnon, Raphaëlle Groulx-Julien, Kyra Nercessian Revenko ; merci à Nicolas Vié pour les multiples associations au fil du temps, merci à Jocelyn Guilbault, pour le rire et les revues de philosophie, à Sylvie Trudelle et Danielle Charron pour la relecture attentive, à Claire et Claude, pour le chalet de rédaction.

Finalement, un merci bien particulier s'adresse à Poli Wilhelm, Mélodie Claire Jetté, pour la complicité, les partages précieux, la bienveillance et le soutien inestimable et l'amitié développée.

DÉDICACE

À Marine, Charlotte, Arthur et Gaspard, mes enfants.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE.....	iii
LISTE DES FIGURES.....	vi
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES	x
RÉSUMÉ	xi
ABSTRACT	xii
INTRODUCTION.....	1
PRÉAMBULE.....	4
CHAPITRE 1 LE PAYSAGE DE LA STRATIFICATION	7
1.1 Rencontres et dynamiques autour d’une extraction d’asphalte	7
1.2 Composer avec les strates	11
1.3 Creuser pour révéler.....	16
1.4 Forces croisées : compression, extraction, agencements	19
1.5 Stratifier pour penser	24
CHAPITRE 2 ACTIVER LA STRATIFICATION : DE LA FLEXIBILITÉ À LA PLASTICITÉ.....	31
2.1 Déplacement du regard : forces tranquilles et aquifères	31
2.2 Traversée de refuges	35
2.3 Broyer le sol, activer des devenirs.....	36
2.4 Plasticité des sols.....	38
2.4.1 Regards augmentés	43
2.4.2 Devenir-témoin : archives en mouvement.....	44
2.4.3 Lumière noire et fluctuations chromatiques	46
2.4.4 Présences enchevêtrées.....	48
2.5 Faire atelier avec le site	52
CHAPITRE 3 FAIRE TERRITOIRE : BIORÉGION, STRATIFICATION, CONTAMINATION.....	54
3.1 Brève mise en contexte du territoire de la Dominion Bridge.....	55
3.2 Trajectoires du site	55
3.2.1 Approcher la biorégion : strates et reconfigurations	57
3.2.2 Rencontre de l’eau et de la rouille	58
3.2.3 Co-pilotage : naviguer entre et avec les forces	59

3.3	Faire tache : Ruscha, résidus, milieux, porosité	60
3.3.1	Bouillons situés : pigments, teintes, infiltrations	63
3.3.2	Papier calque : transparence et plasticité	66
3.3.3	<i>Dé-paysage</i> : défaire le cadre, ouvrir la forme	68
3.4	En mouvement	73
3.4.1	La rétroprojection.....	77
3.4.2	Devenirs situés	78
CONCLUSION		81
RÉFÉRENCES.....		83

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Landry, S. (2020). <i>Étude 1</i> . Huile sur assemblage de bois, plâtre, bois et extraction d'asphalte. 25 cm x 5 cm ø. Photo : Suzanne Landry.....	9
Figure 1.2 Landry, S. (2020). Agrégat, mousse et écorce d'un arbre centenaire tombé, cartouches vides, schiste provenant de forêt de Sutton, Québec. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry	11
Figure 1.3 Landry, S. (2020). Outil de compression. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry.	13
Figure 1.4 Landry, S. (2020). <i>Paysages temporels</i> . Détail. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry	14
Figure 1.5 Landry, S. (2020). <i>Paysages Temporels</i> . Moulage de matériaux divers. Présenté dans le cadre de l'exposition <i>En cas de doute, ceci n'est pas une exposition</i> , UQAM, 2020. Photo : Julien Gagnon-Rouillard.....	15
Figure 1.6 Landry, S. (2020). <i>Paysages Temporels</i> . Moulage de matériaux divers. Présenté dans le cadre de l'exposition <i>En cas de doute, ceci n'est pas une exposition</i> , UQAM, 2020. Photo : Suzanne Landry .	16
Figure 1.7 Bersson, T. (2007). [Granite vu au microscope]. Wikimedia Commons. https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Thomas_Bresson_-_Granite_vu_au_microscope_%28by%29.jpg	18
Figure 1.8 Burtynsky, E. (2016). <i>Carrara Marble Quarries, Carbonerra Quarrie #2, Carrara, Italy, 2016</i> . [Photographie de la série Anthropocène]. © Edward Burtynsky. https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene	19
Figure 1.9 Compression (2021). [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry	20
Figure 1.10 Moulage et prise de forme du relief (2021). [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry	21
Figure 1.11 Outils d'extraction (2021). [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry.....	22
Figure 1.12 Landry, S. (2021). Objets sculpturaux. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry...	23
Figure 1.13 Landry, S. (2021). <i>Fouler, Fouiller/Matières, Mémoires (FF/MM) #11</i> . Poudre d'acier, pierre réfractaire, gants bleu pandémie, copeaux métalliques et plastiques, sciure de bois, silicone. 9 x 7 cm. Présenté dans le cadre de l'exposition Deux temps, quinze.....	26
Figure 1.14 Landry, S. (2021). <i>FF/MM</i> . Image numérique. Présenté dans le cadre de l'exposition Deux temps, quinze mouvements, CDEx, UQAM, 2021	27
Figure 1.15 Landry, S. (2021). <i>Fouiller Fouler, Matières, Mémoires</i> . Vue d'ensemble, CDEx. Photo : Morgane Clément Gagnon.	28

Figure 1.16 Landry, S. (2021). <i>FF/MM</i> . Image numérique du texte d’accompagnement.	29
Figure 2.1 Landry, S. (2021). <i>Mues I</i> . Résidus, eau, verre. [Documentation d’atelier]. Photo : Suzanne Landry	32
Figure 2.2 Landry, S. (2021). <i>Mues II</i> . [Documentation d’atelier]. Photo : Suzanne Landry	33
Figure 2.3 Landry, S. (2021) <i>Mue III</i> . Détail. [Documentation d’atelier]. Photo: Suzanne Landry	34
Figure 2.4 Landry, S. (2021). Échantillons de terre et couleurs réalisées avec blanc d’œuf. [Documentation d’atelier]. Photos: Suzanne Landry	37
Figure 2.5 Landry, S. (2022). <i>Common Grounds I</i> , 40g x 40ml. [Documentation d’atelier]. Photo: Suzanne Landry	38
Figure 2.6 Landry, S. (2022). <i>Common Grounds 1</i> : 40 g x 40 ml. [Documentation d’atelier]. Photo capturée avec lentille macro : Suzanne Landry.	39
Figure 2.7 Landry, S. (2022). <i>Common Grounds 1</i> : 40 g x 40 ml. [Documentation d’atelier]. Photo capturée avec lentille macro : Suzanne Landry	39
Figure 2.8 Landry, S. (2022). <i>Common Grounds 1</i> : 40 g x 40 ml. [Documentation d’atelier]. Photo capturée avec lentille macro : Suzanne Landry	40
Figure 2.9 Landry, S. (2022). Captations d’une Image numérique d’échantillon de sol post-industriel, tirée du logiciel numérique Keyence. On y voit à l’échelle 0.1 un grain de plastique	43
Figure 2.10 Schuppli, S. (2020). Image extraite du site de l’artiste. © 2025 Susan Schuppli. https://susanschuppli.com/ARCTIC-ARCHIPELAGO	45
Figure 2.11 Landry, S. (2022). Présence d’agents contaminants actifs sous lumière noire. [Documentation d’atelier]. Photo d’archive	47
Figure 2.12 Landry, S. (2022). <i>Common Grounds II</i> . [Vidéo] Image extraite.....	48
Figure 2.13 Landry, S. (2023). Photographies numériques d’objets hybrides provenant du site de la Dominion Bridge. Photos d’archives : Suzanne Landry	50
Figure 2.14 Landry, S. Nouvel outil. [Pelle Bushpro, modèle Speed Spade]. Photo: Suzanne Landry.	51
Figure 2.15 Landry, S. (2022). <i>Common Grounds</i> . Installation et expérimentations. [Documentation atelier]. Photos: Suzanne Landry	53
Figure 3.1 <i>Transmission-01</i> . (2023). Rouille et eau du canal Lachine sur papier aquarelle. Passage de la phase solide (glace de 2 x 2 x 1 cm) à liquide. [Documentation d’atelier]. Photo : Suzanne Landry .	58
Figure 3.2 Landry, S. (2023). <i>Transmission-02</i> . Eau du canal Lachine et rouille sur papier aquarelle. Passage de la phase liquide à l’évaporation. 21 x 29,7 cm. [Documentation d’atelier]. Photo : Suzanne Landry	59

Figure 3.3 Ruscha, Ed. <i>Stains</i> (1969). Courtesy National Gallery of Art, Washington. © 2025 Edward Ruscha	61
Figure 3.4 Pigments de fleurs, de cuivre, de terre contaminée [Document d'atelier]. Photo : Suzanne Landry	64
Figure 3.5 Bouillons de plantes. [Documentation d'atelier]. Photo : Mélodie Claire Jetté	64
Figure 3.6 Ingold, T. (2024). « Le sol à la rencontre de la terre et de l'atmosphère ». Photographie de l'auteur, extraite de <i>Correspondance</i> (Ingold, 2024, p. 116)	66
Figure 3.7 Exploration de pigments de terre et bouillons de plantes sur papier calque. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry	67
Figure 3.8 Landry, S. (2023). <i>Dé-paysage 1</i> . Appareil résiduel de plantes et de rouille, sur sérigraphie de liant naturel et terre contaminée sur papier calque, 21.5 x 28 cm. Photo prise sous éclairage table lumineuse : Suzanne Landry	69
Figure 3.9 Landry, S. (2023). <i>Dé-paysage 2</i> . Appareil résiduel de plantes et de rouille, sur sérigraphie de liant naturel et terre contaminée sur papier calque, 21.5 x 28 cm. Photo prise sous éclairage table lumineuse : Suzanne Landry	69
Figure 3.10 Landry, S. (2023). <i>Appareillage</i> . Bouillon solide (glacé) de vinaigrier et de verge d'or, artéfact de béton et armure de métal fusionné. 20 x 15 cm. Photo d'archive.....	70
Figure 3.11. Landry, S. (2023). <i>Dé-paysage-03</i> . Acier, filtrat solide de verge d'or et pigments rouille fondu sur papier calque. 100 x 80 cm. Photo d'archive	71
Figure 3.12 Landry, S. (2023). <i>Dé-paysage 03</i> . Détail. Sculpture liquide en phase d'évaporation. Photo : Suzanne Landry	72
Figure 3.13. Landry, S. (2023). <i>Exploration de Contamination # 11</i> . Détail. Captations photographiques de différents états d'une sculpture solide à liquide à son évaporation. Assemblage successif de macérations (verge d'or pigments d'acier sur vinaigrier) sur papier calque, 21 x 28. Photos : Suzanne Landry	73
Figure 3.14 <i>Dé-paysage 04</i> . (2023). Appareillage au sol du bassin. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry	74
Figure 3.15 Landry, S. (2023). <i>Dé-paysage 4</i> . Appareil résiduel sur papier calque, 100 x 100 cm. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry.....	75
Figure 3.16 Landry, S. (2023). <i>Dé-paysage 04</i> . Image extraite de la chronophotographie, soulignée en rouge (Photoshop)	76
Figure 3.17 Landry, S. (2024). <i>Cartographie d'une fuite</i> . Fonte d'un appareil résiduel sur verre rétroéclairé. Vidéo accélérée, durée 30 sec. (Durée originale de 30 min.) https://vimeo.com/1055051289?share=copy#t=0	77

Figure 3.18 Landry, S. (2022). Exploration d’installation. Empreintes de résidus sur papier calque suspendu, table lumineuse, station de fonte de sculptures solides. [Documentation d’atelier]. Photo : Suzanne Landry 79

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

FFMM : Fouler, Fouiller, Matières, Mémoires

D&G : Deleuze et Guattari

DB : Dominion Bridge

** : Conclusion de chapitre

RÉSUMÉ

Dans un contexte de crises écologiques sans précédent, ce projet de recherche-création en arts visuels et médiatiques envisage le sol en tant que paysage spatiotemporel constitué de dynamiques entre humain  es et plus qu'humain  es (Haraway, 2020). Ce mémoire retrace les gestes et les réflexions développés sur des sites post-industriels de Montréal, considérés comme des milieux fertiles pour penser les forces d'enchevêtrement de la « natureculture ». Par la marche, la collecte de résidus, de métaux, de minéraux et de végétaux, j'interroge la manière dont les processus de stratification et de contamination permettent de reconfigurer les interactions avec le vivant.    travers une pratique de l'installation de sculpture, d'images vidéographiques et de dessins, je propose des explorations et des expérimentations dans lesquelles la compression et les différents   tats de l'eau — gel, dégel, évaporation — deviennent les vecteurs d'évolution. Ancrée dans une approche interdisciplinaire entre arts visuels, philosophie et sciences, notamment par une collaboration avec le département de géologie de l'UQAM, cette recherche-création développe une attention au devenir des résidus dans un rapport sensible aux mouvements de transformation. Ce travail s'appuie sur les œuvres d'Ed Burtynsky, d'Ed Ruscha et de Susan Schuppli, ainsi que sur des réflexions à propos de la strate, de la ligne de fuite (Deleuze et Guattari, 1980) et de l'appareillage (Umbrecht, 2021), tout en considérant la biorégion (Rollot et Schaffner, 2021) en tant qu'espace d'interactions géographiques, biologiques, anthropiques et hydrographiques. Mon approche intuitive et informée, mobilise le concept de plasticité (Malabou, 2004) dans son potentiel de métamorphose — des résidus, des gestes, des récits — et comme outil critique pour accompagner l'action créative et artistique à travers le devenir situé du sol, notamment celui de l'ancienne compagnie Dominion Bridge,    Lachine.

Mots clés : Stratification, contamination, plasticité, sol post-industriel, biorégion, installation.

ABSTRACT

Against a backdrop of unprecedented ecological crises, this research-creation project in visual and media arts considers the ground as a spatiotemporal landscape of dynamics between humans and more-than-humans (Haraway, 2020). This thesis traces gestures and reflections developed on post-industrial sites in Montreal, considered fertile environments for thinking about the entangling forces of “natureculture”. Through walking and collecting residues, metals, minerals and plants, I question the way processes of stratification and contamination reconfigure interactions with living things. Through a practice of installation sculpture, video images and drawings, I propose explorations and experiments where compression and the different states of water - freezing, thawing, evaporation - become vectors of evolution. Anchored in an interdisciplinary approach between visual arts, philosophy and science, notably through collaboration with UQAM's geology department, this research-creation focuses on the future of residues, in a sensitive relationship to the movements of transformation. This work is based on the works of Ed Burtynsky, Ed Ruscha and Susan Schuppli, as well as on reflections on strata and the lines of flight (Deleuze and Guattari, 1980), on apparatus (Umbrecht, 2021) and on the bioregion (Rollet and Schaffner, 2021) as a space of geographical, biological, anthropic and hydrographic interactions. My approach, intuitive and informed, mobilizes the concept of plasticity (Malabou, 2004), as a potential for metamorphosis - of residues, gestures, narratives - and as a critical tool to accompany creative and artistic action through the situated becoming of soil, notably that of the former Dominion Bridge company in Lachine.

Keywords : Stratification, contamination, plasticity, post-industrial soil, bioregion, installation.

INTRODUCTION

Nouvellement arrivée dans le milieu académique, j'ai rapidement compris que parler de ma pratique picturale du paysage exigeait une inscription dans un domaine plus large. Il ne s'agissait pas seulement d'exposer un savoir-faire, mais de l'accompagner d'un regard réflexif capable de déplacer les gestes de l'atelier vers une pensée située, traversée par des dynamiques collectives.

En pleine pandémie, alors que les bouleversements écologiques prenaient une ampleur inédite, les dynamiques entre humain-es et plus qu'humain-es (Haraway, 2020) entraient dans une nouvelle crise. Cette crise appelait une attention renouvelée aux présences en friction, traversant tous les milieux. Confinée à Montréal, j'ai été interpellée par le sol, à travers ses résidus. Il s'est révélé comme un paysage spatiotemporel mouvant, porteur des tensions du vivant. C'est par ses forces que j'ai ancré ma recherche-crédation.

Ma pratique s'est mise en mouvement par la marche et les gestes de terrain. Une extraction d'asphalte, en apparence anodine, a littéralement déplacé ma démarche. Un désir de transformation, déjà latent dans ma pratique de peinture, s'y est révélé plus explicitement : celui d'entrer en relation avec les forces mouvantes du sol plutôt que de les représenter. Je n'étais pas préparée à ce basculement. J'ai dû m'outiller progressivement avec et par les mouvements issus de l'évolution de la recherche elle-même. C'est ainsi qu'a commencé à se former ce que je nomme aujourd'hui mon « appareil résiduel », un ensemble de gestes, d'outils et de savoirs transversaux — artistiques, scientifiques, philosophiques et technologiques, qui se combinent à partir de questionnements sur le sol et ses mouvements. Il se déploie dans une pratique de l'installation, de la sculpture, du dessin et de la vidéo.

En tant que notion opératoire à la fois pratique et théorique, l'appareil résiduel s'appuie sur mes expérimentations de procédés de transformation (bouillons, pigments, assemblages), élaborés à partir de matières résiduelles issues de sites spécifiques. Ces explorations me permettent d'interroger et d'articuler les forces en présence : celles du sol, celles du milieu environnant et celles qui participent à mes recherches. Il engage une pratique d'écoute qui suppose une disponibilité à être affectée et une attention à ce qui advient. À travers lui, la stratification et la contamination m'accompagnent ; elles ouvrent des tensions liées au vivant, qui se recomposent avec et par le milieu — notamment le site post-industriel de la Dominion Bridge, au canal de Lachine (Montréal).

Cette recherche-création s'appuie sur des filiations théoriques, artistiques et scientifiques. Les « strates, les lignes de fuite », issues de la pensée de Deleuze et Guattari (D&G), ainsi que la « contamination », comme entendu avec Anna Tsing, traversent ce travail. La pensée de Donna Haraway, avec ses concepts de « natureculture » et de « devenir avec », m'accompagne dans ma posture d'artiste-chercheur éthique et politique. Le concept de plasticité, tel que développé par Catherine Malabou, me permet d'interroger les dynamiques et les métamorphoses qui reconfigurent les sols post-industriels. Le concept de la « biorégion », avec lequel je réfléchis ma pratique, est quant à lui déployé avec Mathias Rollot et Marin Schaffner.

Sur le plan artistique, les œuvres d'Edward Burtynsky, de Susan Schuppli, d'Ed Ruscha inspirent ma manière d'aborder les résidus, non pas comme déchets, mais plutôt comme porteurs de mouvements et de mutations du vivant. Ces réflexions sont éclairées par des connaissances scientifiques acquises au laboratoire de géologie de l'UQAM, ainsi que par des procédés artisanaux de transformation des résidus issus de mes expérimentations et composés en lien avec le concept de la biorégion.

   partir de cette posture mobile, une question et sa sous-question guident mes recherches : comment, dans une pratique de l'installation, les processus de stratification et de contamination de matérialités permettent-ils de repenser avec le vivant ? Quels r  les joue l'appareil résiduel ? Dans les trois chapitres qui suivent, j'élabore des propositions matérielles et processuelles qui rendent compte de l'évolution de cette recherche-création vers son projet d'exposition.

Le premier chapitre interroge la représentation du paysage à partir d'une extraction d'asphalte, que je lis comme une image des dynamiques extractivistes et climatiques. En convoquant les réflexions de Cauquelin, de Berque et de l'artiste Burtynsky, je déplace cette image vers le sol où s'agencent des résidus sédimentés. J'explore alors comment la strate, pensée avec Deleuze et Guattari, devient un outil opératoire, une première esquisse de mon « appareil résiduel ». J'interroge les enchevêtrements, tant à travers les processus géologiques, via une incursion au Département des sciences de la Terre et de l'atmosphère de l'UQAM, qu'en tant que posture artistique de terrain. J'habite le sol par ses résidus et les dynamiques de ses milieux, et la contamination, comme entendu avec Tsing, se dessine comme une collaboration entre forces.

Le deuxième chapitre introduit de nouvelles dynamiques à travers les différents   tats de l'eau. Celle-ci devient complice de mes gestes : elle dissout, transforme, active, compose. Elle fait émerger des formes

mouvantes, des lignes de fuite (Deleuze et Guattari, 1980) pour les sols post-industriels. Dans ce chapitre, j'interroge la plasticité de ces sols avec Catherine Malabou par la fabrication de nouveaux appareils résiduels. À travers macrophotographies et images au microscope, j'observe comment les sols contaminés évoluent et se métamorphosent. L'artiste Schuppli inspire ici un appareil résiduel inédit, capable de témoigner de ces modulations et de me guider vers le choix d'un site spécifique pour mon projet de maîtrise.

Enfin, le chapitre trois déploie une approche située autour de la biorégion telle qu'imaginée par Mathias Rollot et Marin Schaffner. En travaillant « par le milieu » et avec les strates géographiques, biologiques, anthropiques et hydrographiques de la Dominion Bridge, j'active de nouveau un appareil résiduel, cette fois constitué de bouillons végétaux et métalliques, de pigments minéraux, d'artéfacts, de papier calque, de lumières et d'images chronophotographiques. La pratique devient alors un espace où s'agencent stratifications et contaminations, un milieu pensé en mouvements, parcouru par les flux et les interactions du vivant.

Ce mémoire est ainsi une traversée artistique depuis le sol — une manière d'habiter la transformation du monde, au rythme des forces du vivant.

PRÉAMBULE

Avant d'entrer dans le sol et ses mouvements, j'aimerais poser deux éléments qui accompagnent ce projet et qui ancrent ma façon de l'arpenter : l'appareil résiduel et la marche. Alors que cette dernière me fait bouger et découvrir depuis toujours, l'appareil résiduel est apparu à même le processus de ce projet de maîtrise, s'imposant progressivement dans mon parcours.

Dans ma pratique, l'appareil résiduel joue le rôle d'un outil agrégateur. Dans ce mémoire, il apparaît tantôt en filigrane, tantôt de manière plus explicite, selon des approches qui se « contaminent » et évoluent au fil des explorations : incursions au laboratoire de géologie (chapitres un et deux) ; apprentissages avec le microscope à balayage électronique (chapitre deux) ; intégration de savoirs et vocabulaire liés à la géologie (chapitre un) et aux procédés tinctoriaux (chapitre trois) ; conception et fabrication d'outils (chapitres un et deux) ; collaborations avec mon entourage (chapitres un, deux et trois), et ce, tout en tissant ces expérimentations à des questionnements conceptuels et philosophiques (chapitres un, deux et trois).

C'est dans cette dynamique que le terme « appareil » m'est venu. Il traduit cette combinatoire entre les approches de la recherche-crédation et mon engagement avec le sol et les résidus, non seulement comme médium, mais aussi comme mode opératoire : faire avec ce qui est disponible, ce qui participe à la plasticité et la trajectoire du site contaminé.

J'ai découvert par la suite que l'appareil était un concept en soi. Pour Bernard Umbrecht, commentant Bernard Steigler, « s'appareiller » consiste à :

« [...] s'armer, [...] forger « un arsenal de concepts », bref concevoir une organologie (du grec « organon » : outil, appareil) pour la lutte de l'esprit contre lui-même et sa bêtise. L'organologie est une façon de penser ensemble l'histoire et le devenir des organes physiologiques, des organes artificiels et des organisations sociales. (Umbrecht, 2021)

Cette compréhension de l'appareillage dépasse l'idée d'un simple outillage technique : elle ouvre sur une mise en relation entre vivants, technologies et sociétés, qui se transforment mutuellement. Dans ce sens, *s'appareiller* revient à s'équiper de connaissances évolutives en tenant compte de ces relations mouvantes, une perspective qui rejoint les récits « natureculture » (Haraway, 2003), pour qui nature et culture ne sont jamais séparées, mais toujours co-produites. Notons que j'écris « co-produites » avec un

trait d'union afin de signifier que les forces en présence sont partagées et mutuelles. (Il en sera de même pour le terme de « co-pilote » au chapitre trois.)

C'est à partir de cette approche que j'ai élaboré progressivement la notion opératoire d'« appareil résiduel ». Dans ma pratique, elle relie des actions et des réflexions : déambulations, explorations matérielles, cueillettes, outils conçus ou détournés, manipulation de matières engagées dans un mouvement créateur. Je veille à « m'appareiller » à la fois au sens où l'entend Umbrecht (2021) et au sens maritime, qui implique la préparation du matériel d'un navire avant le voyage.

L'appareil, entendu comme un « ensemble d'instruments, d'outils et de dispositifs employés pour mener à bien une tâche » (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [CNRTL], n. d.), désigne ainsi le cadre à la fois matériel et processuel de ma pratique. L'appareillage, quant à lui, renvoie davantage au processus de préparation, d'arrimage et de mise en mouvement. L'ensemble, à la fois appareil et appareillage, se tisse, se tisse, se joue, se contamine, se recompose, se laisse traverser par les interactions. Il prend forme un instant avant de se disperser et de se répandre. Tout au long du mémoire, je vous invite à découvrir les moments où l'appareil, ses ébauches et ses activations se manifestent.

La marche fait partie de mon processus artistique depuis toujours. Dès l'enfance, elle façonnait mon regard : circuler en forêt laurentienne, c'était être à l'affut et pister un territoire mouvant fait d'indices visuels, de perceptions tactiles, de manifestations sonores et olfactives. Chaque repérage, infime ou marqué, suggérait le passage du vivant, la présence de ses interactions enchevêtrées et en puissance. Suivis ou non, reconnus ou insaisissables, ces signes, qui se donnaient sans se livrer totalement, s'imposaient comme des rencontres latentes, des correspondances possibles entre vivants. Ces indices, je les pense aujourd'hui telle une manifestation politique en devenir : non figée dans des classifications ou revendications closes, mais surgissant des relations situées entre humain.es, plus qu'humain.es et milieux, dans l'esprit des devenirs deleuziens et des politiques situées du vivant (Haraway, 2003; Tsing, 2017).

C'est dans cette perspective que la marche s'inscrit à mon appareil résiduel. Elle me permet de rassembler des éléments qui participent au déploiement des forces du vivant dans le milieu. Portant en moi les observations microscopiques du sol (figure 2.9, p. 43) et les données précises et évolutives sur les sols contaminés de Montréal (ministère de l'Environnement, de la Lutte contre les changements climatiques,

de la Faune et des Parcs, 2022), je progresse, un pas après l'autre, sur les terrains physiques, factuels et conceptuels de la contamination.

Dans la même durée, la marche ouvre un espace de déambulation : elle se précise en s'accordant au lieu, en ralentissant le geste, favorisant l'attention au milieu, laissant émerger d'autres perceptions, d'autres mouvements. Elle permet une imprégnation, une correspondance avec le lieu, un dialogue sensible avec ce qui advient. Ce qui se dévoile sous mes pas, ce sont des éléments épars, des forces en présence (figure 3.1, p. 57), des traces disséminées dans le sol et autour du site. Je prends des photographies. Peu à peu, la marche devient un mode d'assemblage, un tissage d'observations par lesquelles se compose un espace de la joie du vivant. Accumulation d'eau, traces de pneu, nid de balbuzard, rencontres humaines, panier d'épicerie, plantes, artéfact d'acier, objets, résidus, agrégats de béton, etc. La marche révèle des forces en circulation, des forces en qui tissent et recomposent sans cesse les strates de territoires en mouvement.

CHAPITRE 1

LE PAYSAGE DE LA STRATIFICATION

Ce premier chapitre s’ouvre sur la trouvaille : un morceau d’asphalte ramassé lors d’un déplacement quotidien. Ce fragment résiduel, sombre, dense, m’attire ; il agit comme un point de bascule dans ma pratique. Avec lui, quelque chose se déplace : la peinture se défait peu à peu, ouvrant la voie à d’autres gestes. Le tableau, le cadre, la frontalité ne suffisent plus. Je cherche à comprendre ce que ce résidu porte en lui, ce qu’il mobilise, ce qu’il active dans mon rapport au geste, au sol, au temps. L’asphalte devient passage : vers le sol, vers les matériaux qui m’entourent, vers les forces qui composent les milieux de vie.

Peu à peu, dans ce mouvement, la strate apparaît : d’abord comme image, puis comme expérience, enfin comme concept en action. Elle s’infiltre dans la pratique, traverse mes gestes, mes outils, ma manière même d’aborder la création. Il ne s’agit plus de dissocier ou de représenter, mais de composer avec : avec les résidus, avec les tensions, avec les instabilités.

De cette attention au sol naît le désir de comprendre les forces qui l’animent. C’est ainsi qu’une collaboration s’amorce avec le laboratoire de géologie de l’UQAM. J’y découvre, grâce à l’expertise du technicien géologue Diogo Barnetche, un vocabulaire et une compréhension scientifiques des mouvements du sol. Je construis de nouveaux outils pour accompagner de nouveaux gestes. Je ne travaille plus la matière : je m’intéresse à ce que les forces proposent, absorbent, déplacent — à leurs interactions, complices de l’agencement.

1.1 Rencontres et dynamiques autour d’une extraction d’asphalte

En septembre 2020, mon territoire de déambulation s’est tourné vers un chantier de la rue Saint-Hubert à Montréal. Un carottage d’asphalte m’a fasciné. Dans le creux de ma main, la pièce est froide, minérale, tranchée, cylindrique. Elle soupèse le poids du paradigme de l’extraction minière, associée aux enjeux socio-environnementaux, à la crise climatique. Sur sa paroi à peine striée par de fines lignes plissées, j’entrevois les formations rocheuses sculptées par l’érosion, ou serait-ce les mouvements divergents des plaques tectoniques sous l’impact des forces de la terre et du feu. En regardant de plus près, sa structure hétérogène composée d’agréats montre des marques de failles, des fissures qui me rappellent que le sol bouge constamment, à une vitesse que l’entendement humain ne détecte pas, ou alors très peu.

La découverte de la carotte d'asphalte agit comme un révélateur dans ma pratique de peinture : ce fragment arraché au sol fait image d'une double lecture, à la fois des mouvements telluriques de la Terre et des gestes humains qui les altèrent. Érosion, sédimentation, extraction, ces dynamiques exposent les tensions écologiques d'un présent troublé par l'urbanisation, la surconsommation et les empreintes de l'industrialisation. Cette découverte mène à un double geste, à la fois révélateur et destructeur, qui inscrit dans le sol une épaisseur de temps et d'interactions. Dès lors, le sol de Montréal ne se donne pas comme une simple surface stable. Il est un paysage spatiotemporel, un lieu de brassages entre passés et présents enchâssés, un mouvement où coexistent et cohabitent humain·es et plus qu'humain·es. C'est dans ce tissage de relations que s'inscrit la pensée de Donna Haraway, qui nomme ce croisement de temporalités un « présent épais », un compost vivant d'histoires humain·es et plus qu'humain·es, de traces, de gestes, de matières mêlées (Haraway, 2016 ; 2020). La carotte d'asphalte, en condensant temporalités et imaginaires, m'apparaît alors comme une sculpture involontaire d'un paysage.

Dans ma toute première recherche pratique à la maîtrise (figure 1.1), j'explore ces idées du paysage. Je dépose mes instruments de peinture et j'utilise des outils mécaniques pour tourner et superposer, faire des épaisseurs avec différents matériaux résiduels.

Figure 1.1 Landry, S. (2020). *Étude 1*. Huile sur assemblage de bois, plâtre, bois et extraction d'asphalte. 25 cm x 5 cm ø. Photo : Suzanne Landry



La superposition de matériaux crée des étages rappelant les sédimentations géologiques, sans traduire pleinement les mouvements sous-jacents qui les animent. Ma pratique de peinture persiste, mais rapetisse littéralement sa présence, actualisée désormais par celle de l'assemblage. Mes pensées, comme mes gestes, se nouent et convergent vers une imbrication du paysage.

Pour la philosophe Anne Cauquelin, le paysage est une série de constructions, où chaque forme contient en elle les images « pliées » de formes plus anciennes (Cauquelin, 2000). L'idée de paysage formé dans *l'Étude 1* ne se lit pas comme une surface plane, comme un tableau, mais comme un ensemble d'impressions superposées, sans plis, sans articulations. Déplier ses images reviendrait alors à interroger ces couches successives, à exhumer les traces qui s'y inscrivent une à une, sans qu'elles soient traversées par des forces.

L'extraction d'asphalte m'interpelle autrement. Elle ne se limite pas à révéler des couches sous-jacentes : elle forme un concentré d'images que je perçois, un mouvement à la fois circonscrit et étendu qui se développe avec les forces du sol, et aussi avec les dichotomies nature/culture et dans lesquels les plis qui articulent le paysage se transforment en flux.

Ce glissement vers un flux rejoint la conception du paysage qu'Augustin Berque développe dans sa réflexion sur le modèle oriental, en soulignant que le paysage est autre chose qu'une morphologie de l'environnement, sans être pour autant « le miroir de l'âme » (Berque, 1994, p. 26). Il insiste sur la manière dont la subjectivité d'un observateur va bien au-delà du point de vue optique. Ainsi, pour Berque, le paysage s'inscrit aussi dans la matérialité des éléments et des objets concrets de l'environnement. L'élaboration d'un paysage implique, pour lui, la mise en œuvre intellectuelle de réalités et leur connaissance physique. Tout comme les objets que je recueille et transforme tendent vers l'idée d'une reconfiguration du paysage par une matérialité, dans cette première exploration, le perceptible et le tangible tentent de se croiser, sans y réussir.

Cette compréhension élargie du paysage chez Berque, qui articule perception sensible sans omettre la dimension physique (géographique) pour autant, trouve un écho dans la pensée d'Anne Cauquelin. Elle rappelle que le paysage n'est pas donné d'emblée : « Ce qui est donné à voir [...] est la concrétisation du lien entre différents éléments et valeurs d'une culture, liaison qui offre un agencement [...] pour la perception du monde » (Cauquelin, 2000, préface, p. X). Le paysage ne se réduit donc pas à ce qui est visible. Il est un montage, une combinaison de perceptions, de savoirs et d'expériences, de désirs tendus. L'extraction, en circonscrivant les fragments de ces désirs dans une forme, relève et enchevêtre pour moi ces tensions entre les forces naturelles, culturelles et perceptuelles du paysage, qui n'est pas que dualité. Il s'agit d'une « natureculture », dont les forces sont interdépendantes.

Par ces rencontres, ma propre compréhension du paysage débute sa métamorphose. Habitée par ma pratique de peinture à distinguer nature et culture, je découvre ici un autre mode de perception qui opère un déplacement. Le paysage devient pour moi une matérialité mouvante, parcouru de matières animées, de mémoires activées. Il n'est plus ce que je regarde, mais bien ce qui me traverse. Comment, en effet, considérer le paysage, si ce n'est en suivant les chemins de rencontres et de dynamiques qui enchevêtrent leurs matérialités ?

Monte alors en moi un désir : celui de compresser, de rassembler et faire tenir ensemble tous ces objets, ces gestes, ces matérialités qui créent autrement le paysage. Comment penser, expérimenter, ressentir la matérialité à l'œuvre dans le sol ? Et surtout, comment composer avec ces forces, éprouver les tensions, les devenirs qui relient.

1.2 Composer avec les strates

Dès les premières explorations de *Paysages temporels* (2020) (figure 1.2), le basculement associé au désir de compression et les questionnements qui s'ensuivent s'imposent et opèrent. Je change mes couleurs, mes pinceaux et mes toiles pour des agrégats de chantier, des objets qui dorment dans l'atelier ou dans le garage (figure 1.1). Ces nouvelles « informations » convoquent des gestes inédits : déchiqueter, couper, hacher et marteler. Je manie marteau, pioche, hachette et tamis, autant d'outils qui déploient mes gestes dans un travail avec le sol. J'effrite pour réinscrire dans un flux de souvenirs des choses envahissantes, des objets collectionnés. Ces fragments dispersés soulèvent de nouvelles questions gravitant autour de l'extraction d'asphalte et des perceptions de mouvements qui s'y associent. La matérialité des repères enracinés dans l'histoire ainsi que le social et le politique, façonnent aussi l'image du paysage.

Figure 1.2 Landry, S. (2020). Agrégat, mousse et écorce d'un arbre centenaire tombé, cartouches vides, schiste provenant de forêt de Sutton, Québec. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry



En décomposant et en réduisant la taille des objets, j'accélère les processus de désagrégation matérielle à l'image du travail qui s'effectue dans le sol. Par ce geste, je vise aussi à démonter les dichotomies nature/culture associées au paysage, pour composer à nouveau avec les matérialités qui le traversent. La force physique observée dans la carotte d'asphalte conjuguée à la nécessité de compresser délie et altère mes gestes, et aussi les pensées associées à ma pratique de peinture du paysage.

Les accumulations de la figure 1.2 posées côte à côte sont dissociées. Ce n'est pas ce que je cherche, mais visualiser la composition me permet d'imaginer des forces, des attractions possibles entre les résidus que je reconnais. Je regroupe les amas par lieu de cueillette avec l'intention de recomposer les interactions entre les éléments d'un milieu. Mais comment penser une articulation qui les lie sans connaître les forces physiques qui accompagnent les mouvements du sol ?

Dans le désir d'élucider les phénomènes de force en présence regroupés dans l'extraction d'asphalte, je me tourne vers le département de géologie de l'UQAM. Avec l'expertise du technicien géologue Diogo Barnetche, je m'imprègne d'un vocabulaire et de découvertes scientifiques. Cette approche m'équipe d'outils conceptuels nouveaux qui activent une réflexion plastique autour des formations rocheuses et des sédiments. J'apprends notamment que la pression et la température sont les facteurs clés qui réarrangent les atomes, amorçant des remaniements chimiques et des frictions qui sculptent les roches. Ces contacts rapprochés attirent et repoussent les composants, négociant des brèches et ouvrant des failles qui fracturent la roche. Le remplissage d'une faille dessine des lignes, des fissures et des stratifications, que je perçois comme un mélange de rencontres et d'échanges, un mode de « contamination comme collaboration » (Tsing, 2017, p. 65). La compression avec la chaleur entre les strates forme une synergie qui entremêle des forces du vivant. Les éléments présents s'infiltrant et se transforment mutuellement, produisant des configurations inédites.

Inspirée par ces processus dynamiques, j'élabore un moule en silicone aux dimensions de l'extraction d'asphalte. J'expérimente diverses combinaisons de matériaux résiduels en testant les dynamiques de leurs interactions. Je me fabrique un outil (figure 1.3) ajusté à la circonférence du moule, pour m'aider à compacter, une à une, les couches de résidus grossièrement déchiquetées. Moule et outils sont les premières esquisses de mon approche de l'appareil résiduel.

Figure 1.3 Landry, S. (2020). Outil de compression. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry



Alignée à la force verticale que j'exerce, la courbure du moule amplifie les dynamiques internes de l'assemblage. Cette combinaison de pressions génère des réactions esthétiques et chimiques surprenantes : par exemple, le liant de polyuréthane chauffe précisément là où les matérialités organiques sont compressées. Cette chaleur repousse l'humidité, déplace et enchevêtre les éléments organiques dits inertes qui résistent, créant une tension. La structure interne réagit. Elle déborde et s'entremêle avec la couche voisine (figure 1.4).

Ces forces en tension rejoignent la notion d'agencement décrite par D&G : « une croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 15). Les éléments ne s'accumulent pas simplement : ils interagissent, se transforment et créent des connexions imprévues qui dépassent la structure initiale. La pression et la chaleur font gagner du terrain aux matérialités et engendrent des compositions inattendues. À chaque démoulage, j'observe avec étonnement des lignes imprévues, des failles insoupçonnées, autant de signes d'un mouvement et d'une « contamination » entre les strates.

Figure 1.4 Landry, S. (2020). *Paysages temporels*. Détail. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry



Lors de la présentation de *Paysages Temporels* (2020) (figure 1.5), l'installation disposée sur une table d'atelier évoquait un laboratoire en effervescence, où les expérimentations semblaient encore en cours.

Figure 1.5 Landry, S. (2020). *Paysages Temporels*. Moulage de matériaux divers. Présenté dans le cadre de l'exposition *En cas de doute, ceci n'est pas une exposition*, UQAM, 2020. Photo : Julien Gagnon-Rouillard



Malgré les contraintes pandémiques, les échantillons pouvaient être manipulés avec des gants, ce qui permettait d'établir une relation tactile avec les matériaux.

Au fil de l'exposition, les pièces ont effectivement changé de place, se déplaçant au gré des gestes des personnes en visite. Cette manière de composer et de recomposer les éléments a ouvert un champ de possibles, multipliant les configurations comme autant de strates narratives. Chaque nouvelle disposition esquissait un récit différent, ajoutant des strates de sens à l'ensemble (figure 1.6).

Figure 1.6 Landry, S. (2020). *Paysages Temporels*. Moulage de matériaux divers. Présenté dans le cadre de l'exposition *En cas de doute, ceci n'est pas une exposition*, UQAM, 2020. Photo : Suzanne Landry



Avec cette installation, l'orientation expérimentale de mon projet s'affirme, tout comme l'importance des collaborations et échanges avec le département de géologie. Ces dialogues récents ont contaminé mes observations en entremêlant ma pratique artistique avec la science géologique dans mon processus de recherche-crédation.

Je suis captivée par les forces qui animent la terre, par leurs empreintes mouvantes qui provoquent de nouvelles rencontres. Dans le sol, les dynamiques attirent et repoussent les minéraux et les matérialités organiques, une lente respiration souterraine les traverse. Cette perception sensible avec ce qui vibre en profondeur éveille en moi le besoin de creuser plus loin, de suivre les lignes de fracture des matériaux, là où les strates laissent entrevoir des mouvements vivants longtemps enfouis.

1.3 Creuser pour révéler

À l'atelier, je démonte, je broie, je tamise, affinant chaque geste avec de nouveaux outils prêtés ou offerts par des amis : pioche de géologue, pilons et tamis de laboratoire. Mes cueillettes « d'informations », glanées au gré de mes déplacements quotidiens, croisent des objets abandonnés, des rencontres, des

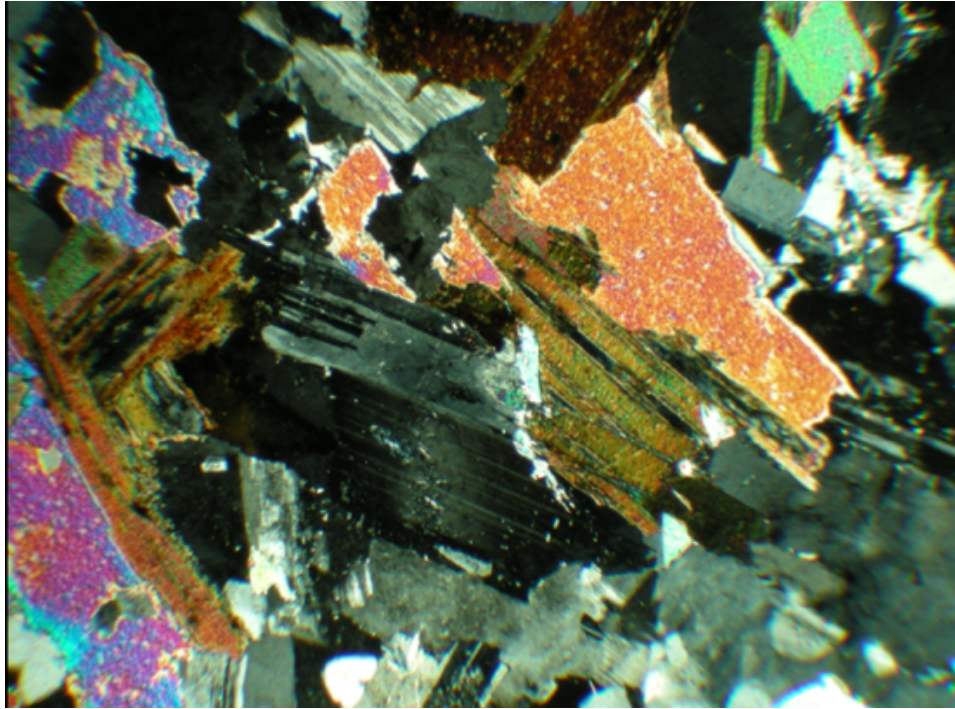
dynamiques humaines et matérielles qui amplifient les interactions. Comme je dois déménager, casser maison, je récupère des fragments de mon passé : ces strates participeront-elles à un agencement ?

Sur le chantier de la rue Saint-Hubert à Montréal, je m'informe, cherchant à retracer le camion chargé d'extractions. Mon enquête m'oriente vers les bureaux et laboratoires de la compagnie EXP, spécialisée en ingénierie et contrôle des sols. Isabelle, cheffe de laboratoire des sols, matériaux et environnement, m'accueille. Dans notre discussion, elle me confie la provenance de matières premières des grands chantiers montréalais : sable et agrégats extraits des Laurentides, où j'ai grandi en forêt. Elle m'offre des résidus (sable, agrégats, échantillons de carottages) et, à ma demande, elle me trouve une lame de forage usée, marquée par les stries de l'extraction, précieuse trace associée au geste de forage du sol.

Creuser des processus, les matériaux, les concepts. Comment faire apparaître les glissements internes et les tensions qui transpercent la sédimentation ? Pourquoi ne pas introduire un mouvement supplémentaire aux strates en opérant un geste d'extraction ? Poursuivre l'étude de la compression. Faire poussière pour articuler et remettre en mouvement. La suite de gestes et de questionnements qui élabore mon approche de l'appareil résiduel favorise de telles incursions.

Cette envie d'approfondir en enchevêtrant prend diverses formes. En janvier 2021, je retourne au département de géologie. Avec l'aide de Barnetche, j'observe au microscope un échantillon de granite. La lumière polarisante révèle un monde insoupçonné : des couleurs et des formes abstraites s'agencent, des enclaves minérales surgissent, révélant la présence (ou l'absence) de certains minéraux (figure 1.7). Sous cette lumière, la roche éclate, dévoilant un cosmos secret, une architecture intime façonnée par le temps. L'instrument de captation (microscopes, lentilles, satellites) augmente la perception humaine, il « suggère l'invisible [...] qui préside à l'existence du paysage » (Cauquelin, 2000, p. 131) révélant ainsi des forces et des structures agissantes.

Figure 1.7 Bersson, T. (2007). [Granite vu au microscope]. Wikimedia Commons.
https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Thomas_Bresson_-_Granite_vu_au_microscope_%28by%29.jpg



Autrement dit, il révèle des forces à l'œuvre, des agencements sous-jacents, souvent imperceptibles, qui façonnent silencieusement ce qui est perçu en tant que « paysage ».

Ce cosmos minéral entre en résonance avec les images du photographe Edward Burtynsky (Burtynsky, 2016), découvertes lors de son exposition *Anthropocène* en 2018 au Musée national d'Ottawa. Ses photographies aériennes aux dimensions monumentales me fascinent : elles troublent les repères spatiaux et cognitifs. En face de ces paysages, vastes et denses, mon regard vacille, incapable de situer l'échelle, oscillant entre le concret et l'abstrait (figure 1.8). Ces images évoquent les strates complexes, des transformations d'environnements d'extraction contemporains, où se superposent matérialités culturelles, industrielles et géologiques. Par leurs cadrages vertigineux, à vue d'avion, elles sondent des territoires qui échappent au premier regard, où se logent les empreintes diffuses de l'activité anthropogénique.

Figure 1.8 Burtynsky, E. (2016). *Carrara Marble Quarries, Carbonerra Quarrie #2, Carrara, Italy, 2016*.
[Photographie de la série Anthropocène]. © Edward Burtynsky.
<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene>



À leur manière, ces visions participent d'un même élan perceptuel que celui du microscope : celui d'un regard déplacé, élargi, rendu sensible. Elles nourrissent un dialogue avec ma propre pratique en m'invitant à explorer ce qui surgit, ce qui se dérobe.

1.4 Forces croisées : compression, extraction, agencements

À l'atelier, j'explore moi aussi des formes de territoires en mutation, familiers ou inusités, imaginés à travers leurs résidus. À la différence des images produites en laboratoire ou par satellite, c'est par la proximité que le sensible s'active : en touchant, en fragmentant, en habitant pleinement le geste. Je reste proche du sol, attentive au moindre détail. Je côtoie les résidus, je les réduis, je les tamise. J'effrite les agrégats et les plastiques jusqu'à ce qu'ils se dissolvent en poussière. Puis je les assemble en strates, composant un tableau pour chaque étendue.

Ce contact, cette proximité avec les résidus que je travaille, me travaille en retour. Je manipule leurs forces multiples, elles orientent mes gestes, elles m'impliquent. J'essaie de rapprocher, d'enchevêtrer, et les matériaux réagissent ; mes réflexions se développent.

Là où Burtynsky prend de la hauteur, j'opère un rapprochement. Là où les lentilles sondent des structures à distance, je me laisse traverser par les forces que je manipule. Ce contact transforme. Il m'engage. Je ne cherche pas à dominer les matérialités, je suis leur cours, je me laisse guider par leurs réactions, leurs résistances. En cherchant à rapprocher, à enchevêtrer, j'ouvre un espace d'échange : un espace où le sensible se déploie et s'enchevêtre, strate après strate.

Lors de la compression, plutôt que d'appliquer une force unique et uniforme, comme dans *Paysages Temporels*, j'expérimente des variations : en décalant les centres, en modulant les pressions, je crée des déséquilibres. Ces tensions modèlent autrement la surface, déplacent les résidus, redistribuent les strates dans le moulage (figure 1.9).

Figure 1.9 Compression (2021). [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry



Pour cette opération, je travaille à quatre mains avec ma collègue Élyse Brodeur-Magna. Ensemble, nous déplaçons rapidement les points de pression entre les couches, tirant parti de la prise partielle du liant. Ce tempo soutenu active la circulation des matérialités : elles se propagent, se heurtent, se mêlent, traçant des lignes de rencontres et d'accidents, autant de chemins imprévus qui sculptent un relief singulier (figure 1.10).

Figure 1.10 Moulage et prise de forme du relief (2021). [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry



En observant le moulage sur ses six faces, la variation des lignes formées et la répartition des composants ouvrent pour moi un nouveau champ d'exploration avec la lame d'extraction récupérée chez EXP. Celle-ci pourrait me permettre de creuser à vif dans les mouvements internes de l'assemblage. Je conçois alors un nouvel appareil (figure 1.11), adapté à la colonne de forage de l'atelier de façonnage de l'UQAM afin de révéler les tracés qui se prolongent au-delà de la surface.

Figure 1.11 Outils d'extraction (2021). [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry



Par la portée des gestes, avec la puissance mécanique des outils et les qualités et volumes variables de résidus (poussière ou agrégat), les contraintes en présence (compression, chaleur, rotation, extraction) polarisent des directions parfois opposées. Je compose horizontalement des « tableaux du moule », puis en changeant les points de pression entre deux strates, des lignes diagonales émergent, traversant les couches (figure 1.12). Avec mon appareil fixé sur le tour, j'applique une force verticale et rotative à l'assemblage. Les résidus réagissent différemment : certains se laissent sillonner, d'autres s'accrochent, migrent, s'infiltrer. Ils contaminent un devenir. Ces forces et gestes, en dialogue avec la stratification opérée, perturbent les tracés existants et réinscrivent les résidus dans un mouvement canalisé par un ensemble de potentiels divergents. Ces variations démultipliées rappellent les tensions et ajustements perpétuels de la dynamique des sols.

Figure 1.12 Landry, S. (2021). Objets sculpturaux. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry



Cette suite d'opérations se compose de forces alliées : des intensités croisées qui initient des mouvements, des formations et des ruptures que j'observe dans mes objets sculpturaux. Les variations de pression démultiplient les rapprochements, les distanciations, les échanges. J'imagine le sol et ses activités fluctuantes dans ces mouvements de résidus, entraînés par des dynamiques instables, interférant les uns avec les autres. Mes extractions, si elles peuvent suggérer une idée de l'Anthropocène, comme les images de Burtynsky, forment aussi des traces d'une écologie en action, d'un milieu vivant dans ses agencements. Ma recherche-crédation semble s'inscrire dans ce que Louise Boisclair (2021) appelle « l'art écosophique ». Pour elle, une pratique artistique écosophique se caractérise par des œuvres qui « révèlent un milieu, une dimension ou un enjeu lié à l'environnement » (Boisclair, 2021, p. 11). C'est un art qui accorde autant d'importance à l'inerte qu'au vivant, à ce qui agit qu'à ce qui est traversé. Un art situé dans un interstice : un lieu de transition, de forces partagées, qui « fait avec » plutôt que de dissocier.

Cette approche écosophique, qui implique une attention fine aux relations et aux forces à l'œuvre du milieu, trouve une résonance directe dans mon processus. À l'atelier, devant mes bocaliers de matières résiduelles, mes tas de poussières et d'agrégats, je m'attarde à mes nouveaux gestes, à ce qu'ils ouvrent comme réflexions. En temps de pandémie, mes déplacements sont restreints. Je cherche un territoire non pas défini par sa géographie, mais par ses rencontres, ses échanges, les passages de forces qu'il fait circuler. Je cherche à m'engager avec le mouvement des résidus, leurs frottements, leurs circulations sensibles, par l'action de la stratification.

Mon activité artistique s'ancre alors dans les ateliers de l'UQAM. Le cinquième étage du Pavillon Judith-Jasmin, avec ses résidus matériels issus de projets étudiants, devient mon nouveau terrain d'expérimentations. J'y fais des rencontres humaines et je plonge dans des ateliers par leurs résidus de métal, de bois, de moulages, de plastique délaissé, toujours en mouvement, qui varient selon la présence et le travail de mes pairs. Avec elles et eux, je poursuis mon engagement : accompagner le devenir des résidus, leurs résonances, leurs transformations.

Le déplacement du regard à distance vers une implication directe avec les matérialités change peu à peu ma manière de concevoir le paysage. Je ne me situe plus à l'extérieur du cadre, mais bien au plus près, en dialogue avec les résidus, le sol et les tensions à l'œuvre entre les objets et les éléments. Ce que j'appelais « paysage » devient un champ de forces en interaction, parcouru d'échanges, de rencontres imprévues, de transferts. Par mes gestes, mes outils, les résidus que je manipule, je m'inscris dans un processus où les éléments se déplacent, s'altèrent, s'influencent. C'est dans cette zone de contact, dans cet espace poreux, que surgit la notion de strate, non comme une image figée du passé. Il s'agit d'un devenir mouvant, traversé.

1.5 Stratifier pour penser

Dans mon processus actuel, je forme des images en stratifiant les résidus sans hiérarchiser, sans anticiper non plus les réactions que les forces provoqueront. Je rassemble, je fragmente, j'applique des pressions et j'extrait, dans un rapport d'expérimentation. Les matérialités réagissent, déplacent les lignes, résistent ou cèdent. Je vois émerger des chevauchements, des enclaves où s'accumulent forces et pensées, à la manière des formations géologiques.

Ce processus mobilise ensemble des gestes, des résidus et des outils qui agissent dans un va-et-vient constant entre actions, observations et réflexions. Les outils, moules, lames de forage et forces mécaniques ne sont pas des instruments neutres. Ils accélèrent les puissances intrinsèques des résidus, provoquent les rapports de contact, modifient les frictions, redistribuent des tensions. Chaque opération est à la fois production de forme et production de sens. Cet ensemble mouvant, instable, marque l'amorce de ce que je nomme l'« appareil résiduel », selon lequel le faire et la pensée s'enchevêtrent, se questionnent, où les résidus orientent autant qu'ils sont orientés.

La strate m'apparaît alors comme un concept en tension. Elle n'est pas une simple couche déposée, mais une forme née de la rencontre entre les gestes et les matières. Dans mes carottages, j'observe des mobilisations et des ruptures, des circulations de flux, des forces qui s'agrègent, se transforment, se contaminent. La stratification devient un mode d'existence instable, fait de déséquilibres, de résistances et d'ajustements perpétuels.

Dans *Mille Plateaux* (Deleuze et Guattari, 1980), la strate est décrite comme une organisation de matérialités : elle sert à stabiliser, un instant, le chaos des flux. Elle rend les mouvements lisibles, sans les figer entièrement. Car la strate n'est pas une finalité : elle contient en elle-même la possibilité de son dépassement, de sa propre transformation, de son effondrement, de sa reconfiguration. Instable, pénétrée de tensions et de flux, elle est à la fois figuration temporaire et mouvement actualisé.

En ce sens, elle me permet de penser autrement les résidus du passé. Ils sont encore opérants, ouverts à des reconfigurations. La strate est ainsi un outil sensible pour explorer les croisements « natureculture », entre les forces visibles et celles qui opèrent en profondeur.

Dans mon travail, le concept de strate me permet de réfléchir à l'enchevêtrement des enjeux climatiques, à ceux de la surconsommation, de l'extraction et des répercussions de ces dynamiques sur les vivants. Plutôt que de m'arrêter aux catastrophes qu'elles impliquent ou aux impasses qu'elles semblent dessiner, la strate m'incite à « faire avec ». Elle s'imprègne dans mes gestes et mes réflexions, s'infiltré dans ma manière de penser et de faire, engageant une pratique qui, loin de figer, me met en mouvement.

Travaillant avec des matières résiduelles (organiques, minérales, métalliques), j'explore une matérialité qui incarne ce que Ian Buchanan, commentateur de D&G, décrit comme « l'histoire qui fait la nature et la nature qui fait l'histoire » (Buchanan, 2020, 12:22 [Notre traduction]). La strate n'est ni simple accumulation ni représentation du passé par le présent, ou l'inverse ; elle est un enchevêtrement de mouvements inscrits dans un temps géologique, un temps lent, toujours actif.

Je travaille à partir du sol. J'explore la complexité des enjeux climatiques par les forces et la matérialité en recomposition. La strate fait coïncider des interactions : elle est à la fois trace et mouvement, inscription et mutation, mémoire et devenir de circulations et d'échanges qui façonnent les vivants.

Figure 1.13 Landry, S. (2021). *Fouler, Fouiller/Matières, Mémoires (FF/MM) #11*. Poudre d'acier, pierre réfractaire, gants bleu pandémie, copeaux métalliques et plastiques, sciure de bois, silicone. 9 x 7 cm. Présenté dans le cadre de l'exposition Deux temps, quinze

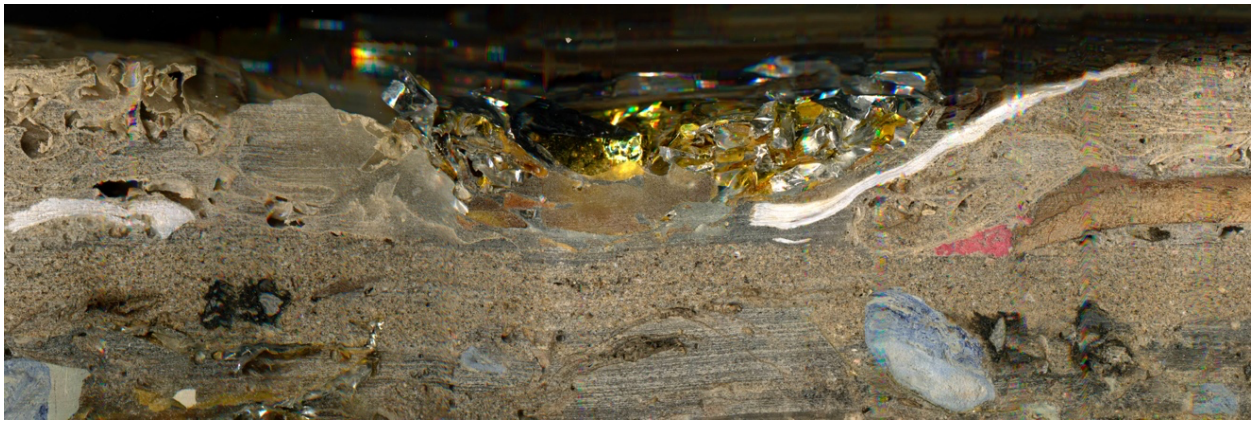


En poursuivant, mes propositions artistiques évoluent avec et dans l'idée de la strate. À l'atelier, j'observe mes objets sculpturaux, je les fais rouler ou pivoter dans ma main, suivant la continuité sinueuse des dessins sur le pourtour de l'objet. Je cherche à en suivre les replis, les failles, les lignes de contact entre les couches, autant de signes d'un agencement en tension. Pour la documentation de mon travail, que je

réalise normalement par la photographie, je tente de faire apparaître cette continuité. Or, la photographie, en figeant un seul angle, interrompt les flux qui serpentent à la surface de l'objet.

Je pense alors à un procédé pour déployer la superficie de l'objet et me tourne vers la numérisation. Le numériseur devient un nouvel outil de stratification, non plus par empilement, mais par un geste de déroulement. Par la lecture lente et tactile du volume, la continuité du relief suit les lignes sinueuses de l'objet. Lors de cette opération délicate, mon souffle hésite. La lumière, mon corps, le balayage du numériseur s'entrelacent et déposent une nouvelle strate, fragile, mouvante, sensible autant au regard qu'au geste. Des *glitches* apparaissent sur l'image, témoins d'un tremblement imperceptible. Ces interruptions, ces interférences, tracent une sorte de faille stratigraphique, une ligne de dérive qui se réfléchit, où l'image conserve la mémoire d'un décalage, un trouble lumineux dans le flux (figure 1.14).

Figure 1.14 Landry, S. (2021). *FF/MM*. Image numérique. Présenté dans le cadre de l'exposition Deux temps, quinze mouvements, CDEx, UQAM, 2021



Les images issues de la documentation réalisée au numériseur participent d'un autre type de « paysage », non pas comme la représentation d'un lieu à distance, mais comme un espace en devenir. Ce qui s'y manifeste, ce sont des lignes qui vacillent, des failles, des vibrations. Le passage répété de l'objet sur la vitre du numériseur, synchronisé à mon souffle et à la lumière, inscrit la continuité sensible d'un relief que j'appelle une topographie du contact : un paysage non survolé, mais touché, parcouru de près, où chaque strate, chaque tension, conserve la mémoire d'un geste, d'un tremblement, d'un rythme associé au vivant.

Au moment d'imaginer l'installation, face à mes objets sculpturaux dans l'espace du CDEx, cette idée me glisse entre les doigts. Les explorations de *FF/MM* (2021) cherchaient à déployer la logique de la strate, où images et formes pourraient se superposer, se répondre, se déplacer (figure 1.15).

Je souhaitais faire résonner un dialogue entre ce qui se dessine dans le sol avec les résidus et ce qui apparaît en point de fuite, dans l’imaginaire du paysage tel que je le conçois désormais. Mais lors du montage, quelque chose résiste. La ligne tracée par l’alignement des objets fige le mouvement et affaiblit la tension que je cherche. L’horizon, en tant que forme visuelle, impose une lecture frontale, stable. L’agencement devient statique là où j’espérais une circulation, un devenir à l’image de ce que la strate suggère : un espace de tensions entre accumulation et dispersion, entre fixation et glissement, entre matérialité et geste.

Cette limite rencontrée dans l’espace d’exposition ouvre une nouvelle réflexion. Une installation plus mobile, où les artéfacts produits pourraient être manipulés, comme ce fut le cas dans *Paysages Temporels* (figure 1.6, p. 16), viendra peut-être lors d’une prochaine itération. Je souhaite que la matérialité continue à se stratifier, qu’elle devienne un terrain vivant, imprévisible.

Figure 1.15 Landry, S. (2021). *Fouiller Fouler, Matières, Mémoires*. Vue d’ensemble, CDEx. Photo : Morgane Clément Gagnon.



Dans ce sens, un texte vient compléter l’installation (figure 1.16). Superposée en caractère gras, une deuxième lecture transparait, dévoilant le processus sensible des cueillettes. Ce dernier geste avec les

mots cherche à faire de la stratification un principe formel et une manière de penser et d'habiter la matérialité des agencements pouvant à tout moment se transformer.

Figure 1.16 Landry, S. (2021). *FF/MM*. Image numérique du texte d'accompagnement.

Je me *laisse* interpeller par les matières
Je trouve *par hasard*
J'accumule *en tas*
Je collectionne *méthodiquement*
Je fouille dans *les poubelles*,
Autant que mes placards
Dans *les garages*,
Les bois,
Je *récolte* le terrain pratiqué
À vélo comme *à pied*, ou en road trip
J'arrête les voitures,
Je vole les fleurs des champs,
Les cailloux du bas-côté
Les lumières *du ciel*
La courbe de *la route*,
Demandez à Pierre, à Nicolas, à Cécile, à Benoît,
À Claire, à Ghislaine, à Christine ou PA....
Tout *tient dans* le carton ou les bocaux
De grands sacs, *de petits pots*,
Des tiroirs, des étagères, des classeurs,
Une tablette.
C'est selon *la volatilité*
La quantité, la texture, la taille.
Je classe, j'identifie.
Étais-je seule ou en compagnie? :
Des noms, *des* dates, des lieux.
Je revisite *l'émotion*
Ces premiers regroupements.
Je note : peur, colère, tristesse, surprise et joie.
Manque le dégoût.
Je *ne l'attends pas*.

**

Ce chapitre a suivi une série de glissements qui ont déplacé mes gestes autant que ma pensée. Le regard s'est déplacé du paysage perçu à distance vers la strate habitée, activée par le geste. Il est passé d'une position d'observation à une implication corporelle, où le mouvement devient une manière de penser, d'agir avec les résidus. L'image de l'Anthropocène, souvent saisie d'en haut à l'échelle du vertige et du choc, a cédé la place à des forces plus discrètes, mouvantes, issues des résidus en devenir. Les outils d'atelier ont conduit aux prémices de ce que je nomme l'appareil résiduel, où se trament des agencements entre matérialités, gestes, formes et concepts philosophiques. Enfin, il y a eu transition des objets vers l'espace d'installation, un milieu temporaire, encore stratifié.

Au milieu de ces déplacements, mon attention s'est affinée : de ce qui se représente à ce qui se déploie, de ce qui se fige à ce qui résiste, glisse, s'altère. Il ne s'agissait plus pour moi de reconstituer une image du paysage : je participe à composer un milieu relationnel, traversé de tensions, de mémoires et de forces. Un espace en mouvement, toujours en train de se faire. Comme l'écrivent D&G :

Les agencements sont déjà autre chose que les strates. Ils se font pourtant dans les strates, mais ils opèrent dans les zones de décodage des milieux : ils prélèvent d'abord sur les milieux un territoire. Tout agencement est d'abord territorial. La première règle concrète des agencements, c'est de découvrir la territorialité qu'ils enveloppent, car il y en a toujours une. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 629)

Ce territoire, je vais bientôt le retrouver ailleurs, avec les liquides, les milieux humides, les glissements, les absorptions. Les strates ne disparaissent pas, elles se déplacent. Là où elles deviennent fluides, portées par d'autres rythmes, à d'autres épaisseurs. Là où elles s'imprègnent, se contaminent, jusqu'à se fondre dans une autre logique de force : celle des échanges lents, des formes en suspension. C'est ce qui m'incite à poursuivre.

CHAPITRE 2

ACTIVER LA STRATIFICATION : DE LA FLEXIBILITÉ À LA PLASTICITÉ

Ce chapitre explore de nouvelles dynamiques matérielles, cette fois à partir d'expérimentations menées avec des résidus altérés par l'eau lors de ses changements d'état. L'eau n'est pas un simple support : elle est force active, complice mouvante qui traverse mes gestes, pénètre les sols, déplace les formes. En se mêlant aux matériaux, elle engendre de nouveaux agencements, altère les rapports établis.

En travaillant avec des terres issues de ces milieux contaminés, en les fragmentant, les filtrant, les réhydratant, je perçois comment l'eau insuffle une instabilité aux enchevêtrements de résidus, créant un mouvement interne. Ces transformations me font éprouver la plasticité des sols post-industriels, m'invitant à penser leur capacité à se transformer et à se recomposer autrement. Ces forces ouvrent des lignes de fuite et des devenir là où tout semblait figé.

Peu à peu, au fil des expérimentations engagées avec différents appareils résiduels, mon attention s'arrête sur un site en particulier : celui de la Dominion Bridge, à Lachine, en bordure du canal. Ce lieu devient le milieu d'étude, un point d'ancrage à partir duquel j'approfondis mes explorations. Le choix de ce site marque un tournant pour l'appareil résiduel. Il redéfinit mes outils, mes gestes et mes modes de présence.

2.1 Déplacement du regard : forces tranquilles et aquifères

En octobre 2021, je cherche à intensifier les dynamiques de mouvement entre les stratifications de mes échantillons. Paradoxalement, une opération me contraint à un temps d'immobilité. Cette contrainte physique provoque un déplacement dans mon travail de recherche. Elle ralentit mes gestes, modifie mes rythmes, m'invite à travailler différemment avec les résidus. Ce ralentissement ouvre un espace inattendu — une manière de penser avec d'autres puissances discrètes, déjà à l'œuvre en profondeur dans le sol de la Terre, cette planète bleue traversée d'eaux et de forces telluriques. Le sol, l'eau, le vivant et moi devenons complices d'un même devenir.

En géologie, les forces de compression et de chaleur participent à l'enchevêtrement des couches terrestres. De la même manière, les processus géologiques dessinent des « provinces géologiques », tandis que les circulations aquifères, souterraines et invisibles, influencent les déplacements et la disposition des éléments rocheux (Saby, 2015). Sur des temps lents, l'eau redessine de nouveaux territoires. Par ses élans

et ses changements d'état, elle s'infiltre, érode et trace des passages dans l'épaisseur des strates. Elle fragilise les reliefs, déstructure les sols, ouvre des interstices, transforme les objets du paysage.

C'est dans cette dynamique que je m'inscris : en plongeant les objets sculpturaux stratifiés de *FFMM* (2021) (figure 1.7) dans des bocaux remplis d'eau, je fais de l'élément liquide une alliée. L'eau devient une complice expérimentale, prolongeant son pouvoir de métamorphose et de dissolution. Elle défait les enchevêtrements, mobilise les tensions et nourrit ma réflexion sur la stratification. Cet appareillage mouvant, traversé de forces en dialogue, agit comme véhicule de transformation.

Dans *Mues I* (2022) (figure 2.1), l'eau opère en catalyseur. Elle accélère le processus de décomposition, s'infiltre dans l'assemblage, dissout et déstructure. De ces processus émergent des formations instables qui glissent les unes sur les autres, se déposent, s'accumulent. Une forme de strate se dessine, non comme une superposition figée, mais comme une épaisseur en devenir, définie autant par ce qui la précède que ce qui la suit. Dans *Mues I*, la stratification devient mouvante, dispersée par des accumulations précaires.

Figure 2.1 Landry, S. (2021). *Mues I*. Résidus, eau, verre. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry



Ailleurs dans l'atelier, un bocal hermétiquement scellé contient un autre assemblage immergé (figure 2.2). Jour après jour, j'observe un fil rouge se délester peu à peu de sa teinture. Au contact de l'eau, il diffuse une ligne colorée qui s'étire et s'étend, excède les strates nouvellement informées par la mobilisation

aquifère. Ces mouvements engendrent des traînées de résidus flottants, des amas suspendus entre deux eaux s'arrachant de la forme. La force aqueuse, enfermée dans le bocal, collabore activement aux dynamiques de déplacement.

Au fil des semaines, au milieu des éléments hétérogènes que forme *Mues II*, des altérations se dessinent et témoignent d'une collaboration inédite entre les forces en présence. En effet, cette synergie accompagne le changement d'état de l'eau : elle se condense, redevient liquide et trace des perles d'eau sur les parois de verre (figure 2.2). L'eau ne se contente plus de dissoudre — elle sature. Et cette saturation opère une « ligne de fuite » au sens D&G (1980). Selon les auteurs, la « ligne de fuite » est une force qui traverse et redéfinit les agencements en échappant aux structures établies. Porteuse d'une intensité persistante, perspicace et créatrice, elle « permet de faire éclater les strates [...] d'opérer les connections nouvelles » ; elle est avant tout « pragmatique ». Par sa puissance, elle fait œuvre en multipliant les nouveaux agencements, sans effacer totalement.

Figure 2.2 Landry, S. (2021). *Mues II*. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry



Dans le bocal, cette « ligne de fuite » devient tangible : l'humidité atteint un seuil critique, la percolation infiltre le couvercle de bois et une myriade de spores charbonneuses émerge (figure 2.3). Une colonie inattendue se forme. Ce qui s'échappe du milieu initial reforme un micromilieu. Le bocal devient alors un outil, un *appareil* de perception, un lieu d'altération partagée.

En réarticulant les liens entre eau et résidus, la « ligne de fuite » n'ouvre pas seulement une brèche dans les formes : elle réactive des mémoires matérielles, redessine les structures, excède leurs limites apparentes. Elle fait apparaître la strate non comme empilement, mais comme champ mouvant, habité.

Figure 2.3 Landry, S. (2021) *Mue III*. Détail. [Documentation d'atelier]. Photo: Suzanne Landry



L'eau, selon ses différents états, entraîne les matériaux et les déplace hors de leur milieu initial. L'agencement par la ligne de fuite peut alors être lu comme une évolution : un processus qui excède les structures, infiltre, déborde et dissémine. Ces déplacements ne dessinent pas seulement la dynamique de la stratification ; ils en révèlent aussi la porosité, où chaque rencontre transforme la strate de l'intérieur.

C'est dans ce jeu mouvant que la pensée de Tsing entre en résonance : « [...] la contamination modifie les projets du monde en chantier, [par conséquent] des mondes mutuels ainsi que des nouvelles directions peuvent émerger » (Tsing, 2017, p. 65). Cette idée éclaire ma propre démarche : la contamination du sol ne se réduit pas à une altération négative, elle devient une dynamique réciproque, un mode de mutation où la strate s'anime et se recompose avec le vivant.

Dans mon projet, cette idée se manifeste avec la force matérielle de l'eau, qui traverse et perturbe les formations stratifiées. Elle fait coexister des forces contraires (destructrices et créatrices) dans un mouvement improvisé de tensions, d'effondrements et de reformatations.

Dans *Mues II* et *Mues III*, cette dialectique prend forme. La première incarne la stratification, nécessaire et structurante, la seconde s'élance par la ligne de fuite, ouvrant sur des transformations profondes et imprévisibles. Ces formations se transforment autant que leur substrat, dont je fais partie, intégrée par mes gestes de pratique renouvelés.

Ces imprégnations et empreintes trouvent leur source dans des matériaux prélevés à l'UQAM, ancrant mes expérimentations dans un contexte situé, où croissance et altération s'entrelacent entre les résidus et l'eau. La contamination, dès lors, ne s'inscrit plus seulement entre les matériaux, mais aussi dans la méthodologie. Elle s'infiltré dans ma démarche et m'amène à explorer des sols déjà marqués, chargés par les résidus qu'ils abritent.

2.2 Traversée de refuges

Le site internet du ministère de l'Environnement de la Lutte pour les changements climatiques, de la Faune et des Parcs (ministère de l'Environnement et de la Lutte pour les changements climatiques, de la Faune et des Parcs, 2022) propose un répertoire des sites contaminés de l'île de Montréal : https://www.environnement.gouv.qc.ca/sol/residus_ind/resultats.asp. Certains sites, aujourd'hui clôturés, sont inaccessibles ; d'autres, plus ouverts, accueillent mes incursions furtives. Par des brèches praticables ou à travers des broussailles, j'accède à une matérialité troublante, instable, incertaine, une matérialité altérée à laquelle je participe simplement en marchant.

Je suis à la fois agente de contamination et élément contaminé. Je parcours ces lieux, mais je suis aussi traversée par eux. Ma présence modifie l'équilibre du site, aussi discrète soit-elle, tout comme l'environnement agit sur mes gestes, ma perception, ma sensibilité. Cette réciprocité peut être pensée par la notion de « devenir-avec » proposée par Donna Haraway (2020). Pour Haraway, devenir-avec, tout comme « faire avec », implique de s'engager dans des alliances incertaines, instables, inconfortables parfois, mais nécessaires. Il ne s'agit pas de corriger, de redéfinir ou d'adapter, il s'agit de composer avec les altérités déjà là, même celles marquées de pertes irréversibles, et de s'allier à l'ensemble des forces pour fabriquer des « refuges partiels » (Haraway, 2020). Comme toujours chez cette penseuse à la fois

joueuse et sérieuse, la composition des termes « refuge » et « partiel » existe en tension : elle nomme à la fois un abri et son inachèvement, un espace de cohabitation qui reconnaît sa fragilité. Comme le souligne le philosophe Thierry Hoquet, c'est précisément ce paradoxe avec lequel Haraway cherche à s'engager : des positions marquées par des oppositions, une cohérence « entre », où les dichotomies deviennent des « hybrides » (Hoquet, 2010). Il s'agit de penser dans les tensions, plutôt que de les résoudre.

Dans ma pratique, cette idée de « faire-avec », de « devenir avec » les milieux contaminés esquisse une relation avec des lieux troubles. Je ne cherche pas à les documenter ni à les préserver. Je souhaite habiter les tensions de ces sites, apprivoiser la contamination, tel un phénomène partagé. J'ai exploré une vingtaine de sites, répartis sur l'île de Tio'tia:ke - Mooniyang - Montréal en suivant les coordonnées provenant du répertoire gouvernemental. Ces lieux cessent progressivement d'être de simples espaces pollués : ils sont des milieux vivants, sillonnés d'interactions, de conflits, de cohabitations, de persistances. Ils m'habitent autant que je les habite.

Au fil des explorations, je m'attarde aux formes d'altération, aux mélanges du sol, aux indices d'une cohabitation avec les restes industriels. Ma pensée s'y ajuste : elle devient poreuse, sensible aux hésitations, aux échappées, aux contradictions des milieux. J'apprends à penser avec les mouvements incertains des sols contaminés. Ici des éclats métalliques oxydés, là une eau stagnante irisée de rouille et d'hydrocarbures, ailleurs des herbes qui percent entre les fragments de béton : autant de scènes où les résidus industriels se mêlent aux forces du vivant.

Au fil de mes marches, munie d'une pelle de jardin, je récupère environ 500 grammes de terre sur chaque site. Quand l'accès est possible, je prélève au cœur du lieu ; sinon, je récupère un échantillon près des clôtures. Chacun de ces prélèvements est méticuleusement identifié, nommé, daté — comme je le ferais pour une roche, une photographie de famille ou un fragment de bois. De retour à l'atelier, mis en bocaux, cet inventaire prend une nouvelle dimension : mon lieu de travail devient un laboratoire d'altérations où les sols, l'eau, et mes gestes entrent en relation.

2.3 Broyer le sol, activer des devenirs

De chaque échantillon de sol collecté, je prélève une petite quantité que je tamise, broie et glisse dans un sachet étiqueté. Ces gestes manuels font écho à une mémoire associée à ma pratique picturale d'avant la maîtrise. Il m'arrivait de broyer des pigments pour créer des effets spécifiques, jouer avec la densité ou

l'opacité, ajuster la texture. La taille des grains, les nuances, l'épaisseur devenaient des modulations sensibles qui chargeaient la peinture d'un élan, d'une intention.

Aujourd'hui, en broyant la terre contaminée, ce geste active une attention, et il se module. La friction répétée entre le pilon et le mortier précipite une négociation de nouveaux passages, de transferts sensibles de forces. Ce broyage, bien qu'apparemment technique, n'est pas neutre. Il participe aux transitions en cours, enrichissant les matérialités d'une information supplémentaire. Par ce frottement, je m'inscris dans un rapport de proximité avec la terre que je travaille. Le geste me relie à elle, autant qu'il la modifie.

Dans des sachets hermétiques ou disposés par couleurs sur un papier (figure 2.4), les terres contaminées présentent différentes teintes, de textures, de granulométries. Ces arrangements, bien que temporaires, suspendent le processus d'enchevêtrement.

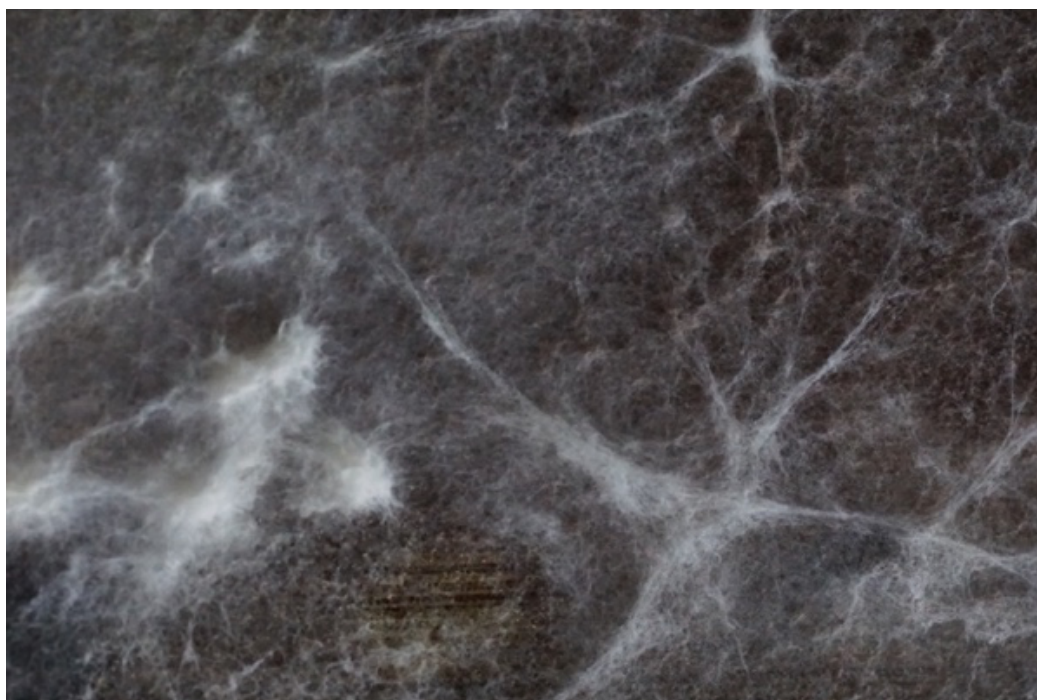
Figure 2.4 Landry, S. (2021). Échantillons de terre et couleurs réalisées avec blanc d'œuf. [Documentation d'atelier].
Photos: Suzanne Landry



Au-delà de cette palette qui me séduit depuis ma pratique de peinture, l'eau et moi amorçons un autre processus avec les forces en présence. Cette fois, j'immerge une petite mesure de terre dans une quantité égale d'eau pour chacun des vingt échantillons répertoriés, puis je scelle hermétiquement les bocal. Je

cherche à voir les traces d'évaporation qui marquent les sols. Après quelques semaines, sous mon observation quotidienne minutieuse, des lignes enchevêtrées émergent, des agglomérations se forment, dessinant des motifs sensibles. L'opération a saturé peu à peu l'espace du bocal, déposant sur la surface des échantillons les empreintes d'une double contamination : les forces de l'eau interagissent intimement avec celles du sol, inscrivant des motifs qui suggèrent des trajectoires d'échappée, des lignes de fuite, témoins d'une dynamique intrinsèquement liée aux vivants (figure 2.5).

Figure 2.5 Landry, S. (2022). *Common Grounds I*, 40g x 40ml. [Documentation d'atelier]. Photo: Suzanne Landry



Ici, l'eau et les sols entrent en négociation avec les forces qui les sillonnent. Dans la plupart des vingt bocaux, une pluralité de transformations laisse apparaître des spectres en mutation, des cartographies sensibles, activant des flux dynamiques en constante recomposition. Dans la prochaine section, nous verrons comment les matérialités des sols oscillent, entre flexibilité et plasticité.

2.4 Plasticité des sols

En scrutant ces empreintes, j'observe des filaments, peut-être des microchampignons (figure 2.6) qui investissent les surfaces et réinscrivent le vivant organique dans les sols contaminés.

Figure 2.6 Landry, S. (2022). *Common Grounds 1*: 40 g x 40 ml. [Documentation d'atelier]. Photo capturée avec lentille macro : Suzanne Landry.



Ailleurs, certaines images révèlent des altérations complexes où des forces chimiques, minérales et organiques semblent en tension (figure 2.7). Ici, le sol semble remodelé par les effets de la contamination.

Figure 2.7 Landry, S. (2022). *Common Grounds 1*: 40 g x 40 ml. [Documentation d'atelier]. Photo capturée avec lentille macro : Suzanne Landry



D'autres formations encore évoquent un désert de béton (figure 2.8), où la capacité de métamorphose semble en veille.

Figure 2.8 Landry, S. (2022). *Common Grounds 1*: 40 g x 40 ml. [Documentation d'atelier]. Photo capturée avec lentille macro : Suzanne Landry



Les sols contaminés sont traversés de variations que j'observe, oscillant entre reprise, stagnation et métamorphose. Cette malléabilité, cette capacité à enregistrer, modifier, reformuler et transformer m'amène à penser les sols sous l'angle de la « plasticité », concept développé par Catherine Malabou selon des « champs d'action » oscillant entre « flexibilité » et « plasticité » (Malabou, 2004).

Dans son travail philosophique, Malabou définit ces deux notions souvent confondues. La *flexibilité* désigne une capacité d'adaptation, un retour possible à l'état initial, tel un élastique qui s'étire et reprend une forme préétablie. La plasticité, en revanche, va plus loin. Elle dépasse cette logique réversible qui sert à accueillir et à reproduire une forme convenue. La plasticité peut modifier, imprimer et même détruire pour en faire émerger une nouvelle formation. Malabou précise que cette dynamique possède un « génie », compris ici comme une force inventive, processus qui ne se limite pas à la reproduction d'un schéma existant, mais génère une organisation inédite.

Cette distinction nourrit ma réflexion sur la plasticité des sols, notamment par l'analyse des macrophotographies de *Common Grounds 1*. La plasticité agit sur les sols comme un vecteur de transformation, portant l'enchevêtrement vers une métamorphose.

Dans *Common Grounds I*, ces deux dynamiques s'incarnent dans la matérialité des sols contaminés. Certains filaments et microchampignons (figure 2.5 et figure 2.6) témoignent d'une plasticité biologique : leur croissance réinscrit le vivant organique dans la matière contaminée. Par leur adaptation active, ils reconfigurent le milieu plutôt que de s'y soumettre, incarnant cette puissance de métamorphose que Malabou associe à la plasticité — une « capacité à recevoir et à donner forme », à transformer l'atteinte en devenir.

À l'inverse, la figure 2.7 montre des interactions où la combinaison des forces chimiques, minérales et organiques altère la surface du sol. Les variations, sous forme de pustules et de filaments organiques, traduisent une flexibilité matérielle que Malabou distingue de la plasticité : le sol se déforme et s'ajuste, frôle le seuil de rupture sans rompre avec sa structure d'origine, exprimant une adaptation réversible sans véritable transformation.

Entre ces deux configurations, la figure 2.8 expose une surface aride où l'absence de mutation signale un état semblable à celui des sols asphaltés ou bétonnés, sols dont l'absorption et la réaction aux forces qui les transpercent sont compromises. Cette image me suggère non pas une inertie, mais une perte de plasticité, là où se trouve suspendue la possibilité de se transformer et de cohabiter avec le vivant dans l'enchevêtrement natureculture.

Tandis que la flexibilité se replie sur son schéma d'adaptation, la plasticité ouvre un champ d'action plus vaste, intégrant rupture et métamorphose des forces et matérialités en présence. Cette lecture nourrit mes expérimentations aqueuses avec les sols contaminés ; j'y perçois comment la plasticité accompagne les strates, réarrange les enchevêtrements et fait émerger de nouvelles forces transformatrices. Elle rejoint alors la « ligne de fuite » développée par D&G (1980), ce mouvement qui traverse les structures établies pour activer les devenirs.

Dès lors, avec *Common Grounds I*, la contamination ne s'apparente plus uniquement à une altération négative; elle devient une force qui reconfigure les matérialités existantes, les déplace et engendre de nouveaux agencements.

Bien que Malabou ne se concentre pas spécifiquement sur les agents contaminants, sa conception de la plasticité m'offre un cadre conceptuel fertile pour penser les bouleversements induits par les changements climatiques. Dans mes bocalx où s'accumulent résidus et métamorphoses lentes, j'observe la plasticité à l'œuvre : matérialités en tension, entre résistance et capitulation, entre mémoire et oubli. La plasticité, telle que la définit Malabou, ne se réduit pas à une simple capacité d'adaptation ; elle redessine la dialectique entre stabilité et changement, entre destruction et création. Elle propose une compréhension des transformations non seulement comme des ajustements graduels, mais aussi comme des ruptures — parfois nécessaires — pour refonder les structures humaines, sociales, philosophiques, artistiques (Ludwisiak, 2019). Elle ouvre ainsi un espace pour penser les humain-es et plus qu'humain-es qui composent ensemble de nouveaux agencements, des schémas inédits porteurs d'alternatives et de réinventions collectives.

Par ma pratique située dans un contexte nordique montréalais marqué par l'élévation des températures, le déficit de précipitations et l'urbanisation accélérée, autant de phénomènes qui modifient les cycles de l'eau (Mailhot et Duchesne, 2005), je m'appuie sur cette idée de la plasticité pour habiter la tension entre vitalité et déclin. Les sols contaminés avec lesquels je travaille cessent d'être de simples témoins d'une dégradation passée. Ils deviennent des forces en mouvement, des matérialités en perpétuelle composition, décomposition et recomposition, capables de faire émerger de nouvelles formes de relation. Leur plasticité, loin d'être passive, m'invite à une écoute active de ce qui s'altère, persiste, se transforme; une attention possible avec l'appareil résiduel qui me permet de capter et de travailler avec les forces de reconfiguration.

Cette réceptivité m'invite à explorer plus en profondeur la manière dont ces inscriptions mouvantes s'inscrivent physiquement dans le sol. Comment approcher cette intimité qu'offre la plasticité des sols contaminés ?

Je repense alors aux formes cosmiques des images entrevues dans les images au microscope du département des Sciences de la vie et de la Terre de l'UQAM. Intriguée par cette étrangeté familière, je reprends contact avec le technicien géologue Barnetche.

2.4.1 Regards augmentés

Dans la continuité de ma recherche, Barnetche me propose une initiation au microscope numérique Keyence-VHX-7000 pour analyser de manière plus fine mes échantillons de terres broyées et déshydratées. Pendant la formation, je découvre la puissance de la lentille 250 MM et les nombreuses fonctionnalités de l'instrument optique. Réglée à 100 micromètres (0,1 mm), elle révèle une granulométrie insoupçonnée, presque irréelle (figure 2.9).

Figure 2.9 Landry, S. (2022). Captations d'une Image numérique d'échantillon de sol post-industriel, tirée du logiciel numérique Keyence. On y voit à l'échelle 0.1 un grain de plastique



Grâce au logiciel, une animation tridimensionnelle permet de faire pivoter l'échantillon, tandis que le faisceau lumineux balaye la surface selon différents angles, révélant une matérialité insaisissable à l'œil nu. Barnetche identifie de minuscules taches de couleurs fluorescentes, peut-être des résidus plastiques, à peine plus gros que les poussières de roche. Ces marques colorées, selon l'angle de la lumière mouvante, deviennent traînées lumineuses, comme des signes laissés dans l'obscurité. L'instrument m'équipe d'une capacité de lecture quasi-enquêtrice : il sonde les empreintes laissées par la « natureculture » (Haraway, 2003) dans les sols contaminés. Ces images en mouvement deviennent une porte d'entrée vers une matérialité trouble, entre trace et révélation.

Cette documentation me conduit et m'accompagne au centre Vox, où, lors du festival de l'image *Momenta* (2022), je découvre la recherche artistique de Susan Schuppli. Ses investigations prolongent mes questionnements à propos des matérialités et les mémoires qui habitent les résidus *naturelsculturels*.

2.4.2 Devenir-témoin : archives en mouvement

Dans son travail artistique, Susan Schuppli interroge la façon dont les résidus, loin d'être de simples vestiges du passé, deviennent des témoins actifs des bouleversements environnementaux. Dans son projet de longue durée intitulé *Learning from Ice* (2019-2025), elle explore la plasticité des glaciers : leur capacité à retenir et à libérer des sédiments, des polluants, des particules bactériologiques de la « natureculture » (Haraway, 2003). Ces strates ne sont pas inertes : elles migrent, contaminent le passé avec le présent.

Cette approche résonne avec ma propre recherche, ancrée dans les sols post-industriels. Là où Schuppli interroge l'activité des témoins dans les couches des glaces, je me penche sur une autre forme de stratification : celle des sols et de leurs agencements. Ici aussi, les résidus circulent, s'accumulent, modifient les territoires qu'ils croisent. Comme Schuppli, je tente de dévoiler ces dynamiques matérielles, leurs circulations discrètes, les mutations qu'elles entraînent.

Les deux œuvres présentées au centre Vox me captivent, et notamment *Arctic Archipelago* (Schuppli, 2020), qui garde mon attention tout particulièrement. J'y observe des glaciers flottants, en dérive, et dans ce mouvement, des *glitches* apparaissent, semblables à ceux que l'on peut voir avec des lunettes stratigraphiques. Les fragments colorés et intermittents me suggèrent une propagation silencieuse : celle d'éléments imperceptibles venus du passé, qui infiltrent aujourd'hui les eaux arctiques (figure 2.10).

Figure 2.10 Schuppli, S. (2020). Image extraite du site de l'artiste. © 2025 Susan Schuppli.
<https://susanschuppli.com/ARCTIC-ARCHIPELAGO>



Par cette œuvre, les glaciers cessent d'être de simples archives figées. Ils libèrent des traces, déplacent des polluants, affectent d'autres milieux. Par l'analyse des sédiments encapsulés dans la glace — plomb antique, résidus industriels, particules bactériennes (Dubois, 2021), Schuppli confère aux glaciers un statut de témoin matériel (« *Material witness* ») qu'elle définit ainsi :

Material witnesses are non-human entities and machinic ecologies that archive their complex interactions with the world, producing ontological transformations and informatic dispositions that can be forensically decoded and reassembled back into a history. Engaging, at the same time, with the institutional logics that structure their difference in order to expand acts of witnessing to more-than-human realms. (Schuppli, 2014)

Les glaciers deviennent alors des archives actives, sensibles, capables de témoigner des altérations qu'ils traversent. Leur matérialité devient preuve, leur mouvement, narration.

En ce sens, Schuppli s'inscrit dans une approche forensique, matérialiste et techno-scientifique, où l'enquête s'effectue par les matérialités elles-mêmes. Les glaciers ne sont plus seulement porteurs de mémoire : ils participent à sa production. Leur interaction avec le monde — chimique, géologique,

atmosphérique — laisse des empreintes qui, bien qu’invisibles à l’œil nu, peuvent être décodées, traduites, reconstituées. Les glaciers agissent ainsi comme des éléments informants, parcourus par des reconfigurations lentes, témoins d’un devenir partagé entre humain·es, plus qu’humain·es, milieux et technologies. En nommant ces entités des *Material witnesses*, Schuppli élargit le témoignage aux actant·es autres qu’humain·es. La preuve ne repose plus sur un récit, mais sur l’inscription matérielle d’évènements passés. Les glaces, les sols, les résidus portent des indices à décoder. Ce déplacement invite à repenser les cadres de savoir et à reconnaître, dans la matérialité toujours hybride, une capacité d’être en dialogue avec les lieux, les outils et les sensibilités qui s’y connectent.

Dans ma démarche, cette attention aux mouvements des indices qui se dévoilent par la matérialité entre en résonance avec la plasticité des sols que j’explore : leur capacité à enregistrer, à transformer et à reconfigurer, comme dans les figures de *Common Grounds* (figures 2.6 à 2.9). À l’instar des glaciers étudiés par Schuppli, ces sols portent les marques d’altérations successives — industrielles, organiques, temporelles — qui façonnent en continu leur trajectoire. Ils ne sont pas figés, mais pétris par des tensions, des mutations lentes, des réajustements invisibles.

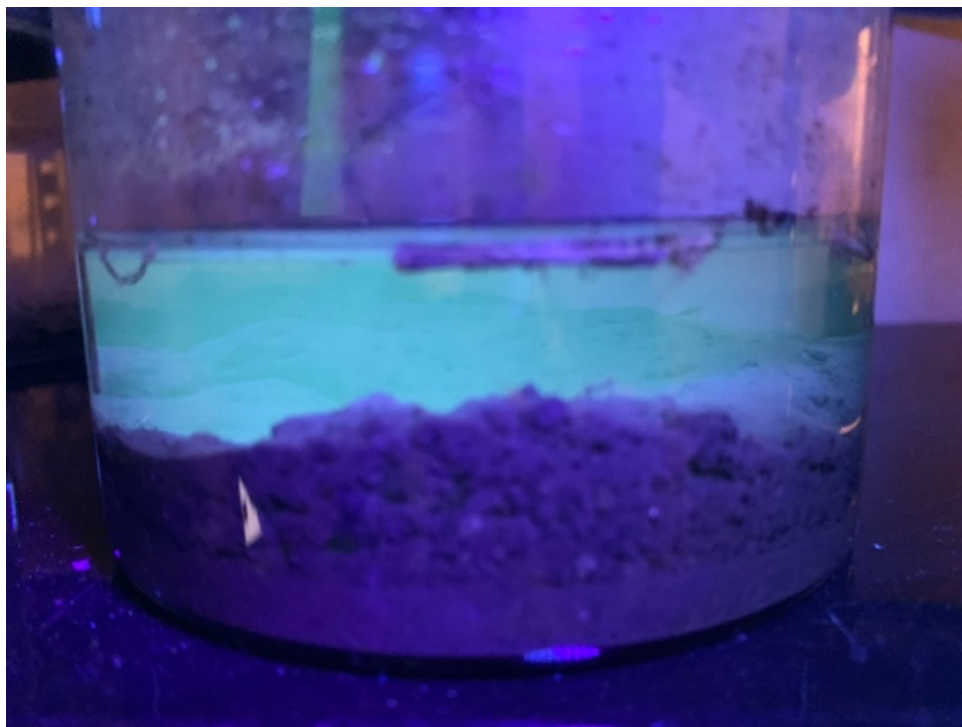
Dans les images de Schuppli, les *glitches* aux couleurs vives signalent une dissolution en cours : des contaminants libérés, inscrits en signaux brouillés. Cette lecture vient irriguer ma propre démarche et lui donner un nouvel élan. L’approche de Schuppli, entre art, enquête et politique, se mêle à mes affinités avec la plasticité (Malabou, 2004) et la ligne de fuite (Deleuze et Guattari, 1980), ouvrant la voie à un nouveau regard sur les sols contaminés.

Je me mets à la recherche d’un nouvel outil d’observation, capable de révéler ce qui échappe à la perception immédiate. C’est alors que la lumière noire s’invite à l’atelier.

2.4.3 Lumière noire et fluctuations chromatiques

En immergeant dans l’eau des échantillons de terre et d’artéfacts récupérés sur les sites correspondants, j’observe, sous lumière noire, la présence d’agents contaminants actifs. Ils se dissolvent, se suspendent, modifiant la perception de la composition. L’eau, dans la plupart des cas, prend une teinte violacée, et dans certains bocal, elle vire au turquoise (figure 2.11). Ces variations chromatiques révèlent la présence fluctuante des hydrocarbures persistants (Farge, s. d.) et des dépôts métalliques (notamment le zinc), dont la patine protectrice interagit avec les reflets lumineux.

Figure 2.11 Landry, S. (2022). Présence d'agents contaminants actifs sous lumière noire. [Documentation d'atelier].
Photo d'archive



Forte de ces observations, je ressens le besoin d'aller au-delà de ce constat. Car, selon la plasticité que j'ai repérée dans les différentes empreintes de *Common Grounds I*, il existe des mouvements continus entre stabilité et modulation, entre opacité et révélation. Je conçois alors un outil expérimental, un appareil d'observation me permettant d'explorer ces fluctuations au-delà de l'instant figé. La lumière noire devient une articulation sensible, entre ce qui est là et ce qui se dérobe au regard.

En explorant le codage *Adorno*, je synchronise des rythmes de pulsation lumineuse, orchestrant l'apparition et la disparition des couleurs. Ce jeu de fréquences met en évidence un mouvement insaisissable : à chaque battement, l'image bascule entre figuration et dissolution, entre ancrage et fuite. L'instabilité lumineuse oriente mon regard vers un phénomène plus vaste : la réfraction de la lumière, qui, dans les sols contaminés, ne se limite pas à une simple coloration. L'interaction avec les métaux lourds, les résidus industriels et les minéraux organiques produit un éclat de nuance turquoise tandis que, pour les sols en processus de régénération, la lumière hésite, vacille. Elle révèle une zone d'entre-deux où les métaux ne sont ni totalement fixés, ni complètement en émulsion. La lumière tend vers un bleu violet (figure 2.12). Ce seuil indéterminé devient une ligne de fuite, une ouverture vers les matérialités en devenir.

Figure 2.12 Landry, S. (2022). *Common Grounds II*. [Vidéo] Image extraite.



Cette expérimentation est décisive : elle me conduit à concentrer mon attention sur un seul site, celui de l'ancienne compagnie Dominion Bridge (DB) à Lachine. Dans un échantillon en particulier (le plus à gauche sur l'image qui provient de la DB), la réfraction oscille entre le bleu violet et le bleu vert. Cette instabilité chromatique suggère une tension latente, entre révélation et dissimulation. Cette ambivalence ne produit pas seulement un effet visuel, elle traduit une qualité plastique en puissance, vacillante entre promesse et destruction. L'image expose un processus en mutation où les résidus, loin d'être des vestiges du passé, participent à une dynamique de recomposition continue.

2.4.4 Présences enchevêtrées

En me déplaçant à Lachine et en parcourant le périmètre de la Dominion Bridge (DB), je me familiarise au milieu en transition. Contaminé par l'industrialisation, il est aussi parcouru par des trajectoires végétales, animales et matérielles qui participent à la reconfiguration du site. Plantes, résidus, métaux, traces d'animaux : chaque présence actualise des forces en interaction. Observer, identifier et nommer sont des

gestes qui me permettent de révéler ces dynamiques et de faire émerger les tensions et cohabitations qui se jouent dans le site. La contamination devient ainsi une modalité de présence, une mémoire en acte où la plasticité, telle que la conçoit Malabou, permet de penser à la fois ce qui se transforme et ce qui persiste, résiste ou ressurgit autrement.

Nommer devient pour moi un geste de plasticité en acte qui participe à l'agencement. Dans ce sens, je rejoins Anna Tsing (2017), pour qui les noms sont des « noms-en-mouvement, en tant que catalyseurs situés, en tant qu'ils perform[ent] leur mouvement » (p. 68).

Ainsi, les rencontres, loin d'être de simples juxtapositions, modifient ce qui s'y engage et ouvrent la voie à des devenirs imprévus. Les végétaux, en réapparaissant au fil des saisons, incarnent cette mémoire en acte et en perpétuel remaniement. Grâce à l'application *Flora Inognita* (Mäder, 2022), qui utilise l'intelligence artificielle pour identifier les espèces photographiées (voir <https://floraincognita.com/flora-incognita-app/>), je reconnais l'aster de Nouvelle-Angleterre (*symphyotrichum novae-angliae*), l'armoise commune (*Artemisia vulgaris agg.*), l'eupatoire rugueuse (*Ageratina altissima*), le trèfle des prés (*Trifolium pratense*), la barbotine (*Tanacetum vulgare*), la vigne vierge de Virginie (*Parthenocissus quinquefolia*) et la patience crépue (*Rumex crispus*), entre autres. Ces plantes persistent et voyagent, s'insinuant dans les failles du site, explorant ses fissures et ses sols instables. Elles témoignent de la plasticité des vivants dans les espaces altérés.

Les résidus industriels rythment cet assemblage dynamique. Outre les traces du passage quotidien (emballages, sacs plastiques, déchets divers), le site est imprégné des dépôts métalliques laissés par l'ancienne activité de la DB : fragments de rails, outils, maillages métalliques, bouts de tuyaux en fer et en cuivre, pièces de machinerie. Le temps y creuse des brèches, ouvrant des zones de contact et d'agencements mouvants dans lesquelles les matériaux s'altèrent, s'imbriquent et fusionnent en agrégats indéfinissables. Des roches teintées par la fusion de la rouille et des morceaux de métal oxydé amalgamés aux sols témoignent d'une contamination active et de nouvelles formations hybrides (figure 2.13). La stratification ne se fige pas : elle se contamine, s'effrite et se recompose, donnant lieu à des configurations imprévisibles.

Figure 2.13 Landry, S. (2023). Photographies numériques d'objets hybrides provenant du site de la Dominion Bridge. Photos d'archives : Suzanne Landry



En levant les yeux, je repère un très grand nid de branches et de bâtons posé sur une structure humaine. Un refuge. J'identifie celui du balbuzard pêcheur (*Pandion haliaetus*), un rapace habitué aux milieux aquatiques, qui détourne l'artifice des constructions humaines pour en faire le socle de son habitat (Ministère fédéral de l'Environnement et du Changement climatique, 2023). Plus loin, sur un monticule de rebuts, un chat solitaire observe. Sans poursuivre la piste animale, je considère les différentes présences autour du site et leur porte attention.

Mon propre déplacement et mes gestes de collectes s'inscrivent dans ce mouvement. Je cherche à faire avec ce qui est là, à m'approcher sans dissocier, à laisser émerger les rencontres. Ce souci de proximité se traduit dans le choix de mes outils, qui, eux aussi, participent à cette interaction avec le site.

Je troque ma pelle de jardin contre une pelle de planteur d'arbres : la Bushpro Speed Spade (figure 2.14), un modèle conçu par la compagnie québécoise Dendrotik (<https://www.dendrotik.com/fr/>), spécialisée en équipement de foresterie. Avec son godet étroit (9,84 cm au plus large et 6,98 cm au plus étroit), elle engage un mouvement vertical précis, limitant l'empreinte laissée au sol. Chaque prélèvement s'effectue

avec soin. La pelle est désinfectée après chaque usage avec de l'alcool à friction, respectant ainsi la matérialité vivante du site.

Pour transporter mes collectes (artéfacts métalliques, fragments minéraux, échantillons de sol), j'utilise un panier en osier. Sa souplesse épouse les échantillons et facilite leur transport. Ce contenant ajouré laisse s'échapper des traces au fil de mes déplacements, comme si le sol lui-même cherchait à se disséminer avec moi. Quant au sécateur, il me permet d'intervenir avec précision sur les végétaux. Il accompagne mes cueillettes, lors desquelles je veille à une coupe respectueuse des cycles de régénération : jamais plus d'un tiers d'une tige. Comme la pelle, il est désinfecté régulièrement, un geste d'attention qui prolonge les relations du vivant.

Figure 2.14 Landry, S. Nouvel outil. [Pelle Bushpro, modèle Speed Spade]. Photo: Suzanne Landry.



Dans mon travail, penser par l'enchevêtrement et la contamination, c'est reconnaître le site et prendre part aux alliances improbables, aux incidents et aux débordements : accepter qu'un effondrement devienne milieu, qu'une fissure s'ouvre en passage. Par mes gestes, mes collectes, mes outils manuels et technologiques, je participe à ces dynamiques qui me traversent en retour, sans en mesurer pleinement

la portée. Nous nous contaminons mutuellement : les matérialités que je prélève et déplace, les résidus que je touche, les outils que j'utilise, le sol qui s'ouvre et se referme. Chaque interaction semble engendrer de nouveaux enchevêtrements. Je fais corps avec l'imprévisibilité du site et de ses mouvements, reconnaissant que je ne l'arpente pas sans affecter ni être affectée. Dans cette porosité, la contamination se fait et se défait, entremêlant les manifestations humain·es et plus qu'humain·es à l'œuvre dans le lieu, dont la mienne et ses mouvements. Cette dynamique ne s'arrête pas au site. Elle se prolonge dans mon atelier où les artefacts, les bouquets et les images s'accumulent, porteurs de ces échanges.

2.5 Faire atelier avec le site

Dans l'espace restreint de l'atelier, ces fragments du site se reconfigurent. J'assemble une table à plusieurs niveaux, j'organise des plans superposés (figure 2.15) où se déploient diverses propositions construites à partir des résidus du site : terre, minéraux, plantes broyées et associées avec des substances aqueuses. Certaines de ces compositions dialoguent avec des images antérieures issues du laboratoire de géologie. Les matérialités transportées depuis le site continuent ici à évoluer. J'observe les effets de l'humidité, les altérations de la rouille, la manière dont les plantes séchées se rétractent, se fissurent ou conservent des empreintes de leur passage dans l'eau. Ces ensembles s'agencent de nouveau — la terre, la rouille, les plantes — et puis mon action se déplace : je me penche, je lève les yeux, je m'assois pour observer une vidéo projetée à petite échelle.

L'atelier devient un espace d'échange, comme le site lui-même. J'y invite mes collègues, comme j'offre un bouquet de fleurs du site ou une tisane préparée avec les lavandes de mon jardin. Assis·e·s, debout, en discussion ou en observation; des rencontres, des circulations de fragments et d'idées circulent et opèrent. L'espace de travail ne se limite pas à un lieu d'expérimentation individuelle, il prolonge les dynamiques du site : un terrain de contamination réciproque, d'agencements en mouvement.

Figure 2.15 Landry, S. (2022). *Common Grounds*. Installation et expérimentations. [Documentation atelier]. Photos: Suzanne Landry



**

Par les gestes d’immersion, de fragmentation, de réhydratation et d’observation au moyen de lentilles et lumières, ce chapitre a tracé des espaces de transformations à l’œuvre dans les sols contaminés. Ces expérimentations, menées en atelier et en laboratoire, participent d’une plasticité singulière : une capacité des résidus à se recomposer, à témoigner et à engager des multitudes.

L’eau, agent de passage, de dissolution et de révélation, m’a guidée vers la matérialité excédante. L’eau a fait apparaître des strates d’altérations et d’interactions, des signes de contamination, une régénération incertaine. Dans cette dynamique, mes outils se sont modulés. La lumière noire, le microscope numérique et les fréquences lumineuses sont devenus les relais d’une lecture plus fine des matières en mutation.

Ce processus m’a menée à concentrer mon attention sur un site précis, celui de l’ancienne compagnie de fabrication d’acier Dominion Bridge à Lachine, où les trajectoires demeurent hétérogènes. C’est à partir de ce lieu que mes protocoles et mes gestes se sont resserrés et que s’est amorcée une nouvelle manière de penser avec les résidus : ils se révèlent comme des agents d’activation. Le site devient un point d’ancrage pour la suite de mon projet de maîtrise. Il ouvre un déplacement du geste, un changement d’échelle. À partir de ce fragment de territoire, je m’apprête à interroger ce qui le dépasse — les strates dans leurs interconnexions et leurs circulations. Le chapitre suivant s’enfoncera dans ces couches, poursuivant l’exploration des devenirs plastiques et des contaminations vivantes qui animent ces milieux.

CHAPITRE 3

FAIRE TERRITOIRE : BIORÉGION, STRATIFICATION, CONTAMINATION

Ce dernier chapitre explore les dynamiques de contamination et d'altération qui façonnent le territoire de la Dominion Bridge, un site en perpétuel remaniement. Au fil de mes prospections, un concept s'impose : celui de la biorégion (Rollot et Schaffner, 2021). Ce concept permet d'ouvrir les strates géographiques, hydrographiques, anthropiques et biologiques qui traversent et modèlent ce site post-industriel. Par cette lecture située, la biorégion se révèle comme un milieu en tension parcouru de flux et de circulations, un espace vivant dans lequel les éléments se croisent, cohabitent, parfois s'hybrident.

Dans ce contexte, je développe un nouvel appareil résiduel, activé par des artéfacts récupérés, des pigments, des bouillons végétaux et des précipités de minéraux fabriqués à partir du site. Ces matériaux sont actifs : leurs mutations sont à l'œuvre, mettant en jeu les instabilités du sol, les relations enchevêtrées entre humains, résidus et milieux.

Dans mes recherches, une matérialité prend une place centrale : le papier calque. À la fois support, membrane et traceur, il entre en résonance avec les résidus du site. Par sa plasticité, dans le sens développé au chapitre précédent, il articule des lignes de fuite. Sur sa surface, l'instabilité des formes liquides dialogue avec la rigueur géométrique des structures industrielles, ouvrant un espace d'entre-deux : entre dilution et empreinte, entre opacité et lumière.

Dans cette traversée avec les résidus et les récits du site, le chapitre cherche à faire émerger les tensions entre forces humain·es et plus qu'humain·es, entre planifications urbaines et mutations imprévisibles. Il ne s'agit pas de stabiliser une image du territoire, mais de suivre ses devenirs, d'accompagner les flux, d'expérimenter la contamination comme force d'émergence et de rendre perceptibles les enchevêtrements de « natureculture », là où les frontières entre techniques, vivants, mémoires et matérialités se conjuguent. Comprendre la biorégion de la Dominion Bridge implique d'en retracer les strates historiques et industrielles, où se mêlent géographie, économie et contamination, autant de couches d'occupation qu'il est nécessaire de situer pour saisir la manière dont elles ont transformé ce sol.

3.1 Brève mise en contexte du territoire de la Dominion Bridge

L'évolution hétérogène du site de la Dominion Bridge s'explique en partie par un contexte enchevêtrant les dynamiques humain-es et plus-qu'humain-es ancrées dans la géographie exceptionnelle du fleuve Saint-Laurent. Avant l'industrialisation, les plaines et forêts bordant le lac Saint-Louis, en amont du site, constituaient une halte, un endroit de partage et de troc de fourrures. Avec l'arrivée des explorateurs, des missionnaires et des colons, ce relais devient, comme le souligne la Ville de Montréal, un « lieu stratégique de rencontre, d'échange et de commerce » (Montréal, 2021, p. 12), vocation de transit qui se prolongera avec l'industrialisation.

L'ouverture du canal à Lachine au XIX^e siècle, premier maillon d'une chaîne reliant les Grands Lacs à l'océan Atlantique, accélère le développement industriel et le peuplement de Lachine. Les infrastructures de transport — canal, ponts et chemin de fer — favorisent l'implantation d'activités métallurgiques en bordure du canal, dont la Dominion Bridge, spécialisée dans la transformation du minerai de fer en structures d'acier destinées à ces réseaux. Située directement sur les berges, l'usine contribue à un essor qui dépasse l'échelle régionale : ses rails et poutres d'acier participent à l'expansion des infrastructures qui relie le Canada et les États-Unis.

Plus d'un siècle d'activités métallurgiques a ainsi marqué le sol et façonné le territoire. Cette dynamique s'essouffle avec la fermeture du canal au tournant des années 1970, puis avec le déclin progressif de l'usine, qui cesse définitivement ses activités au début des années 2000. Aujourd'hui, au-delà des bâtiments abandonnés, plusieurs terrains de Lachine demeurent contaminés par l'industrie passée, leurs scories et résidus sédimentés dans les sols (ministère de l'Environnement et de la Lutte pour les changements climatiques, de la Faune et des Parcs, 2022).

3.2 Trajectoires du site

C'est dans ce paysage stratifié de mémoires et de contaminations que je déploie ma trajectoire située. Le 22 septembre 2023, en arrivant au 500, rue Notre-Dame Est à Lachine (Québec) avec mon appareil photo, ma pelle de planteur d'arbre et mon panier, je croise D., un résident de ce quartier. Intrigué par ma présence, il m'aborde. Je lui explique que j'ai choisi ce site post-industriel pour y mener des explorations artistiques. Il me raconte alors qu'il a grandi dans le quartier, à l'époque des « belles années » de l'activité de la compagnie. Rapidement, notre conversation s'anime autour de ses préoccupations concernant l'avenir du site. Il m'explique avoir vu une compagnie effectuer des carottages dans le sol contaminé. Selon

lui, un projet immobilier va s'installer dans sa cour, en lieu et place du site. Ce développement le préoccupe particulièrement, car il pourrait entraîner le déplacement, voire la disparition, du type de logement qu'il occupe : une chambre dans un ancien hôtel. Son récit me touche. Pour mieux comprendre les enjeux de cette évolution du lieu, j'entreprends une recherche sur la trajectoire de l'occupation du sol. En regardant les plans d'aménagement futurs (Ville de Montréal, 2022, p. 23), je découvre que l'hôtel où il réside est classé comme immeuble commercial et résidentiel, une distinction qui implique des règlements de zonages différents (Gouvernement du Québec, 2025).

La préoccupation de D. pourrait être fondée. La décision définitive reviendra au conseil municipal, où s'opposent des préoccupations d'élus, de propriétaires, d'urbanistes et de comités citoyens. J'imagine alors un lien entre le récit de D. et la planification prévue pour des sols contaminés : tous deux pourraient être déplacés hors de vue, et finalement oubliés.

La Ville de Montréal envisage en effet de réaménager le site en écoquartier (ville de Montréal, 2022). Ma discussion avec D. révèle une tension. Cette appellation d'« écoquartier », qui suggère une solidarité sociale et écologique, semble occulter la complexité des dynamiques à l'œuvre sur le site, qu'il s'agisse de présences humaines, comme celle de D., ou de forces autres qu'humain-es, comme le sol contaminé. Cette volonté de requalification en « écoquartier » semble figer le site dans une vision stable et régénératrice, occultant la plasticité même du lieu — cette capacité qu'a le sol contaminé, parcouru par des forces humain-es et plus qu'humain-es, de se transformer selon des dynamiques imprévisibles. Dans cette tension entre planification et mutation, entre effacement et inscription, la plasticité du site devient le terrain même d'un devenir encore incertain et pourtant convoité.

Ma rencontre avec D. met en lumière des enjeux géopolitiques qui se dessinent et face auxquels je ressens une nécessité : celle d'agir, par ma pratique artistique, avec la trajectoire du site en l'abordant comme un vecteur d'interaction et de devenir. Mon projet cherche ainsi à repenser aux enchevêtrements, avec le vivant en perpétuelle mutation.

Une part de cette interdépendance est évoquée sur des panneaux explicatifs de la trajectoire économique du milieu, situés à quelques 200 m du site, aux écluses de Lachine. On y découvre des récits sur la création du canal et du système hydrographique local, sur la géographie du fleuve et sur les interactions entre ses occupants et leur environnement. Cet ensemble retrace des reconfigurations qui ouvrent une autre perspective à propos de l'écoquartier : celle de la biorégion.

3.2.1 Approcher la biorégion : strates et reconfigurations

Le terme *biorégion* revêt de nombreuses définitions, variables selon les auteurs et les contextes d'étude. Pour mon travail, je retiens celle répertoriée dans *Qu'est-ce qu'une biorégion ?* (Rollot et Schaffner, 2021) et formulée par Berg et Dasmann, comme « fai[san]t référence autant au contexte géographique qu'au contexte cognitif — autant à un lieu qu'aux idées qui ont été développées à propos des manières de vivre ce lieu » (Berg et Dasmann, 2019, cité dans Rollot et Schaffner, 2021, p. 14).

Dans mon projet, cette approche m'amène à considérer la biorégion non seulement comme un territoire défini par ses caractéristiques physiques, mais aussi comme un espace de relations, de savoirs et de conflits. La rencontre avec D. s'inscrit dans cet engrenage où, par mes gestes et réflexions, un agencement se tisse entre des objectivités scientifiques (observations microscopiques au département de géologie, contaminants répertoriés par le gouvernement) et les dynamiques plus diffuses de la contamination. Comme la ligne de fuite de D&G, la contamination opère à la fois comme force de liaison et de disruption : elle relie ce qui semblait disjoint et elle dérange, perturbe, fait bifurquer les trajectoires préétablies. Dans cette tension entre stratification et reconfiguration, le territoire se révèle plastique au sens où l'entend Malabou : à la fois malléable et capable d'une transformation imprévisible qui excède tout cadre figé.

Avec la biorégion, j'explore la contamination en tant que vecteur de lignes de fuite, un processus qui hybride et modifie les matérialités dans un mouvement éphémère. Les strates ne sont pas fixes : elles s'accumulent, se déplacent, se remanient sans cesse sous l'effet d'actions multiples.

C'est dans cette dynamique que je me joins à Rollot et Schaffner (2021), pour qui la biorégion est un « assemblage symbolique de quatre strates : anthropiques, géographiques et hydrographiques et biologiques » (Rollot et Schaffner, 2021, p. 77). Ces strates ne sont pas cloisonnées ; elles se contaminent les unes les autres, se réagencent et se réinventent.

Comment alors activer ma pratique par la contamination en tant que dynamique agissante, qui affecte les gestes et engage une relation sensible avec le vivant et les strates de la biorégion de la DB ?

Ma démarche s'inscrit dans un processus de co-présence, où la pratique devient perméable aux flux, aux résidus et aux instabilités du site. L'appareil résiduel devient alors une combinaison évolutive de gestes, d'outils et de réflexions, ouvrant un espace d'attention aux relations enchevêtrées entre milieux, matières

et pratiques. Le co-pilotage s'inscrit dans cette logique : il engage une posture d'écoute active et d'ajustement, laissant émerger des devenirs à partir des interactions entre contexte, gestes et matérialités.

3.2.2 Rencontre de l'eau et de la rouille

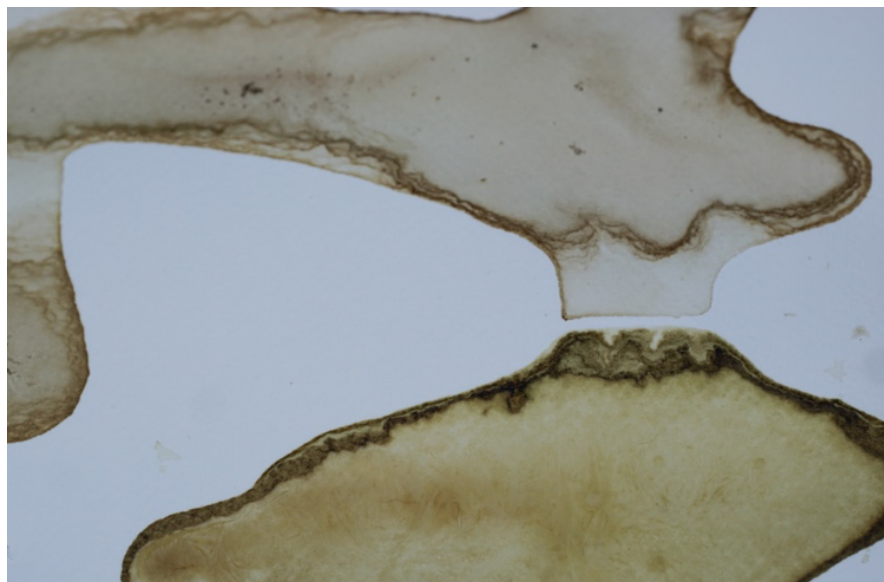
Par ma première exploration des quatre strates de la biorégion, j'assemble un dispositif de rencontre entre la strate anthropique, la strate hydrographique et la strate géographique à travers le minerai de fer inscrit dans le site. Je combine la rouille d'un morceau d'acier récupéré sur place avec l'eau du canal Lachine. Je produis des blocs de glace chargés de pigments en m'intéressant aux états successifs de transition de l'eau; cette fois du gel à la fonte, jusqu'à l'évaporation.

Figure 3.1 *Transmission-01*. (2023). Rouille et eau du canal Lachine sur papier aquarelle. Passage de la phase solide (glace de 2 x 2 x 1 cm) à liquide. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry



Alors que la glace fond sur un plan horizontal, l'eau et la rouille engagent un échange intime dont je suis témoin. L'eau disperse la rouille qui suit et entraîne le parcours erratique et fluctuant de la fonte, tandis que la rouille imprègne l'eau d'une teinte orangée diluée.

Figure 3.2 Landry, S. (2023). *Transmission-02*. Eau du canal Lachine et rouille sur papier aquarelle. Passage de la phase liquide à l'évaporation. 21 x 29,7 cm. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry



Dans cette interaction mouvante, émouvante, je perçois un échange, une propagation, une contamination qui se joue « pour le meilleur et pour le pire ». Loin d'une transmission unidirectionnelle, il s'agit d'un entrelacement de forces où l'eau et la rouille se confrontent, s'imprègnent, se contaminent et se modèlent mutuellement. De cette rencontre se manifeste un nouvel agencement dont je suis la co-pilote : j'ai placé les éléments ensemble, leurs interactions sont en émergence.

3.2.3 Co-pilotage : naviguer entre et avec les forces

Ce rôle de co-pilote s'incarne dans ma pratique, mes actions avec les résidus évoluant par l'observation et la mise en place d'approches qui explorent les dynamiques de rencontre et veillent à leur déroulement par des manœuvres *low-tech*.

Ce recours à des procédés ajustés aux résidus s'accorde avec la plasticité du milieu contaminé : il ne s'agit pas d'imposer une structure, mais d'accompagner les dynamiques en cours et d'amplifier les traces laissées par l'interaction des éléments. Observer attentivement les interactions entre les éléments, ici l'eau et la rouille, me fascine. Chaque fonte produit son parcours sur le papier et chaque évaporation dessine des mouvements de forces en place. Mon geste multiple accompagne et enregistre le déroulement des opérations de transformation sans viser de résultat.

Cette posture oscille entre les figures du *démiurge* et du *pilote*, telles que définies par Larrère et Larrère (2015). Le démiurge fabrique, contrôle, impose une direction à la matière. Le pilote, lui, « compose » avec les forces en présence, ajustant sa trajectoire aux courants, aux vents, aux conditions changeantes. Il ne cherche pas à fixer un état, mais à naviguer avec les processus vivants, tout en gardant un objectif en ligne de mire.

Dans ma pratique, je me tiens dans cet entre-deux : je prépare et veille l'opération en cours. Il s'agit d'un co-pilotage dans la mesure où l'eau, la rouille et moi participons d'un même mouvement. Je capte la progression changeante de l'appareil résiduel par la photographie, reconnaissant la façon dont l'évaporation laisse émerger une archive sensible, une empreinte associée aux forces et aux limites du milieu. Cette documentation inscrit les résidus dans un récit plastique et expérimental du sol de la Dominion Bridge (DB) et son fonctionnement transversal ancré dans la biorégion.

Lorsque l'eau fond et que la rouille pénètre le papier (figure 3.1 et figure 3.2), l'expérimentation co-pilotée produit ce qui ressemble à des taches qui me rappellent l'œuvre *Stains*, d'Ed Ruscha (1969).

3.3 Faire tache : Ruscha, résidus, milieux, porosité

Stains (Ruscha, 1969) est une œuvre qui s'inscrit dans la production Pop Art foisonnante de Ruscha. *Stains* marque une rupture, tant dans l'ensemble de son œuvre que dans le mouvement du Pop Art, par l'absence de simulacre (Buquet, 2010). Ici, la tache ne représente pas une image de tache, elle est tache, elle tache.

Réalisée à l'aide de liquides provenant de son atelier et appliquée au compte-goutte, la série d'œuvres se compose de soixante-quinze taches sur papier, assemblées dans un livre d'artiste, bien que non relié (figure 3.3). Chaque feuille est numérotée et les liquides utilisés sont consignés dans une table des matières. L'ensemble est présenté dans un coffret que Ruscha décrit comme « a little treasure chest of overlooking things » (Museum of Modern Art, 2023), une manière d'évoquer à la fois la préciosité de ces résidus et leur statut ambigu : à la frontière entre l'oubli et la révélation, entre ce qui est négligé et ce qui, soudain, capte le regard.

Figure 3.3 Ruscha, Ed. *Stains* (1969). Courtesy National Gallery of Art, Washington. © 2025 Edward Ruscha
<https://www.nga.gov/notices/open-access-policy.html>.



À une époque où la lithographie et la sérigraphie démultiplient et répètent l'image, en parfaite adéquation avec la culture de masse et les objets ordinaires, *Stains* se distingue. Ce travail interroge non seulement les mouvements artistiques de l'époque, mais aussi le processus de Ruscha lui-même, qu'il explique :

Stains have always been scorned I guess, and it evolved out of my concept of painting. I've always painted with a skin on a support, like paint on a canvas. And finally, I got sick of it, and staining something, letting a wet material sink down into the fabric of the support – in this case paper – was the effort here and was my interest (*Audio about Stains*, 2023).

Avec des liquides ordinaires issus de son atelier et un compte-goutte comme nouvel outil, Ruscha étudie la relation entre le médium liquide et le support qui l'absorbe. Ici, le médium et le papier ne sont plus en opposition : ils font ensemble. Ces liquides, d'ordinaire invisibles ou anecdotiques, rejetés, deviennent l'expérimentation.

Dans *Stains*, la démarche de Ruscha s'apparente à celle d'un chercheur. Son approche repose sur une recherche empirique des interactions entre le médium, ici des liquides variés, et le papier. L'artiste explore l'imprévisibilité et la matérialité d'agencements liquides et chimiques (Criqui et Ruscha, 2010). En

appliquant ces substances au compte-goutte, il ne se contente pas d'un geste artistique : il engage un protocole d'expérimentation où chaque réaction est observée, testée, consignée. Cette mise à l'épreuve des matériaux interroge les seuils d'absorption, la permanence des traces, les altérations possibles. Comme dans une démarche scientifique, il accumule des résultats, établit des correspondances et laisse émerger des phénomènes qui dépassent l'intention initiale, révélant ainsi un dialogue entre intention et imprévisibilité. Son exploration technique témoigne aussi de son environnement de travail, son atelier, dont les liquides deviennent partie intégrante du processus. Cette expérimentation se prolonge dans *News, Mews, Pews, Brews, Stews, Dues* (Ruscha, 1970), une série de sérigraphies inspirées du quotidien anglais et réalisées avec des résidus organiques propres à ce microcosme couvrant les murs.

Dans l'œuvre foisonnante de Ruscha, l'expérimentation de *Stains* agit telle une ligne de fuite : elle privilégie l'aléatoire, disperse et déjoue l'idée de recette associée au Pop Art. En changeant les ingrédients (médium, papier) et les modes d'assemblage (procédé), elle déplace le résultat final en un processus indissociable de la pratique elle-même.

La recherche expérimentielle de Ruscha sur le rapport entre médium et support, ancrée dans un milieu vécu, ainsi que sa mise en visibilité des liquides ordinaires et toxiques de son atelier dans *Stains*, entre en résonance avec mes premières expérimentations sur les strates anthropiques et hydrographiques du site (*Transmission-01*, figure 3.1). Ses gestes, où la tache existe sans simulacre, m'incitent à penser les résidus en pigments en tant que présences coactivées du milieu.

Si *Stains* rendait visibles les fluides en tant qu'éléments bruts et autonomes, mon travail avec les résidus contaminés s'intéresse à leurs interactions : comment les liquides se combinent-ils, quels mouvements codessinent-ils ? Ce ne sont pas seulement des empreintes, mais des dynamiques qui participent aux échanges entre les strates d'une biorégion, celle de la DB et du canal Lachine.

Dans ma pratique, cela se traduit par une attention portée aux relations entre le sol, l'eau et les matières résiduelles mobilisées. Lorsque l'eau s'évapore et que la rouille imprègne le papier, ces interactions deviennent des marqueurs, des processus de contamination et de mutation. Cette approche engage la matérialité du site dans un processus de marquage et d'absorption, où la biorégion n'est pas seulement observée, mais activement expérimentée par ma pratique artistique.

En déambulant, je m'interroge : quels résidus ou objets présents sur le site peuvent nourrir mon exploration des fluides et témoigner de la strate biologique de la biorégion ? Dans cet environnement post-industriel, où les remaniements du sol résultent d'une composition de contaminations et d'adaptations successives, la présence saisonnière des plantes identifiées avec l'application Flora Inognita (Mäder, 2022) m'offre une piste féconde. Leur potentiel à être transformé en pigments, leur capacité à infiltrer et à être infiltrées par l'eau, inscrivent ces passagères persistantes dans une dynamique de lignes de fuite. Elles deviennent alors des vecteurs de mémoire et de recomposition, reliant les temporalités du site aux matériaux en mouvement, toujours occupé dans les processus d'interaction et de mutation. Cette dynamique, où formes et forces se modifient continuellement dans leur environnement, témoignent d'une plasticité active où les éléments se déforment, s'imbriquent et se réagencent sans cesse.

3.3.1 Bouillons situés : pigments, teintes, infiltrations

En septembre (2023), lorsque la floraison est à son terme, je m'engage dans des gestes éthiques de récolte. Je secoue les fleurs à graines pour favoriser leur reproduction, coupe les feuillages et les tiges avec le sécateur bien aiguisé et désinfecté, comme je le ferais dans mon jardin avant l'hiver. Selon des méthodes de teinture ancestrales, je prélève avec parcimonie les tiges, les fleurs, les feuilles et les racines de plantes que je fais infuser avec l'eau du canal. Je prépare différentes recettes tinctoriales en m'appuyant sur les principes chimiques du guide *La teinturerie domestique* (Bériaud, 1980). Après filtration, j'isole les sédiments non miscibles des bouillons colorés, conservant d'un côté les précipités solides, de l'autre les filtrats liquides. J'imagine ces filtrats comme des bouillons « natureculture » : des liquides révélateurs des strates hydrographiques, biologiques, anthropiques ou géographiques s'infiltrant sur le papier et constituant une biorégion. Ainsi, dans un geste d'alchimie fragile, je broie séparément les sédiments jusqu'à obtenir une texture fine, presque poudreuse, pour composer des pigments (figure 3.4), particules légères susceptibles de circuler, de se glisser, de s'enchevêtrer.

Figure 3.4 Pigments de fleurs, de cuivre, de terre contaminée [Document d'atelier]. Photo : Suzanne Landry



Ces pigments, tout comme les bouillons (figure 3.5), incarnent une accélération : ils résonnent avec la décomposition progressive des plantes, des minéraux et des métaux dans le sol. Pour moi, ce sont des extraits actifs issus de processus lents, intensifiés par le geste : des concentrés sensibles, porteurs de changements latents.

Figure 3.5 Bouillons de plantes. [Documentation d'atelier]. Photo : Mélodie Claire Jetté



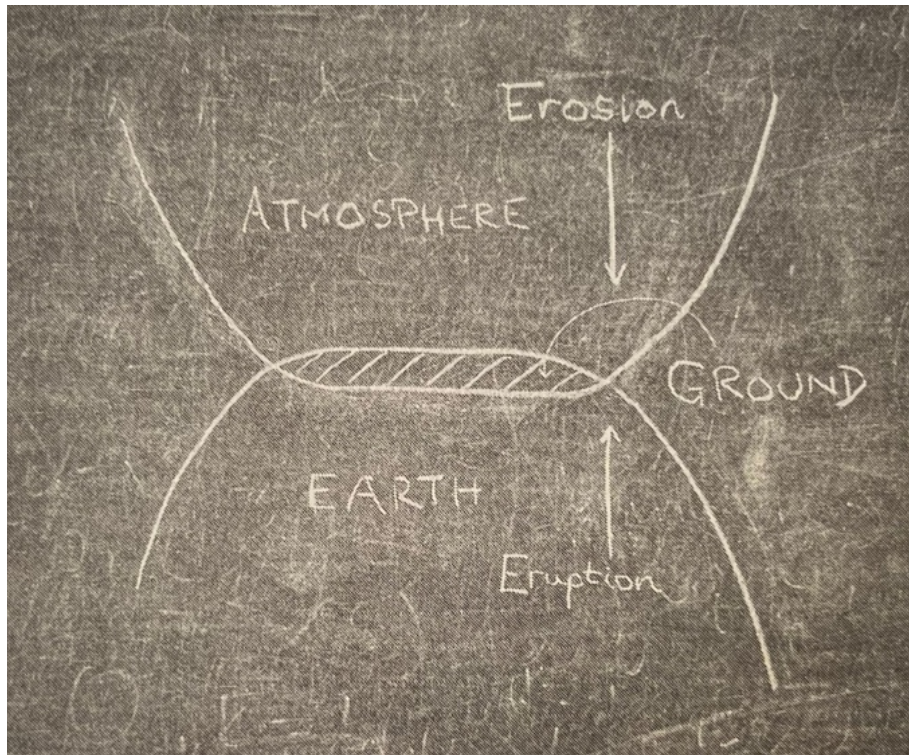
Auparavant, dans ma pratique de peinture, je broyais des pigments pour les lier au médium sans les fabriquer moi-même. Aujourd'hui, le fait de broyer moi-même les sédiments et de concevoir des bouillons à partir de cueillettes locales répond à un besoin : celui de faire avec le site, de composer à partir de ce qui s'y trouve, s'y dépose, s'y transforme. Ce geste affirme un ancrage dans la biorégion DB. Il active les différentes strates de ce territoire en mutation en rendant visibles — et sensibles — les forces en présence, qu'elles soient biologiques, géologiques ou résiduelles.

En observant ces nuances de sols, je retrouve ma sensibilité à la couleur et à ses variations, comme lorsque je peignais des tableaux. Dans ces préparations, les teintes qui émergent participent à la rencontre de particules situées. Elles me rappellent les échantillons de terre contaminée observés au laboratoire de géologie (figure 2.4, p. 43), où l'enchevêtrement des grains laissait apparaître une stratification chromatique.

La teinte, intimement liée à la couleur, en est une modulation, une intensité fluctuante. Dans ma pratique de peinture, elle me permettait d'orchestrer des transitions entre les couleurs, des passages entre les formes ainsi que des superpositions par glacis, jouant sur la transparence et la lumière. Aujourd'hui, ces principes se déploient au-delà du pictural. La teinte n'est plus seulement une matière à appliquer, mais une dynamique ouvrant un espace d'entre-deux, caractéristique du « refuge situé », pour reprendre l'expression de Haraway (2020). La teinte devient un mode opératoire et une manière d'habiter la couleur dans l'économie domestique du « faire avec », celle de l'*oikos* — la maison, l'espace de vie, la planète bleue. Ce déplacement rejoint l'appareil résiduel, où les matérialités portent les traces de mouvements du milieu et où la teinte, plutôt que de couvrir, étudie les strates et les contaminations du sol de Tio'tia:ke - Mooniyang - Montréal.

Dans cette continuité, le sol est une surface active, traversée par des interactions. L'anthropologue Tim Ingold (2024) décrit le sol comme une « zone d'interpénétration » (p. 114), une entité fluctuante, sans frontière ni épaisseur, qui ne se mesure pas, qui se définit par les rencontres (figure 3.3). Cette conception du sol s'entrelace avec une réflexion sur le support, qui n'est pas un simple réceptacle : il s'agit d'un acteur des dynamiques d'échange et de contamination. La notion de zone d'interpénétration me conduit à rechercher un support capable d'articuler à la fois la plasticité de mes bouillons et pigments et la trajectoire de la biorégion de la Dominion Bridge.

Figure 3.6 Ingold, T. (2024). « Le sol à la rencontre de la terre et de l'atmosphère ». Photographie de l'auteur, extraite de *Correspondance* (Ingold, 2024, p. 116)



3.3.2 Papier calque : transparence et plasticité

L'idée de « zone d'interpénétration » s'entrelace avec la recherche de l'artiste Ed Ruscha concernant l'accueil des taches venant de médiums liquides, et oriente ma propre démarche vers un support capable d'interagir avec les bouillons et pigments manipulés, un support qui ne se contente pas de recevoir, mais qui réagit, absorbe, modifie.

Dès mes premières expérimentations de fonte de bouillons pigmentés sur différents papiers, le calque retient mon attention (figure 3.7). Sa rencontre avec les liquides génère des reliefs, des empreintes en creux et en bosses, des débordements qui pénètrent de part en part et en imprègnent l'endos. Il participe aux mouvements de l'image. Le papier calque devient alors le terrain d'une aventure sensible. Ses propriétés d'interaction, de réceptivité et de transformation résonnent avec celles des strates du sol. Il accompagne les mouvements de l'image, ondulant avec les fluides, formant des zones d'accumulation ou de retenue, de tension ou de rétraction.

Figure 3.7 Exploration de pigments de terre et bouillons de plantes sur papier calque. [Documentation d'atelier].
Photo : Suzanne Landry



Sa plasticité, au sens où l'entend Malabou, lui permet d'être à la fois marqué par l'empreinte et capable d'un retour à une autre forme, sans jamais revenir à un état strictement identique. À la moindre manipulation, il peut se froisser, marquer, craquer, se contaminer par mes gestes. Plongé dans l'eau, il se défroisse partiellement, comme si l'empreinte du temps et des actions pouvait, un instant, être suspendue.

Son aspect diaphane est un atout pour observer les interactions avec la lumière. À la Renaissance, le papier calque, alors un papier fin enduit d'huile de lin, s'utilisait pour « contrôler l'éclairage des tableaux ou pour un dessin en transparence sur la toile ». Ce mode de fabrication qualifié d'« artificiel » a aujourd'hui laissé place à un procédé dit « naturel » (Office québécois de la langue française, 1991). Fabriqué mécaniquement en usine, le papier calque résulte d'un processus où il est plongé rapidement dans l'acide sulfurique. Ce traitement dissout l'air emprisonné dans les fibres végétales, en referme la porosité et confère au papier sa translucidité (Botteril, 2007).

Ce matériau convoque aussi mes souvenirs de planche à dessin en tant que designer industriel. À cette époque, je traçais des dessins avec des instruments (té, règles, équerres, ellipses), utilisant des traits codifiés propres à la représentation graphique et à la communication technique. Ces tracés pouvaient être

grattés, corrigés, réajustés, réinscrits. Destinés à être reproduits, superposés ou transposés sur d'autres calques, ils exploitaient la transmission lumineuse du support. Comme une mémoire plastique au sens de Malabou, le papier calque garde l'empreinte des gestes tout en restant ouvert à la recomposition, se prêtant à de nouvelles strates et réinscriptions.

Plus largement, le papier calque a occupé une place essentielle dans le développement industriel du Québec. Il servait à tracer les plans de fabrication de l'acier et des pièces destinées aux chemins de fer et aux ponts, comme ceux fabriqués par la Dominion Bridge. Pour acheminer ces lourdes structures, le canal Lachine fut construit, offrant un accès maritime au continent et facilitant les échanges vers l'ouest, l'est et le sud.

Ainsi, la matérialité du papier calque combine des procédés techniques et des récits opérationnels, évoluant au gré des besoins et des contextes. Dans mon projet, cette évolution prend une signification particulière. Ces strates d'informations s'enchevêtrent et renforcent l'ouverture de ce support à la recomposition, se prêtant à de nouvelles inscriptions par lesquelles j'actualise la notion de « contamination », à la fois matérielle et conceptuelle. Le papier calque devient un outil de passage entre les différents flux de production et les processus de transformation « natureculture » qui traversent la biorégion.

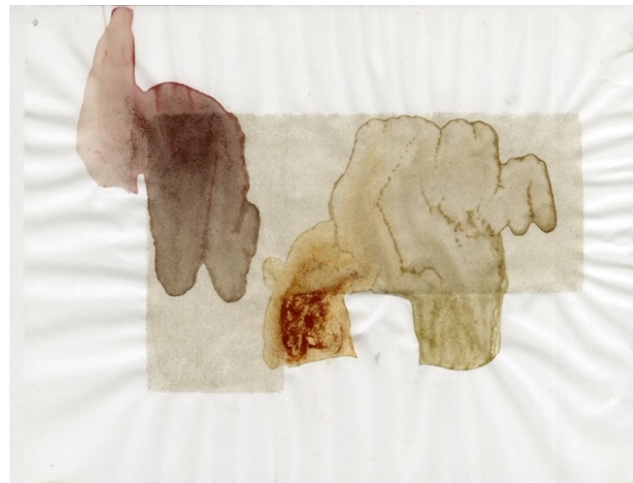
3.3.3 *Dé-paysage* : défaire le cadre, ouvrir la forme

Avec le papier calque et ses particularités, avec mes bouillons et par la sérigraphie, je fabrique un nouvel appareil résiduel où se superposent, se croisent et s'activent les unes par les autres les strates anthropiques, hydrographiques, biologiques et géographiques (figures 3.8 et 3.9).

Figure 3.8 Landry, S. (2023). *Dé-paysage 1*. Appareil résiduel de plantes et de rouille, sur sérigraphie de liant naturel et terre contaminée sur papier calque, 21.5 x 28 cm. Photo prise sous éclairage table lumineuse : Suzanne Landry



Figure 3.9 Landry, S. (2023). *Dé-paysage 2*. Appareil résiduel de plantes et de rouille, sur sérigraphie de liant naturel et terre contaminée sur papier calque, 21.5 x 28 cm. Photo prise sous éclairage table lumineuse : Suzanne Landry



La lumière diffuse de la table lumineuse éclaircit les enchevêtrements et les ondulations. Elle fait apparaître les plis du papier qui participent au dessin de la sculpture liquide en mouvement. Aux formes aqueuses et fugitives s'agrègent des éléments de la strate anthropique : une géométrie fixe, un procédé mécanique par la sérigraphie, l'usage de terre contaminée comme pigment. La strate hydrographique se manifeste par les changements d'états de l'eau (du solide au liquide jusqu'à l'évaporation) qui font varier son étendue et la strate biologique se révèle à travers les bouillons de plantes.

Ces appareils résiduels enchevêtrent et mettent en tension les strates. Ils produisent une proposition esthétique en dialogue avec la biorégion, envisagée ici non pas comme un simple territoire, mais comme un espace traversé par des flux « natureculture ». *Dé-Paysage* (2023) soutient ces échanges, entre la

mémoire en mouvement du sol et les flux qui les refont (figures 3.8 et 3.9). *Dé-Paysage* propose des tensions, entre géométrie et instabilité, empreinte et éphémère, lumière et opacité. Les formes aqueuses et fluides, en quête de débordement, rappellent la ligne de fuite. Elles s'échappent du cadre, pénètrent de part en part les plans et se soustraient des organisations réglées et construites.

Dans cette dynamique de flux, les éléments collectés sur le site deviennent des « actants » des tensions. Les artefacts récupérés, empreints de leurs propres histoires matérielles, participent à la réécriture du lieu en intégrant ses mutations et en révélant ses stratifications invisibles. Parmi les collectes que je fais, je récupère aussi des artefacts qui participent à la reconstitution du site. Dans un rapport direct avec une trouvaille, ici une composition de la fabrication d'une dalle de béton (armure métallique, ciment, sable, gravier avec des bouillons de plantes (figure 3.10), je cherche à réduire mes opérations et à limiter mes ajouts de matérialités pour expérimenter au plus près les flux du site.

Figure 3.10 Landry, S. (2023). *Appareillage*. Bouillon solide (glacé) de vinaigrier et de verge d'or, artefact de béton et armure de métal fusionné. 20 x 15 cm. Photo d'archive



Ce processus de collecte et d'assemblage s'étend au papier calque, dont la charge mémorielle et symbolique entre en résonance avec les résidus du site. Dans *Dé-paysage-03* (figure 3.11), j'utilise le dernier rouleau de papier calque qui a appartenu à mon père, que je conservais précieusement avec ses

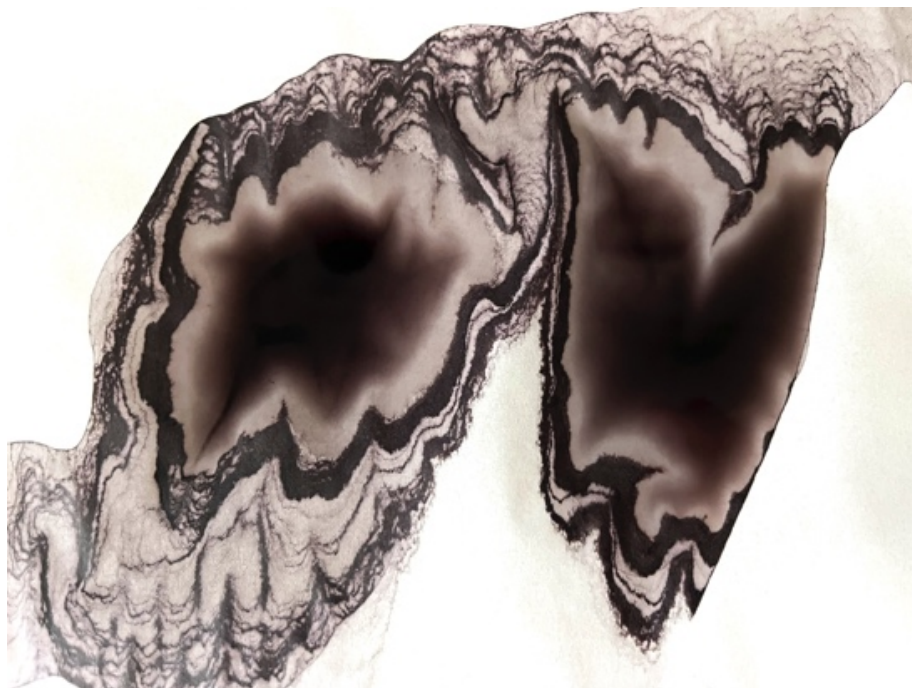
plans d'architecture. En utilisant ce papier, un potentiel résiduel associé à l'industrialisation et au bâti s'entrelace avec les résidus du site contaminé, dans un flux où le sol, les stratifications et la contamination sont sans cesse travaillés, déplacés, absorbés. Le papier s'ajoute à mon appareil résiduel en cours : il active la trajectoire qui tend à déborder du cadre.

Figure 3.11. Landry, S. (2023). *Dé-paysage-03*. Acier, filtrat solide de verge d'or et pigments rouille fondu sur papier calque. 100 x 80 cm. Photo d'archive



Lors de la fonte, l'appareil résiduel, composé d'un artéfact d'acier, de filtrats solides de verge d'or et de pigments de rouille, altère la teinte du bouillon. Elle devient violacée. Je note, sans poursuivre ici cette piste de rencontre moléculaire. Les mouvements fluctuants de rencontre me fascinent et je n'ai d'attention que pour les ondulations vibratoires qu'ils proposent (figure 3.12). Je les associe d'une compréhension, celle d'une trajectoire de rencontres et de propagations qui combinent deux lignes de fuite : celle du filtrat solide de plante et celle de l'acier. Deux forces qui se rencontrent par l'appareil résiduel. En émane un mouvement, une trace d'agencement qui réinvente une constellation de flux, jusqu'à l'évaporation complète du liquide.

Figure 3.12 Landry, S. (2023). *Dé-paysage 03*. Détail. Sculpture liquide en phase d'évaporation. Photo : Suzanne Landry



L'immanence de cet appareil résiduel dessine un mouvement de contamination qui m'échappe et que j'aimerais capter; en saisir l'accroissement, le mouvement qui se dessine entre phase solide et liquide.

Dans *Exploration #11* (Figure 3.13), j'observe une trajectoire de plus près qui se dynamise au fil de la rencontre des éléments. J'y perçois l'étalement des sculptures solides, la superposition des liquides au contact avec le papier, les variations chromatiques de ces appareillages. Les formes translucides, en s'empilant sous l'effet de la fonte, conservent l'empreinte de la strate inférieure sans l'effacer. Le processus cumulatif crée un agencement. Chaque nouvelle trace, telle une mémoire en mouvement, se révèle et augmente la précédente, parfois en taille, parfois en variation chromatique. L'agencement évolue. Ce jeu de teintes, de superposition et de formes évolutives évoque pour moi la biorégion : un espace stratifié où chaque couche porte l'histoire de ce qui l'a précédée tout en intégrant de nouvelles dynamiques. Comme les sols et les eaux qui absorbent, déplacent et transforment les contaminants, la biorégion n'est pas une entité figée, mais un territoire en reconfiguration constante, parcouru de réciprocités multiples.

Figure 3.13. Landry, S. (2023). *Exploration de Contamination # 11*. Détail. Captations photographiques de différents états d'une sculpture solide à liquide à son évaporation. Assemblage successif de macérations (verge d'or pigments d'acier sur vinaigrier) sur papier calque, 21 x 28. Photos : Suzanne Landry



Ces images m'incitent à poursuivre l'idée de capter le mouvement dans sa progression.

3.4 En mouvement

Inspirée par cette exploration, les observations matérielles et mon désir de saisir les mouvements de trajectoire mis en œuvre dans *Contamination # 11*, j'expérimente la chronophotographie, un procédé séquentiel permettant d'enregistrer les déplacements et les forces en présence. J'utilise un Canon EOS-M5 en mode *time-lapse*, avec un éclairage naturel.

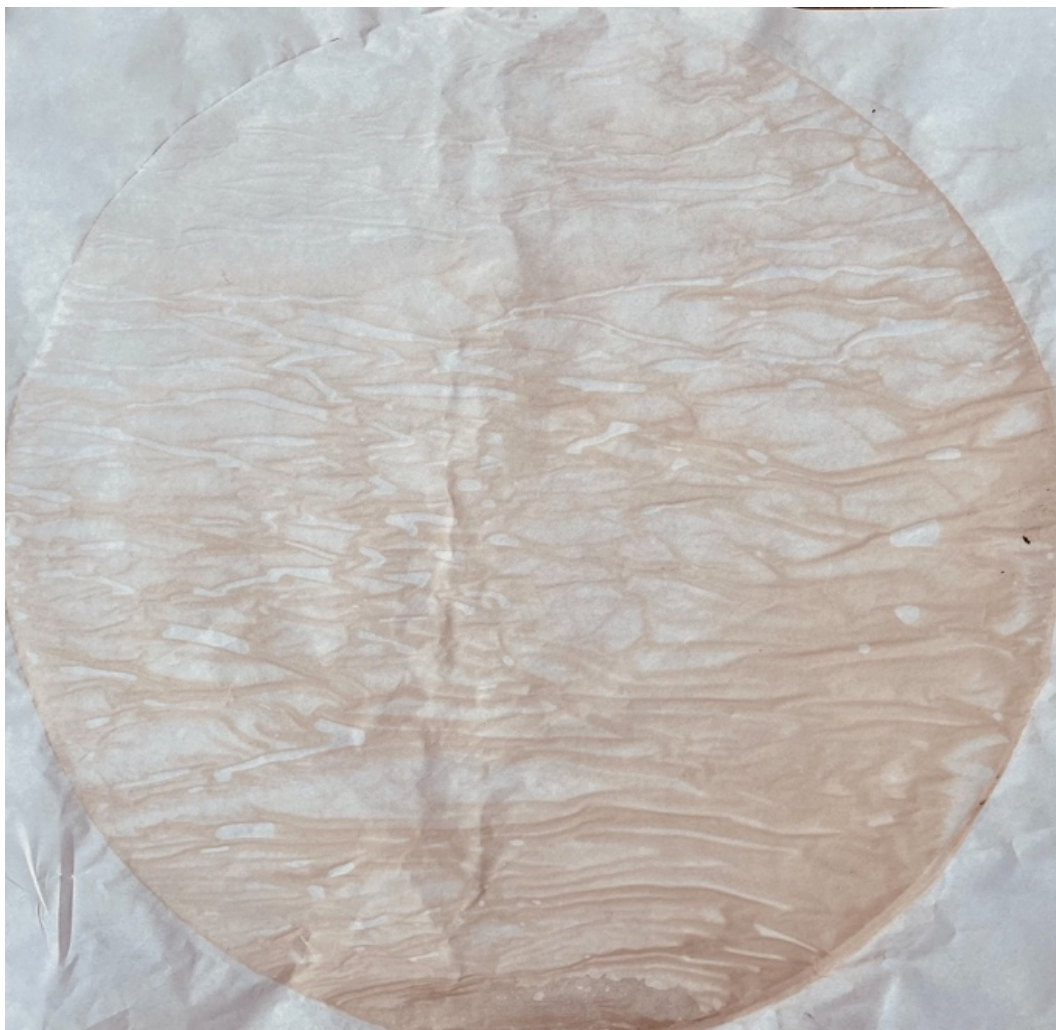
L'installation de l'appareil résiduel pour cette étude repose sur une sculpture solide de la taille d'un ballon de football, composée de bouillon de vinaigrier chargé d'une pièce d'acier récupérée et d'un fragment de branche. J'aménage aussi un dispositif au sol pour anticiper la fonte: la sculpture repose sur une vitre circulaire posée sur un papier à esquisse déroulé dans un bassin de bois, tous deux empruntés à une collègue d'atelier. S'ajoutent une bâche plastique (figure 3.14). Une batterie connectée au circuit électrique assure la continuité de l'enregistrement photographique.

Figure 3.14 *Dé-paysage 04*. (2023). Appareillage au sol du bassin. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry



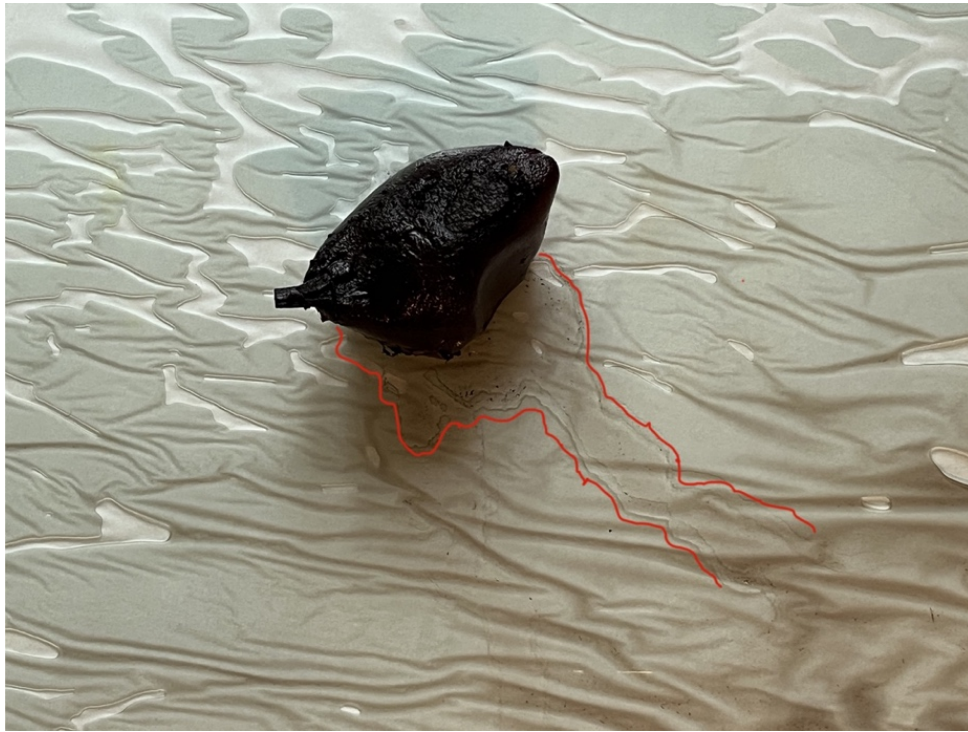
Le temps de fonte du bloc gelé (16 x 13 x 20 cm) excède mes prévisions : plus de 8 heures s'écoulent. L'éclairage évolue progressivement et la nuit tombe. Je quitte l'atelier, laissant l'appareil résiduel poursuivre sa captation. Au matin, l'installation dépasse mes attentes. Le liquide, en fondant s'est immiscé sous la vitre, infiltrant le papier, imprimant une empreinte mouvante qui me fait penser à une vague, un souffle de vent sur le sable d'un désert encerclé. (figure 3.15).

Figure 3.15 Landry, S. (2023). *Dé-paysage 4*. Appareil résiduel sur papier calque, 100 x 100 cm. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry



Placer une vitre entre la sculpture solide et le papier fait surgir une dimension inattendue : celle d'une superposition de lignes de fuite (figure 3.16), rappelant les opérations de contamination qui traversent ma recherche-création et font évoluer les forces en présence. Deux mouvements se répondent alors : l'un trace sous la vitre, l'autre suit la dissolution de l'appareil résiduel. Gr ce à la transparence du support et à la chronophotographie, ces correspondances distinctes deviennent perceptibles, révélant la porosité du dispositif permettant à la lumière, à l'eau et aux résidus de circuler librement entre les différentes couches de l'ensemble.

Figure 3.16 Landry, S. (2023). *Dé-paysage 04*. Image extraite de la chronophotographie, soulignée en rouge (Photoshop)



Malgré la qualité variable de l'image et sa lumière oscillante, capter la trajectoire de l'appareil résiduel par la chronophotographie demeure essentiel. Ce procédé inscrit la transformation dans une dynamique performative de double contamination : d'une part, entre les matériaux eux-mêmes, dont les interactions produisent la superposition de deux tracés — l'un formé sur la vitre, l'autre sur le papier ; d'autre part, dans le dispositif qui les enregistre et qui révèle le tracé singulier des forces du vivant. De cette superposition naît une empreinte vivante, en écho aux forces de déplacement et de transformation qui travaillent le sol et en recomposent sans cesse les couches.

Comment alors donner forme à la fonte de glace dans une exposition ? Comment concevoir un dispositif capable d'accompagner la transition du solide au liquide, en préservant la trace du processus ?

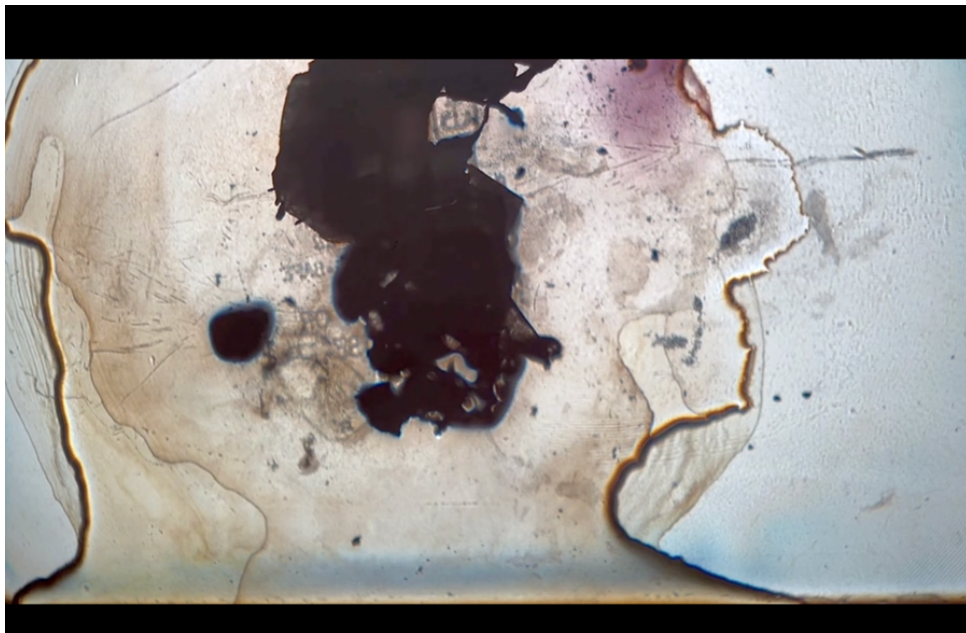
Ces questions guident mes prochaines expérimentations avec un nouvel appareil.

3.4.1 La rétroprojection

La fonte, la lumière et la chronophotographie convergent cette fois, et l'image est captée en continu. Mon objectif est d'observer en temps réel la trajectoire du dégel de sculptures glacées, composées de bouillons de plantes solidifiés.

Je pense au rétroprojecteur, à sa capacité de transmettre un document en transparence. Je transpose ce principe à une installation dans laquelle un récipient en verre contenant des sculptures solides composées de végétaux et de résidus d'acier est placé directement sur la surface du rétroprojecteur. Je filme la scène avec la caméra de mon téléphone portable. J'abandonne le papier pour cette exploration, au profit du verre, qui interagit directement avec la lumière.

Figure 3.17 Landry, S. (2024). *Cartographie d'une fuite*. Fonte d'un appareil résiduel sur verre rétroéclairé. Vidéo accélérée, durée 30 sec. (Durée originale de 30 min.) <https://vimeo.com/1055051289?share=copy#t=0>



Dans ces images en mouvement, la lumière rétroprojetée et la transparence du verre composent des superpositions dynamiques, des contaminations entre bouillons solides et artéfacts. La chaleur des lampes du rétroprojecteur précipite légèrement la fonte. Lors du visionnement, le processus demeure lent, nécessitant une attention contemplative pour saisir la progression du tracé. J'expérimente différentes vitesses de captation, accélérant parfois le rythme au montage vidéo.

Qu'elle soit ralentie ou accélérée, l'image en mouvement est captivante. Les éléments interagissent entre eux. Leur parcours marque une évolution où chaque composant se récupère et s'inscrit dans la course. Cette approche liée aux appareils résiduels me permet d'imaginer la trajectoire fluctuante de la biorégion de la Dominion Bridge. Ainsi, le déplacement qui se dégage de l'appareil résiduel s'ancre avec une dynamique de transformation et de relation des milieux.

3.4.2 Devenirs situés

Dans cette perspective, l'appareil résiduel ne se réduit ni à une forme figée ni à une matérialité. Il émerge d'un processus par lequel les outils, les gestes, les matériaux et moi-même devenons autant de médiums et de modes opératoires; les interactions articulent des trajectoires et des métamorphoses. En expérimentant avec ces éléments, nous participons à l'agencement où chaque action, chaque mouvement s'inscrit dans un devenir, un déplacement inachevé et en relation.

Cet appareil agrégateur ne cherche pas à masquer ou à uniformiser, il participe aux strates et aux flux qui sillonnent les matérialités et les milieux. Tout comme les saisons, les conditions climatiques et les intempéries altèrent, brouillent et enfouissent des traces tacites, mes appareils dessinent des agencements fluctuants du milieu. Ils convoquent une sensibilité aux états transitoires, aux contaminations visibles et invisibles, aux tensions entre altération et régénération.

Grâce à l'appareil résiduel, je laisse place à l'empreinte, à la porosité et à l'infiltration. L'usage de dispositifs *low-tech*, d'outils bricolés ou détournés et de matérialités en circulation renforce ce *modus* du « faire avec », où chaque élément déplie avec moi la mémoire mouvante de ses transformations. Cette mémoire n'est pas une trace stable, elle est un flux en perpétuelle recomposition, un devenir qui m'échappe autant qu'il m'oriente. Loin d'un geste purement fonctionnel, je capte, détourne, ajuste, imprègne et me déploie avec les matériaux selon une plasticité qui ne fixe pas, mais accompagne les devenirs.

C'est dans cet esprit que j'ai investi l'espace du CDEx en 2022, en prolongeant mes réflexions à propos de la biorégion et de ses strates dans une installation immersive (figure 3.18). Ici, l'espace, la lumière, mes appareils résiduels et moi-même, par mes gestes qui alimentent le processus, avons formé un montage déployé du sol au plafond. Au sol, une station de fonte en activité; un peu plus haut, sur une autre station, des calques superposés et rétroéclairés évoquent un relief topographique. Plus haut encore, la suspension

dessine un espace franchissable où la transparence du papier laisse apparaître les empreintes, cette fois en hauteur. Je cherchais ici à déplacer le regard vers ce qui s'accumule dans le sol et dont une partie s'évapore.

Figure 3.18 Landry, S. (2022). Exploration d'installation. Empreintes de résidus sur papier calque suspendu, table lumineuse, station de fonte de sculptures solides. [Documentation d'atelier]. Photo : Suzanne Landry



Par ces expérimentations, la plasticité de la stratification et de la contamination s'entrelace aux mouvements du sol post-industriel. En travaillant avec ces dynamiques, je façonne progressivement l'espace conceptuel et matériel de mon exposition de fin de maîtrise, par laquelle ces processus pourront à leur tour se déployer et entrer en relation avec de nouveaux contextes et regards.

**

Dans cet ultime chapitre, j'ai exploré la biorégion de la Dominion Bridge comme un territoire parcouru par des flux et des transformations et dans lequel la contamination, loin d'être un simple résidu du passé industriel, agit comme un vecteur d'interaction et de métamorphose. En travaillant avec mon appareil résiduel enrichi du dispositif de chronophotographie, j'ai expérimenté des processus qui révèlent et accompagnent ces mutations : des bouillons végétaux et métalliques aux strates hydrographiques et anthropiques, en passant par le papier calque qui enregistre et amplifie les traces des interactions mouvantes entre la Terre et l'atmosphère et entre les éléments, illustrant la porosité du sol post-industriel comme une véritable « zone d'interpénétration » (Ingold, 2024).

Loin de figer une image unique du site, mes explorations ont mis en tension la géométrie avec l'instabilité, l'empreinte avec l'effacement, la fixité avec la fluidité. Par ces gestes, il s'agit autant d'observer ces forces que de cohabiter avec elles. Leurs trajectoires sensibles façonnent le milieu. Les différentes expérimentations de cette recherche avec contaminants, résidus, végétaux, minéraux, lesquels s'influencent et s'imprègnent mutuellement, ont ainsi constitué un moyen d'éprouver la plasticité de la biorégion.

Ce « faire avec » ouvre la voie à une réflexion portant sur mon processus artistique. Il témoigne des dynamiques d'un territoire en mutation, les prolonge, les réactive et les déploie. En ce sens, cette recherche-crédation s'inscrit désormais — avec mes appareils résiduels — dans le monde et ses mouvements, là où l'art devient un mode d'attention et de résonance avec les forces du vivant.

CONCLUSION

Ce mémoire de recherche-crédation a mis en lumière les basculements qui ont reconfiguré ma pratique artistique, mon mode réflexif et ma manière d'habiter différents milieux. Chacun des chapitres a rendu explicites les développements de mon cheminement d'artiste-chercheuse, en consolidant progressivement ma démarche avec la notion opératoire d'appareil résiduel.

Mon approche, d'abord nourrie par les transformations du paysage comme image à distance et appuyée des dichotomies nature-culture, s'est métamorphosée. Mon attention s'est déplacée vers le sol, avec ses résidus et ses dynamiques en mouvement — là où le regard se défait du paysage pour s'ouvrir aux dynamiques du milieu.

Les gestes peints et contrôlés ont glissé vers des actions de compression, d'extraction et de transformation, cherchant à accompagner ces déplacements en explorant artistiquement les processus de stratification et de contamination par lesquels des forces s'enchevêtrent en une natureculture vivante. Avec la plasticité du sol et son évolution souterraine, je suis entrée dans une dynamique de milieux instables, oubliés ou dévalorisés, en reconnaissant leur puissance d'altération, leur plasticité et leur capacité à transformer ma pratique autant que mon regard.

Dans ce processus, le sol de la Dominion Bridge en bordure du canal Lachine s'est imposé comme un lieu d'écoute et d'interprétation des mutations : un champ d'expérimentations où la stratification et la contamination, travaillées ensemble comme processus enchevêtrés et non linéaires, révèlent la potentialité du site en tant que biorégion. Celle-ci s'est affirmée comme une ouverture, comme un espace d'interactions géologiques, biologiques, hydrographiques et anthropiques permettant au vivant et à ses réalités hybridées de s'inscrire dans un contexte situé.

Ces dynamiques ont agi comme des lignes de fuite, donnant consistance à l'appareil résiduel à travers les résidus transformés en pigments, laques et teintures, et par leur rencontre avec l'eau dans ses différents états, évoquant les bouleversements climatiques. Tout au long de cette recherche-crédation, mon attention s'est portée sur les forces du vivant et leurs transformations plastiques.

De la peinture à l'assemblage, du geste formel au mouvement fluide et ancré, je suis devenue co-pilote de forces en présence.

Par cette nouvelle posture, j'ai trouvé un terrain fertile pour développer ma pratique d'installation — dessins, vidéos, sculptures — qui accompagne les vivants et les multitudes qu'ils expriment temporairement. Si je retourne un jour à une pratique de peinture, elle sera traversée par ces apprentissages : informée par la biorégion, marquée par les processus de stratification et de contamination, et ouverte aux correspondances enchevêtrées avec le vivant.

Ma démarche, appuyée sur la notion opératoire d'appareil résiduel, me conduit aujourd'hui à envisager le partage de mon exposition comme la continuation de ce processus, dans lequel brèches et lignes de fuite deviennent autant de correspondances à transmettre. La présentation à venir à Hexagram, réseau de recherche-crédation en arts, cultures et technologies (UQAM), constituera une première mise en commun : strates, contamination, résidus et métamorphoses chercheront à rendre perceptibles des traversées résiduelles dans une pratique de l'installation.

J'y perçois aussi un fort potentiel pour des pratiques collectives, géopoétiques et géopolitiques, capables de dialoguer avec les milieux, de penser avec les strates et d'agir au cœur des processus en cours. Mon désir d'artiste-chercheure est de m'engager dans différentes biorégions, urbaines ou rurales, en développant des appareils résiduels ouverts aux rencontres contaminantes, capables d'accompagner les mouvements et transformations du sol et du vivant dans une traversée toujours en cours vers de nouvelles manières d'habiter le monde.

RÉFÉRENCES

- Audio about Stains*. (2023). <https://www.moma.org/audio/60>
- Berg, P. et Dasmann, R. (2019). Réhabiter la Californie. *EcoRev*, 47(No 1), p.73-84.
- Bériaux, O.-A. (1980). *La teinturerie domestique* (2^e éd.). Les Éditions Leméac Inc.
- Berque, A. (1995). *Les raisons du paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse*. (Hazan).
- Bersson, T. (2007). *Granite vu au microscope*. Wikimedia Commons.
https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Thomas_Bresson_-_Granite_vu_au_microscope_%28by%29.jpg
- Buchanan, I. (2020, 16 novembre). *Deleuze and Guattari's concept of Strata (Part 1-The Cambrian explosion)*. <https://www.youtube.com/watch?v=ICMr2NLHi8w>
- Buquet, B. (2010). Ed. Ruscha, Lithographie, sérigraphie, caviar et chocolat. *Nouvelles de l'estampe*, (227-228), 8-26. <https://doi.org/10.4000/estampe.1345>
- Burtynsky, E. (2016). *Carrara Marble Quarries, Carbonerra Quarrie #2, Carrara, Italy, 2016*.
<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/anthropocene>
- Cauquelin, A. (2000). *L'invention du paysage* (Quadrige/PUF).
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). (n.d.). *Appareil*. Université de Lorraine. Consulté le 23 septembre 2025, sur <https://www.cnrtl.fr/definition/appareil>
- Criqui, J.-P. et Ruscha, E. (2010). *Ed Ruscha, Huit textes, vingt-trois entretiens, 1965-2009* (JRP Ringier).
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie, tome II: Mille Plateaux*. (Les Éditions de Minuit.).
- Deneault, A. (2019). *L'économie de la nature*. Lux.
- Dubois, A.-M. (2021). Susan Schuppli. *Esse arts + opinions*, (101), pp.96-97.
- Farge, F. (s. d.). Minéraux: phosphorescence et fluorescence. *Futura.com*, Planète. <https://www.futura-sciences.com/planete/dossiers/geologie-cles-identification-mineraux-1710/page/4/>
- Gouvernement du Québec. (2025). *Règlement de zonage dans le contexte du Guide La prise de décision en urbanisme* [Gouvernemental]. <https://www.quebec.ca/habitation-territoire/amenagement-developpement-territoires/amenagement-territoire/guide-prise-decision-urbanisme/reglementation/reglement-projets-particuliers-construction>.
- Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto, dogs, people and significant otherness*. Prickly paradigm Press.

- Haraway, D. (2020a). *Vivre avec le trouble* (2e éd., V. Garcia, trad.). Mondes à Faire.
- Haraway, D. J. (2020b). *Vivre avec le trouble* (Les éditions des mondes à faire, V. Garcia, trad.).
- Hoquet, T. (2010). « Insaisissable Haraway ». *Sociologie et sociétés*, 42(1), 143-168.
<https://doi.org/10.7202/043961ar>
- Ingold, T. (2024). *Correspondances* (Actes Sud, S. Griot, trad.).
- Larrère, C. et Larrère, R. (2015). Le démiurge et le pilote. Dans *Penser et agir avec la nature* (p. 175-202). La Découverte. <https://www.cairn.info/penser-et-agir-avec-la-nature--9782707185716-p-175.htm>
- Mäder, P. (2022). *Flora Incognita*. <https://floraincognita.com>
- Mailhot, A. et Duchesne, S. (2005, 1^{er} septembre). Impacts et enjeux liés aux changements climatiques en matière de gestion des eaux en milieu urbain. *VertigO-la revue électronique en sciences de l'environnement [En ligne]*, Hors-Série 2. <https://doi.org/10.4000/vertigo.1931>
- Malabou, C. (2004). *Que faire de notre cerveau* (Bayard).
- Ministère de l'Environnement et de la Lutte pour les changements climatiques, de la Faune et des Parcs. Répertoire des sols contaminés. <https://www.environnement.gouv.qc.ca/sol/terrains/terrains-contamines/recherche.asp> 7 septembre 2022.
- Ministère fédéral de l'Environnement et du Changement climatique. (2023, 5 novembre). Apprenez au sujet d'une des espèces emblématiques de la Journée Mondiale des Oiseaux Migrateurs cette année: Balbuzard pêcheur. *Nature Canada*, Nouvelles-Blog.
<https://naturecanada.ca/fr/nouvelles/blog-fr/apprenez-au-sujet-dune-des-especes-emblematisques-de-la-journee-mondiale-des-oiseaux-migrateurs-cette-annee-balbuzard-pecheur/>
- Museum of Modern Art. (2023). *Edward Ruscha, Stains (1969)*. MoMA.
<https://www.moma.org/collection/works/62649>
- Office québécois de la langue française. (1991). papier calque. Dans *Grand dictionnaire de terminologie*.
<https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/8403546/papier-calque>
- Procédé de fabrication du papier calque. (s. d.).
- Rollot, M. et Schaffner, M. (2021). *Qu'est-ce qu'une biorégion ?* Wildproject.
- Ruscha, E. (1969). *Stains* [Taches de liquides sur papier]. <https://www.nga.gov/notices/open-access-policy.html>
- Saby, M. (2015). *CARACTÉRISATION DE LA QUALITÉ NATURELLE DES EAUX SOUTERRAINES DE LA ZONE NICOLET-SAINT-FRANÇOIS, QUÉBEC, CANADA : ÉTUDE DES TEMPS DE SÉJOURS ET LIENS AVEC LA GÉOLOGIE* [UQAM].
<https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://archipel.uqa>

m.ca/7575/&ved=2ahUKEwiE4My_75iMAxV2JzQIHUvBNZAQFnoECBsQAQ&usg=AOvVaw2NCTIM2jjiYS4RI4O1eSye

Schuppli, S. (2014). *Material Witness* [site de l'artiste]. Susan Schuppli.

Schuppli, S. (2020). *Artic Archipelago* [site de l'artiste]. Susan Schuppli.
<https://susanschuppli.com/ARCTIC-ARCHIPELAGOhttps://freight.cargo.site/w/900/q/75/i/471eed831abf9261effc41ba415aaf3722bed5da70e82a2d2d4ad53f6b415555/3d-iceberg.jpg>

Tsing, A. L. (2017). *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme* (P. Pignarre, trad.). La Découverte.

Umbrecht, B. (2021, 23 mai). « Appareiller » à partir de Joseph Beuys et Bernard Stiegler. *Le SauteRhin*.
<https://www.lesauterhin.eu/appareiller-a-partir-de-joseph-beuys-et-bernard-stiegler/>

Ville de Montréal. (2022). Élaboration de l'écoquartier Lachine-Est. *Réalisons Montréal*.
<https://www.realisonsmtl.ca/ecoquartierlachineest>