

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PLANTER UN ROSIER (POUR RESTER ICI)

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

CORINE DUFRESNE-DESLIÈRES

FÉVRIER 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

Merci à mes parents Hélène et Jean et à ma sœur Clémence, je n'aurais pas osé me lancer dans cette aventure sans vous. Votre présence me rend plus forte.

Merci à Katharina Niemeyer de m'avoir guidé et motivé au fil de ces quatre ans de travail et de création. Je m'estime heureuse d'avoir croisé ta route dans le milieu académique.

Merci à l'ensemble des volontaires au projet qui m'ont ouvert les portes de leur chez-soi.

Merci à la grande communauté du 2146, particulièrement à tous les colocs avec qui j'ai partagé l'envie de vivre en collectif et aux liens de solidarité que j'y ai forgés. Je pense à Charlotte avec qui je partage le désir de fabriquer de l'autonomie et qui m'a sorti tant de fois de moments de doutes.

Merci aux vieilles ami·e·s éparpillé·e·s sur le territoire, vous m'accompagnez chaque jour. Je sais que je peux trouver maison là où vous êtes.

Merci à Félix de partager mon émerveillement pour les petites choses. Ta présence est une fleur.

Merci à mes collègues de la maîtrise et ceux du CELAT-UQAM pour les critiques et les encouragements.

Merci aux membres de mon jury Amandine Alessandra et Margot Ricard pour les commentaires pertinents.

Merci à tout le monde qui était présent·e au lancement de mon zine, particulièrement à Elie-John Joseph qui a archivé avec justesse l'événement. Les semaines précédentes en atelier m'ont vidée, mais votre présence et curiosité m'a rappelé pourquoi je continue.

Merci à Andes A. Beulé et à l'ensemble de l'équipe de L'imprimerie qui m'a accueilli avec enthousiasme.

Merci au Réseau Québécois en Études Féministes (RÉQEF), au Centre de recherche Cultures Arts Sociétés (CELAT), à la Faculté de communication de l'UQAM et aux Offices jeunesse internationaux du Québec (LOGIQ) pour les bourses à la mobilité qui m'ont permis de présenter mon projet dans le cadre du Festival de photo expérimental 2023 à Barcelone (Espagne). J'y ai rencontré une communauté chaleureuse, dont

les échanges m'ont donné envie de sortir de ma zone de confort et de renouveler l'expérience à mon retour à Montréal, ce que j'ai fait en m'aventurant à L'imprimerie, centre d'artistes. Ceci m'amène à remercier l'ensemble des membres du *Groupe de travail sur les approches écosensibles de l'imprimé : l'image en tant que métabolisme*, ateliers créés et réfléchis par Leyla Majeri, nos échanges ont contaminé mon mémoire.

Merci au soutien matériel et financier de l'Association des étudiant·e·s à la maîtrise et au doctorat en communication de l'UQAM (AémDC), la Fondation de l'UQAM et du CELAT pour les bourses qui nous permettent de nous concentrer sur la rédaction.

DÉDICACE

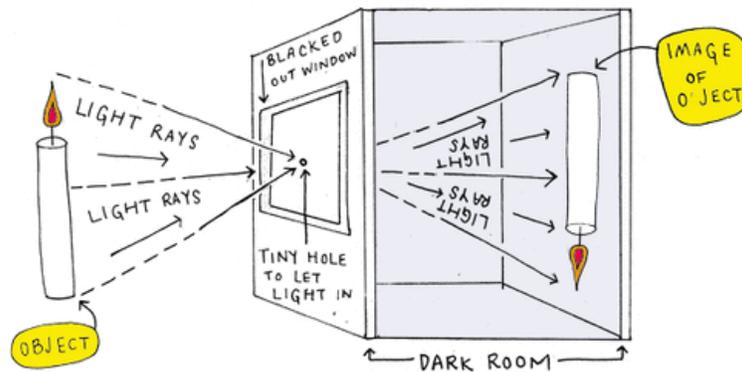
Aux amitiés, sensibles et puissantes.

AVANT-PROPOS

Mai 2020. Nous sommes en confinement à Montréal depuis quelques semaines déjà. Tout est arrêté, mon quotidien est sur pause. De longues marches marquent mes nuits, je découvre des lieux inexplorés jusqu'à présent. Je retrouve une routine de solitude qui évolue sans se fier à l'horloge. Je fais l'expérience du présent. Ces explorations nocturnes me permettent de m'évader de l'actualité ; elles me rapprochent de mon environnement immédiat et me rappellent comment il participe à mon histoire. La noirceur m'offre un espace de liberté ; calme et sans peur. J'y retrouve un besoin de créer, de m'accrocher au réel. Je m'installe pour développer des images dans ma chambre noire à la maison. Je réalise que mon révélateur et mon fixateur sont périmés. Je tente l'achat sur Internet de chimies photo ; je tombe sur des forums de photographie analogique. On y fait la promotion de caméras sténopé à fabriquer soi-même. Les images de solargraphie retiennent mon attention. Elles éveillent en moi des soirées passées sous le ciel étoilé, des gravures à l'eau-forte et une curiosité pour cette pratique artisanale. Pour fabriquer ces images, je n'ai besoin que d'une cannette de bière, de *duct tape*, de carton noir, d'un ouvre-canne, de papier photosensible enduit de résine (RC — *resin coated*) et de patience. Le projet me semble réalisable et répond à mon envie d'une production matérielle. En ce printemps de confinement, je me suis lancée à toute allure dans la fabrication et la pose de ces caméras ; je l'ai fait sans me poser de questions. Pour la première fois depuis longtemps, je n'ai pas douté de la pertinence ou de la qualité esthétique des images à venir, j'avais besoin de trouver un sens dans cette période d'incertitude. Les dispositifs de solargraphie ont absorbé la lumière pendant plusieurs mois, cette attente m'exposait moi-même à l'angoisse de décevoir mes ami-e-s et collaborateur-ric-e-s lors du dévoilement des images. S'engager dans une pratique de photographie alternative, c'est pratiquer un laisser-aller ; accepter de perdre le contrôle sur l'image. Ces premières expérimentations (2020, 2021) ont confirmé mes craintes de voir plusieurs caméras brisées ou perdues. Lors de la cueillette des caméras dans l'espace public, plusieurs n'étaient plus à leur emplacement. Cette validation m'a permis de voir ces événements comme des imprévus prévisibles. Une collecte de caméras infructueuse fait partie de la démarche, elle accorde de la valeur à celles qui sont retrouvées.

Figure 1.1 Fonctionnement d'une caméra obscura (*Camera Obscura*, s. d.-

a)



La fabrication des caméras de solargraphie reprend le principe de la *camera obscura* ou chambre noire. Un trou minuscule permet à la lumière d'entrer et de créer une image sur le mur opposé. Si l'on se trouve à l'intérieur de la *camera obscura*, on peut observer l'environnement extérieur. Celui-ci évolue sur le mur où la lumière est projetée.

Dans les caméras de solargraphie, un papier photosensible de type RC est installé là où la lumière éclaire l'intérieur du boîtier. Le papier photo est illuminé ; s'y dessine lentement l'environnement d'accueil. Un temps d'exposition prolongé est essentiel pour créer des images où l'on voit les traces du soleil dans le ciel. Je laisse les caméras en place pour une durée de 6 mois. La sensibilité du papier photo est très faible. L'unité de son émulsion photographique se situe autour de 8 iso (Renner, 2012). C'est pourquoi il est possible d'exposer le papier sur une période prolongée. Ces caméras sont fabriquées à partir de contenants étanches recyclés, le plus souvent des cannettes de boisson en aluminium. Leur fabrication est rudimentaire.

Figure 1.2 Caméras de solargraphie



En novembre 2000, le projet Solaris, mené par Slawomir Decyk, Pawel Kula et Diego Lopez Calvin, publie les premières images usant de la technique de solargraphie (Fosbury & Trygg, 2010, p.43). Ces images enregistrent le passage du soleil dans le ciel, elles nécessitent une exposition à la lumière naturelle d'une journée à plusieurs mois (*Introduccion Solarigrafía*, s. d.). Les caméras sont positionnées à un endroit fixe, elles reçoivent le soleil lorsqu'il atteint leur obturateur. Jackson rappelle que les caméras bougent avec l'ensemble du globe. À chaque nouvelle journée, à chaque rotation de la Planète Terre sur son axe, une ligne est tracée sur le papier photo. Puisque la Terre tourne sur un axe incliné : « the sun appears higher in the sky each day as the year progresses towards midsummer, then lower in the sky as the season progresses towards midwinter. This seasonal planetary dynamic creates the arcs of light in solargraph images » (Jackson, 2022, p.184). En raison du temps d'exposition prolongé, les éléments en mouvement, comme les voitures ou les êtres vivants, n'apparaissent pas sur l'image. Les journées pluvieuses ou ennuagées créent des irrégularités dans les lignes du soleil sur le papier. L'opacité du trait varie selon l'intensité et la présence de l'astre solaire (Jackson, 2022). Étonnement, la réaction du papier photo noir et blanc exposé à la lumière crée des représentations colorées. Celles-ci proviennent de « finely divided metallic silver growing on the silver halide grains » (Fosbury & Trygg, 2010, p.43). Lors d'une exposition prolongée à la lumière, ces cristaux d'argent prennent une teinte jaune allant vers le rouge ou brun foncé selon la durée. Le papier photographique qui produit l'image conserve sa sensibilité à la lumière. Il devient porteur fragile de ces journées exposées. Lors du traitement de l'image sur un logiciel comme Adobe Photoshop, on inverse les couleurs pour aller chercher un bleu cyan tirant vers le vert. L'image positive est créée. Dans ce projet, j'ai fait le choix de présenter des images négatives (oranges) et positives (bleues).

Figure 1.4 Image négative (orange) à gauche et positive (bleue) à droite. Chez Catherine, s.d.

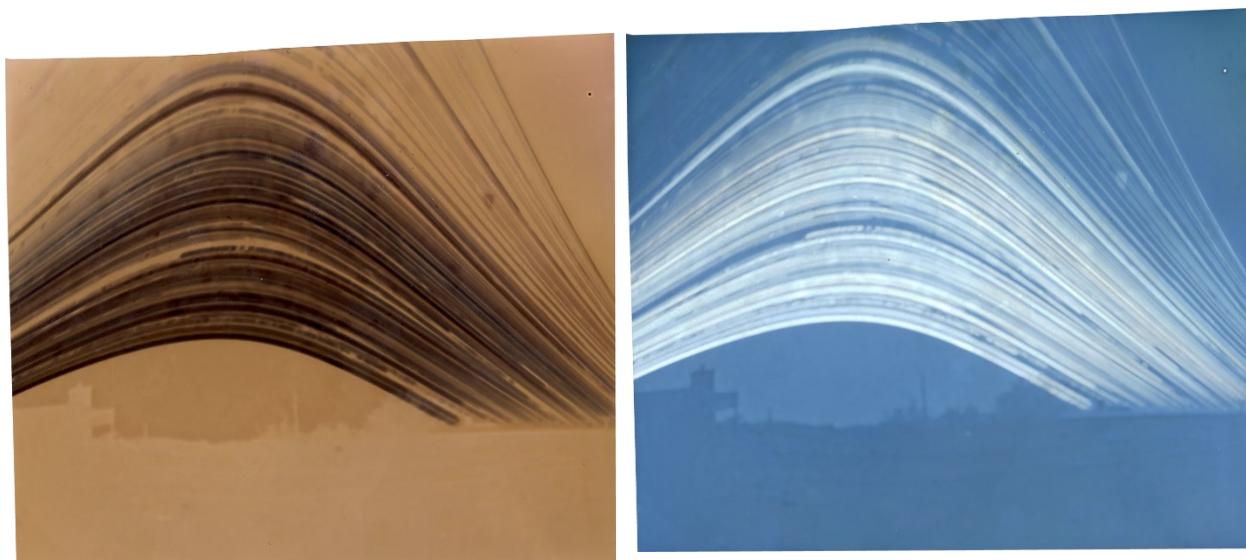


Figure 1.3 Chez Marjolaine, s.d.

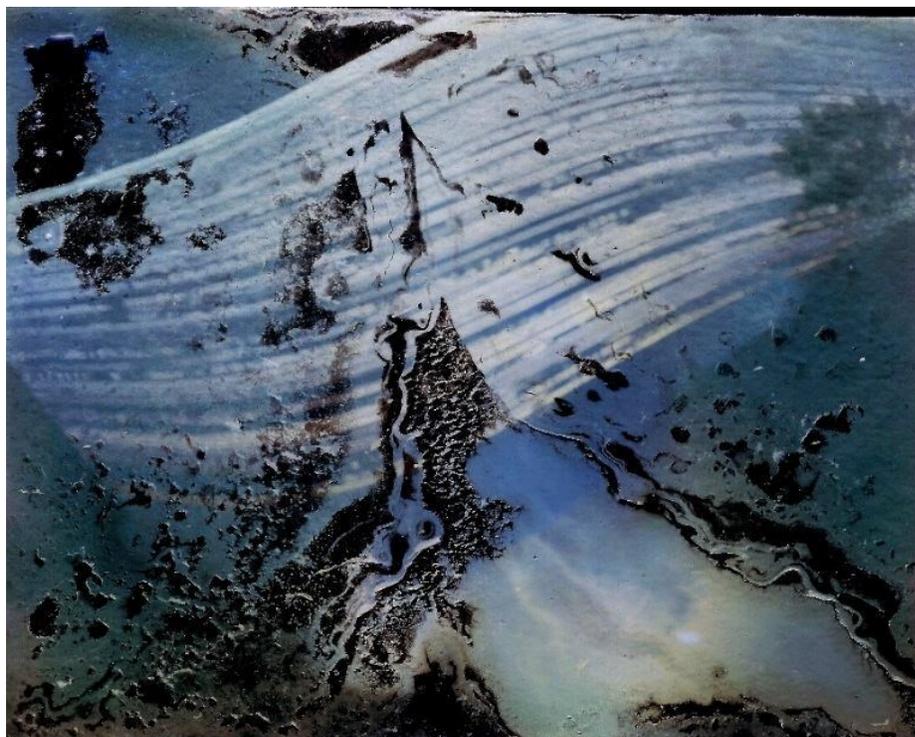


TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iv
AVANT-PROPOS.....	v
LISTE DES FIGURES.....	xi
RÉSUMÉ	xiii
ABSTRACT	xiv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 Contexte et prémisses de création.....	2
CHAPITRE 2 Problématique et énoncés de recherche	4
CHAPITRE 3 Description de l'oeuvre	5
CHAPITRE 4 Position épistémologique.....	12
CHAPITRE 5 Cadre théorique.....	14
5.1 Zombie Media	14
5.2 Le temps et la matérialité : le <i>timescape</i> et l'interaction humain-machine	17
5.3 Technostalgie	19
5.4 Les photographies de ruine.....	21
5.5 Solastalgie	22
CHAPITRE 6 Cadrage par rapport à un corpus d'œuvre.....	26
6.1 Penelope Umbrico.....	26
6.2 Janie Julien Fort.....	29
6.3 Hendrik Zeitler.....	30
CHAPITRE 7 Méthodologie et plan de travail.....	32
CHAPITRE 8 Justification de la pertinence du projet et discussion des résultats	36
8.1 Pertinence communicationnelle et médiatique : « la caméra prend le soeil comme les plantes »....	36
8.2 Pertinence sociale : « je plante un rosier parce que je veux rester là »	37
8.3 Discussion des résultats	39

CONCLUSION43

BIBLIOGRAPHIE.....44

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Fonctionnement d'une caméra obscura (<i>Camera Obscura</i> , s. d.-a)	vi
Figure 1.2 Caméras de solargraphie	vii
Figure 1.3 Chez Marjolaine, s.d.	viii
Figure 1.4 Image négative (orange) à gauche et et positive (bleue) à droite. Chez Catherine, s.d.	viii
Figure 3.1 Cueillette de caméras, hiver 2023. Photographie par Jacinthe Moffatt.	6
Figure 3.2 Chez Michael, juin 2022 à janvier 2023.....	7
Figure 3.3 Page de témoignages du zine, impression sur papier Mylar.....	9
Figure 3.4 Planter un rosier (pour rester ici).....	9
Figure 3.5 Le zine en exposition de la vitrine de L'imprimerie, centre d'artistes.	10
Figure 3.6 Recto de la page deux du zine Planter un rosier (pour rester ici).....	11
Figure 3.7 Extrait du zine Planter un rosier (pour rester ici).....	11
Figure 5.1 Tirée de (Hertz et Parikka, 2012).....	15
Figure 5.2 Chez Lily, exposition au soleil de juin 2022 à janvier 2023.	23
Figure 5.3 Chez Pascale, exposition au soleil de juin 2022 à janvier 2023.....	24
Figure 6.1 Mur d'écrans brisés (<i>Monument : Penelope Umbrico</i> , 2019).....	26
Figure 6.2 Knolling Table (<i>Monument : Penelope Umbrico</i> , 2019).....	26
Figure 6.3 Images tirées des 192 impressions à jet d'encre de dimensions variées présentées par Umbrico (<i>Sun/Screen/Scan : Penelope Umbrico</i> , 2018)	28
Figure 6.4 Solargraphie tirée du projet Chantiers sous surveillance (<i>Chantiers sous surveillance • Janie Julien-Fort</i> , s. d.).....	29
Figure 6.5 Image du projet Camera Obscura de Zeitler (<i>Camera Obscura – Hammarkullen</i> , s. d.).....	31
Figure 6.6 Image du projet Camera Obscura de Zeitler (<i>Camera Obscura – Hammarkullen</i> , s. d.).....	31
Figure 6.7 Image du projet de Morell (<i>Camera Obscura</i> , s. d.).....	31
Figure 6.8 Image du projet de Morell (<i>Camera Obscura</i> , s. d.).....	31

Figure 7.1 Corine Eniroc [@Corine Eniroc]. (2022, 7 juin). <i>Recherche de volontaires pour un projet photo</i> [Statut Facebook]. Facebook Meta.	33
Figure 8.1 Plage du poste de police (Îles-de-la-Madeleine), exposition de mai 2023 à janvier 2024.....	38
Figure 8.2 Le public manipule les images imprimées. Photographie par Elie-John Joseph.	39
Figure 8.3 Soline devant son arbre. Photographie par Elie-John Joseph.	39
Figure 8.4 Présentation de mon projet. Photographie par Elie-John Joseph.....	39
Figure 8.5 Caméra prototype	39
Figure 8.6 Vue de nuit de la vitrine.	40
Figure 8.7 Impressions sur papier Mylar en vitrine de L'imprimerie, centre d'artistes. Photographie par Elie-John Joseph.....	40
Figure 8.8 Vue de l'intérieur de la vitrine.....	40

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche-crédation médiatique relate l'expérience commune de photographie expérimentale effectuée avec un groupe de quinze volontaires. Celle-ci s'est échelonnée entre les mois de juin 2022 et janvier 2023 à Montréal. L'ensemble des personnes participantes s'est vu octroyer deux caméras de solargraphie à placer chez iel, ces appareils à sténopé ont archivé les points de vue préférés depuis leur logement. La solargraphie est une technique de photographie analogique et expérimentale qui nécessite plusieurs mois d'exposition pour créer des images reflétant le passage du Soleil dans le ciel d'un environnement donné. Chaque image est contingente, la lumière et la pluie affectant différemment le résultat final. Cette pratique incarne l'autonomie propre au mouvement *Do It Yourself* (DIY), notamment parce qu'elle imagine de nouvelles fonctions aux éléments qui la composent et qu'elle tente de sortir du dictat de la productivité. On (ré)utilise à défaut de recycler ou jeter ; la solargraphie repousse l'obsolescence en concevant de nouvelles fonctions à chacun des éléments qui forment sa caméra. La position épistémologique de cette recherche se fonde sur la perspective des savoirs situés de Donna Haraway et mon cadre théorique s'appuie sur les concepts de *zombie media*, temporalités des médias, solastalgie et de technostalgie. Ma démarche est marquée par les subjectivités renouvelées des collaborateur·rice·s sur notre production matérielle commune : nos rencontres nous amènent à discuter des enjeux liés à l'habitation, notamment la crise du logement qui sévit actuellement à Montréal. Les résultats de cette recherche-crédation ont été présentés sous la forme d'un zine et d'une exposition en vitrine au centre d'artistes L'imprimerie au mois de juin 2024.

Mots clés : accélération sociale, recherche-crédation médiatique, solargraphie, solastalgie, crise du logement.

ABSTRACT

This media research-creation memoir relates the joint experimental photography experiment carried out with a group of fifteen volunteers. The experiment took place in Montreal between June 2022 and January 2023. All participants were given two solargraphy cameras to place in their homes, and these pinhole cameras archived their preferred viewpoints from their homes. Solargraphy is an analog, experimental photography technique that requires several months of exposure to create images reflecting the passage of the Sun across the sky in a given environment. Each image is contingent, with light and rain affecting the final result differently. This practice embodies the autonomy inherent in the Do It Yourself (DIY) movement, not least because it imagines new functions for the elements that make it up, and attempts to break free from the dictates of productivity. We (re)use instead of recycling or throwing away; solargraphy pushes back obsolescence by conceiving new functions for each of the elements that make up its camera. The epistemological position of this research is based on Donna Haraway's situated knowledge perspective, and my theoretical framework draws on the concepts of zombie media, media temporalities, solastalgia and technostalgia. My approach is marked by the renewed subjectivities of the collaborators on our shared material production: our encounters lead us to discuss housing-related issues, in particular the housing crisis currently raging in Montreal. The results of this research-creation were presented in the form of a zine and a showcase exhibition at the artist-run center L'imprimerie in June 2024.

Keywords : social acceleration, media research-creation, solargraphy, solastalgia, housing crisis.

INTRODUCTION

Dans le cadre de ce projet de recherche, je souhaitais expérimenter avec un média que je connais : la photographie. Je me suis basée sur mon expérience de la photographie argentique, que je pratique depuis une dizaine d'années, pour créer de nouvelles images. Ma démarche artistique est enrichie par mes lectures sur les théories féministes et la pensée politique en général. Mon parcours au premier cycle en science politique m'offre une versatilité lorsque je réfléchis au(x) média(s). Je pense avoir allié ces connaissances pour créer une expérience artistique et collective sur notre rapport au temps et à l'environnement qui nous entoure. Très tôt dans le processus, la solargraphie est devenue un prétexte pour échanger avec mes collaborateur·rice·s sur leur rapport à l'espace (leur chez-soi) et au temps qui passe. De la même manière que dans mes premières itérations nommées dans l'Avant-Propos, mon projet de recherche-crédation a regroupé 15 volontaires accueillant un appareil de solargraphie dans leur quotidien. Je me suis intéressée à la relation qu'ils ont entretenue avec les caméras que nous avons fixées ensemble sur leur balcon ou sur la clôture entourant leur jardin. Je me suis questionnée sur le rôle que ces dispositifs pouvaient jouer dans une réflexion commune sur la matérialité des temporalités. Lors de ma première rencontre avec ces collaborateur·rice·s en juin 2022, nous avons posé ensemble les appareils. Puis, une seconde rencontre a eu lieu environ 6 mois plus tard pour les récupérer (janvier et février 2023). J'ai usé de ces temps de manipulation dans leur demeure pour discuter avec eux des thèmes de mon projet ; leurs vision et questionnements sont devenus un ajout à mes recherches. Je considère que leurs avis enrichissent ma recherche-crédation et participent à créer un savoir complexe. Cette intention est réfléchi dans mon Chapitre 4 Position Épistémologique. Afin d'y parvenir, je préciserai le contexte de ma démarche ainsi que les prémisses de création qui se fondent sur le concept d'accélération sociale (Rosa, 2010). Puis, je développerai certaines notions situées dans l'archéologie des médias et les approches critiques des temporalités médiatiques. J'aborderai les concepts suivants : *zombie media* (Hertz & Parikka, 2012), *critical making* (Ratto, 2011), *timescape* (Keightley, 2012) et la technostalgie (van der Heijden, 2021). Par la suite, j'examinerai le travail de trois artistes inspirant·e·s qui subvertissent les médias et tordent la photographie : Penelope Umbrico, Janie Julien Fort et Hendrick Zeitler. Je reviendrai sur la présentation de l'œuvre, ma méthodologie et je terminerai en vous exposant la pertinence sociale, communicationnelle et médiatique du projet.

CHAPITRE 1

Contexte et prémisses de création

Dans *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive* (2010), Hartmut Rosa argumente que les sociétés occidentales modernes sont régulées et dominées par un régime temporel rigoureux. Le chercheur, héritier de l'École de Francfort introduit l'idée de *régime temps* qui s'inscrit dans une logique d'accélération sociale. Ce *régime temps* est indiscuté, invisibilisé et dépolitisé. Il n'est pas articulé en terme éthique (Rosa, 2010). Il semble offrir une grande liberté aux individus, mais il les assujettit plutôt à des règles strictes. Rosa se questionne sur la manière d'atteindre une vie bonne. Il pose l'hypothèse que plusieurs aspects de la vie sociale doivent être changés. La thèse qu'il tente de développer est la suivante : « l'une des manières d'examiner la structure et la qualité de nos vies est de se concentrer sur les motifs temporels » (Rosa, 2010, p.8). En souhaitant revigorer la tradition de la Théorie critique, il réfléchit au *régime temps*. Ce dernier est modelé par trois types d'accélération : le premier est technique, le second concerne le changement social et le troisième le rythme de vie. Pour Rosa, les origines de ces accélérations sont ancrées dans la logique de compétition de la société capitaliste. Au départ moyen pour les individus de conserver leur autonomie, pour réaliser des projets qui leur sont propres, cette logique devient peu à peu le but général de la vie, autant individuelle que collective. Il faut rester dans la course. Arrêter d'avancer ne signifie pas seulement ne pas obtenir de nouveaux gains, mais aussi de perdre ceux que l'on a déjà. Il y a alors bris de la promesse d'autodétermination éthique de la modernité tardive, l'accélération sociale étant plus forte que cette dernière. La seconde force motrice de l'accélération est son caractère totalitaire. Elle influence les actions des individus dans tous les domaines de la vie sociale, personne n'est exempt-e de cette pression. Ces normes ne sont pas perçues comme des construits sociaux, mais comme des données naturelles (Rosa, 2010). Il est peu commun de déconstruire des données naturelles. Pourtant, cette pratique existe et a des effets réels sur notre conception du monde. Les théories féministes déconstruisent la naturalisation de la catégorie de sexe avec Monique Wittig par exemple (Robin, 2011). Colette Guillaumin, figure du féminisme matérialiste et militante antiraciste, déconstruit la notion de race en soulignant les rapports de pouvoir derrière cette naturalisation des phénomènes sociaux. Elle s'intéresse à la prise de pouvoir du « naturalisant » sur le « naturalisé » (Naudier & Soriano, 2010, p.3). Rosa ne s'appuie pas sur les théories féministes pour illustrer ces idées.

Toutefois, ce lien me semble évident à la lecture de ces écrits. Aucune autorité n'est là pour imposer un mode de vie aux individus. Il est néanmoins légitime de douter de la réelle liberté d'action de chacun-e :

pourquoi ces personnes se sentent dans l'obligation de répondre à une succession d'exigences sociales en constante augmentation, ayant pour conséquence une régulation hyper calculée de leurs actions (Rosa, 2010) ? Ces normes sont associées au devoir et leur non-respect entraîne un sentiment de culpabilité de ne pas avoir répondu aux attentes, preuve de leur efficacité. Face à cette situation, la promesse d'autonomie de la modernité est complètement renversée en faveur d'une hétéronomie totale.

La lecture de Rosa m'a mené à m'intéresser à l'ouvrage *Time, media and modernity* d'Emily Keightley (2012). Elle avance que la temporalité des médias de la communication semble être ancrée dans notre quotidien, dans nos expériences les plus banales. Ce lien nous donne l'impression de vivre dans une société à grande vitesse, où nous sommes connecté-e-s 24 heures sur 24, 7 jours sur 7 (Keightley, 2012). Le sentiment d'immédiateté que nous procurent ces technologies renforce la dissolution de la distance physique et temporelle entre les êtres. L'électrification des télécommunications permet l'expérience du simultané et de l'immédiat. Le sentiment de « togetherness-in-time » émerge avec le début de la télégraphie sans fil qui permet de faire fi des restrictions d'espace (Keightley, 2012, p.7). Les échanges prennent quelques jours ou heures pour se rendre. Le progrès technique nous offre maintenant de faire des échanges en simultané, livrant courriels et clichés numériques dans les secondes suivant l'envoi. Nous sommes *ensemble* malgré la distance, malgré les fuseaux horaires qui nous séparent.

Ces lectures alimentent mon intuition que la pratique de la solargraphie peut mettre en évidence l'importance du moment présent et celle de l'attente. J'ai le sentiment que mon projet s'inscrit à contre-courant de ce système en présentant une démarche qui s'inscrit dans le temps. La pose de caméras devient un point d'ancrage dans l'accélération du changement social et du rythme de vie ; cette recherche-crédation devient témoin des changements ambiants. La documentation du processus sur Instagram arrime le projet « à son époque » (Corine Eniroc [*@corine. eniroc*] • *Photos et vidéos Instagram*, s. d.).

CHAPITRE 2

Problématique et énoncés de recherche

Le média est au centre de cette création. C'est notre rencontre avec le matériel qui alimente ces recherches. Lors de la pose des caméras en juin 2022, plusieurs personnes m'interrogent sur la démarche créative et le fonctionnement des appareils. Tous et toutes sont étonné·e·s du temps d'exposition prolongée d'une demi-année pour créer les images. Les différentes interrogations posées par ces rencontres me poussent à réfléchir sur la notion de *temporalité du média*. Le temps n'est pas une donnée naturelle, néanmoins c'est une notion fondamentale pour construire notre vision du monde. Dans les sociétés occidentales contemporaines, le temps est « conçu comme un flux continu composé d'un passé, d'un présent et d'un futur », c'est une réalité tangible et mesurable (Méaux, 1997, p.23). La photographie s'inscrit dans cette vision linéaire du temps ; chacune de ces prises est calculée selon la convention (au milliardième de seconde près). La photographie donne un lustre homogène et morcelable au temps, elle permet à l'image de prélever un instant et de le faire ressurgir dans le futur (Méaux, 1997). La caméra agit comme instrument d'enregistrement, elle fixe le temps sur un support. La photographie traditionnelle offre une immuabilité au sujet, elle suggère une représentation que l'on peut associer à une époque, à une date particulière. Le procédé de solargraphie propose une version alternative de cette représentation. La photographie n'est plus une image à atteindre, mais plutôt l'enregistrement d'une expérience du présent. Comment la photographie de sténopé peut-elle nous offrir une expérience collective de subversion des normes temporelles établies par le système ? Je me questionne sur la capacité de cette pratique artistique à offrir un espace de réflexion collectif sur notre rapport au temps. La solargraphie est-elle en mesure de nous rapprocher du sentiment de présence ? Dans son idéal, cet état est caractérisé par un contact au réel, dénué de médiation ou même de médias (Hardy, 2021). À l'aide des témoignages des participant·e·s au projet et mon expérience même de mes premiers contacts avec des images de solargraphies, nous verrons que ce sentiment peut être atteint malgré la présence de médias. Comme le souligne Hardy dans le même article, « Le souhait nostalgique d'une présence sans média n'a peut-être été toujours ainsi qu'une *idée*, qu'il nous faut, pour conclure, tenter de déconstruire ou *a minima* critiquer à partir de ses propres présupposés. » (2021, p.87). Ces interrogations guident ma démarche et mes interactions avec le média. Mes recherches ont à la fois pour objectif de récolter la parole citoyenne sur les thèmes du temps et de la photographie et de créer des images de solargraphie.

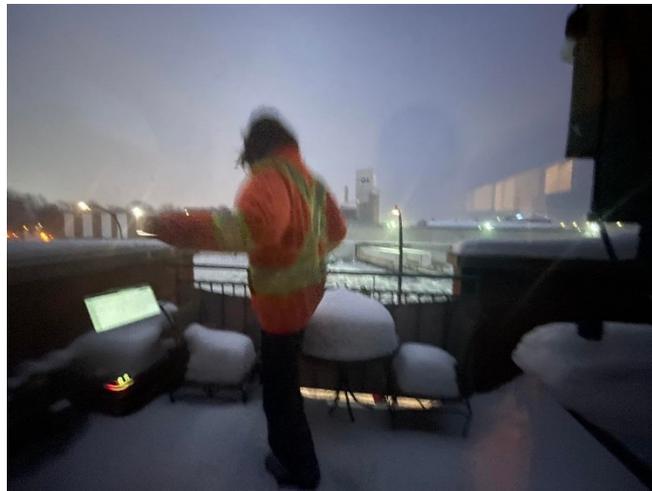
CHAPITRE 3

Description de l'oeuvre

À l'été 2021, j'ai suivi le cours de développement de projet avec Dany Beaupré. Suite à la présentation des itérations, les discussions avec mes collègues avaient nourri ma vision du format final de ma création : je souhaitais faire une installation. Mon prototype était installé dans la Black Box à l'UQAM (J-3425), les murs de ce local rappelaient l'obscurité de la chambre noire. J'y ai créé deux espaces conjoints : un premier accueillait les impressions de solargraphie, chaque image était posée au mur sans indication de leur provenance. Cet espace était prompt au rêve et à une immersion dans les images. Ayant fait le choix de présenter ces impressions laser sans cartel, le public les découvrait sans guide. Le groupe s'exprimait sur ce qu'il percevait dans chaque proposition, cela offrait une entrée dans l'imaginaire de chacun-e. Chaque personne percevait des objets ou des actions différentes dans chaque figure, les questionnements étaient nombreux. Un second espace regroupait les éléments qui ont marqué le processus de création, tel que les caméras récoltées par exemple. L'ordre de présentation des thèmes me paraissait important. Rencontrer la poésie sans connaître d'où elle vient, offre un potentiel d'émerveillement aux personnes non informées. C'était la rencontre d'une œuvre sans *a priori*. Lors de la présentation de ce prototype d'installation, trois actions étaient possibles pour le public : regarder les impressions de solargraphie (1^{er} espace), manipuler le papier photo exposé (2^e espace), manipuler et/ou observer les caméras et visionner les *stories* publiées sur mon compte Instagram (2^e espace). Certain-e-s ont été davantage happé-e-s par le résultat final, les impressions, d'autres par les différents objets rappelant le processus de création. Ce fut l'occasion d'observer les réactions du public, de saisir ce qui intrigue et ce qui dérange. À la fin de nos échanges, à la seule lueur de la lampe inactinique, nous avons manipulé les solargraphes. Ces derniers sont les papiers photo qui ont été exposés à la lumière dans les caméras de solargraphie. Seule la numérisation des solargraphies permet de fixer leur image. Par la suite, pour les préserver, je les place dans une boîte en métal opaque. Je tente de ralentir le dépérissement de la matière, de conserver cet artefact de ma démarche. La matière bouge, elle est éphémère. L'image qu'elle transmet l'est aussi. Oser une manipulation par le public des solargraphies, dans le cadre de ce prototype d'installation, c'était offrir une rencontre matérielle entre le passé et le présent. Toucher au papier photo, c'était effleurer ces six mois d'exposition. La moisissure qui peut l'orner brise la sacralité associée aux œuvres. Ce qui peut être considéré comme un débris, la cannette incluse, offre du beau, un espace pour faire jouer son imagination.

Ces expérimentations m'ont offert un espace d'apprentissage, qui m'a permis de lancer le projet à la fin du printemps 2022. En juin 2022, j'ai lancé un appel à volontaires sur les réseaux sociaux. Je cherchais quinze personnes disponibles et motivées à recevoir deux caméras de solargraphie chez elles. Je souhaitais entreprendre cette démarche dans les jours précédents et suivants le solstice d'été 2022. J'élabore davantage mes critères de sélection et d'organisation dans le Chapitre 7 Méthologie de ce document. J'ai par la suite récupéré les caméras en janvier et février 2023. Lors de chacune des rencontres individuelles estivales et hivernales avec les participant-e-s, j'ai recueilli leur témoignage sur cette expérience commune. Comme on le peut voir dans la Figure 3.1, dans certains lieux j'ai creusé dans la neige accumulée pour récupérer les caméras, ce qui a causé certaines inquiétudes chez des participant-e-s comme Pascale qui me dit : « On a eu un hiver vraiment enneigé et l'autre jour je suis sortie sur le balcon et y avait ça de neige par-dessus la cannette et j'étais comme oh non j'ai tout brisé » (Pascale, Conversation en personne, s.d.).

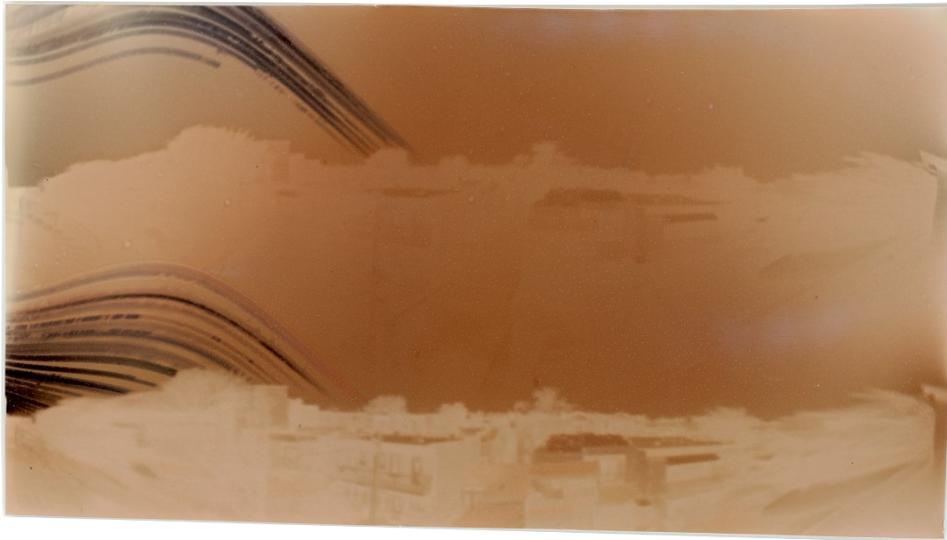
Figure 3.1 Cueillette de caméras, hiver 2023.
Photographie par Jacinthe Moffatt.



Dans ce projet, les caméras de solargraphie agissent à titre de marqueur temporel. Elles deviennent des balises fixes. Chacune nous offre une représentation unique de journées passées. Elles sont singulières dans le temps et l'espace. Elles reflètent une impassibilité, une présence continue dans un lieu choisi par l'artiste et ses collaborateur-ric-e-s. Comme le souligne Michael, participant au projet, à propos des caméras posées chez lui : « celle d'en arrière va vraiment prendre une plage horaire qui est beaucoup plus du matin, alors que celle du balcon avant va prendre une plage horaire de l'après-midi avec le soleil qui se couche [...] je trouve que cela va être intéressant de voir ces deux photographies juxtaposées une à côté de l'autre » (Michael, Conversation en personne, s.d.). Je me fonde sur le savoir expérientiel des volontaires sur leur lieu de vie pour choisir les points de vue à archiver. De ce média, nous tirons des

images de l'éphémère poétique et de la fugacité du matériel. Grâce à ce type de caméra : « we discover a way of seeing what cannot be seen through our natural vision. The Sun is a clock that invites us to reflect on the relation between light, space and time. » (*Introduccion Solarigrafia*, s. d.).

Figure 3.10 Chez Michael, juin 2022 à janvier 2023.



À l'automne 2023, je participe au *Groupe de travail sur les approches écosensibles de l'imprimé : l'image en tant que métabolisme* avec l'artiste Leyla Majeri à L'imprimerie, centre d'artistes. Ces rencontres

culminent avec la fabrication collective d'un zine qui rassemble nos échanges, nos expérimentations et nos recettes. Fabriqué rapidement et avec une envie de partage, nous avons tous participé à la plupart des étapes de mise en page, d'impression et de reliure de l'objet. Forte de cette expérience récente, je décide de continuer de travailler en atelier dans ce centre d'artistes pour réaliser l'étape de diffusion de mes images de solargraphie. Pour tenter de définir l'objet qu'est le zine, je reprends l'idée d'Izabeau Legendre qui affirme, dans *la scène du zine à Montréal*, que : « La définition de ce qu'est un zine appartient à ceux et celles qui participent de près ou de loin à la scène du zine à un moment donné. Par leur pratique artistique, leur rôle institutionnel, leurs préférences et leurs discours, ce sont eux et elles qui contribuent, souvent indirectement, à ce travail de définition. » (Legendre, 2022b). Comme le souligne le site expozine.ca du groupe Arcmtl, organisme à but non lucratif consacré à la promotion et à la conservation de la culture locale indépendante opérant principalement à Montréal : « l'idée est de créer soi-même un objet qui véhicule notre passion ou notre opinion sans modèle et sans restriction autres que les limites de nos propres moyens. Les fanzines se sont diversifiés à travers les décennies. Certains fanzines sont de véritables œuvres d'art. » (*À propos d'Expozine*, s. d. ; *ARCMTL*, s. d.).

Objet de papier, les zines sont des petits livres, souvent autoédités et autodistribués, imprimés avec les moyens de l'artiste ou du collectif d'artistes. Ils sont considérés comme des formes d'expression qui sont en partie préservées des contraintes des institutions culturelles (Legendre, 2022a). Le zine devient un format de diffusion idéal pour ma recherche-crédation puisqu'il me permet de faire tout par moi-même, ou du moins le plus possible, pratique cohérente avec celle de la solargraphie. J'ai imprimé 50 exemplaires du zine sur du papier gris (couleur pastel) 8 ½ X 11 po avec une imprimante laser. Celui-ci est formé de trois pages : deux regroupent les images de solargraphie et une page des témoignages sélectionnés de participant·e·s. Les deux premières pages sont imprimées recto-verso sur le papier 8 ½ X 11 po gris. J'ai assemblé les deux feuilles avec de la colle en bâton sans acide et je les ai coupés avec la trancheuse pour obtenir le format désiré. Je n'ai pas été en mesure de trouver du papier 11 X 17 po de la couleur que je souhaitais et accessible financièrement. La page regroupant les témoignages de certain·e·s participant·e·s est imprimée en commerce sur du papier translucide Chartam. L'ensemble des pages se regroupent grâce à une reliure accordéon. J'utilise la fonte DINDong<3 de la typotheque *Bye bye Binary* qui présente des « fontes inclusives, non -binaires, post-binaires en construction », celles-ci sont disponibles sous licences libres (*Typothèque Bye Bye Binary*, s. d.). C'est en réécoutant mes entrevues que je fais le choix du titre final de mon zine, ce sera *Planter un rosier (pour rester ici)*, un rappel des préoccupations de plusieurs participant·e·s, élément traité dans le Chapitre 8.

Figure 3.28 Planter un rosier (pour rester ici)

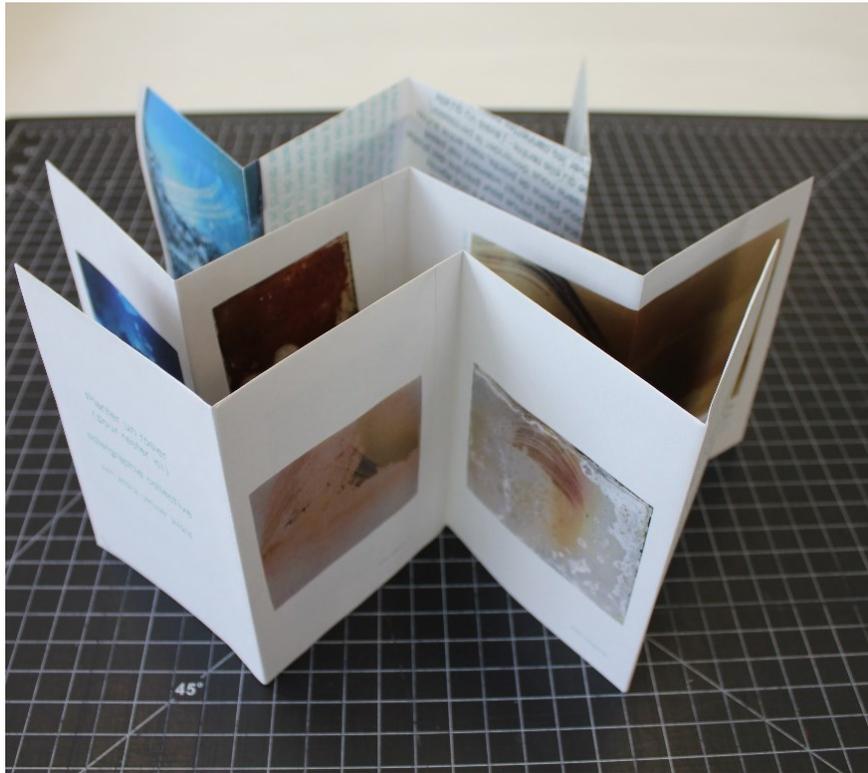


Figure 3.19 Page de témoignages du zine, impression sur papier Mylar.

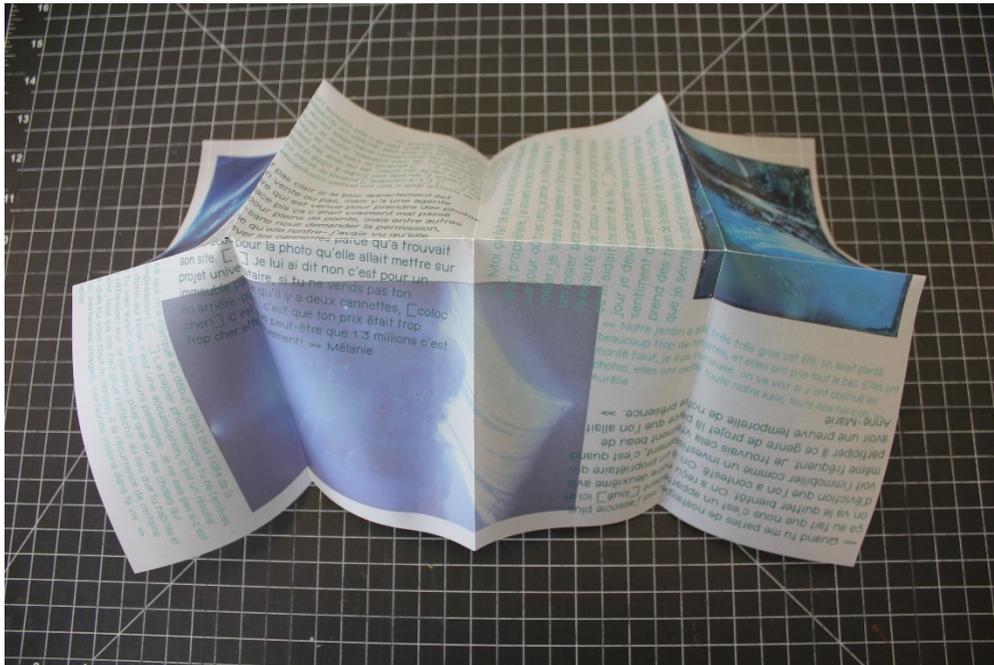


Figure 3.37 Le zine en exposition de la vitrine de L'imprimerie, centre d'artistes.

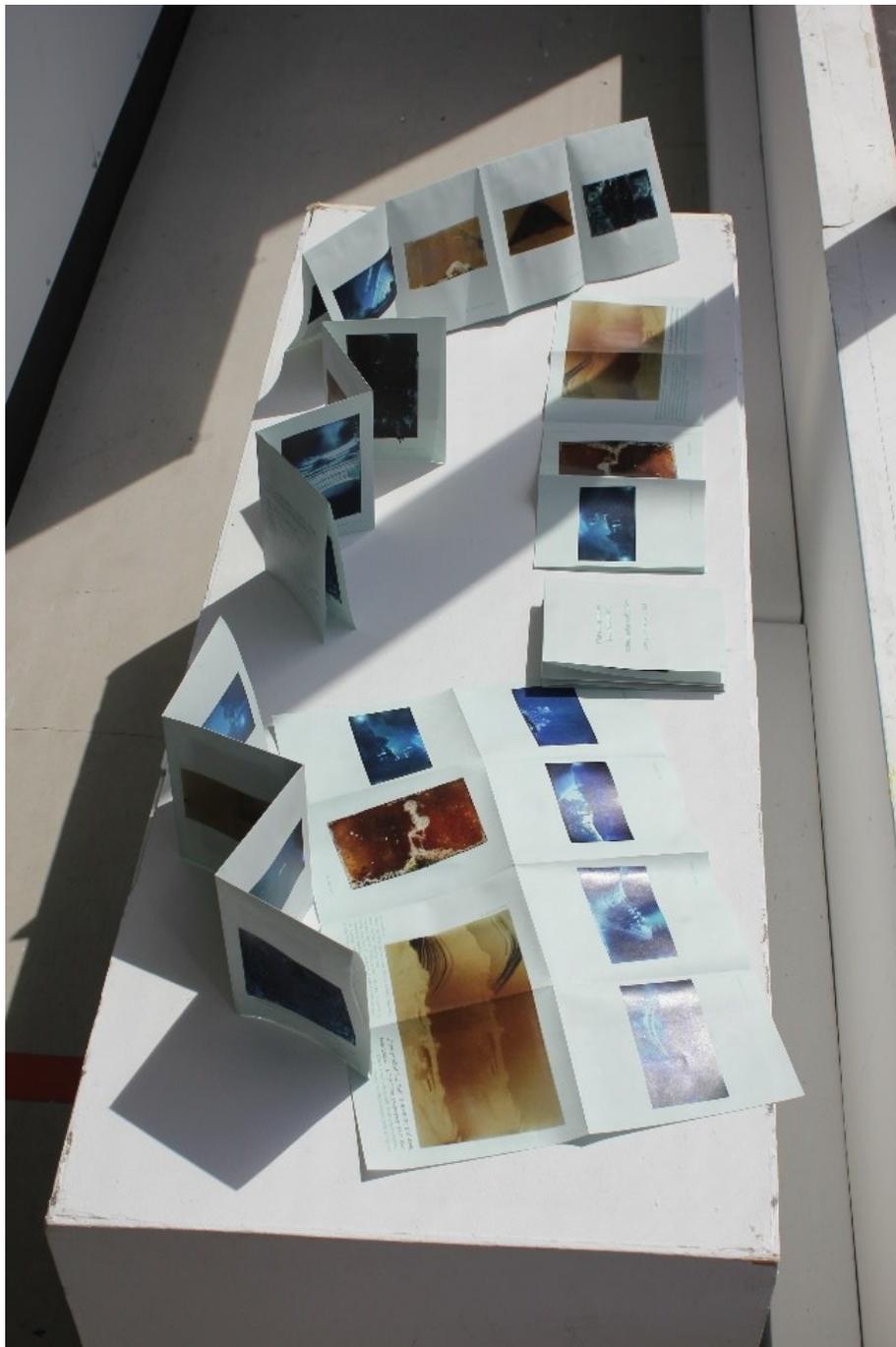


Figure 3.55 Extrait du zine Planter un rosier (pour rester ici)



Figure 3.46 Recto de la page deux du zine Planter un rosier (pour rester ici)



CHAPITRE 4

Position épistémologique

En tant que chercheuse, je souhaite souligner l'apport des théories féministes à mon idéation et ma création. La position épistémologique de cette recherche se fondera sur la perspective des savoirs situés de Donna Haraway. Cette dernière propose une pratique de l'objectivité qui privilégie la contestation, la déconstruction et l'espoir pour une transformation des systèmes de connaissances et des manières de voir le monde (Haraway, 2007). Notre vision est à l'intersection des différentes expériences et identités qui nous forment comme être. Pour créer un savoir politique sensible, Haraway avance le concept d'objectivité incorporée :

D'un côté, le terme « objectivité » renvoie à la capacité de parler du monde et de la possibilité de la science. De l'autre, le terme « incorporée » signifie que la seule objectivité possible est limitée par des conditions irréductibles de partialité et de situation, soit celles des corps (Dufour-Villeneuve, 2021, p.2)

Les connaissances nous proviennent nécessairement de notre expérience du sensible. Notre vision de notre environnement est affectée par les agents actifs qui perçoivent ce qui les entoure. Cette recherche voit donc l'artiste et ces collaborateur·rice·s, et par extension la caméra de solargraphie, comme l'œil d'Haraway. Elle avance qu'il n'existe aucune vision passive du monde : « all eyes, including our own organic ones, are active perceptual systems, building on translations and specific ways of seeing » (Haraway, 1988, p.583). Nous créons tous et toutes des connaissances basées sur notre perception du sensible. Dans ce projet, l'œil de la caméra s'ajoute comme capteur de son environnement. Il est placé pour capter un phénomène particulier : les passages du soleil. Ainsi, la vision est toujours une question du pouvoir de voir (*power to see*) : d'où vient la connaissance, qui la crée et pour quelles raisons (Haraway, 1988). Je souligne le point de vue des créateur·rice·s de sens pour prendre la responsabilité des connaissances créées. Je m'inscris dans l'argument d'Haraway qui dénonce les formes variées d'« unlocatable, and so irresponsible, knowledge claims. Irresponsible means unable to be called into account » (Haraway, 1988, p.584). Les caméras deviennent productrices d'un certain savoir et sont aussi un média qui connecte l'artiste, les personnes participantes à un *monde invisible*.

Nous cherchons donc à créer des connaissances qui s'inscrivent hors de ce système de pensée. Les caméras artisanales nous offrent cet espace d'exploration pour saisir et réfléchir aux temps. Je soutiens que la

création et l'expérience collective offertes par ce projet suggèrent une vision alternative et subversive de notre rapport aux temps et au média de la photographie. L'aspect collectif de la démarche privilégie la diversité des points de vue sur le monde. La recherche-création permet de mettre en place une épistémologie qui rassemble différents types de recherches ; autant celles qui mobilisent du matériel ou celles qui se fondent sur la théorie. Nous mettons sur un pied d'égalité ces deux connaissances. La création est entendue comme une forme de recherche à part entière, et le terme recherche est appréhendé en tant que verbe et en tant que nom (Chapman et Sawchuk, 2015). Ces deux notions s'articulent, les différentes modalités de leur liaison relèvent des créateur-riche-s de sens (Paquin et Noury, 2020). Appelé-e-s à définir la recherche-création, Paquin et Noury ne souhaitent pas l'étiqueter comme champ de recherche ni même discipline. Iels détaillent les pratiques singulières qui s'y situent, sans toutefois poser des limites théoriques unifiées pour assurer une diversité, actuelle et future, des points de vue (Paquin et Noury, 2020). Iels se risquent à distinguer la création artistique de la création médiatique :

la création médiatique en communication vise plus spécifiquement à « retourner le média sur lui-même » pour en explorer les implications ou en redéfinir les contours. Ce type de création remet ainsi en question les dynamiques mêmes de la médiatisation, ainsi que les structures ou les processus communicationnels sous-jacents (Paquin & Noury, 2020, p.16)

La dimension esthétique est toujours prise en compte, mais les médias deviennent aussi l'objet de questionnements et d'expérimentations. On leur assigne des rôles autres que celui de diffuser les idées de l'artiste (Paquin et Noury, 2020). Mon projet s'inscrit bien dans cette continuité, la temporalité de la caméra est subvertie, son corps est l'objet d'étude.

CHAPITRE 5

Cadre théorique

5.1 Zombie Media

La documentation du processus créatif est importante. Elle est partie intégrante de l'œuvre et nous renseigne sur la forme du projet. Les images qui résultent de ce projet seront vues comme une réminiscence des mois précédents et non un objectif à développer, à atteindre (Ratto, 2011). Les images de solargraphie s'inscrivent dans un ensemble qui valorise la démocratisation de la technique et la création d'un espace collectif aux visées créatives. La fabrication de caméras compréhensible par l'ensemble des personnes intéressées facilite l'accès à la technique. L'évolution de la technologie nous rappelle notre absence d'emprise sur leur fonctionnement et leur assemblage. Pour la plupart d'entre nous, nous ne sommes plus en mesure de comprendre comment fonctionne une caméra numérique ou un ordinateur. Cela dépasse les connaissances communes de la majorité de la population. Face à une défaillance technique, on nous apprend que nous ne sommes pas autonomes. Les objets technologiques sont perçus comme une boîte noire (*black box*) qui ne peut être réparée (Hertz et Parikka, 2012). Leurs mécanismes sont cachés ou invisibles aux yeux des non-initié·e·s. Ce design accorde à l'objet une valeur ponctuelle et singulière : « Unlike a household lamp that we can fix with replacement light bulbs, many consumer electronic devices have no user-serviceable parts, and the technology is discarded after it breaks » (Hertz & Parikka, 2012, p.428). L'objet ne peut être séparé de la seule utilisation promue par ces fabricant·e·s ; il est vu simplement pour son usage premier, la fonction pour laquelle il est mis sur le marché. On ne conçoit pas qu'il est possible de déconstruire un objet et de voir ces différentes pièces comme des éléments uniques. Chacune de ces composantes, l'obturateur à rideau, le viseur et le diaphragme par exemple, fait partie d'un système plus large qu'est l'appareil photographique. Devenues des technologies matures et à moindre coût — comme le sont les appareils photo et les caméscopes analogiques, malgré un regain de popularité ces dernières années — elles prennent leur place dans les expérimentations d'individus qui réutilisent et tordent (*bending*) ces objets (Hertz et Parikka, 2012). La figure 5.1 illustre le processus de vieillissement des médias ; de la nouveauté, à l'utilisation commune et populaire jusqu'à sa désuétude et ces usages alternatifs.

Figure 5.1 Tirée de (Hertz et Parikka, 2012)

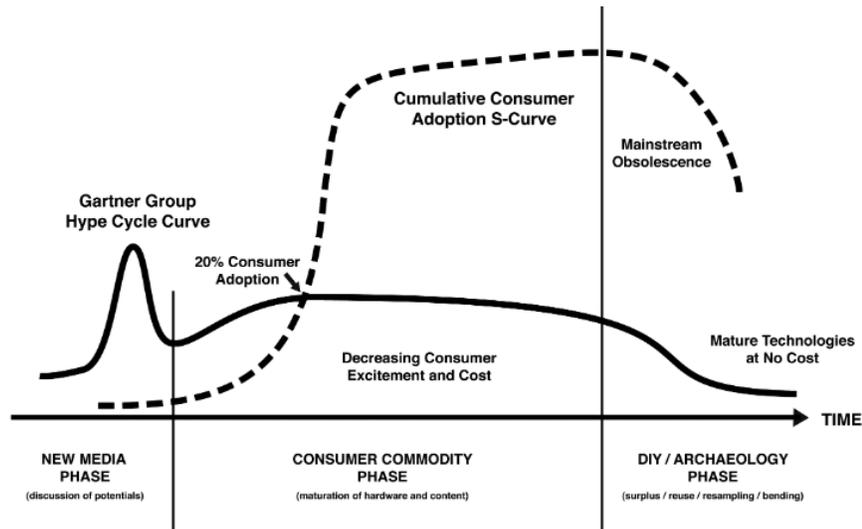


Fig. 5. Phases of media positioned in reference to political economy: New Media and Media Archaeology are overlaid on Gartner Group's Hype Cycle and Cumulative Consumer Adoption Curve diagrams, graphic representations of the economic maturity, adoption and business application of specific technologies [31]. (© Garnet Hertz)

Les objets médiatiques actuels sont produits avec une fin de vie prévue, leur obsolescence est planifiée. La fabrication par soi-même du dispositif de solargraphie offre une compréhension du nombre réduit de composants (cannette de boisson, papier photosensible et ruban adhésif). Sa création repousse l'obsolescence en imaginant de nouvelles fonctions à chacun de ces éléments : on (ré) utilise à défaut de recycler ou jeter. On renouvèle ses fonctions en usant de notre imagination et des procédures de base pour créer une *camera obscura*. Le domaine de la création refuse l'inertie des objets en leur accordant différentes temporalités, relations et potentialités qui peuvent être assemblées par des individus (Hertz et Parikka, 2012). On ne perçoit plus les médias comme morts ou désuets (*dead media*), mais comme non-mort (*undead*)¹. La notion de *zombie media* est introduite par Hertz et Parikka, celle-ci concerne les médias qui sont non seulement non utilisés, mais ressuscités à de nouveaux usages, contextes et adaptations (2012). Lors des échanges avec mon jury, ce concept a été nommé comme caduc considérant l'absence de résurrection des caméras de solargraphie. Je ne sors pas de la désuétude un média mature, comme le suggère la Figure 5.1, j'assemble un objet et je lui assigne de nouvelles fonctions. La solargraphie permet de réincarner la caméra sténopé dans des éléments prêts à être recyclés ou faits pour d'autres usages.

¹ Le compte Instagram @media_debris, par exemple, parcourt les rues à la rencontre d'objets médiatiques laissés à l'abandon (morts). Les images qui en résultent sont celles de « crime scenes of (re)ejected technologies », la création de narratifs imaginaires qui permettent de ressusciter des médias. (*media debris* [@media_debris] • *Photos et vidéos Instagram*, s. d.)

Notre envie d'expérimenter voit sous un autre jour la cannette d'aluminium : elle n'est plus un contenant vide, mais bien un espace opaque et propice à prendre la forme d'une caméra sténopé. Je pense que cette pratique est un entre-deux puisqu'elle ressuscite le sténopé tout en lui imaginant de nouvelles fonctions ; celles de prendre une image des passages du soleil.

Le *zombie media* unie l'archéologie des médias et l'écologie. L'archéologie des médias se présente comme une méthodologie « of lost ideas, unusual machines and re-emerging desires and discourses searching for elements that set it apart from mainstream technological excitement » (Hertz & Parikka, 2012, p.427). Il est possible de réfléchir aux archives médiatiques d'un point de vue temporel et non spatial. Les médias deviennent non seulement des archives du passé, mais ils offrent aussi un regard intensif sur les modulations microtemporelles qui prennent place dans des circuits numériques. En d'autres mots, les objets médiatiques ont leur(s) propre(s) temporalité(s) à travers les-laquelle(s) ils fonctionnent (Hertz et Parikka, 2012). Hertz et Parikka mobilisent Wolfgang Ernst qui s'intéresse à l'aspect physique des médias (*concret devices*) grâce auxquels nous pouvons saisir la temporalité de la culture électronique et digitale contemporaine (Hertz et Parikka, 2012). La simple manipulation des objets médiatiques peut nous informer sur l'accessibilité de ces médias pour ces utilisateur·rice·s ; l'accélération technique définit par Rosa illustre ces différentes temporalités. Intégrer des médias anciens dans sa pratique en 2024, c'est choisir de travailler (en partie) en décalage avec son époque. L'aspect environnemental de la notion de *zombie media* se retrouve dans la réalisation de la non-mort des médias. Alors que nous laissons de côté nos vieux téléphones ou MP3, alors qu'ils deviennent des outils et non plus une part de nous-mêmes, nous réalisons peut-être l'énergie et les ressources mises derrière leur fabrication. Nous avons consommé ce qui nous était utile, maintenant il ne reste que des résidus aux composants toxiques (Hertz et Parikka, 2012). Ces technologies n'ont jamais été éphémères, comme leur utilisation et leur popularité peuvent laisser croire. Ces technologies ne sont pas mortes ; elles sont concrètement présentes dans notre environnement². Les objets médiatiques ont un lien intime avec le sol, l'air ou la nature dans son ensemble

²« Selon les estimations du Global E-Waste monitor, 53,6 millions de tonnes métriques de déchets électroniques ont été générées mondialement au cours de l'année 2019. Ce chiffre pourrait s'élever à 74,7 millions de tonnes d'ici 2030. Les DEEE seraient le flux de déchets connaissant la croissance la plus rapide au monde (21 % en seulement cinq ans). De cette quantité faramineuse de DEEE, seulement 17,4 % auraient été proprement collectés et recyclés. Des millions de tonnes de ressources dont la valeur est estimée à 55 milliards de dollars seraient ainsi gaspillés mondialement chaque année, dont une quantité titanesque de métaux rares, critiques et non renouvelables. [...] Entre 7 et 20 % des déchets seraient exportés comme produits de seconde main ou exportés illégalement dans des pays à faible revenu, aboutissant généralement dans des décharges de déchets en Afrique et en Asie [...] Cette exportation illégale est lourde de conséquences pour des centaines de milliers d'habitants de

(Hertz et Parikka, 2012). C'est pourquoi ; « Just as nature affords the building of information technology— consider [...] how columbite-tantalite is an essential mineral for a range of contemporary high-tech devices—so do these devices eventually return to nature » (Hertz & Parikka, 2012, p.429). Considérant les dommages occasionnés par les technologies désuètes, on peut avancer que ce retour vers la nature n'améliore pas nos conditions de vie dans un contexte d'urgence climatique. Il reste que ces technologies ne disparaissent pas malgré leur oubli. Étudier les enjeux liés à la réutilisation des *zombie* et *vintage* média (Niemeyer, 2015) — ou des objets en général — est un sujet important dans l'état actuel du monde.

5.2 Le temps et la matérialité : le *timescape* et l'interaction humain-machine

Emily Keightley offre un nouvel éclairage sur le lien entre matérialité et temporalité(s). Elle note que l'expérience temporelle est constamment réifiée dans la forme de l'horloge et du calendrier (Keightley, 2012). En d'autres mots, dans notre imaginaire, le temps se visualise et est fixé sur des objets du quotidien. Lorsque l'on réfléchit au temps qui passe, on le perçoit comme un phénomène qui est extérieur à nous. On juge alors la temporalité de nos expériences en fonction des autres époques. On va inscrire la modernité dans une ligne du temps qui est marquée par différentes vitesses de mode de vie. On compare notre quotidien, notre vitesse propre, à celui de nos ancêtres. Avant la montée de la modernité, les sociétés traditionnelles basaient leurs attentes sur les expériences vécues par leurs prédécesseur-e-s. Leurs expériences propres devenaient alors les attentes de leurs successeur-e-s (Keightley, 2012). Cette chaîne se voit brisée avec la montée de cette nouvelle ère et des effets du progrès. Ce dernier crée une distance entre les expériences et attentes de chacun-e. Les nouvelles générations ne peuvent plus se baser sur les expériences de celles qui les précèdent. Un fossé trop grand les sépare. Le présent n'est pas assez stable pour prédire le futur. Avec la montée de l'industrialisation, le phénomène d'accélération de la vie sociale émerge et affecte la société. La modernité industrielle dénature le rapport au temps. S'en suit, une domination de la figure de l'horloge à partir du 18^e et 19^e siècle (Keightley, 2012). La mesure du temps s'intensifie avec la montée de la mécanisation de la production. Le temps n'est plus calculé en fonction des tâches effectuées, mais plutôt des heures passées sous le titre de travailleur-se-s. Par conséquent :

Time is measured not in terms of the duration of a task, but itself becomes an abstract measure. The working day and week are not determined by the tasks undertaken but by the

pays en voie de développement où les métaux précieux issus des composantes électroniques sont souvent retirés sans dispositifs de sécurité convenable, alors que les procédés génèrent des émanations et des substances toxiques entraînant souvent de lourdes conséquences environnementales et sanitaires pour les travailleurs et les populations environnantes. » (*Impact environnemental des technologies numériques*, 2021)

number of hours one works. Under these conditions, time itself has an exchange value and becomes a commodity. (Keightley, 2012, p.6)

La temporalité des médias de la communication semble être ancrée dans notre quotidien, dans nos expériences les plus banales. La caméra de solargraphie placée dans l'environnement immédiat des collaborateur·rice·s peut suggérer une canalisation réduite de notre perception du temps sur cet objet. La caméra prend une partie des qualités de l'horloge, elle offre une balise dans l'accélération véhiculée par les médias contemporains. Elle est présente aux alentours de leur domicile lors de dates fixes : notre interaction avec elle est succincte. Elle est aussi chargée d'une tâche simple qui ne sera pas modifiée durant son séjour chez les collaborateur·rice·s. Elle permet de créer des connaissances ou des créations situées dans le temps et l'espace.

Le concept de *timescape* fait suite à ces réflexions. Keightley le conçoit comme l'incarnation d'approches pratiques du temps (2012). La traduction de *timescape* nous suggère un temps de paysage(s). S'ancrer dans une perspective de *timescape*, c'est reconnaître l'interdépendance entre l'espace et le temps (Adam, 2008). Il existe une multitude de temporalités, à la jonction entre le culturel et le naturel (séparation fortement ancrée dans nos habitudes). Tous contribuent à une temporalité holistique, qui la voit comme un tout. Le temps propre à chacun·e n'est pas perçu comme une lutte contre les structures hégémoniques temporelles en place. La temporalité n'est pas un ensemble de normes contribuant à la mise en place d'un monde régi par la compétition et la productivité du monde capitaliste, comme l'avance Rosa (2010). C'est plutôt un ensemble de temporalités qui cohabitent, en conflit ou parfois harmonieusement.

Keightley mobilise Anthony Giddens pour intégrer les médias dans ses observations. Elle utilise la pensée de ce sociologue pour souligner l'importance de la reproductibilité des médias. Il est dans la lignée de Marshall McLuhan qui affirme que « The Medium is the Message » (McLuhan et Gordon, 2003). Le contenant d'un médium est le message en lui-même. Écrire sur les murs est un message à la société en soi, peu importe le contenu du graffiti. C'est un message de transgression. En reprenant cette idée, Giddens affirme que la place des médias dans la modernité est celle d'agents de l'immédiat et de la vitesse. Peu importe leur contenu, leur forme est une condition pour que la modernité prenne place. La venue de l'impression est primordiale à la montée de l'État moderne et ces institutions. L'évolution des technologies de communication est perçue comme figure de proue de la globalisation. Dans ce sens, Giddens discute de la place prépondérante des médias dans l'avènement de la modernité (Keightley, 2012). Le temps en lui-même est perçu comme faisant partie de la technologie médiatique qui s'impose sur la vie sociale. Ce qui n'est néanmoins pas pris en compte, c'est la diversité de temporalités que chaque média construit et

transmet. La technique, regroupant ici des médias comme la télévision ou le téléphone cellulaire, construit des rapports au temps qui diffèrent selon le média utilisé. Ce qu'il faut retenir ici est l'importance du lien humain-machine. Les médias ne construisent pas seuls des rapports au temps. Il est nécessaire qu'une personne entre en interaction avec un média pour créer une temporalité. C'est seulement lorsque les médias sont incrustés dans la vie sociale que l'on peut percevoir leur potentiel temporel (Keightley, 2012). Bref, c'est l'interaction avec le média qui nous fait ressentir son impact sur le passage du temps. Consulter sa boîte courriel sur son téléphone cellulaire, c'est faire l'expérience d'une temporalité qui diffère de l'endroit ou du moment où que l'on vit. C'est vivre l'instantanéité d'Internet. C'est l'intégration de ce média dans le social qui permet à la temporalité d'être vécue. Fabriquer et poser les caméras de solargraphie dans la ville, c'est interagir avec ce média. Ces actions créent une temporalité caractérisée par la lenteur, la patience et l'espoir. Ces qualités sont ressenties par l'artiste et ces collaborateur·rice·s tout au long du processus. Les semaines qui s'écoulent alimentent l'imaginaire entourant l'image à venir. Créer un média pour vivre et faire vivre de nouvelles temporalités est un geste subversif. Cette action suggère qu'il est possible de créer et de se rassembler autour de média et d'idées qui freinent l'accélération hégémonique de notre société.

5.3 Technostalgie

Plusieurs collaborateur·rice·s du projet m'ont fait part de leur enthousiasme à archiver une partie de leur environnement. Poser des caméras sur leur lieu de vie permet de restituer la signification historique et médicale de la nostalgie, à savoir le mal du pays ou le manque d'un espace significatif (Niemeyer, 2014). Les volontaires peuvent témoigner d'une nostalgie future pour leur environnement immédiat. La nostalgie :

rappelle des temps et lieux disparus qui ne sont plus accessibles ou qui ne l'ont jamais été. Elle peut également désigner le désir de retourner à une époque passée qui n'a pas été vécue, évoquer le regret d'un passé qui n'a jamais été, mais qui aurait pu être, ou encore renvoyer à un avenir ambivalent, qui jamais ne sera ou qui sera peut-être. (Niemeyer & Uhl, 2021, p.97)

La relation de mes collaborateur·rice·s à leur chez-soi est centrale lors de mes rencontres. Chacun·e exprime différemment l'affect qui le·la lie au lieu, notamment grâce aux choix de ce qu'il souhaite capturer. Je pense à l'arbre qui fait face au bureau de Soline, là où elle rédige et crée, ou à la terrasse de Magali, là où elle accueille sa famille élargie. Ces lectures sur la nostalgie et sur la mémoire m'amènent au concept de technostalgie et aux écrits de Tim van der Heijden (2021). Ce dernier affirme : « *ce que* nous rappelons et *comment* nous nous en rappelons, tant individuellement que collectivement, ne peut être

dissocié des supports technologiques qui permettent ces processus d'évocation de souvenirs. » (van der Heijden, 2021, pp.287-288). Il précise ici l'importance du matériel en ce qui a trait au souvenir ; l'objet en lui-même transmet un message. Ce que nous pouvons traditionnellement considérer de façon binaire- le contenant ou la forme d'un média et son contenu — est ici combiné pour ne faire qu'un. La forme que prend un média fait nécessairement partie du message diffusé par ses créateur·rice·s. Par exemple, une photographie révélera une image composée par la personne derrière l'appareil. Toutefois, le choix de l'appareil et le format de diffusion participeront à l'évocation de souvenir. Cette nouvelle perspective entend la mémoire comme un processus « actif, incarné, performatif, ritualisé et hautement contextualisé », contrairement à la compréhension commune qui la limitait à une interprétation ou un produit du passé (van der Heijden, 2021, p.287). Cette vision s'inscrit à contre-courant des définitions entendues de la mémoire, concept qui était autrefois l'apanage de l'histoire et de la psychologie (van der Heijden, 2021, p.287). Performatif et incarné sont des qualités aisément associées au processus mnémorique que la pratique de la solargraphie entretient. Le passé s'incarne dans l'appareil sténopé que j'ai créé. On peut y lire son ancienne vie ; un contenant de bière ayant étanché la soif, une boisson bue en solitaire ou le souvenir d'une énième soirée. L'appareil ayant une allure rudimentaire semble performer la caméra. Lorsque je la présente aux intéressé·e·s, nous rions ensemble de son apparence banale. Cette absence de préciosité apparente, elle ne représente qu'un déchet pour plusieurs, joue sur la première lecture de l'appareil. L'expérience de Mélanie, participante au projet, témoigne de ce décalage de vision sur l'appareil. Lors de notre seconde rencontre, elle m'informe que son bloc appartement — où elle est locataire — sera sûrement en vente bientôt :

y'a une agente immobilière qui est venue pour prendre des photos dans la place pis ça c'était vraiment mal passé avec elle pour pleins de points, mais entre autres parce que, sans nous demander la permission, avant même qu'elle rentre, j'avais vu qu'elle voulait enlever les cannettes parce qu'a trouvait ça pas beau pour la photo qu'elle allait mettre sur son site. [...] Je lui ai dit non c'est pour un projet universitaire, si tu ne vends pas ton immeuble parce qu'il y a deux cannettes, [colocataire en arrière-plan : c'est que ton prix était trop cher !] C'est que peut-être que 1.3 millions c'est trop cher effectivement ! (Mélanie, Conversation en personne, s.d.)

On voit ici les différents points de vue et compréhensions de l'appareil de solargraphie. Les caméras représentent un inconvénient pour la prise de photo, elles ne sont pas esthétiques ou semblent ne pas contribuer à l'image que souhaite donner l'agente immobilière du bloc appartements. Cet extrait est aussi lié aux enjeux discutés dans le Chapitre 7, notamment la crise du logement. Sera aussi discuté dans cette section, l'évolution de la perception de la caméra des collaborateur·rice·s avec leur caméra. Au fil de la

rencontre avec chaque collaborateur-riche, la caméra prend vie. Elle s'incarne dans cet objet. La matérialité des caméras intrigue et en attire plusieurs. On l'associe à la pérennité, contrairement aux supports numériques qui sont jugés comme éphémères et immatériels. Cela favorise donc un retour ou une revalorisation des éléments tactiles et physiques dans la culture contemporaine des objets médiatiques (van der Heijden, 2021, p.288). Les médias et les technologies de communication sont produits, porte-voix et outils d'expression de ces cultures nostalgiques (Fantin *et al.*, 2021). Comme ces auteur-riche-s le rappellent, les médias sont des *points d'entrées* pour saisir ce thème.

5.4 Les photographies de ruine

Les photographies de ruine et les images de solargraphie se rejoignent dans la valorisation d'un espace sans vie humaine apparente. Le public peut imaginer la trace de ces êtres ; on la retrouve dans l'intérieur de maisons abandonnées ou l'immobilité des infrastructures urbaines. Chaque image traite de l'absence de ces êtres, de leur passage éphémère sur ces lieux. On ne distingue plus de corps. L'absence de silhouette humaine nous évoque la présence passée d'habitant-e-s, on ressent le lien affectif associé à l'idée de maison, de chez soi (Grandbois-Bernard, 2021, p.52). Les objets du quotidien, laissés derrière, nous rappellent les propres lieux que nous avons aujourd'hui abandonnés. Ce lien interroge l'affect du public avec ces espaces. La ruine devient un objet équivoque et ambivalent, il correspond au nom (la ruine) et au verbe (ruiner) et « désigne autant un objet (une ruine de maison) qu'un processus (la maison en ruine) [...] Elle [la ruine] se situe entre le passé de son usage et l'avenir de sa chute ; entre la présence et l'absence. » (Grandbois-Bernard, 2021, p.56). Quand est-ce que la ruine est ? Sommes-nous en mesure de saisir sa ou ses temporalités ? Cette compréhension de la ruine évoque la présence des images de solargraphie. Celles-ci *sont* parce qu'il est possible de les fixer avec un numériseur et de les faire entrer dans la sphère numérique. Accessibles via l'écran, ces images nous racontent les mois exposés à l'extérieur. Elles sont aussi en ruine puisque la première image est périssable. Le papier photo conserve sa sensibilité à la lumière, il continue d'évoluer après la numérisation. Il joue le rôle d'écran primitif nous rappelant cette définition commune : « un objet conçu pour arrêter un rayonnement » (*ÉCRAN : Définition de ÉCRAN, s. d.*). En raison de cet attrait, je conserve le papier photo (l'écran) dans une boîte en métal loin des éclats lumineux. Ayant passé plusieurs mois à l'extérieur, l'humidité a souvent atteint sa fibre. Malgré mes efforts d'archivage, le papier se détériore lentement. Plusieurs avancent que l'idée de ruine est menacée par la numérisation, on appréhende « une peur de perdre la peur de la perte » (Schrey, 2021, p.309). Cette expérience de la perte est considérée comme une propriété spécifique à l'analogique, élément doublement perdu dans une culture valorisant le numérique. Cela s'illustre par le caractère immatériel associé aux données

numériques qui ne vieilliraient pas-le matériel produisant ces dites données étant effacé derrière une incompréhension de la machine par les utilisateur-ric-e-s. De plus, les archives de ces bases de données numériques renvoient à une accumulation du passé qui donne l'impression que rien n'est perdu (Schrey, 2021, p.309). Par son aspect analogique, ce projet participerait à la revalorisation du caractère fragile et fluide de l'image, mais aussi à l'archivage de ce qu'il a à offrir grâce à la numérisation. Dès mes premières itérations, je ressens cette peur de perdre mes images. La fragilité de celles-ci marque mes premières manipulations et tentatives de numérisation. Je porte en moi cette peur de la perte jusqu'à l'enregistrement sur différentes plateformes de chaque image. Ce processus m'amène à vivre cette sensibilité, qualité liée à notre perception de l'évolution temporelle. Lorsque je pose le papier photo sur la vitre du numériseur, j'observe et saisis une forme de ruine dans l'instant présent. Considérant qu'elle est aussi processus et fragment, elle n'est jamais complètement elle-même ; elle me fuit. À sa vue et à son toucher, j'accède à cette authentification de la trace et je suis témoin de sa disparition (Grandbois-Bernard, 2021, p.60). De ce fait : « l'expérience esthétique qu'elle initie, est donc marquée par la conscience du passage du temps. C'est selon Sophie Lacroix (2008), ce qui lui donne sa force esthétique : elle éveille à un manque, en rendant le temps sensible. » (Grandbois-Bernard, 2021, p.57) Ces réflexions se joignent à celles de Dominik Schrey qui souligne la nouvelle ontologie du film, la pellicule photochimique. Comme le papier photo utilisé en solargraphie, le film est menacé dès sa première utilisation par son obsolescence. Dès le départ, nous sommes avertis que l'utilisation du média accélère le déclin du matériel et de l'autre, on rappelle que ce processus d'érosion est vu comme une spécificité médiatique précieuse du film (Schrey, 2021, p.307). On valorise l'éphémère dans une société où toutes les données numériques semblent archivées à perpétuité. La dégradation de la pellicule représente une beauté unique refusée au numérique : « What is lost in the move to the digital is the imprint of time, the visible degradation of the image » (Doane, 2007 Cite In Schrey, 2021, p.307). La composition des images de solargraphie nous présente le passage du temps ; on le distingue grâce aux marques du soleil dans le ciel. Les traces du temps sont aussi visibles dans le processus de vieillissement des propriétés photochimiques du papier en lui-même (Schrey, 2021, pp.307-308).

5.5 Solastalgie

Comme la contemplation des photographies de ruine, le plaisir ressenti à la vue des images de solargraphie est lié à un sentiment de dépossession apaisé par une impression d'ouverture et d'expérience alternative du temps (Grandbois-Bernard, 2021, p.57). Ce sentiment de dépossession, caractérisé par l'écoulement

infini du temps, se retrouve dans notre absence de contrôle sur le matériel et aussi sur le déroulement de notre futur (solastalgie). Cette perte de contrôle est illustrée par la contingence des images de solargraphie.

Chacune est le résultat d'un laisser-aller de ma part. L'objet est fixé dans un environnement et temporairement oublié là. Il devient une trace de mon passage chez les volontaires. J'ai expliqué à chaque hôte que l'objet est prêt à recevoir pluie et neige. Certaines images sont marquées par les aléas de la météo et par l'intérêt des écureuils, je pense à celles produites chez Lily qui nous offrent des images brisées par l'eau ou celle chez Pascale qui offre une combinaison de bris et d'image traditionnelle où l'on perçoit les traces du soleil.

Figure 5.10 Chez Lily, exposition au soleil de juin 2022 à janvier 2023.

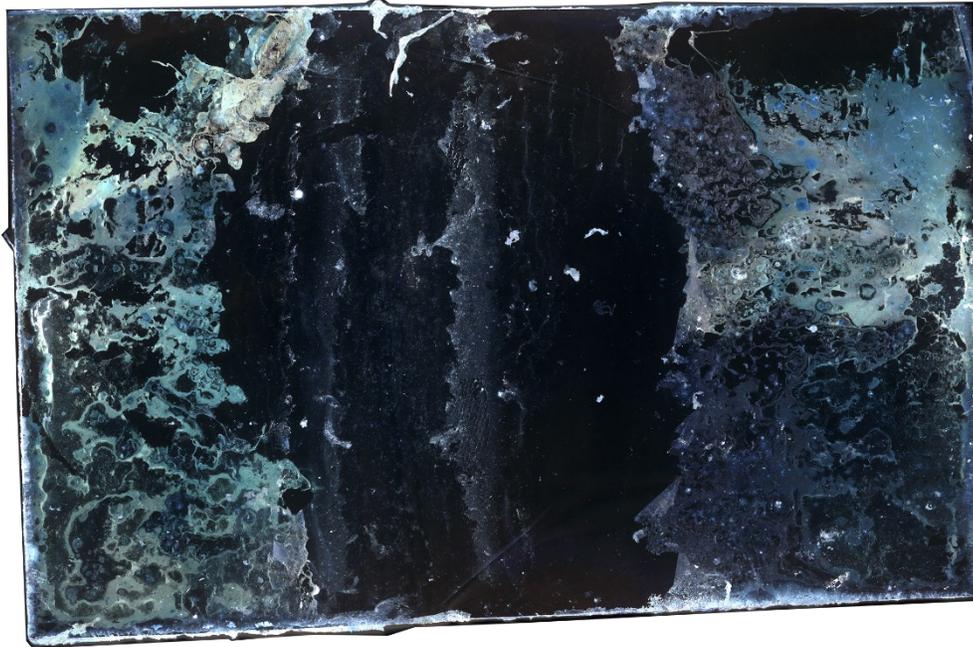
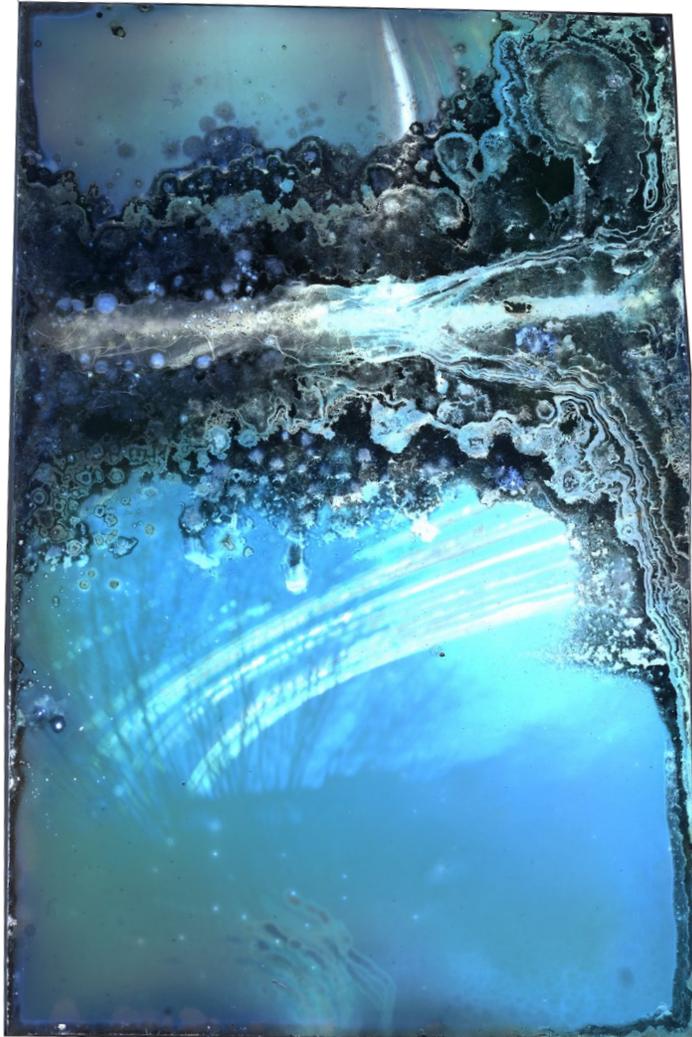


Figure 5.19 Chez Pascale, exposition au soleil de juin 2022 à janvier 2023



Nous sommes dépossédé·e·s de l'impact matériel de l'environnement sur notre expérience artistique. L'écoulement du temps est aussi un collaborateur dans cette expérience. Le sentiment de dépossession est lié à cette disparition d'un futur également appréciable que celui que nos parents ont imaginé (Niemeyer et Uhl, 2024 ; Uhl et Niemeyer, 2023). La solastalgie légitime un deuil qui s'illustre différemment pour chacun·e : « the inescapable feeling that the only way to find the 'home' of my childhood would be to leave it, to go elsewhere with snowy winters and no wildfires; an elsewhere that is not home at all » (Suominen, 2021, p.14). La solastalgie est un concept créé pour décrire cette forme de mélancolie

ressentie en lien avec un lieu où l'on évolue quotidiennement. Ce n'est pas un regard porté vers un passé glorieux, mais plutôt l'expérience d'une dislocation, d'une mise à l'écart. Cette expérience est vécue en temps réel, alors que nous sommes témoins des forces qui détruisent le (ré)confort que l'instant présent pourrait nous amener (Albrecht, 2005). En bref : « solastalgia is a form of homesickness one gets when one is still at 'home' » (Albrecht, 2005, p.45). Ce concept peut être vécu par tous les groupes qui font l'expérience de la transformation ou de la destruction de leur lieu de vie, par des forces qui minent leur sens d'identité personnelle et de communauté (Albrecht, 2005). Cette notion capture l'intersection entre des lieux et des identités. Lorsque ces milieux sont menacés par la destruction, c'est l'identité qui leur est associée qui est mise en danger (Suominen, 2021). En créant ce mot et en diffusant son usage, il est possible de documenter cette expérience. Toutefois, cette habileté vient avec des lacunes puisque chaque concept a ces propres zones d'ombre, ces propres silences (Suominen, 2021). Albrecht note le caractère universel de cette expérience ; Rachel Suominen, quant à elle, critique cette qualité. Celle-ci argumente que ce terme consolide le discours colonial. Ce néologisme aurait été créé pour définir les sentiments vécus par les communautés blanches : « It places this form of homesickness as a new phenomenon, which is recognized and made 'real' like so much of history, only as it comes into contact with the colonizer » (Suominen, 2021, p.3). Elle souligne que le système de connaissances occidentales doit être vu comme une toile composée d'agents actifs et non-neutres. Malgré sa façade objective, ce système compose et diffuse la connaissance qu'il sélectionne (Suominen, 2021). Ce point de vue fait écho à la position épistémologique adoptée précédemment pour ce projet. Théoriser la solastalgie dans l'académie a pour effet de simplifier et stériliser un phénomène qui ne peut ou ne doit pas l'être (Suominen, 2021). D'un autre côté, inscrire cette expérience dans des écrits scientifiques permet de la draper d'une légitimité qui ne vient pas de soi. Je considère que la recherche-création peut nuancer ces critiques et ouvrir la voie à de nouvelles perceptions de l'expérience de la solastalgie. C'est le postulat qui m'a amené à contribuer au projet de recherche, *Solastalgies créatrices* (<https://solastalgiescreatrices.uqam.ca/>), où j'ai participé à la pose de caméras de solargraphie sur des lieux à risques d'érosion sur l'archipel des Îles-de-la-Madeleine, projet discuté dans le Chapitre 8 de ce mémoire.

CHAPITRE 6

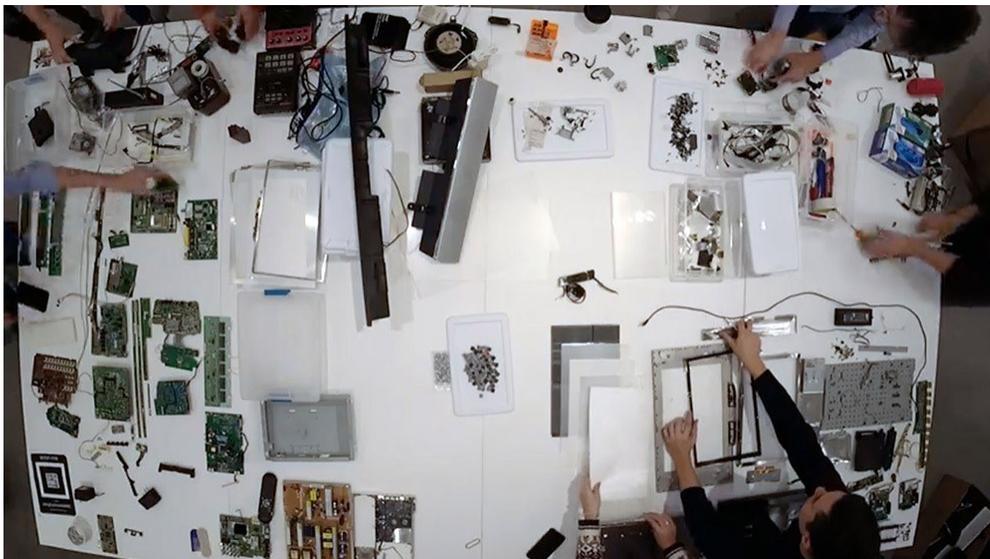
Cadrage par rapport à un corpus d'œuvre

6.1 Penelope Umbrico

Figure 6.1 Mur d'écrans brisés (*Monument* : Penelope Umbrico, 2019)



Figure 6.10 Knolling Table (*Monument* : Penelope Umbrico, 2019)



Le travail de l'artiste américaine Penelope Umbrico résonne avec le concept de technostalgie présenté précédemment. Son installation MONUMENT, présentée au BRIC Arts Media à Brooklyn du 29 novembre 2018 au 20 janvier 2019, s'intéresse à la matérialité des médias (*Monument : Penelope Umbrico, 2019*). Elle appréhende l'idée de *black box* associée aux médias ; ces objets électroniques du quotidien qui sont incompréhensibles pour la plupart d'entre nous. Nous comprenons leur(s) fonction(s), mais pas leur fonctionnement. Elle dévoile un mur fait d'écrans à cristaux liquides brisés et semi-fonctionnels : des télévisions et des moniteurs d'ordinateur. Elle interroge notre lien à cet objet *invisible*, celui que l'on regarde sans jamais le voir. Umbrico souhaite engager le public dans une déconstruction, littérale et cognitive, des objets médiatiques. Dans cette lignée, un espace est dédié à l'accueil des appareils à écran brisés. Le public est invité à (ré) assembler les fragments de média, ces *e-waste*, pour créer des arrangements de leur choix (*Monument : Penelope Umbrico, 2019*). Ces créations éphémères sont partagées sur les médias sociaux et avec le public qui visite l'espace. Cet aspect de l'installation d'Umbrico me permet d'entamer une réflexion sur l'aspect collaboratif de mon projet. Elle encourage la participation du public, mettant de l'avant leurs inspirations. Je tente de faire de même lorsque je rencontre mes partenaires au projet. J'agrandis cet espace de liberté en participant à des ateliers de médiation culturelle, où j'explique le fonctionnement et la fabrication des caméras de solargraphie. Ces moments insufflent de la vitalité dans le projet, en permettant à de nouvelles personnes de bricoler elles-mêmes leurs caméras. Le groupe peut comprendre le fonctionnement du média et mettre en application ce qui est discuté dans l'atelier. Parmi les nombreuses œuvres d'Umbrico, l'installation Sun/Screen/Scan, à la Bibliothèque publique de New York (New York Public Library) a attiré mon attention (*Sun/Screen/Scan : Penelope Umbrico, 2018*). Elle partage avec le public ces numérisations de fragments d'écrans d'ordinateur ou de téléphone « all devices we touch, that we are intimate with, and that replace natural sun light in our lives. » (*Sun/Screen/Scan : Penelope Umbrico, 2018*). En s'assurant de ne pas fermer le couvercle du numériseur, elle capture les rayons de soleil qui surgissent au travers de la vitre de l'écran numérisé. Ces images révèlent la vie intime du matériel, les marques qui ont fissuré sa surface ou les doigts qui l'ont manipulé. Cet aspect m'interpelle puisqu'il met en scène la matérialité du média. L'esthétique résonne avec mes solargraphies ; leur écran primitif (le papier photo) rassemble de manière similaire ces marques d'usage, elles y sont également valorisées. Umbrico ajuste ces images de Sun/Screen/Scan, en utilisant le filtre cyanotype de Photoshop, dans l'objectif de mettre l'accent sur la disparité entre les nouvelles technologies (l'écran numérisé et le numériseur) et la pratique historique du cyanotype.

Figure 6.19 Images tirées des 192 impressions à jet d'encre de dimensions variées présentées par Umbrico (Sun/Screen/Scan : Penelope Umbrico, 2018)



6.2 Janie Julien Fort

Figure 6.28 Solargraphie tirée du projet Chantiers sous surveillance (*Chantiers sous surveillance* • Janie Julien-Fort, s. d.)



Janie Julien Fort s'intéresse à l'émergence de l'image photographique en subvertissant l'usage du matériel de chambre noire (*Infos* • Janie Julien-Fort, s. d.). Les images, tirées de son exposition *Chantiers sous surveillance*, ont grandement inspiré mon projet de maîtrise. Coproduit par Dare-Dare et Verticale, Julien Fort archive les grands chantiers de la ville de Montréal et de la ville de Laval. Entre 2015 et 2016, elle pose et récupère ces caméras de fortune, de petits sténopés de solargraphie (*Chantiers sous surveillance* • Janie Julien-Fort, s. d.). Elle a compilé tous les emplacements de ces engins photographiques sur une carte créée avec Google Maps. On navigue aisément sur cette interface, j'apprécie la découverte des espaces qu'elle a explorés et la possibilité de m'orienter sur une carte. Cet ajout témoigne du territoire couvert par sa pratique, de la diversité des quartiers visités. Sa documentation permet d'ajouter des informations sur chaque emplacement capturé. Outre les dates d'exposition et l'image qui en résulte, chaque point sur la carte informe le public sur des événements d'actualité en lien avec les lieux. Certaines caméras sont posées sur le bord de l'eau à Laval ; leur point est accompagné d'un article du quotidien *La Presse*. On y lit sur un regroupement citoyen, *Pas de tours dans ma cour*, qui critique un changement de zonage effectué en 2009 sans réelle consultation publique (Bonneau, 2014). Julien-Fort identifie les périodes de latence, entre chaque matérialisation des images, comme des temps d'incubation propre à la (ré)interprétation de son processus créatif. Son choix de l'analogique est politique ; il lui permet de se poser à contre-courant du

culte de l'instantanéité et de la prolifération d'images (Julien Fort, 2013). Elle souligne le rôle de l'altérité dans ces images en suggérant que : « le spectateur doit chercher en lui-même le sens des traces laissées par la désintégration de l'objet représenté » (Julien Fort, 2013). Le public a un rôle actif à jouer dans l'interprétation, l'œil s'aiguise à la vue de ces différentes propositions.

6.3 Hendrik Zeitler

Le projet d'Hendrik Zeitler, *Camera Obscura*, archive des journées ensoleillées de la région d'Hammarkullen en Suède. Entre 2007 et 2017, Zeitler photographie des pièces de maison illuminée par une simple ouverture (*Camera Obscura – Hammarkullen*, s. d.). Il recrée le principe de la chambre noire en recouvrant les fenêtres des pièces capturées. L'opacité de l'espace est brisée par une ouverture sur la fenêtre, là où une fine bande de lumière s'imisce et éclaire le mur opposé. On découvre l'environnement qui fait face à cette pièce, la vue quotidienne des habitant-e-s du logement. J'apprécie l'intimité renouvelée par la découverte des objets qui meublent les lieux. Je considère que cela fait lien avec mon projet, c'est une rencontre avec le privé ; un espace que le photographe choisit d'exposer. Zeitler a installé une caméra numérique dans ces caméras primitives pour fixer l'expérience. À l'instar du travail de Julien Fort, chaque image raconte une histoire. Nous avons le loisir d'interpréter l'espace ; de laisser libre cours à notre imaginaire. Contrairement au travail d'Abelardo Morell, les vues projetées ne sont pas grandioses ou reconnaissables. Elles témoignent d'un environnement familier pour quiconque reconnaît des arbres feuillus nordiques. Morell nous présente des vues impressionnantes, on pense aux images de la Duomo à Florence ou du Central Park à New York (*Camera Obscura*, s. d.). Les images sont plus claires et d'une définition plus élevée. Il manque toutefois un aspect familier ou un flou qui répond davantage à une esthétique qui se rapproche de mon travail.

Figure 6.37 Image du projet Camera Obscura de Zeitler (*Camera Obscura – Hammarkullen*, s. d.)



Figure 6.46 Image du projet Camera Obscura de Zeitler (*Camera Obscura – Hammarkullen*, s. d.)



Figure 6.55 Image du projet de Morell (*Camera Obscura*, s. d.)



Figure 6.64 Image du projet de Morell (*Camera Obscura*, s. d.)



CHAPITRE 7

Méthodologie et plan de travail

Ce projet se base sur un principe simple de photographie, la caméra sténopé. Il valorise la capacité d’agir — *empowerment* — de tous et toutes ainsi que l’autonomie propre au mouvement *Do It Yourself* (DIY)³. La collectivité est ici caractérisée par l’engagement de collaborateur·rice·s dans le projet. Ces personnes se portent volontaires pour recevoir une caméra chez elles. Par ce projet, je souhaite amener chaque intéressé·e à manipuler et comprendre son dispositif média. Ces idées s’inscrivent dans la lignée du *critical making*, elles affirment ma volonté d’allier une pratique matérielle à un discours critique. La production matérielle a un impact social : « The knowledge of how to make- both everyday objects and highly-skilled creations- is one of humanity’s most precious resources. » (Schubart, 2011). S’offrir cet espace de création, c’est ouvrir notre réflexion sur les enjeux qui marquent notre pratique. Le mouvement du *critical making* s’intègre aisément dans une démarche de recherche-crédation, il favorise ces échanges entre théorie et expérience du sensible. Matt Ratto relève cet aspect :

Critical making emphasizes the shared acts of making rather than the evocative object. The final prototypes are not intended to be displayed and to speak for themselves. Instead, they are considered a means to an end, and achieve value through the act of shared construction, joint conversation, and reflection. (Ratto, 2011, p.253)

Alors que la recherche-crédation souligne l’échange entre la théorie et la création, le *critical making* rappelle le travail derrière chaque création, chaque objet. Ces deux méthodes communiquent mon intérêt de partager ma démarche au plus grand nombre et de valoriser le processus créatif collectif. Hertz relève l’importance de faire les choses soit même, puisque cela permet de faire des essais et de rencontrer rapidement des obstacles. Les embûches de tout processus offrent une meilleure compréhension du fonctionnement de son dispositif média. Les itérations effectuées dans le cadre de mes cours en recherche-crédation résonnent avec cette affirmation.

³ Le DIY est une pratique de la scène contre-culturelle né avec les mouvements sociaux de 1968. Le lancement du *Whole Earth Catalog* par Stewart Brand, dans la communauté hippie de Bay Area (États-Unis) marque sa reconnaissance dans l’Occident (DIY, 2013)

Figure 7.1 Corine Eniroc [@Corine Eniroc]. (2022, 7 juin). *Recherche de volontaires pour un projet photo* [Statut Facebook]. Facebook Meta.

 **Corine Eniroc**
7 juin 2022 · 🌐

Bonjour 🌞 Bonsoir

*** recherche de volontaires pour un projet photo 🤓

Dans le cadre de ma maîtrise en recherche-crédation, je cherche 15 volontaires pour accueillir une caméra de solargraphie sur son balcon. En gros c'est une caméra que je fabrique moi-même à partir d'une cannette de bière. Je prends des photos du soleil !

Chaque personne devra avoir un accès sécuritaire à un balcon, un toit ou une cour pour une durée de 6 mois. L'idéal est un endroit orienté vers l'est, l'ouest ou le sud. Je souhaite poser la caméra avec le ou la volontaire. J'aimerais t'entendre sur le lieu que tu souhaites archiver. L'idée c'est simplement de créer une image ensemble. On laissera la caméra en place pour une durée de 5 à 6 mois.

Je souhaite poser les caméras dans la semaine du 13 et du 20 juin 2022 et les récupérer la semaine du 5 et du 12 décembre 2022. Il faut avoir un accès aisé au lieu de pose malgré l'hiver. Aucun entretien de la caméra n'est nécessaire entre ces dates.

Je me déplace à Montréal seulement. Si tu veux une caméra dans ta région, fais-moi signe ! On peut en discuter pour un projet futur.

La forme finale du projet sera une installation. Les images récoltées dans les caméras de solargraphie seront imprimées et exposées. Je souhaite mettre de l'avant le processus de création et son aspect collectif. Tout le monde sera la bienvenue !

Vous pouvez me contacter par courriel (dufresne_deslieres.uqam@uqam.ca) ou par Messenger (Corine Eniroc).

Svp m'indiquer : ton nom complet, ton courriel, ton quartier et un moment qui serait préférable pour toi pour la rencontre.

Si tu as des questions, n'hésites pas à m'écrire aussi !

📌... C'est quoi ça la solargraphie ? Va voir mon instagram @corine.eniroc

  41

14 commentaires 4 partages

J'entreprends ici une description de ma méthodologie de travail quant à la création des images de solargraphie. Le 7 et 8 juin 2022, j'ai effectué un appel pour quiconque souhaitait recevoir une caméra analogique chez iel. Je me suis limitée à l'île de Montréal et aux intéressé-e-s sur mes réseaux sociaux (Facebook et Instagram). Mon critère principal était l'accessibilité. Au niveau territorial, je me suis restreint aux quartiers de Montréal accessibles en transport en commun (métro et autobus de la Société de Transport de Montréal) ou à vélo.

Quelques personnes m'ont contacté, mais elles étaient situées hors du secteur : deux personnes sur la Rive-Sud de Montréal (Ville de Saint-Lambert et Ville de Longueuil), deux personnes dans la région administrative de l'Estrie (Ville de Bedford et Ville de Granby), une personne dans la région administrative du Bas-Saint-Laurent (Rimouski) et une personne en France. J'ai conservé leur contact pour un projet futur.

Lors de l'appel, 30 individus ont témoigné de l'intérêt pour le projet. Par intérêt, je veux dire des individus, connus ou inconnus au préalable, qui m'ont contacté pour recevoir une caméra chez iels via leur compte Facebook. Aucune personne ne m'a contacté par courriel pour faire partie du projet. Une personne a communiqué avec moi par message vocal, toutes les autres ont préféré l'écrit. Douze personnes ont démontré leur intérêt en commentaire de ma publication. Quatre personnes ont partagé la publication et quarante et une personnes y ont laissé une réaction (J'aime ou J'adore).

J'ai sélectionné 15 personnes. J'ai privilégié la rencontre d'individu qui, à ma connaissance, ne semblait pas connaître la solargraphie. J'avais des critères informels tels que : l'engagement des individus dans l'échange de messages et une communication fluide. Au départ, je souhaitais un groupe diversifié, avec des rapports à la technologie variés selon leur expérience de vie. Cela se traduit plus ou moins dans le groupe de participant-e-s. Ma mère a partagé l'appel avec un collectif de femmes artistes avec laquelle elle travaille (les Assises debout) ; certaines d'entre elles m'ont offert un espace pour accueillir les caméras.

J'ai restreint les rencontres aux deux dernières semaines du mois de juin 2022 (20 juin 2022 au 1er juillet 2022). Mon objectif était de poser les caméras dans les jours précédant et suivant le solstice d'été, le 21 juin 2022. Cette journée marque l'ensoleillement le plus long de l'hémisphère Nord (« Équinoxes et solstices », s. d.). Les volontaires rencontré-e-s habitent respectivement dans les quartiers suivants : Centre Sud (1 personne), Plateau Mont-Royal (4 personnes), Pointe Saint-Charles (1 personne), Rosemont Petite Patrie (4 personnes), Tétraultville (1 personne) et Villeray Saint-Michel-Parc-Extension (4 personnes).

Avec leur consentement, j'enregistre la discussion et prends des photos numériques des endroits où la caméra est posée. Les discussions durent entre 30 et 90 minutes. Au mois de janvier et février 2023, j'ai récupéré les caméras et les réflexions de chacun·e sur cette expérience artistique commune. J'ai archivé nos échanges avec un enregistreur numérique Zoom H4N.

Initialement j'avais présenté mon travail sous la forme d'une installation. J'avais contacté le Centre de Diffusion et d'Expérimentation des étudiants de la maîtrise en arts visuels et médiatiques (Cdex) situé à l'UQAM. On m'avait indiqué que le centre pourrait potentiellement accueillir mon travail entre la mi-juin et le mois d'août inclusivement. L'endroit est habituellement réservé aux étudiant·e·s en arts visuels de l'UQAM. J'ai finalement opté pour la diffusion de mes images sous la forme d'un zine. Ce format était financièrement plus accessible et me permettait de confectionner l'ensemble de l'œuvre en atelier au centre d'artistes L'imprimerie.

CHAPITRE 8

Justification de la pertinence du projet et discussion des résultats

8.1 Pertinence communicationnelle et médiatique : « la caméra prend le soleil comme les plantes »

En entamant ce processus, je souhaitais engager un travail collaboratif avec une communauté choisie pour discuter d'un type d'archivage temporel : la solargraphie. Mes prémisses théoriques étaient ancrées sur le concept d'accélération sociale de Rosa, cette notion a guidé mes discussions avec mes collaborateur·rice·s. J'avais pour but de créer un espace d'échange sur notre rapport au temps et à l'espace. Je justifiais la continuité de mon projet grâce à sa pertinence communicationnelle et médiatique qui se révèle par son aspect introspectif — chaque rencontre individuelle avec les volontaires permet de réfléchir conjointement à notre rapport au temps via la manipulation de média — et son aspect de partage — j'illustre les principes de bases de la *camera obscura* et de la solargraphie à chaque collaborateur·rice intéressé·e. Lors des rencontres individuelles avec les hôtes des caméras, nous avons facilement trouvé des exemples du phénomène d'accélération sociale et nous sommes parvenu·e·s à discuter de ces impacts sur nos vies. Anne-Marie affirme : « J'ai souvent l'impression, quand je prends une photo avec mon téléphone, que je ne suis pas portée à la regarder, je fais simplement la mettre de côté et évidemment je ne revis pas le moment en la regardant parce que j'ai eu accès à cette image-là au moment précis où je l'ai vécu. ». Le procédé de la solargraphie stimule des réflexions sur la photographie et notre usage de l'image. Créer des images de solargraphie devient une expérience alternative à la rapidité, l'ensemble du processus ayant pris plusieurs mois d'attente et plusieurs heures de travail. Plusieurs me confient avoir apprécié·e·s ce procédé « en collaboration avec le temps » (Pascale Conversation en personne, s.d.).

Dans mon projet de mémoire, je postulais que le lien que les collaborateur·rice·s auront entretenu avec les caméras jouerait sur leur perception de l'image de solargraphie qui en découlera. Pour certaines personnes il semble avoir modifié leur vision de leur environnement, comme l'affirme Michael lorsqu'il revient sur l'expérience : « Soit je regardais le paysage et ça me faisait penser à la caméra, soit je pensais à la caméra et ça me faisait penser au paysage. Il y avait une interrelation qui s'était créée entre ces deux choses-là. » (Conversation en personne, s.d.). Certain·e·s volontaires m'ont affirmé avoir oublié les caméras dans leur environnement, seules les rencontres avec des proches en visite à leur domicile leur permet d'en parler. Pascale me mentionne que plusieurs personnes pensent que les caméras accrochées chez elle sont des cendriers, après leur avoir expliqué le projet « beaucoup de gens se sont mis la face devant la caméra [c'est comme si on a plein de petites secondes de quelqu'un·e qui regarde, que l'on ne

pourra pas voir, c'est ce que l'on se disait Pascale et moi]. Et aussi beaucoup d'écureuils, ce fil électrique là c'est une autoroute de petits corps en mouvement. » (Conversation en personne, s.d.) (voir Figure 5.3). Marjolaine souligne : « Je le montrais à chaque fois [les caméras accrochées] parce que je montre mon jardin [et on me demandait] c'est quoi la cannette qui pendouille dans ton jardin [rires] pis j'essayais de leur expliquer dans mes mots, un peu approximativement, ça intéressait beaucoup les gens ». La présence de plantes ornementales, d'un potager ou d'arbre dans l'environnement immédiat des volontaires semblent participer indirectement à l'image. Des liens évidents sont faits entre l'absorption de la lumière par le papier photo et par les plantes. Marjolaine suggère que :

[La caméra] prend le soleil comme les plantes, parce [qu'elle est fixée à côté d'elles], comme une carte du soleil de ce que les plantes ont vu et ont pris [...] Quand je vais voir le résultat ça va me rapprocher de mes plantes, dans le sens où je ne peux pas avoir de discussions avec elles parce qu'elles ne parlent pas, je ne sais pas ce qu'elles voient, qu'est-ce qu'elles vivent, pis là c'est comme une façon de mieux les comprendre. (Conversation en personne, s.d.)

Ici les plantes sont perçues comme parties prenantes au processus, elles jouent un rôle actif dans la création de l'image et pourraient potentiellement agrémenter le résultat ou participer à bloquer l'obturateur de la caméra, comme l'affirme la collaboratrice Aurélie qui s'inquiète que ses tomates aient perturbé l'expérience. L'environnement urbain n'est pas seulement pris en photo et archivé, comme le démontrent les différents témoignages et ma propre expérience, il participe activement à la création de l'image.

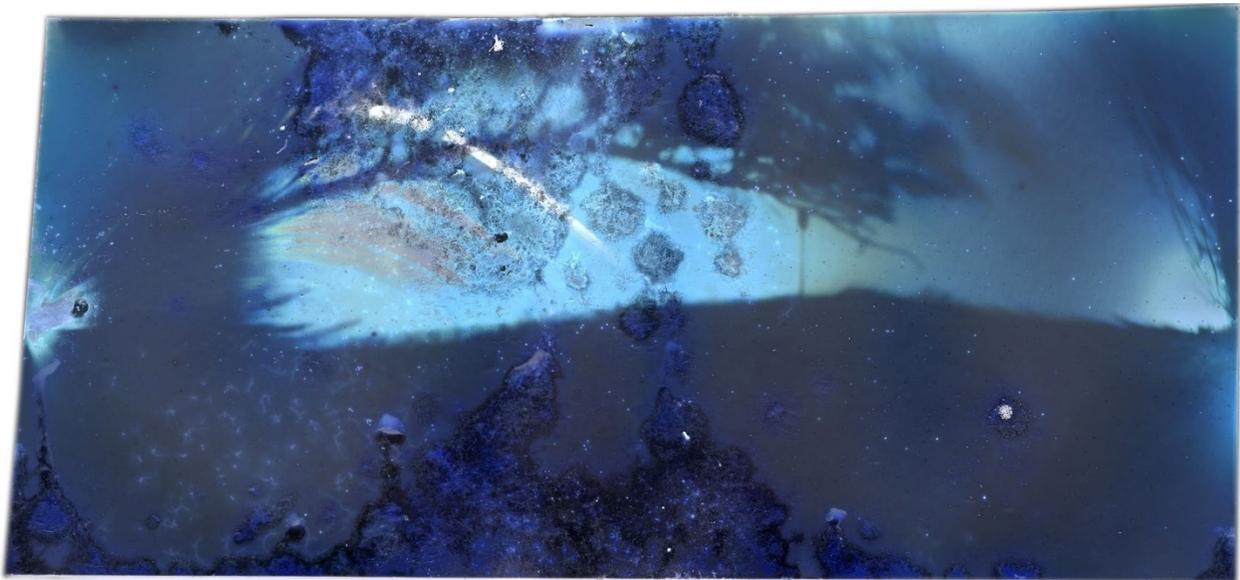
8.2 Pertinence sociale : « je plante un rosier parce que je veux rester là »

C'est avec une certaine surprise que la pertinence sociale du projet est rapidement apparue dans mes discussions avec mes collaborateur·rice·s, devenant le fil conducteur de la plupart de mes rencontres de l'hiver 2023. Lorsque j'ai décroché mes caméras au mois de janvier ou de février 2023, plusieurs personnes m'ont fait part de leur situation de logement — la plupart sont locataires — et de la précarité qui accompagne leur statut. Plusieurs témoignages reflètent la réalité de vivre dans un contexte de crise du logement. Ce phénomène se caractérise par une cette pénurie de logements abordables en sol montréalais, enjeu critiqué à la fois par les regroupements de défense des droits des locataires, le milieu de la recherche et la Communauté métropolitaine de Montréal (Ainsley Vincent, 2023). Les mots d'Anne-Marie et de Goldjian inscrivent le projet dans ce contexte :

Nous c'est un appartement [loué] ici et on va le quitter bientôt. On a reçu notre deuxième avis d'éviction que l'on a contesté. On a un propriétaire qui voit l'immobilier comme un investissement, c'est quand même fréquent. Je trouvais cela vraiment beau de participer à ce genre de projet là parce que l'on allait avoir une preuve temporelle de notre présence et, je ne sais pas si cela va fonctionner, mais si on a une image qui démontre notre présence à long terme ici, dans cet appartement-là, moi ça va m'apporter beaucoup de bonheur d'avoir cette image. (Anne-Marie, Conversation en personne, s.d.)

Moi ça fait 18 ans que je suis là et j'ai des enjeux avec mon propriétaire, j'ai souvent une peur d'être mis dehors. Le jour où tu es venu, je pense, je m'étais acheté un rosier, je venais de le planter et c'était comme « je plante un rosier parce que je veux rester là, je veux y mettre de la beauté et de l'amour » y recevoir un projet artistique ça m'aidait à me sentir lié au lieu. [...] peut-être qu'un jour je devrai quand même partir, mais ça a contribué au sentiment de se sentir bien ici et y'a quelque chose qui prend des traces de la beauté et de la lumière. C'est cela que je sentais quand je croisais les caméras. (Goldjian, Conversation en personne, s.d.)

Figure 8.1 Plage du poste de police (Îles-de-la-Madeleine), exposition de mai 2023 à janvier 2024.



Alors que je mène ces entrevues à l'hiver 2023, je prépare aussi mon séjour aux Îles-de-la-Madeleine, archipel situé dans le Golfe du Saint-Laurent, où je me rendrai en mai 2024 avec l'équipe du projet de recherche Solastalgies créatrices. Participer au projet m'a permis d'archiver des lieux particulièrement touchés par l'érosion dans l'archipel et de rencontrer des membres de la communauté madelinienne. J'ai animé une activité de fabrication de caméra de solargraphie au Musée de la Mer à Havre-Aubert, chaque personne était invitée à poser la caméra chez elle et à me faire parvenir l'image par la suite, les images reçues ont été publiées dans un Atlas disponible en ligne et en format papier (Uhl, 2024).

8.3 Discussion des résultats

J'ai organisé un lancement festif pour la sortie du zine *Planter un rosier (pour rester ici)* à L'imprimerie, centre d'artistes. Je souhaitais présenter mon travail dans l'atelier qui m'avait accueilli entre avril et juin 2024. L'événement a eu lieu le vendredi 7 juin 2024, j'ai eu l'occasion de rassembler plusieurs participant-e-s au projet et d'avoir leur retour sur les images. Une table au centre de la pièce regroupait différentes images de solargraphie imprimées en 11 X 17 po sur du papier Bond, celles-ci pouvaient être manipulées par le public. On retrouvait également des caméras utilisées pour le projet et un exemplaire du zine. Deux images imprimées en grand format sur du papier translucide et légèrement rigide (Mylar) étaient exposées en vitrine du centre d'artistes du 6 juin au 3 juillet 2024. Elles flottaient à distance du mur pour permettre à la lumière de passer au travers et d'offrir différentes interprétations de l'image au public selon l'éclairage du moment (Figures 8.6 à 8.8).

Figure 8.19 Soline devant son arbre. Photographie par Elie-John Joseph.



Figure 8.10 Le public manipule les images imprimées. Photographie par Elie-John Joseph.



Figure 8.37 Caméra prototype



Figure 8.28 Présentation de mon projet. Photographie par Elie-John Joseph.



Figure 8.55 Impressions sur papier Mylar en vitrine de L'imprimerie, centre d'artistes.
Photographie par Elie-John Joseph.



Figure 8.62 Vue de l'intérieur de la vitrine.



Figure 8.46 Vue de nuit de la vitrine.



Discuter des résultats de mon mémoire, c'est certainement se pencher sur l'ensemble du processus de recherche-crédation. Des déceptions marquent mon parcours, notamment la difficulté d'évoluer dans une institution scindée en faculté. Malgré mes contrats étudiants pour la faculté des arts de l'UQAM, je ne suis pas en mesure d'avoir accès aux services dont j'ai besoin, plus particulièrement la salle d'impression en grand format. Après différentes démarches, je me tourne vers des ressources externes : un commerce d'impression et le centre d'artistes L'imprimerie. Au centre d'artistes, je trouve le soutien nécessaire pour terminer mon projet ainsi que les ressources matérielles pour faire le zine. Je me demande si l'université pourrait offrir un espace d'atelier polyvalent aux étudiant·e·s à la maîtrise en communication ? Je relis mon journal de bord et en mars 2022 j'écris ceci : « J'aimerais avoir un espace vide que je peux remplir d'idées. Une grande salle où réfléchir mon projet. ». L'ensemble du processus m'a amené à chercher un espace à moi et c'est en travaillant en atelier que je suis en mesure de donner corps au récit. Mon expérience me permet de me raccrocher à mon fil conducteur en y organisant le lancement du zine et en rassemblant une partie des participant·e·s au projet.

La volonté de réfléchir collectivement à notre rapport au temps et la recherche d'un sentiment de présence ont agi comme une ombre au fil des recherches, toujours présente elle a coloré mes échanges et réflexions ces quatre dernières années. Dans le cadre de l'événement du 7 juin 2024, nous avons vécu une expérience commune matérialisée dans la création d'un zine et révélée par la rencontre entre les volontaires et le public. L'ensemble du processus est vu comme l'œuvre qui nourrit l'aspect théorique du mémoire, les interactions et les échanges d'idées vécues lors des rencontres avec les volontaires teintent l'ensemble du projet. Nos discussions m'ont accompagnée et nourrie au fil de la création de ce projet, leurs idées contaminant mes réflexions. Comme le soulignent Paquin et Noury, le processus médiatique et les usages du média prennent forme à travers les dialogues subjectifs et intersubjectifs de la personne créatrice et de son équipe, la construction de l'intersubjectivité, l'interaction entre plusieurs consciences réflexives, est plus importante que l'expression de la subjectivité individuelle de l'artiste dans un processus de recherche-crédation en communication (2020). Le zine tente de rassembler l'ensemble de ces subjectivités et souligne les thèmes inhérents au projet qui sont apparus au fil des rencontres, notre relation au(x) média(s) dans un contexte d'accélération sociale de même que les différents points de vue et réalités vécues dans un contexte de crise du logement. En réponse à ma problématique et mes intentions de recherche, je considère que l'ensemble de ce processus et le choix de la solargraphie comme média pour rencontrer et archiver m'ont permis d'offrir un instant de subversion des normes temporelles.

Quant à la recherche du sentiment de présence relevé par Hardy (2021), je me questionne sur la pertinence de cette interrogation dans le cadre de cette recherche-création. Il semble que cette question reste en suspens et que la recherche-création s'est détournée de cette pr emisse de réflexion. Ces résultats reflètent le concept de sérendipité, ces découvertes fortuites qui adviennent au fil de la recherche et qui modifient les conclusions des chercheur-se-s. C'est à travers la création médiatique que la recherche-création en communication se trouve et évolue : « les médias ne doivent pas uniquement être considérés comme des "instruments" de la création médiatique, c'est-à-dire qu'ils doivent également et simultanément être considérés comme des objets de recherche et d'expérimentation empiriques » ce qui demande aux chercheur-se-s de porter attention aux processus de production, mais aussi aux artefacts qui en découlent (Paquin et Noury, 2020, p.19). Il semble que certains résultats de recherches soient ici apparus au fil des discussions avec les volontaires hôtes des caméras, à travers les interactions qu'ils ont entretenus avec la caméra, à travers le partage d'expériences liées à la crise du logement.

CONCLUSION

Nous sommes à la fin du mois de juillet 2024, je suis déterminée à déposer mon mémoire le mois prochain et de voir ce projet se terminer sans s'épuiser. La première page de mon prologue marque mes premières expérimentations avec une *pinhole* et le début de ma scolarité aux cycles supérieurs, passage marqué par différents confinements, couvre-feu et une scolarité effectuée majoritairement en ligne. Vivre, étudier et créer dans un contexte de pandémie me semble loin aujourd'hui, mais cette expérience a profondément modifié mon parcours et certainement celui de mes collègues. La joie de se rencontrer en personne lors des cours-ateliers a permis de créer des liens de solidarité qui sont toujours présents. Dans ce projet de recherche-crédation j'ai tenté de rassembler différentes thématiques, valeurs et pratiques pour former un tout cohérent. Mes diverses implications ont contaminé mon mémoire, lui insufflant une direction puis une autre.

Tous les morceaux de papier photosensible sont rassemblés dans une ancienne boîte de biscuits en métal, à l'abri dans mon armoire. S'y retrouve l'ensemble des images du projet, les couleurs figées puisque sans contact avec la lumière, l'odeur d'humidité et de moisissure enfermée dans cet espace clos. Elles sont devant moi, elles attendent une suite ou acceptent leur statut d'archives éphémères. Je ne sais pas comment les conserver, je n'ai toujours pas décidé si leur forme numérique est la manière de les garder. J'ai une affection pour ce papier qui a vécu des mois à l'extérieur, je ne veux pas m'en séparer, je l'accumule comme un trésor. Je ressens ce souci de la perte inhérente aux photographies de ruine et à l'analogique et pourtant dès les débuts de ce processus de création je sais que ces archives créent de l'éphémère. La solargraphie crée une double archive : elle capture les mois passés à l'extérieur en nous offrant des images inédites dans le monde analogique, mais par le fait même elle détériore sa propre forme, son propre matériel. Mon espace, ma grande pièce à remplir d'idées, se remplit de matériel, de projets en suspens qui reprendront peut-être lorsque j'aurai terminé cette rédaction.

Je me rends en vélo jusqu'à la librairie d'une des volontaires au projet pour lui remettre la copie de son zine. Je le donne à sa collègue qui me confie qu'elle aussi a planté un rosier devant son appartement qu'elle devra bientôt quitter.

BIBLIOGRAPHIE

À propos d'Expozine. (s. d.). Expozine. <https://expozine.ca/a-propos/>

Adam, B. (2008). Of timescapes, futurescapes and timeprints. *Lüneburg University*, 17.

Ainsley Vincent, R. (2023). *Parcours résidentiels de Siqinirmiut (Inuit vivant au Sud) à Montréal* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec, Institut national de la recherche scientifique]. <https://espace.inrs.ca/id/eprint/14206/>

Albrecht, G. (2005). "Solastalgia". A New Concept in Health and Identity. *PAN: Philosophy Activism Nature*, (3).

ARCMTL. (s. d.). ARCMTL. <https://arcmtl.org/>

Bonneau, D. (2014, 24 juin). Bord de l'eau et controverse à Laval. *La Presse*, Immobilier. <https://www.lapresse.ca/maison/immobilier/projets-immobiliers/201406/24/01-4778444-bord-de-leau-et-controverse-a-laval.php>

Camera Obscura. (s. d.). Abelardo Morell. <https://www.abelardomorell.net/recent/camera-obscura>

Camera Obscura. (s. d.-a). PhotoPedagogy. <https://www.photopedagogy.com/camera-obscura.html>

Camera Obscura – Hammarkullen. (s. d.). Hendrik Zeitler. <https://hendrikzeitler.com/work/424-2/camera-obscura-das-unbewusste/>

Chantiers sous surveillance • Janie Julien-Fort. (s. d.). *Janie Julien-Fort*. <https://janiejfort.com/projets/chantiers-sous-surveillance-2015/>

Chapman, O. et Sawchuk, K. (2015). Creation-as-Research: Critical Making in Complex Environments. *RACAR : Revue d'art canadienne*, 40(1), 49. <https://doi.org/10.7202/1032753ar>

Corine Eniroc (@corine.eniroc) • Photos et vidéos Instagram. (s. d.). <https://www.instagram.com/corine.eniroc/>

Corine Eniroc (@Corine Eniroc). (2022, 7 juin). *Recherche de volontaires pour un projet photo* [Statut Facebook]. Facebook Meta.

DIY : tant de gens se reconnaissent dans ces trois lettres. (2013, 19 novembre). *Le Monde.fr*. https://www.lemonde.fr/vous/article/2013/11/19/diy-tant-de-gens-se-reconnaissent-dans-ces-trois-lettres_3516152_3238.html

Doane, M. A. (2007). The Indexical and the Concept of Medium Specificity. *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 18(1), pp. 128–152.

Dufour-Villeneuve, L. (2021). *L'objectivité comme posture éthique dans l'onto-épistémologie de Donna Haraway* [Mémoire de maîtrise, Université de Montréal]
<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/25482>

ÉCRAN : Définition de ÉCRAN. (s. d.). <https://cnrtl.fr/definition/%C3%A9cran>

Équinoxes et solstices. (s. d.). *espace pour la vie montréal*. <https://espacepourlavie.ca/equinoxes-et-solstices>

Fantin, E., Chevry, S. et Niemeyer, K. (2021). *Nostalgies contemporaines: médias, cultures et technologies*. Presses universitaires du Septentrion.

Fosbury, R. et Trygg, T. (2010). Solargraphs of ESO. *The Messenger*.

Grandbois-Bernard, E. (2021). Maisons (in)habitables. Nostalgie et déracinement dans la photographie de ruines actuelle. Dans E. Fantin, S. Chevry et K. Niemeyer (dir.), *Nostalgies contemporaines: médias, cultures et technologies*. Presses universitaires du Septentrion.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.

Haraway, D. (2007). *Savoirs situés : question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle*, 20.

Hardy, J.-S. (2021). La volonté de présence, ou la nostalgie d'un temps pré-médiatique. Dans E. Fantin, S. Chevry et K. Niemeyer (dir.), *Nostalgies contemporaines: médias, cultures et technologies*. Presses universitaires du Septentrion.

Hertz, G. et Parikka, J. (2012). Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method. *Leonardo*, 45(5), 424-430. https://doi.org/10.1162/LEON_a_00438

Impact environnemental des technologiques numériques. (2021, 14 mai). Commission de l'éthique en science et en technologie. <https://www.ethique.gouv.qc.ca/fr/actualites/ethique-hebdo/impact-environnemental-des-technologiques-numeriques-quelle-responsabilite-environnementale-a-l-endroit-des-dechets-numeriques-3/>

Infos • Janie Julien-Fort. (s. d.). *Janie Julien-Fort*. <https://janiejfort.com/infos/>

Introduccion Solarigrafia. (s. d.).
http://www.solarigrafia.com/solarigrafia_solarigraphy/Introduccion_Solarigrafia.html

Jackson, A. (2022). The art of interconnection: meaning, symbolism and Antarcticness in Antarctic solargraphy. Dans I. Kelman (dir.), *Antarcticness: Inspirations and imaginaries*. UCL Press.
<https://doi.org/10.14324/111.9781800081444>

Julien Fort, J. (2013). *Exploration de la matière photosensible à l'ère numérique par l'utilisation du sténopé, les manipulations en chambre noire et la réalisation d'une installation photographique* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].

Keightley, E. (dir.). (2012). *Time, Media and Modernity*. Palgrave Macmillan UK.
<https://doi.org/10.1057/9781137020680>

Legendre, I. (2022a). Généalogie du zine contemporain au Québec : de la personnalisation de la politique à une politique de la mise en commun des intimités. *Analyses: Revue de littératures franco-canadiennes et québécoise*, 16(1), 71. <https://doi.org/10.7202/1088499ar>

Legendre, I. (2022b). *la scène du zine de Montréal*. Aura.

McLuhan, M. et Gordon, W. T. (2003). *Understanding media: the extensions of man* (Critical ed). Gingko Press.

Méaux, D. (1997). *La photographie et le temps: le déroulement temporel dans l'image photographique*. Publications de l'Université de Provence.

McLuhan, M. et Gordon, W. T. (2003). *Understanding media: the extensions of man* (Critical ed). Gingko Press.

media debris (@media_debris) • Photos et vidéos Instagram. (s. d.).
https://www.instagram.com/media_debris/

Monument : Penelope Umbrico. (2019).
<http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/monument/>

Naudier, D. et Soriano, É. (2010). Colette Guillaumin. La race, le sexe et les vertus de l'analogie: *Cahiers du Genre*, n° 48(1), 193-214. <https://doi.org/10.3917/cdge.048.0193>

Niemeyer, K. (2014). *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. Palgrave Macmillan.

Niemeyer, K. (2015). *A theoretical approach to vintage: From oenology to media*.
<https://doi.org/10.25969/MEDIAREP/15199>

Niemeyer, K. et Uhl, M. (2021). 10 000 cartes postales pour 2042. Imaginations et nostalgies instantanées du futur. Dans E. Fantin, S. Chevry et K. Niemeyer (dir.), *Nostalgies contemporaines: médias, cultures et technologies*. Presses universitaires du Septentrion.

Niemeyer, K. et Uhl, M. (2024). Solastalgia. Dans *The Routledge Handbook of Nostalgia*. Routledge.

Paquin, L.-C. et Noury, C. (2020). Petit récit de l'émergence de la recherche-crédation médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique. *Communiquer. Revue de communication sociale et publique*, (La communication à l'UQAM), 103-136. <https://doi.org/10.4000/communiquer.5042>

Ratto, M. (2011). Critical Making: Conceptual and Material Studies in Technology and Social Life. *Inf. Soc.*, 27, 252-260. <https://doi.org/10.1080/01972243.2011.583819>

Renner, E. (2012). *Pinhole Photography: From Historic Technique to Digital Application*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780080927893>

Robin, K. (2011). Au-delà du sexe : le projet utopique de monique wittig. *Journal des anthropologues*, (124-125), 71-97. <https://doi.org/10.4000/jda.5279>

Rosa, H. (2010). *Accélération une critique sociale du temps*. La Découverte.

Schrey, D. (2021). Nostalgie analogique et art de la ruine. Dans E. Fantin, S. Chevry et K. Niemeyer (dir.), *Nostalgies contemporaines: médias, cultures et technologies*. Presses universitaires du Septentrion.

Schubart, B. (2011, 1^{er} novembre). *Schubart: The Power of Making*. Welcome to the VPR Archive § Commentary Series. <https://archive.vpr.org/commentary-series/schubart-the-power-of-making/>

Sun/Screen/Scan : Penelope Umbrico. (2018). <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/sunscreenscan/>

Suominen, R. (2021). *Written Into History? Solastalgia and Emotion Under the Western Gaze*. <https://digital.lib.washington.edu:443/researchworks/handle/1773/47741>

Typothèque Bye Bye Binary. (s. d.). <https://typotheque.genderfluid.space/index.html>

Uhl, M. (dir.) (2024). *Atlas Solastalgique des îles-de-la-Madeleine*. <https://solastalgiescreatrices.uqam.ca/atlas/>

Uhl, M. et Niemeyer, K. (2023). Solastalgie. *Anthropen*. <https://doi.org/10.47854/anthropen.v1i1.51945>

van der Heijden, T. (2021). Technostalgie du present: des technologies de la mémoire à une mémoire des technologies. Dans E. Fantin, S. Chevry et K. Niemeyer (dir.), *Nostalgies contemporaines: médias, cultures et technologies*. Presses universitaires du Septentrion.