

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES INTERSTICES MÉDIATIQUES
RÉVÉLÉS PAR LA PRATIQUE DE LA PHOTOGRAPHIQUE FAMILIALE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE

DOCTORAT EN COMMUNICATION

PAR
EMMANUEL CHARLEBOIS

OCTOBRE 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.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 Katharina Niemeyer pour son intelligence, sa rigueur, sa passion. J'ai été privilégié de bénéficier d'un encadrement si soutenu tout au long de ce processus de recherche et de création. À titre de directrice de thèse, Katharina m'a permis de tirer profit de la richesse de ses connaissances et expériences dans le vaste champ des médias et de la création. Elle aura été une guide motivante, investie et exigeante : exactement ce que je souhaitais !

Merci aux membres du jury. Vos expertises respectives offrent une pluralité de regards sur cette thèse et en enrichissent les perspectives.

Merci au Centre de recherche Cultures – Arts – Sociétés (CELAT) pour son appui et sa programmation extrêmement inspirante.

Merci aux nombreuses familles qui ont accepté de participer à cette aventure. Chacune et chacun a généreusement pris le temps de s'impliquer dans les différentes étapes du projet, et ce, dans un contexte pandémique qui compliquait grandement toute collaboration.

Merci aux élèves du primaire et aux membres du personnel de l'école Saint-Michel impliqués dans ce projet. Votre participation a été impressionnante et précieuse.

Merci à Jennifer Bélanger d'avoir effectué la révision finale en saisissant avec énormément de justesse l'objet de cette recherche et ses intentions.

Merci à Mélanie Roux pour son soutien indéfectible, ses conseils judicieux, son regard critique.

Merci à ma famille. Vous avez permis qu'émergent les interstices.

Je dédie ce travail à ma mère, femme à la mémoire exceptionnelle, qui a régulièrement exprimé le souhait de le lire et qui le consultera finalement sans se rappeler l'avoir fait.

Et ce sera parfait ainsi.

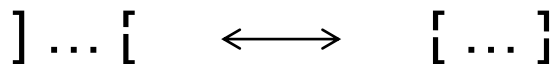
NOTA BENE

Volonté d'inclusivité

Nous sommes soucieux d'atteindre la plus grande représentativité possible. Ainsi, nous recourons à des stratégies pour rendre notre langage inclusif : la féminisation par doublet ou par doublet abrégé, et l'usage de formules épïcènes.

Reconnaissance des apports

À l'exception d'énoncés qui ne s'y prêtent pas, nous optons dans notre thèse pour le « nous » de modestie. Nous considérons que ce pronom reconnaît la contribution des différentes collaboratrices et collaborateurs, en particulier, notre directrice de thèse. Il ne s'agit pas d'une voix qui efface ma posture, mais, au contraire, la réaffirme dans sa relation à la multiplicité, la dévoile sculptée par cet entre-plusieurs.



AVANT-PROPOS : POURQUOI LES INTERSTICES ?

Fils d'un ancien moine trappiste qui avait fait vœu de silence et de pauvreté et d'une mère enseignante hyperactive/volubile/accumulatrice, j'étais sans doute destiné ou du moins prédisposé à m'intéresser à des enjeux de consommation en communication.

Après avoir recherché, dans le cadre de mon mémoire de maîtrise il y a quelques années¹, des explications à la pérennité du support papier comme matériel encore largement dominant dans nos écoles, j'ai souhaité pousser plus loin l'étude des rencontres, des complémentarités, mais également des frictions² (au sens employé par Tsing, 2011) et des tensions temporelles entre supports médiatiques.

J'interpelle, pour cette thèse, de nombreuses chercheuses et chercheurs en communication et études médiatiques, ainsi que des spécialistes issu.e.s d'autres champs universitaires. Adoptant une posture critique et mobilisant une recherche-création médiatique participative, je sollicite mes expériences en production audiovisuelle de même qu'en enseignement des médias, de la photographie et du cinéma, mais aussi et particulièrement, mon rôle de père de six enfants. La tenue d'un journal manuscrit et photographique tout au long de la thèse a contribué à un travail

¹ Emmanuel Charlebois, « Causes de la pérennité du manuel scolaire québécois au secondaire, dans un contexte de mutation des temporalités favorisée par l'essor des technologies de l'information et des communications », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Montréal, 2012, <https://archipel.ugam.ca/4820/>

² « A wheel turns because of its encounter with the surface of the road; spinning in the air it goes nowhere. Rubbing two sticks together produces heat and light; one stick alone is just a stick. In both cases, it is friction that produces movement, action, effect. Challenging the widespread view that globalization invariably signifies a “clash” of cultures, anthropologist » (Tsing, 2011, p. 5).

autoethnographique familial visant à révéler, définir et comprendre des particularités spatio-temporelles de ce que j'appellerai les interstices³, et plus spécifiquement les interstices médiatiques qui participent à la production, au partage et à la conservation des photographies au sein de la famille.

Le désir d'explorer les interstices dans le champ des communications s'est imposé brusquement il y a quelques années, à un moment où j'ai voulu prendre une photo de ma fille de trois ans. Je n'y suis pas arrivé : elle voulait voir le résultat avant même que je n'aie pu appuyer sur le déclencheur. Elle venait de me faire réaliser avec stupéfaction qu'on pouvait maintenant dépasser l'instantanéité par quelque chose comme une « post-immédiateté ». Y aurait-il dès lors un déplacement interstitiel? Une compression? Un anéantissement? Une mutation? C'est dans l'espoir d'arriver à révéler différents états et attributs des interstices que nous avons réalisé cette thèse en recherche-crédation médiatique.

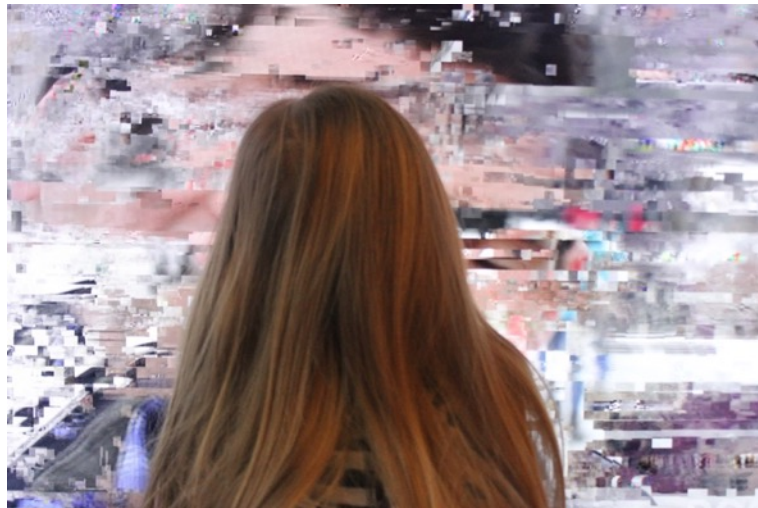


Figure 1 – *Interstices*.

³ Une première définition de la notion d'interstice est proposée à la section 1.1.

RÉSUMÉ – ABSTRACT – WAKE'NIKONHRÍ :IO

L'essor fulgurant des technologies et médias numériques a permis d'accroître considérablement le flux d'informations partagées. Parallèlement, il a favorisé la réduction des délais pour l'élaboration, la production et la diffusion de contenus. Nous explorons, dans cette thèse en recherche-crédation médiatique, des incidences que ces transformations sociotechniques ont sur les interstices médiatiques. Nous recourons à la photographie familiale afin de chercher à identifier et à comprendre ces états interstitiels. Notre travail prend la forme d'un laboratoire à l'intérieur duquel interagissent des entretiens avec des familles, des ateliers avec des élèves, une exposition photo, un travail approfondi de recherche théorique, ainsi qu'une contribution ethnographique originale. À cet effet, nous mettons à profit notre expérience de parent de nombreux enfants, notre travail d'enseignant et celui de photographe pour apporter une contribution directe à notre quête. Par un procédé méthodologique basé sur une approche par bricolage, nous étudions les interstices médiatiques sous différents angles et à travers diverses composantes qui leur sont associées : attente, réflexion, questionnement, rappel, oubli. Nous analysons les espaces et les temps qu'ils occupent dans nos communications. L'examen des pratiques et des rapports à la photographie de famille, tant argentique que numérique, a contribué à révéler des activités interstitielles transposables à nos communications médiatiques quotidiennes. À l'issue de ce processus de recherche et de création, nous constatons que les interstices médiatiques détermineraient nos communications et parfois l'inverse. Si en début de parcours, nous les situons en périphérie, en hors champ, puis dans un entre-deux ou un entre-plusieurs, nous soutenons maintenant qu'ils occuperaient une place beaucoup plus importante dans nos communications médiatiques, indépendamment de la génération technologique à laquelle nous nous identifions. Nous croyons que le degré d'interpellation des interstices médiatiques dans nos échanges peut être adapté de manière significative à condition d'y être sensibilisé.e, d'y être éduqué.e.

The meteoric rise of digital technologies and media has considerably increased the flow of shared information. At the same time, it has reduced the time it takes to develop, produce and distribute content. In this media research-creation thesis, the impact of these socio-technical transformations on media interstices is explored. We use family photography to identify and understand these interstitial states. Our work takes the form of a laboratory in which interviews with families, workshops with students, a photo exhibition, in-depth theoretical research and an original ethnographic contribution interact. To this end, we draw on our experience as parents of many children, our work as teachers and our work as photographers to make a direct contribution to our quest. Using a methodological approach based on the art of bricolage, we study media interstices from different angles and through the various components associated with them: waiting, reflecting, questioning, remembering, forgetting. We analyze the spaces and times they occupy in our communications. Our examination of the practices and relationships of family photography, both analog and digital, has helped reveal interstitial activities that can be transposed to our everyday media communications. At the end of this process of research and creation, we find that media interstices determine our communications, and sometimes vice versa. While at the start of our journey, we saw them as peripheral, off-camera, in-between or in-between-many, we now maintain that they occupy a much more important place in our media communications, regardless of the technological generation we identify with. We believe that the degree of interpellation of media interstices in our exchanges can be significantly adapted, provided we are aware of them and educated about them.

WAKE'NIKONHRÍ:IO⁴

⁴ Le terme « interstice » n'existe pas en langue Mohawk (Kanyen'kéha) ; sans doute parce qu'on n'a pas besoin de le nommer pour le vivre... Nous reconnaissons que l'Université du Québec à Montréal est établi en territoire autochtone non cédé.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
NOTA BENE	iii
AVANT-PROPOS : POURQUOI LES INTERSTICES ?	iv
RÉSUMÉ – ABSTRACT – WAKE’NIKONHRÍ :IO	vi
LISTE DES FIGURES	xii
LISTE DES TABLEAUX	xvi
ACCÈS AUX ANNEXES	17
INTRODUCTION	24
EN TERRITOIRE INTERSTITIEL	24
SECTION I	26
Contexte et problématique	26
1.1 Surabondance informationnelle et accélération sociale	26
1.2 Décélération du flux communicationnel et apparition d’interstices	29
1.3 Pourquoi les interstices?	32
1.4 Pour une indécidabilité des interstices médiatiques.....	37
1.5 Penser et problématiser l’interstice médiatique par la photographie	42
1.5.1 Valeurs des photographies : entre analogique et numérique	44
1.5.2 Sélection/conservation	46
1.5.3 Partage	49
1.6 La technologie comme génératrice de générations	52
1.6.1 Génération technologique : balise évolutive	54
1.7 L’analogique et le numérique en famille	57
SECTION II	62
Cadre conceptuel	62
2.1 Questions de recherche et intuitions	62
2.1.1 État(s) de surabondance de données.....	64
2.1.2 Mutation des interstices en communication	65
2.1.3 Aptitudes particulières des générations numériques	66
2.2 Inspirations conceptuelles.....	68
2.2.1 Les concepts de brachylogie, d’accélération et d’excès du flux d’information.....	73
2.2.2 Les concepts de l’argentique et du numérique en photographie	77
2.2.3 Changement de paradigme pour les souvenirs de famille.....	83

2.3 Inspirations de création	95
2.4 Synthèse et perspectives du chapitre.....	103
SECTION III	108
Aux confins des interstices	108
3.1 Interstice et création : méthodologie et posture épistémologique	108
3.1.1 Faits saillants méthodologiques.....	110
3.1.2 Posture épistémologique	130
3.1.3 Les familles à travers la lentille : sondage et entrevues.....	132
3.2 Bricoler avec des interstices	134
3.2.1 La recherche-crédation comme posture et démarche méthodologique	138
3.2.3 Activités participatives et création d’une exposition	145
SECTION VI.....	152
Crédation et interstices	152
4.1.1 S’exposer aux interstices.....	152
4.1.2 Création et mise en place de l’exposition	155
4.1.3 Installations interstitielles : une mise en abime multiple en exposition.....	171
4.1.4 Fiches-témoins	237
4.1.5 Temps d’exposition	286
SECTION V	295
Apports participatifs	295
5.1 Entretiens et activités avec les participant.e.s	295
5.1.1 Qualifier et quantifier les interstices.....	295
5.1.2 Déroulement avec les membres des familles	299
5.1.3 Déroulement avec les élèves du primaire.....	301
5.1.4 Résultats d’enquêtes.....	302
5.1.5 Données recueillies auprès des familles	308
5.2 Recadrage pour les mémoires photographiques familiales	327
SECTION VI.....	331
CONCLUSION	331
6.1 (Re)définir les interstices au prisme de la recherche-crédation médiatique	331
6.2 Éduquer ou plutôt s’éduquer aux interstices	343
POSTFACE	347
BIBLIOGRAPHIE	358
ANNEXE A – RÉCIT VIDÉO	375
ANNEXE B – LIVRET D’EXPOSITION : <i>INTERSTICES : ENTRE NÉCESSITÉ ET DANGER</i>	376

ANNEXE C – DIAPORAMA DE L’INSTALLATION NO. 11	377
ANNEXE D – PLAN DES SALLES D’EXPOSITION; FICHES TECHNIQUES DES CRÉATIONS.....	378
ANNEXE E – QUESTIONNAIRE; TABLEAUX ET GRAPHIQUES DES RÉSULTATS D’ENQUÊTES.....	401
ANNEXE F – QUESTIONNAIRE ÉLÈVES; LETTRES; GRILLE D’ENTRETIENS; FORMULAIRES DE CONSENTEMENT	441

LISTE DES FIGURES

Sauf indication contraire, les photographies qui apparaissent dans ce document sont d'Emmanuel Charlebois. Elles représentent des éléments et installations créés pour le projet de thèse. Les croquis sont du même auteur et proviennent de son journal de bord.

Figure 1 – <i>Interstices</i>	v
Figure 2 – Capture d'écran : récit vidéo <i>Interstices</i>	18
Figure 3 – Page couverture du livret d'exposition	19
Figure 4 – Capture d'écran de l'installation n° 11 : Les espaces-temps vus et vécus par les élèves de 6e année, École Saint-Michel.....	20
Figure 5 – Capture d'écran : plan des salles d'exposition.	21
Figure 6 – Capture d'écran : tableaux des résultats.....	22
Figure 7 – Documents de consignation et d'autorisations.....	23
Figure 8 – « Orb of Ambivalence », Jenny Odell. Image tirée du site officiel de l'artiste, 2014.	40
Figure 9 – Repère.....	41
Figure 10 – Détails de l'installation n° 19.....	52
Figure 11 – <i>Interstices photographiques</i>	66
Figure 12 – Exposition n° 01, <i>Sans titre</i> , Anthony Ménard, 11 ans, 2021. Photo argentique.	68
Figure 13 – Jessica Eaton, tirée de Bombmagazine.com, 2019.	96
Figure 14 – Yoshiharu Ota, <i>Worldphoto.org</i> , 2017.....	97
Figure 15 – Penelope Umbrico, tirée du site officiel de l'artiste, 2017.....	97
Figure 16 – Croquis 11 et 14.....	113
Figure 17 – Croquis 19 et 45.....	114
Figure 18 – Croquis 3 et 7.....	115
Figure 19 – Croquis 8 et 12.....	115
Figure 20 – Croquis 16 et 17.....	116
Figure 21 – Croquis 20 et 23.....	116
Figure 22 – Croquis 24 et 25.....	117
Figure 23 – Croquis 26 et 27.....	117
Figure 24 – Croquis 28 et 44.....	118
Figure 25 – Croquis 46 et 48.....	118
Figure 26 – Croquis 30 et 36.....	119
Figure 27 – Croquis 37 et 38.....	120
Figure 28 – Croquis 40.....	120
Figure 29 – Croquis 42 et 43.....	121
Figure 30 – Croquis 51 et 52.....	122
Figure 31 – Croquis 54 et 57.....	122
Figure 32 – Croquis 60-61.....	123
Figure 33 – Croquis 62-63.....	123
Figure 34 – Croquis 64 et 65.....	124
Figure 35 – Croquis 55 et 56.....	125
Figure 36 – Croquis 66 et 67.....	126
Figure 37 – Croquis 69 et 72.....	126
Figure 38 – Croquis 73 et 74.....	127

Figure 39 – Croquis 76.....	128
Figure 40 – Croquis 77.....	128
Figure 41 – Croquis <i>Faire boule de neige</i>	129
Figure 42 – Maison d'exposition à Montebello.....	147
Figure 43 – Affiche à l'entrée de l'exposition.....	154
Figure 44 – Préparation de l'installation n° 19.....	155
Figure 45 – Installation n° 7.....	159
Figure 46 – Genèse interstitielle – Assemblage.....	162
Figure 47 – Production de l'installation n°19 <i>Surcharge/décharge</i> – 1.....	163
Figure 48 – Détails de l'installation n° 19 <i>Surcharge/décharge</i>	164
Figure 49 – Détails de l'installation n° 19 <i>Surcharge/décharge</i> : 242 photos rondes rétroéclairées sur 21 mètres de support.....	165
Figure 50 – Préparation de l'installation n° 19 <i>Surcharge/décharge</i> – 2.....	166
Figure 51– Installation n° 0 <i>Interstice 0</i>	168
Figure 52 – Couverture du livret d'exposition.....	169
Figure 53 – Représentation tridimensionnelle de notre symbole interstitiel.....	170
Figure 54 – Dynamique interstitielle. Structures du pont Samuel-De Champlain, 2022.....	171
Figure 55 – Installation n° 3 <i>(Re)conquête interstitielle 3</i>	174
Figure 56 – Détails de l'installation n° 3 <i>(Re)conquête interstitielle 3</i>	175
Figure 57 – Installation n° 0,2 <i>Interstice 1</i>	176
Figure 58 – Détails de l'installation n° 0,2 <i>Interstice 1</i>	177
Figure 59 – Installation n° 2 <i>(Re)conquête interstitielle 2</i>	178
Figure 60 – Détails de l'installation n° 2 <i>(Re)conquête interstitielle 2</i>	179
Figure 61 – Installation n° 2 <i>(Re)conquête interstitielle 2</i>	180
Figure 62 – Détails de l'installation n° 2 <i>(Re)conquête interstitielle 2</i>	181
Figure 63 – Détails de l'installation n° 1 <i>(Re)conquête interstitielle</i>	182
Figure 64 – Photo de l'installation n° 1 <i>(Re)conquête interstitielle</i> . Loralé Pilon, 6 ^e année, École St-Michel.....	183
Figure 65 – Installation n° 4 <i>Recadrage</i>	183
Figure 66 – Détails de l'installation n° 4 <i>Recadrage</i>	184
Figure 67 – Installation n° 4 <i>Recadrage</i>	185
Figure 68 – Installation n° 5 <i>Ludo mange</i>	187
Figure 69 – Préparation de l'installation n° 5 <i>Ludo mange</i>	188
Figure 70 – Inspiration de l'installation n° 5 <i>Ludo mange</i>	189
Figure 71 – Installation n° 6 <i>Autoportrait 1</i>	190
Figure 72 – Détails de l'installation n° 6 <i>Autoportrait 1</i>	191
Figure 73 – Installation n° 7 <i>Autoportrait 2</i>	192
Figure 74 – Détails de l'installation n° 7 <i>Autoportrait 2</i>	193
Figure 75 – Détails de l'installation n° 10 <i>Élagage</i>	194
Figure 76 – Détails de l'installation n° 10 <i>Élagage</i> . Chevauchement des images.....	195
Figure 77 – Préparation et synchronisation de l'installation n° 11 (titre ?).....	196
Figure 78 – Installation n° 11 <i>Les espaces-temps vus et vécus par les élèves de 6^e année</i>	197
Figure 79 – Photo de l'installation n° 11 tirée du livret d'exposition.....	198
Figure 80 – Installation n° 16 <i>Surcharge</i>	199
Figure 81 – Détails de l'installation n° 16 <i>Surcharge</i>	200
Figure 82 – Détails de l'installation n° 16 <i>Surcharge</i>	201
Figure 83 – Détails de l'installation n° 16 <i>Surcharge</i>	202
Figure 84 – Installation n° 18 <i>Surcharge 2</i>	203
Figure 85 – Détails de l'installation n° 18 <i>Surcharge 2</i>	204
Figure 86 – Installation n° 21 <i>Abolir la profondeur des champs</i>	205

Figure 87 – Photo de l'installation n° 21 <i>Abolir la profondeur des champs</i> tirée du livret d'exposition.....	206
Figure 88 – Détails de l'installation n° 21 <i>Abolir la profondeur des champs</i>	207
Figure 89 – Exemple de juxtaposition provenant du flux de nouvelles tirée de <i>La Presse</i> , 20 octobre 2020.....	208
Figure 90 – Tirée de la vidéo de l'installation n° 12 <i>Interstice</i> (lien vers la vidéo en annexe A).	209
Figure 91 – Tirée de la vidéo de l'installation n° 12 <i>Interstice</i>	209
Figure 92 – Tirée de la vidéo de l'installation n° 12 <i>Interstice</i>	210
Figure 93 – Tirée de la vidéo de l'installation n° 12 <i>Interstice</i>	210
Figure 94 – Installation n° 12 <i>Interstices</i>	211
Figure 95 – Détails de l'installation n° 8 <i>Re(construction) interstitielle</i>	212
Figure 96 – Détails de l'installation n° 8 <i>Re(construction) interstitielle</i>	213
Figure 97 – Installation n° 8 <i>Re(construction) interstitielle</i>	214
Figure 98 – Construction de l'installation n° 9 <i>Pause interstitielle</i>	215
Figure 99 – Construction de l'installation n° 9 <i>Pause interstitielle</i>	216
Figure 100 – Construction de l'installation n° 9 <i>Pause interstitielle</i>	217
Figure 101 – Installation n° 17 <i>Décharge</i>	218
Figure 102 – Photo de l'installation n° 13 <i>Stockage : Mémoire vive ou mémoire morte</i> tirée du livret d'exposition.	219
Figure 103 – Détails de l'installation n° 13 <i>Stockage : Mémoire vive ou mémoire morte</i>	220
Figure 104 – Détails de l'installation n° 14 <i>Stockage 2</i>	221
Figure 105 – Installation n° 14 <i>Stockage 2</i>	222
Figure 106 – Installation n° 15 <i>Arbre génée-technologique</i>	223
Figure 107 – Installation n° 15 <i>Arbre génée-technologique</i>	224
Figure 108 – Installation n° 20 <i>Décharge/oubli</i>	226
Figure 109 – Détails de l'installation n° 20 <i>Décharge/oubli</i>	227
Figure 110 – Installation n° 22 <i>Rétablir la profondeur des champs</i>	228
Figure 111 – Détails de l'Installation n° 22 <i>Rétablir la profondeur des champs</i>	229
Figure 112 – Préparation de l'installation n° 22 <i>Rétablir la profondeur des champs</i>	230
Figure 113 – Emplacement initial (corde à linge dans la cour arrière) de l'installation n° 23 <i>Sans titre</i>	231
Figure 114 – Relocalisation sur le côté ouest de la galerie de l'installation n° 23 <i>Sans titre</i> .231	231
Figure 115 – Sélection des photographies par les élèves participant.e.s.	232
Figure 116– Sélection des photographies par les élèves participant.e.s.	233
Figure 117 – Visite de l'exposition par les élèves du primaire.....	234
Figure 118 – Organisation signalétique de l'exposition.	235
Figure 119 – Expérimentation pour la création de l'affiche de l'exposition.....	236
Figure 120 – Photos suspendues dans un arbre.....	285
Figure 121 – Vernissage / décapage de l'exposition.	286
Figure 122 – Visite de l'exposition par les élèves du primaire.....	287
Figure 123 – Visite de l'exposition : commentaire 1.	288
Figure 124 – Visite de l'exposition : commentaire 2.	289
Figure 125 – Visite de l'exposition : commentaire 3.	289
Figure 126 – Visite de l'exposition : commentaire 4.	290
Figure 127 – Visite de l'exposition : commentaire 5.	290
Figure 128 – Visite de l'exposition : commentaire 6.	290
Figure 129– Visite de l'exposition : commentaire 7.	291
Figure 130 – Visite de l'exposition : commentaire 8.	291
Figure 131 – Visite de l'exposition : commentaire 9.	292
Figure 132 – Visite de l'exposition : commentaire 10.	292

Figure 133 – Photo : Valérie Gagnon, 43 ans.	311
Figure 134 – Photo : Johanne Lapierre, 42 ans.	312
Figure 135 – Photo : Olivier Shanks, 37 ans.	313
Figure 136 – Photo : Jean-Philippe Duguay, 11 ans.	315
Figure 137 – Photo : Anthony Desjardins-Lalonde, 11 ans.	315
Figure 138 – Photo : Clémence Glee, 16 ans.	317
Figure 139 – Photo : Sara-Marie Leduc, 12 ans.	318
Figure 140 – Photo : Nigel Glee, 44 ans.	320
Figure 141 – Photo : Cedrik Nadeau, 14 ans.	322
322	
Figure 142 – Photo : Robert Nadeau, 59 ans.	322
Figure 143 – Capture tirée du questionnaire pour les familles	323
Figure 144 – Photo : Olivier Beauchemin-Lockman, 11 ans.	328
Figure 145 – Installation n° 16 <i>Surcharge</i> , modifiée après l'exposition.	338

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 – Familles interstitielles.....	35
Tableau 4 – Synthèse des réponses au questionnaire.....	304
Tableau 4.2 – Calendrier de réalisation des activités avec l'école primaire.	308
Tableau 4.3 – Profil des membres des familles participantes.....	309

ACCÈS AUX ANNEXES

Traditionnellement, les annexes sont des sections qui se rattachent à quelque chose de plus important, à un document principal. Elles sont souvent les dernières à être consultées, lorsqu'elles le sont. Les annexes sont donc séparées, détachées et parfois absorbées par l'élément principal. Nous considérons que les contenus présentés en annexe ne sont ici aucunement subordonnés aux autres sections de cette thèse. Certains sont placés en marge uniquement pour une question de fluidité de lecture ou parce que leur support implique une consultation hors de ce document écrit. En toute fin de parcours, notre directrice de thèse nous a encouragé à intégrer au cœur du document toute une partie initialement annexée et présentant, sous forme de fiches techniques, les installations de l'exposition (Section 3.4.3). Rapatrier ces données, pour les sortir d'un hors-champ potentiel, constitue en quelque sorte une démarche similaire à celle qui a alimenté l'ensemble de ce travail, à savoir la volonté d'extraire les interstices médiatiques de la périphérie, de l'entre-deux ou de l'entre-plusieurs pour les recentrer et honorer ainsi toute leur valeur et leur potentiel. Toujours à la suggestion de notre directrice, nous avons modifié et enrichi cette section pour en faire une succession non pas de fiches juxtaposées, mais de traces interreliées qui témoignent de cette recherche-crédation médiatique en communication irriguée de photographies, de croquis, de brèves descriptions et de références à des repères théoriques. Sous cette forme remaniée, cette section prend tout son sens et incarne le fil conducteur de cette courte-pointe que nous avons constituée au fil du temps.

Ainsi, en conformité avec notre objet de recherche, notre posture réflexive et nos pratiques voulant mettre en valeur la périphérie et le hors-champ, nous vous invitons à consulter les annexes, peut-être même avant de parcourir les autres portions de ce travail de recherche-crédation.



Figure 2 – Capture d'écran : récit vidéo *Interstices*

ANNEXE A – Récit vidéo *Interstices*

Cette vidéo de 13 minutes et 38 secondes comporte trois segments. Elle incorpore d'abord un survol des étapes du projet de thèse. Elle dévoile par la suite un parcours de l'exposition *Interstices : entre nécessité et danger*. Les variations de rythme qui la caractérisent se veulent une incarnation de la surcharge/décharge contenue dans les installations et dans leurs relations. Enfin, elle présente la vidéo *Genèse des interstices* (2022). Celle-ci raconte, sous forme d'une « fable scientifique », l'évolution des interstices dans le temps et l'espace. Le document est accessible via le lien suivant : [DOCUMENT-VIDÉO-INTERSTICES.mp4](#)



Figure 3 – Page couverture du livret d'exposition

ANNEXE B – Livret de l'exposition : *Interstices : entre nécessité et danger*

Ce lien donne accès à la version numérique du livret de l'exposition 22 mai 2022 à Montebello. La production de ce petit album a requis beaucoup de temps. Nous l'avons conçu tant pour les personnes, jeunes et moins jeunes, qui visiteraient l'exposition que pour les gens qui n'y seraient pas. Il est disponible via le lien suivant : [LIVRET EXPOSITION 22-2022](#)



Figure 4 – Capture d'écran de l'installation n° 11 : Les espaces-temps vus et vécus par les élèves de 6e année, École Saint-Michel

ANNEXE C – Diaporama de l'installation n° 11 : Les espaces-temps vus et vécus par les élèves de 6e année, École Saint-Michel

Ce document PowerPoint transposé en vidéo (mp4) présente l'activité photographique réalisée par les élèves du primaire. Il est accessible via le lien suivant :

[INSTALLATION NO.11 - ÉLÈVES DU PRIMAIRE](#)

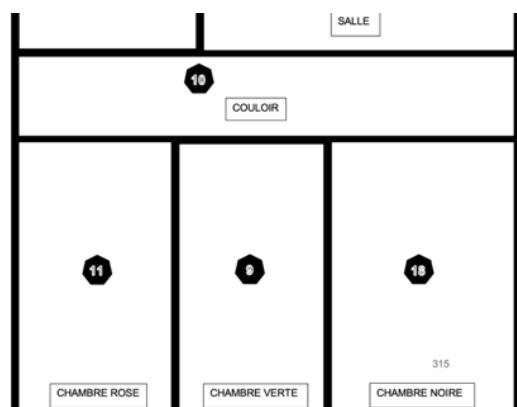


Figure 5 – Capture d'écran : plan des salles d'exposition.

ANNEXE D – Plan des salles d'exposition et fiches techniques des installations

Afin de permettre une meilleure compréhension de l'organisation physique et du parcours de l'exposition, un plan de niveau est annexé. Les numéros de chaque installation y sont inscrits. Les principales informations couvrant toutes les créations sont consignées dans un tableau explicatif aux pages 318 à 340.

		VG-F-43	MR-F-47 ECM-F-18 ET-M-39 MMD-F-37 LP-F-35 GL-M-48 VG-F-43	CL-F-14 MHC-F-40 ET-M-39 MMD-F-37 KCM-F-14 ECM-F-18 JM-F-42 MP-F-13 VG-F-43	VG-F-43		
33 (6)		NG-M-44 CM-F-43 JL-F-42 CAQ-M-44 RE-F-41 GL-M-43 VCL-M-17 MR-F-47 ET-M-39 JM-F-42 LPP-M-43 GL-M-48 VG-F-43	NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 LO-M-9 CO-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-38 ES-F-13 VL-F-41 CL-F-11 GL-M-43 CL-F-14 RN-M-39 CN-M-14 AN-F-12	CM-F-43 JL-F-42 CAQ-M-44 VE-F-41 SL-M-43 PL-M-43 SML-F-12 MHC-F-40 VCL-M-17 ET-M-39 JN-F-22 GL-M-48 LL-M-17	CM-F-43 JL-F-42 VL-F-41 GL-M-43 CL-F-14 RN-M-39 EF-F-48 MR-F-47 JM-F-42 VG-F-43	CM-F-43 CO-F-11 VL-F-41 CL-F-11 CL-M-43 CL-F-14 KML-F-38 SML-F-12 MHC-F-40 KCM-F-14 ECM-F-18 JM-F-42 MP-F-13 GL-M-48 VG-F-43	

Figure 6 – Capture d'écran : tableaux des résultats.

ANNEXE E – Questionnaire, tableaux et graphiques des résultats d'enquêtes

Toutes les compilations de données issues des entretiens et des sondages effectués auprès des élèves et des familles participantes peuvent être consultées aux pages 342 à 381.

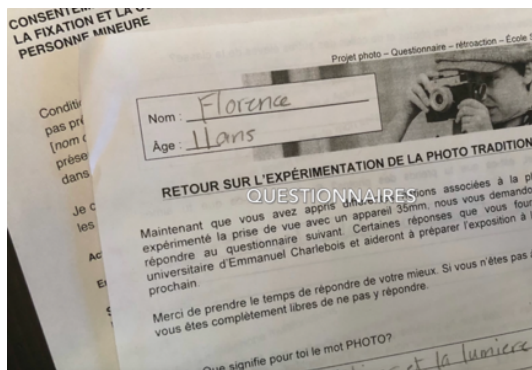


Figure 7 – Documents de consignation et d'autorisations.

ANNEXE F – Grilles d'entretiens, questionnaires et formulaires de consentement

Les exemplaires modèles de ces documents sont disponibles aux pages 382 à 406.

INTRODUCTION

EN TERRITOIRE INTERSTITIEL

Propulsé par le Web 2.0 et accentué avec la perspective d'un Web 3.0, nous participons, depuis le début du millénaire, à un bouleversement de nos échanges de mots, de sons, d'images. Néanmoins, l'intérêt des technologies médiatiques numériques se trouve peu, pour nous, dans leur extraordinaire capacité à générer – sans interruption volontaire – des données dans un flux continu, à les partager, à les stocker. Nous cherchons plutôt à observer ce qu'il advient de constituantes spatiotemporelles qui, ne semblant pas s'inscrire dans cette performance informationnelle, révèlent l'interstice et s'y confondent : l'attente⁵, l'hésitation, l'anticipation, le retour, le délai, le souvenir et l'oubli⁶. Quels espaces et quels temps occupent ces interstices depuis leur passage de l'ère analogique à l'ère numérique? Où sont-ils? Quand sont-ils? Et quels sont leurs apports à nos communications?

La photographie familiale nous est apparue incarner le média privilégié pour étudier ces états interstitiels. Par l'observation d'activités de production photographique et le rapport des membres de cellules familiales à cette pratique, nous analysons des particularités en fonction de la génération technologique à laquelle chacune et chacun s'identifie. Naviguant non pas *entre* mais *à travers* des processus argentiques et numériques, nous examinons leurs relations, apports, tensions, oppositions.

Des ateliers avec des élèves du primaire, des entretiens avec plusieurs familles ainsi qu'une exposition photo et vidéo, tous mis en relation avec les travaux de nombreuses et nombreux théoricien.ne.s et praticien.ne.s, composent cette recherche-crédation

⁵ « By maintaining what exists, we preserve certain modes of time in a culture as they are linked to the technologies of the past. By looking toward the promises of maintenance instead of the promises of innovation, perhaps we can all wait differently and wait a little better » (Farman, 2019, p. 181).

⁶ « Mais si, désormais, tout se stocke, tout peut aussi s'oublier, puisqu'on peut le retrouver. Tout se vit ainsi au présent » (Servan-Schreiber, 2010, p. 140).

médiatique. L'ensemble de notre démarche nous entraîne notamment au constat que le flux dense de données soutenu par le numérique ne désagrège pas pour autant la présence et le potentiel des interstices médiatiques⁷. À l'issue de ce projet, nous croyons que ces interstices constituent un vecteur déterminant pour l'efficacité et la valeur de nos communications.

⁷ Nous attribuons aux interstices médiatiques le caractère que Katharina Niemeyer applique à la notion de nostalgie : « For the critical scholar, nostalgia should not be understood as simply a politically regressive, precarious longing for a mythical past, but rather, as an accessible resource available as an intellectual catalyst constructing a better tomorrow » (Pierson, D. (2014). *AMC's Mad Men and the Politics of Nostalgia*. In Niemeyer, Katharina (ed.). *Media and nostalgia: Yearning for the past, present and future* (pp. 139-151). London: Palgrave Macmillan UK.).

SECTION I

Contexte et problématique

1.1 Surabondance informationnelle et accélération sociale

Les possibilités exceptionnelles offertes par le traitement et la modification des artefacts numériques ou artefacts analogiques numérisés s'accompagnent d'un risque de reproduction à outrance, pouvant contribuer à la surabondance informationnelle. Selon une étude dirigée par Caroline Sauvajol-Rialland (2013), nous avons produit plus d'informations ces trente dernières années qu'en cinq cent mille ans d'Histoire. Richard L. Meier considérait déjà en 1963 la surcharge informationnelle comme une source de stress, productrice de dysfonctionnements et de diminution d'efficacité des messages véhiculés. En contrepartie, des sentiments de satisfaction, d'accomplissement personnel, des états d'ivresse, de griserie (Lachance, 2013) peuvent résulter du fait d'accomplir un maximum de transactions communicationnelles dans une durée restreinte. En nous plaçant volontairement dans des situations d'urgence où nous intensifions en quelque sorte le temps, nous pouvons ressentir un sentiment de grande efficacité, de contrôle, d'ubiquité. Le temps ne se présente plus dès lors comme contrainte, mais comme complice de notre maîtrise de nos espaces et de nos temporalités. Nous pourrions considérer avec Nicole Aubert cette impression d'affranchissement spatiotemporel comme une pratique individualiste niant ou défiant notre subordination à l'espace et au temps. Les intérêts professionnels de cette sociologue et psychologue l'amènent à se concentrer sur les pathologies qu'elle associe à l'individu hypermoderne confronté à une culture hégémonique de l'immédiateté, de l'instantanéité et de l'urgence (2003; 2006; 2018; 2019). Nous sommes très sensibles à ses analyses fortement documentées qu'elle poursuit depuis plus de deux décennies, mais nous nous en distançons pour observer aussi les

apports potentiellement positifs et émancipateurs sur le plan individuel et collectif de ces temporalités numériques. *Les tyrannies de la visibilité : être visible pour exister* (2011), que Aubert a coécrit avec Claudine Haroche (2011), alimente le développement de notre posture critique à l'égard de ce que nous identifions comme une possible surabondance *diffusionnelle*. Cet ouvrage inspire aussi notre travail de création quant aux contributions et incidences d'un désir, voire d'une obsession de visibilité. Toutefois, contrairement aux auteures, nous considérons cette (sur)exposition du « moi » comme celui d'un « moi » tant collectif qu'individuel. Aussi, il nous paraît essentiel que l'étude de cette exhibition personnelle ou commune s'accompagne de l'exploration de sa contrepartie, à savoir l'invisibilité que l'exacerbation du visible ne rend pas pour autant insignifiante. Cette présence d'absence, semblant disqualifiée d'emblée d'un monde « d'hyperperformance » (Aubert, 2006), méritera une attention particulière dans notre travail.

Selon Aubert, le contexte de médiation permanente qui caractérise notre époque, doublé d'une exigence ou, du moins, d'une attente de réactivité immédiate (simultanéité), entraînerait une accélération continue des rythmes et un raccourcissement progressif des délais. À l'intérieur des trois dimensions de l'accélération sociale définies par Hartmut Rosa, soit « l'accélération technique, l'accélération du changement social et l'accélération du rythme de vie » (2013, p. 94), la surabondance communicationnelle peut être approchée, saisie et étudiée. Cette nouvelle mobilité, caractérisée non plus par les distances parcourues mais par la fréquence des communications, s'impose comme une norme sociale universelle (Rosa, 2013). L'accroissement significatif d'expériences vécues par unité de temps est enivrante et satisfaisante, soutient Rosa qui, du même coup, fait ressortir l'énorme paradoxe entre la possibilité de faire beaucoup plus en moins de temps et le sentiment de frustration et d'angoisse associé à l'impression de manquer toujours plus de ressources temporelles et de vivre continuellement dans l'urgence. Nous assistons (et participons) en quelque sorte à un rétrécissement fulgurant, et peut-être même à un « anéantissement de l'espace » (Rosa, 2013, p. 378), qui nous prive de toute résonance (Rosa, 2018). Cela étant dit, certaines conditions sociales, culturelles et

économiques étaient en place bien avant qu'Internet ne tisse ses toiles. Des formes d'accélération technologique ont été étudiées, entre autres, par Georg Simmel (1897) même avant la prolifération des médias de masse.

vite que son ombre » (Éthier, 2022, p. 26) est exaltante : ces actes individuels ou Or, les différentes formes d'accélération ne suffisent pas à expliquer ce phénomène de surcharge. Il ne s'agit pas du simple fait, par exemple, que les distances soient parcourues plus rapidement par la communication, mais qu'elles le soient plus fréquemment, souvent sans interruption. Le flux et sa régularité s'ajoutent donc aux composantes contribuant à la surcharge. La volonté d'abrégé, de concentrer et même de superposer les expériences du quotidien pour économiser du temps (ex. : *fast food*, *power nap*, *speed dating*, *multitasking*) en est une autre caractéristique. Les notions de superposition et de simultanisation (Sheller et Urry, 2006) sont ici très éloquentes. Elles constituent des conditions permettant l'aplanissement des différences entre espace de travail et espace personnel, vie publique et vie privée, ou encore entre données importantes et données secondaires. Et ces conditions auraient, selon Aubert (2009) et Servan-Schreiber (2010), fait en sorte que nous aurions dépassé un seuil critique menant à une perte de contrôle du traitement et de l'intégration des données auxquelles nous sommes exposé.e.s. À l'opposé, d'autres considèrent que cette mutation a le potentiel de profiter à celles et ceux qui cherchent à bénéficier de ces nouveaux rythmes, mouvements et lieux. L'impression d'atteindre une certaine ubiquité peut être enivrante. L'injonction de « penser plus institutionnels sont vécus comme autant de performances, d'investissements. Dans son ouvrage *Éloge de la vitesse : la revanche de la génération texto* (2011), Rafik Smati affirme que l'accélération du temps est porteuse de grandes potentialités créatrices et qu'elle permet une prise de pouvoir par les jeunes générations. Si les technologies numériques sont très importantes dans cette équation, elles n'en expliquent toutefois pas toutes les caractéristiques. Plusieurs se sont employé.e.s à démontrer (Farman, 2019; Wajcman, 2015; Niemeyer, 2014; Rosa, 2012, 2014) que l'accélération technologique n'est qu'une composante, essentielle soit, d'un ensemble de déterminants de nos nouveaux rapports et repères spatiotemporels. Dans le cadre de

cette thèse, nous nous attardons particulièrement aux relations entre les autres composantes matérielles et virtuelles qui caractérisent, entre autres, le transfert d'état que nous subissons tandis que se désincarne notre vie collective et qu'elle réapparaît en ligne. Si, de toute évidence, tout de notre vie ne peut être « en ligne », cette « cité numérique » (Éthier, 2022) dans laquelle nous évoluons est néanmoins le résultat d'une migration brusque aux incidences multiples. Plus que les bienfaits ou les écueils qui en résultent, ce sont leurs tensions, génératrices de bruit, de distorsion, de recreation, que nous examinerons plus loin.

Avec son concept phare d'accélération sociale, Rosa suggère que nous assisterions simultanément à une accélération du volume d'informations à traiter et à une réduction du temps disponible pour nous en charger (2010). Nous serions submergés dans une mer agitée de transactions communicationnelles. La résistance à l'accélération sociale (Libaert, 2017) constitue alors un défi de taille et s'oppose au désir largement valorisé de pouvoir faire toujours plus en moins de temps. La mécanique de ce paradoxe montre que ce rétrécissement spatiotemporel répond à une volonté d'être toujours disponible, de ne rien manquer. Contre ce mouvement, Rosa pose les jalons d'une conceptualisation de l'indisponibilité (*Unverfügbarkeit*) (2020). Il met l'accent sur les incidences néfastes de cette accélération de nos rythmes de vie et propose, en résistant à ce que le monde se retire et devienne « illisible et muet » (2020, p. 26), de rendre ce dernier non pas disponible, mais atteignable.

1.2 Décélération du flux communicationnel et apparition d'interstices

En réponse à cette valorisation et parfois à l'obligation de communiquer le plus possible et d'agir dans l'immédiat, des tendances se sont développées pour proposer d'autres voies dans nos sociétés hypermodernes. Les mouvements « slow » ainsi que ceux de décroissance et de décélération (*Entschleunigung*) incarnent bien ces alternatives à l'urgence de production et de diffusion massives. Ils tendent à (re)valoriser une certaine lenteur devenue socialement insupportable. Bien que plusieurs de leurs adeptes prônent une élimination du numérique et ce que Rosa appelle les excès de la modernité tardive (2020), les finalités de ces mouvements, que

l'on retrouve notamment dans l'alimentation, le tourisme et les finances, mais aussi au cinéma et en photographie, ne s'opposent pas toujours au désir de consommation abusive. Alors que ces approches préconisent généralement le ralentissement de notre rythme de vie, des intentions de performance et d'efficacité peuvent aussi être portées par leurs promoteurs. Des cures de médias socio-numériques sont aussi encouragées par les adeptes des *digital detox*. Les adhérents choisissent de se déconnecter, souvent pour une période limitée, et s'offrent alors une désintoxication des dispositifs et des contenus numériques. « Les *digital detox* plaident pour la redécouverte [...] d'une autre présence, qui ne serait plus marquée par l'in-finité constitutive de la connexité socio-numérique » (Hardy, 2021, p. 81).

Mais exclure ou épurer sa présence sur les réseaux peut aussi devenir une stratégie pour mieux remplir, pour remplir différemment. Dans *In Praise of Slow* (2004), Carl Honoré montre que la lenteur n'est pas un obstacle à la vitesse et que notre obsession de faire toujours plus en moins de temps est une forme de dépendance qui rend difficile la valorisation de l'attente, du délai, du différé, du souvenir et de l'oubli. Chercher à faire le procès ou l'apologie du numérique et de l'accélération sociale et technique qu'on lui associe nous semble peu porteur pour cette thèse, mais le concept d'accélération sociale nous permet d'orienter le regard davantage vers les possibles états, moments et comportements interstitiels relatifs aux activités communicationnelles et médiatiques. En effet, ce ne sont pas tant les rythmes associés à l'accélération sociale qui nous préoccupent, mais ce sont avant tout les incidences des volumes tendus qu'ils engendrent. Autrement dit, l'augmentation des expériences et des actions par unité de temps ne fait pas que provoquer le sentiment de manquer de temps; elle s'accompagne d'une forme d'aliénation résultant de la tension entre accélération et décélération. Selon Rosa (2013), cette zone frontalière subirait ou provoquerait certaines altérations que nous étudions à travers le processus photographique dès la section 1.5. Partant de la prémisse que toute activité communicationnelle s'accompagne d'interstices s'insinuant comme *entre-deux* ou *entre-plusieurs*, nous observons comment ces derniers occupent des espaces et des temps en fonction du contexte technique, social et communicationnel prévalant. Nous

explorons les espaces et les temps occupés par des interstices à l'intérieur de dynamiques d'échanges émanant de médias analogiques et numériques. L'analyse de ces zones de tension, de ces frontières où s'exercent les contractions et expansions de données, nous intéressent, car elles peuvent potentiellement nous révéler ce qui fait qu'un flux continu peut être rassurant, réconfortant ou enivrant, mais aussi susceptible de créer de la dépendance. Un flux discontinu, quant à lui, serait dérangeant, frustrant, déstabilisant, ou tout l'inverse, selon la *génération technologique*⁸ à laquelle nous appartenons.

L'accélération, bien que symptomatique d'une impression de compression du temps, nous paraît donc secondaire derrière la densification qu'elle permet. Cet accroissement de la charge communicationnelle vient combler, obstruer les interruptions (jadis permises) laissées par le flux analogique : un débit inconstant évoluant entre deux limites. Selon Éthier, nous nous épanouirions ou nous angoisserions à l'intérieur d'un « état d'instabilité ininterrompu » (2022, p. 45). Ainsi, nous avons créé un apparent flux continu qui, peu importe son rythme de défilement, ne permettrait plus l'interstice tel que nous le connaissions avant l'ère numérique. Paul Virilio avance que notre ère se caractérise par une « absence de délai, d'intervalle de temps » (2009, p. 32), mais nous pensons plutôt qu'il y a un remodelage de ces derniers dans le contexte actuel. Nous rejoignons toutefois Virilio lorsqu'il défend l'idée d'une disparition des temps longs au profit d'une temporalité résultant de l'écrasement du passé, du futur et du présent dans un « instant omniprésent » (2009, p. 70) qui, dilaté, « effa[ce] tout autant l'origine que la fin » (2009, p. 81). Les interstices se trouveraient quelque part entre des vitesses de communication inégalées et l'inertie la plus totale (Virilio, 2010). Ce serait à l'intérieur de cet espace de non-lieu, de non-temps caractérisé par l'instantanéité et l'hyperconnectivité, que les interstices évolueraient maintenant. Un environnement de l'entre-plusieurs médiatiques que nous ne pouvons, heureusement, jamais saisir complètement (Niemeyer, 2020).

⁸ Nous définissons cette notion dès la section 1.6.1.

Désormais inscrit dans une organisation spatiotemporelle donnant l'impression que les êtres et les choses sont disponibles et mobilisables de façon permanente et quasi illimitée, l'interstice – en tant qu'état et processus – a donc le potentiel d'offrir des occasions de ralentissement du tempo, voire d'interruptions momentanées de notre exposition au flux informationnel. Le concept d'interstice, central dans cette thèse de recherche-crédation médiatique, a été mentionné à plusieurs reprises sous différents angles sans pour autant être expliqué. Le prochain chapitre clarifie le choix de ce concept et mène vers des définitions possibles.

1.3 Pourquoi les interstices?

Le flux tendu auquel nous sommes continuellement exposé.e.s et auquel nous participons comporte deux perspectives importantes. La première examine ce que nous consommons ou avons la possibilité de consommer comme information. La seconde renverse le point de vue et s'attarde à ce que l'information consomme : notre attention (Farman, 2019). Et cette attention pourrait bien être en pénurie, en déficit, devant une surabondance d'informations. C'est ce que soutient, notamment, le prix Nobel d'économie, Herbert Simon. C'est un des angles directeurs que nous scrutons au prisme des interstices, et plus précisément des interstices médiatiques.

Notre intuition principale est qu'une emprise potentielle sur le flux informationnel se trouverait à l'intérieur des interstices médiatiques. La porosité des zones interstitielles favoriserait les interactions, mais rendrait du même coup les interstices plus vulnérables. Par exemple, trier des fichiers photographiques nécessite un travail de réflexion : considérations techniques, intérêt mnémonique, valeur esthétique... Les instants servant à déterminer les documents à sauvegarder et ceux à rejeter relèveraient des interstices médiatiques. En fonction du degré d'interpellation, ceux-ci seraient plus ou moins exposés et impliqués dans les décisions des usagères et usagers à l'égard de leurs données. Ces interstices, sans être immuables, auraient le potentiel d'être toujours atteignables dans l'espace et le temps, et permettraient ainsi une relation de résonance comme le suggère Rosa (2020). Aussi, loin de nier cette mutation spatiotemporelle et les effets qui y sont associés, notamment une certaine

volonté d'abolir le temps, la quête d'une immédiate éternité et une valorisation du court-termisme, notre exploration de recherche-crédation médiatique nous permet d'affirmer la cohabitation de temporalités « anciennes » et « nouvelles » *médiées* par les interstices. Ceux-ci constitueraient des vecteurs majeurs déterminant des états d'échanges en communication.

Afin d'établir une compréhension claire de ce que nous entendons par le concept d'interstice médiatique, nous interpellons des définitions et usages associés aux interstices issus de champs universitaires et philosophiques divers. Ce choix méthodologique découle d'une volonté de respecter le caractère pluridisciplinaire de cette notion. Nous considérons ces contributions comme éclairantes et porteuses de toute la richesse qu'incarnent les interstices en communication. Nous présentons, dans le tableau-synthèse qui suit, les notions et concepts-clés qui modèlent notre conception actuelle des interstices. Cette vue d'ensemble constitue un repère théorique et pratique pour nous rapprocher de notre objet sans toutefois nous subordonner à ce que notre travail de création et de terrain a pu nous révéler par induction et réflexivité médiatique.

Notion	Champs scientifiques	Éléments de définition associés à notre objet de recherche
Interstellaire Intersidéral	Astrophysique	Se situe ou se produit entre les étoiles. La matière interstellaire se présente sous forme de nuages discrets, brillants ou obscurs. (CNRTL en ligne, s.d. https://www.cnrtl.fr/)
Interstitiel	Physique nucléaire	Relatif à un défaut ponctuel constitué par un atome ou ion supplémentaire placé dans un réseau cristallin entre les emplacements normaux et provoquant des déformations du réseau autour de lui. (CNRTL en ligne, s.d. https://www.cnrtl.fr/)
(Cellule, tissu, liquide) interstitiel (Membrane)	Anatomie	Concerne le tissu conjonctif d'un organe par opposition à ses parties nobles. Constitue une médiatrice pour la transmission de l'influx nerveux. (CNRTL en ligne, s.d. https://www.cnrtl.fr/)

synaptique		
Stomates	Botanique	Assurent des échanges gazeux avec le milieu extérieur (respiration, excrétion). Jouent un rôle fondamental dans la physiologie de la plante. Constituent la véritable interface entre l'atmosphère externe et le réseau gazeux interne. (<i>Biologie et Multimédia - Sorbonne Université - UFR des Sciences de la Vie</i> , s.d.) http://www.snv.jussieu.fr/bmedia/gaz/stomate.htm
Hétérotopie	Géographie	Concept théorisé par Michel Foucault (1967), l'hétérotopie désigne la différenciation des espaces, souvent clos ou enclavés, caractérisés par une discontinuité avec ce qui les entoure. Tiré d'une conférence au Cercle d'études architecturales en 1967 (Viney, 2016) http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/heterotopie
Interface		Zone de contact entre deux espaces différenciés engendrant des dynamiques d'échange entre ces deux espaces. L'interface est une bande plus ou moins large de discontinuité mais aussi de contact ou de confrontation entre deux espaces, deux systèmes territoriaux distincts. http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/interface-1
Synapse		Unité spatiale de jonction où ont lieu des contacts, des passages. Ce sont des points clés de l'organisation de l'espace où convergent les flux et où s'effectue souvent une rupture de charge. http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/synapse
Frontières	Architecture	Configurations fermées en « espaces d'enveloppement ».
Séparatrices		Configurations ouvertes comme « espaces de liaisons ». (Boudon, 2013, p. 102-103)
Délai	Communication	Voir sections 1.2 et 1.4
Intermédiaire		
Médiateur		
Interstice	Cinéma	La frontière, l'entre-deux où divers éléments se rapprochent et se rejoignent, pouvant créer quelque chose de nouveau et d'inattendu.

		(Deleuze, 1985)
Interstices	Photographie	Espace qui intervient entre les choses. L'interaction du public, du temps, du lieu et de l'espace forme le dialogue entre les œuvres d'art et crée des interstices. (Stour Space Gallery, London, 2017)

Tableau 1 – Familles interstitielles.

Étymologiquement, *interstice* signifie intervalle de temps; espace situé entre les éléments d'un tout. Il vient du latin *interstitium*, de *inter* (« entre ») et *stare* (« se tenir »), stable. La plupart des dictionnaires anglophones et francophones offrent une définition très limitée du terme : « A space between things or events », « an empty space or opening in the middle of something or between two things » (*Cambridge Dictionary*, 2018); « très petit espace vide » (*Le Petit Robert*, 2020). Dans sa définition considérée comme vieillie, l'interstice est présenté comme « un espace de temps » (*CNRTL* en ligne, s.d.). Cette proposition concise nous convient mieux. Elle nous ouvre à l'univers de possibles que nous cherchons à baliser en recourant à l'usage des interstices et de leur parenté dans plusieurs disciplines. En astrophysique, l'adjectif *interstellaire* est associé à ce qui se situe ou se produit entre les étoiles. L'emploi ici du verbe « produire » n'est pas banal. L'usage que fait la physique nucléaire de l'interstice précise ce rôle de producteur « provoquant des déformations du réseau » (*CNRTL* en ligne, s.d.). En anatomie, le *tissu interstitiel* constitue une médiatrice pour la transmission de l'influx nerveux. Dans le domaine de la géographie, l'interstice peut s'apparenter aux notions d'*hétéropie*, d'*interface* ou de *synapse*. Il est en discontinuité avec ce qui l'entoure, mais aussi en contact permanent avec son environnement et sert de lieu de jonction. Toujours en géographie, mais également en architecture, l'interstice peut être associé aux frontières, aux séparatrices. En art, on parlera d'*intermède*, mais peu d'*interstice*. Il a été étudié en cinéma, particulièrement à travers les travaux de Gilles Deleuze (1985) et présente un intérêt grandissant en photographie, comme nous le verrons plus loin. En communication, on s'en rapprochera et on s'en éloignera en l'associant aux notions de *délai*, d'*entre-deux* ou d'*entre-plusieurs*. Bien plus qu'un simple contenant, l'interstice est avant tout un contenu qui participe pleinement aux interactions de la matière, des énergies, des

influx, des gaz, des espaces, des matériaux et des messages. Loin de se réduire à un « très petit espace vide », il serait « l'épicentre des jonctions communicantes reposant sur un système complexe de communication et permettant aux cellules d'interagir de manière coordonnée entre elles et avec leur environnement » (Haeffliger *et al.*, 2005, p. 1126).

Dans ses travaux portant sur les terrains vagues, Carole Lévesque démontre que ces lieux peuvent être caractérisés de manière très claire. Ils n'apparaissent imprécis qu'à travers nos représentations et nos attentes à l'égard d'eux (2020). Si le « vague » du terrain ne signifie pas « vide », les interstices ne sont pas non plus des espaces dépourvus de substance. À l'instar des pratiques privilégiées par cette chercheuse et créatrice, nos choix méthodologiques devraient nous permettre de relever des constantes, des limites et des possibilités communes aux interstices médiatiques. Ces interactions sont également problématisées par le sémioticien de l'architecture, Pierre Boudon (2013) par le biais de son approche des franges temporelles et territoriales qu'il nomme « dynamiques des conjonctions frontalières ».

Intrastructure

Dans son ouvrage *L'architecture des lieux*, Boudon étudie notamment le dispositif définissant les notions de *frontière* et de *séparatrice* (2013). La première regroupe les configurations fermées en « espaces d'enveloppement », alors que la seconde inclut les configurations ouvertes comme « espaces de liaisons » (2013, p. 102-103). L'analyse de ce rapport entre une intériorité et une extériorité de nos espaces et temps d'échanges nous semble pouvoir bien s'arrimer avec les dynamiques interstitielles que nous présentons. Boudon précise que ces configurations « ne sont pas exclusives l'une de l'autre puisque nous pouvons les conjointre dans la formation d'organismes complexes faits de fermetures [...] et d'ouvertures [...] et dont l'extension la plus générale est celle de territoire » (2013, p. 105). Les dynamiques résultant de la conjonction de ces deux espaces-lieux nous interpellent. Le bord des frontières, des séparatrices ou de nos crochets amenés en introduction prend dès lors une valeur particulière, du simple fait que ce contour possède forcément une épaisseur. Toujours

selon Boudon, ce bord renferme une forme de cavité que nous devons pouvoir explorer, traverser, sans quoi il s'agirait d'un non-lieu. Nous devons aussi pouvoir y aménager des niches, des alcôves. Il faudrait en arriver à représenter les activités et états interstitiels selon qu'ils prennent l'état de *no man's land* frontaliers ou de parois creuses de châteaux forts. L'auteur précise que « [d]ans le cas de la région nous avons un morcellement, alors que dans le cas du bord nous avons un délitement » (Boudon, 2013, p. 106). Cette organisation bimodale inspire grandement nos recherches et notre travail de création. Transposée au champ de la communication, la limite de l'architecture ou de la configuration médiatique serait celle normalement permise ou suggérée par la discipline et les technologies qui la supportent. Hors limite et même dans l'entre tranchées qui la constitue, nous serions en dehors de ce qui est convenu et nous éprouverions une certaine jouissance liée à la remise en question des évidences : « Le plaisir d'exercer l'architecture à sa limite serait donc de bousculer la détermination architecturale et de provoquer, à la limite, la perte de contrôle ou encore de repères, d'informer, d'influencer ou de dénoncer l'état de la discipline » (Lévesque, 2011, p. 77). Dans une telle conception, la limite constitue une forme d'intersection qui accepte d'être transgressée par les recadrages et les détournements volontaires ou non, provoqués par les usagères et usagers : « Si la frontière est cette séparation qui protège et qui prévient l'infiltration, la limite occupe une position davantage critique puisqu'elle ne peut se distinguer des questions de transformation, de provocation, de transgression ou d'incomplétude » (Lévesque, 2011, p. 180). Cette intersection offre des espaces et des instants propices aux frictions et échanges entre des entités diverses. C'est à travers cette double posture et fonction de séparateur/unificateur que nous appréhendons les interstices médiatiques.

1.4 Pour une indécidabilité des interstices médiatiques

Il nous paraît plus révélateur de définir les interstices médiatiques (IM) par ce qu'ils ne sont pas ou, du moins, par les limites de leur portée. Distinguons-les d'abord des interstices communicationnels (IC). Ces derniers sont présents dans tout échange,

toute interaction. Les IC sont ce que nous faisons ou ne faisons pas des disponibilités extracommunicationnelles telles que l'attente, l'hésitation, l'espérance, le souvenir, l'oubli... Ils incarnent des espaces-temps de communion, d'incommunication ou de *surcommunication*. Ils modélisent nos échanges et agissent donc en fonction du degré-type d'interpellation que nous en faisons dans nos actes communicationnels. Les IM, quant à eux, sont tributaires des balises spatiales et temporelles définies par le ou les médias impliqués de même que par les rapports qu'entretiennent les usagers et usagers à l'égard de ces médias. Autrement dit, ils constituent les frontières à l'intérieur – et à l'extérieur – desquelles se déroulent toute activité médiée. Les IM prennent forme, espace et temps hors de l'interaction, au sein d'un environnement que nous pourrions qualifier de supracommunication. Dès que la connexion s'établit, les interstices communicationnels prennent le relais (ou non, selon qu'ils sont interpellés), et ce, jusqu'à la prochaine transition de véhicule médiatique. Les IM encouragent l'interférence et la résonance des médiations. Le degré d'élasticité de l'interaction les singularise. C'est donc la rencontre, le(s) point(s) de jonction(s) entre le média humain et ceux portés par une technologie quelconque, qui est si fondamentale pour nous. Et ce sont les interactions émanant de ces rencontres qui expliquent nos choix d'explorer les rapports à la photographie familiale au prisme des générations technologiques auxquelles s'identifient les participant.e.s à nos entretiens.

Temps et espace libres

En termes sonores, les IC représentent l'air comprimé ou dilaté qui permet aux cordes vocales de vibrer, à l'orgue de résonner. Ce système complexe de soufflerie est structuré par les IM. Les IC et les IM sont ainsi interreliés. Toutefois, dans certaines situations (flux continu), les IM ne peuvent plus remplir leurs fonctions, ne sont plus en mesure de dilater ou de concentrer l'acte communicationnel. Le média comme véhicule de l'information est dès lors en mouvement ininterrompu et s'accompagne d'une cadence parfaitement régulière. Les crochets (voir Figure 9 – *Interstices photographiques*) qui permettaient d'agir sur l'espace-temps de la communication perdent leurs composantes perpendiculaires, les réduisant à de simples bandes

parallèles qui maintiennent la communication sur leur trajectoire et les empêchant d'en déborder, d'en sortir. Seules des erreurs techniques pourraient changer la donne en causant des failles : en libérant des éléments comme des électrons libres.

Nous avons exploré ces avenues à travers nos installations photographiques et vidéo n^{os} 7, 10, 12 et 16. À notre connaissance, la seule option pour sortir d'un flux informationnel parfaitement (co)ordonné serait d'être conscient.e de notre droit (de notre devoir) et de notre capacité à agir sur nos communications via les IM. Les interstices médiatiques ont assurément toujours eu leur place et leur temps dans les interactions humaines. En revanche, ils œuvrent aujourd'hui dans un monde qui peut théoriquement et pratiquement fonctionner sans interruption. Si cette (r)évolution que l'on doit aux technologies de communication numériques est exceptionnelle, la pérennité des interstices médiatiques dans ce contexte l'est probablement encore plus. Alors que nous pourrions être confinés dans un présentisme absolu, ces interstices nous désenclavent, nous rappellent que d'autres instants, d'autres espacements, sont possibles et qu'ils ne sont pas pour autant « vides ». Nous avons tellement cherché à nous opposer à ces définitions voulant que les interstices soient des espace-temps vides que nous avons fini par trop les remplir. Notre exposition développée dans le cadre de cette recherche-crédation médiatique témoigne du caractère chronophage associé aux activités interstitielles. Des lectures (Odell, 2019; 2023) et relectures (Lévesque, 2011; 2013; 2020) en fin de parcours nous ramènent à un certain éloge entourant toute la richesse de l'inoccupé.

Le prix de l'attention et la valeur de l'inattention

La reconnaissance des interstices médiatiques favorise non seulement une communication plus saine et plus efficace, mais elle permet aussi de se poser, du moins un instant, dans la marge. C'est à ce repositionnement que nous convie la chercheuse et artiste Jenny Odell. Dans son ouvrage *How to Do Nothing: Resisting the Attention Economy* (2009), l'auteure cherche à valoriser les espaces et temps libérés de l'économie de l'attention et de l'hyperstimulation engendrée par toute la puissance de la productivité numérique. Elle nous invite à dévier de la trajectoire

spatiotemporelle productive (Odell, 2019). Tout comme cette professeure et artiste multidisciplinaire, notre posture n'est pas du tout anti-technologique. Nous croyons toutefois qu'il est possible de nous en passer ou de lui accorder une place raisonnable, raisonnée : une place qui nous rappelle que les individus sont suffisants à l'espace et au temps de la communication. L'objectif n'est donc pas de nous en prendre aux technologies de l'information numériques : dans de nombreux cas, elles sont susceptibles de faciliter la mise en relation. Il s'agit plutôt de développer, dans un entre-deux difficile à atteindre et possiblement inconfortable, des voies parallèles et alternatives : « To stand apart is to look at the world (now) from the point of view of the world as it could be (the future), with all of the hope and sorrowful contemplation that this entails » (Odell, 2019, p. 62). Par ce décalage de perspectives, nous arrivons ainsi à nous libérer de la vision instrumentalisée de la communication, mais aussi des médias, et nous réalisons que nous ne pouvons, ne devons pas nous limiter à optimiser la portée potentielle de nos échanges. À titre d'exemple, mentionnons la production d'une information façonnée essentiellement en fonction d'une anticipation de son accueil par autrui.



Figure 8 – « Orb of Ambivalence », Jenny Odell. Image tirée du site officiel de l'artiste, 2014.

À l'opposé de Odell, nous considérons que le fait d'opter pour notre propre exposition de recherche-crédation, qui se conçoit par la mise en réseau d'une quantité massive d'informations – des photographies –, voire qui les incorpore en intégralité, a suscité

des affects contrôlés, agréables et apaisants. Pour obtenir le même effet, il faut toutefois que ce soit conscient et choisi. Aussi, nous ne partageons pas son argumentaire anticapitaliste. Nous croyons que, même à l'intérieur de l'idéologie néolibérale qui teinte l'ensemble des principales plateformes web d'échanges, il est possible de développer des idées et des pratiques non productives, au sens mercantile du terme. Toutefois, comme Odell, nous sommes préoccupé par certains effets des réseaux socionumériques sur les utilisatrices et utilisateurs, notamment par leur propension à favoriser des dépendances et à dévaloriser tout droit et volonté de ne pas utiliser leurs canaux pour s'exprimer ou ne pas s'exprimer (Odell, 2019).

] ... [

Figure 9 – Repère

Jalonner des particules en suspension

J'ai esquissé, en début de thèse, cette représentation graphique extrêmement sommaire se voulant un repère initial de ma conception des interstices en communication. Au fil de mon parcours, j'y suis revenu très fréquemment. L'ensemble de mon journal de bord s'en est inspiré pour explorer différentes avenues, examiner des pistes, proposer des réflexions. En fin de parcours, je pense l'avoir peut-être compris.

Les trois points représentent l'air impliqué dans l'interstice communicationnel; ils déterminent le degré de cohérence et de limpidité de l'acte de communication. Ces points en suspension, empreints de suspense, symbolisent parallèlement l'infinitude des propositions alors que les crochets balisent cette information. Tournés vers l'intérieur, ils tendent à limiter, à compresser l'information, la communication; tournés vers l'extérieur, ils lui offrent une possibilité d'expansion. C'est donc ouvert vers l'extérieur que ces crochets incarnent les interstices médiatiques. Ces derniers permettent le raccordement, l'interruption momentanée ou la rupture. Ils sont mobiles

et sécables à l'infini. Ils encadrent et organisent la durée et l'espace accordés aux entre-deux, aux entre-plusieurs flux communicationnels.

Par conséquent, les interstices médiatiques baliseraient les IC sans les enfermer (cf. Lévesque, 2011). En fonction du support privilégié, les IM participent à délimiter les espaces-temps des IC. Si la combinaison des deux à crochets fermés est associée à une élision, la version que nous proposons à crochets ouverts invite à la transgression des limites, des rythmes, des régularités.

1.5 Penser et problématiser l'interstice médiatique par la photographie

La production, le traitement, le partage et la conservation de photographies analogiques et numériques nous paraissent être particulièrement révélateurs de cette spectaculaire dilatation numérique au sein des sphères publique et privée. Abordant notre nouveau rapport aux images à travers son concept de « extended self », Russell Belk montre toute la force tentaculaire de cet accroissement des possibilités pour nos possessions photographiques personnelles et communes. Il écrit : « We increasingly outsource our memories for both facts and feelings. These memory cues are likely to be commented on or responded to by others in a much more active co-construction of collective sense of past » (Belk, 2013, p. 490). Cet élargissement des possibles et des volumes sera observé dans notre travail au prisme des interstices médiatiques en photographie familiale.

Associé au processus photographique, l'interstice, selon nos intuitions, correspondrait, à première vue, au moment qui précède le déclenchement de l'obturateur, l'instant où on appuie sur le déclencheur de l'appareil. Ce moment peut être extrêmement bref (photoreportage, photo de mode...) ou très long (photo d'architecture, photo d'art...). Nous cherchons à saisir ce qui, de l'interstice, pousse le doigt sur le déclencheur et ce qui participe à l'interprétation qui sera faite de la photographie produite. Ce quelque chose remplit le vide de vide, le temps libre de temps plein. En art, l'interstice traduit l'espace-temps inoccupé de la scène par les danseuses et danseurs, l'épaisseur des feuilles constituant la tranche du roman, les

silences de la musicienne, du musicien : « Ô privilège du génie! Lorsqu'on vient d'entendre un morceau de Mozart, le silence qui lui succède est encore de lui... » (Guitry, 2015)⁹. À l'instar d'André Gaudreault qui présente l'intervalle comme un liant/déliant (CRILCQ, 2019), nous considérons l'interstice comme un trait d'union et de désunion englobant l'intervalle et ses limites, sensible à la fois au lien et à l'écart (Geiger, 2015). Rappelant le paradigme séparateur/unificateur de Boudon (2013), ce trait d'union/désunion, un entre-deux de résilience en termes d'espace et de temps (Lévesque, 2013), est également mobilisé au cœur de cette thèse entre recherche et création.

En fonction de leur degré d'interpellation, nous avançons que les interstices influent sur notre rapport à la production, au partage et à la consommation de données photographiques. Nous nous demandons s'ils peuvent engendrer des sensations d'extase, une certaine euphorie associée à l'accumulation et à la performance dans un espace-temps de plus en plus compressé, ou simplement contribuer à éviter des états anxiogènes, un sentiment d'être dépassé. Leur possible contraction, due à un contexte valorisant un accroissement toujours plus important du flux et du débit et une réduction du temps d'action, pourrait avoir des incidences considérables sur nos communications. La culture de préservation et de stockage (Schrey, 2014) répond aux angoisses individuelles et collectives d'oublier certains moments importants et de perdre à jamais les émotions qui y sont associées (Lachance, 2013). Favorisée par les plateformes de partage d'images, la photographie permet de vivre et de revivre l'événement « pour l'empêcher de disparaître, d'être anéanti par le temps » (Martin, 2008, p. 131). Des réseaux socionumériques tels *Snapchat* ou *Instagram* (ce dernier accueillant plus d'un milliard d'utilisatrices ou d'utilisateurs) font de nous des êtres plus inoubliables que jamais (Germain, 2016). « Photographier » étant devenu quasi inséparable de « partager » (Tisseron, dans Lachance, 2013), une part importante de notre quotidien est appelée à être illustrée, mise en scène, diffusée, commentée.

⁹ Rapporté dans Barraud, P. (20 décembre 2015), *Le silence qui suit MOZART...* ICM, Institut de culture musicale. <https://www.icm-musique.fr/le-blog/archives/privilge-du-genie-lorsquon-vient-dentendre-un-morceau-de-mozart-le-silence-qui-lui-succde-est-encore-de-lui/>

Inversement, cette surexposition est susceptible d'entraîner une dilution de l'attention et de la mémorisation, allant même jusqu'à l'illisibilité et l'invisibilité. Les « mémoires parfaites » (Blanchette, 2010; 2011), permises par les technologies hypersophistiquées de stockage, pourraient être en partie neutralisées par nos limites mnémoniques individuelles. Nos pratiques de souvenirs photographiques, confrontées à une surabondance d'enregistrements en continu, pourraient par conséquent devoir recourir à l'oubli afin de préserver une certaine efficacité et « santé mémorielle ». Les applications photo reliées aux réseaux sociaux ont conduit à une incorporation majeure de la photographie dans le système de communication vernaculaire (Bartholeyns, 2014). De plus, en intégrant des fonctionnalités photographiques aux téléphones, nous avons en quelque sorte démocratisé la pratique ou, à tout le moins, donné accès à la possibilité de prendre des photos à un nombre infiniment plus grand d'individus. Cette convergence a modifié en profondeur le statut global de la photographie (Bartholeyns, 2014), ouvrant la voie à des rapports inédits à ce média.

1.5.1 Valeurs des photographies : entre analogique et numérique

L'élargissement fulgurant des activités photographiques a entraîné de nouveaux défis liés, entre autres, aux incidences d'un partage (presque) sans frontières, volumineux et exponentiel, de photos et d'images. Quelles valeurs sont dès lors associées à ces données? Combien coûte le désir d'être mémorisé.e ou, à l'inverse, oublié.e? Suivant Anna Reading et Tanya Notley (2015), nous pensons que le matérialisme mnémonique doit être considéré autant que les propriétés énergétiques ou virtuelles de la mémoire numérique. Cet angle permet de mettre en lumière une certaine valeur commerciale des données personnelles partagées via diverses plateformes web (Couldry et Mejias, 2019), révélant du coup un marketing de la mémoire, mais aussi une valeur esthétique. À cet effet, la nostalgie, jadis considérée comme une maladie, bénéficie maintenant d'une valeur marchande considérable (Niemeyer, 2014). Désenclavée de son sens traditionnel attaché à un passé vécu ou non, cette « mise en mémoire » (Fantin, Fevry et Niemeyer, 2021, p. 200) s'incarne aujourd'hui en une « nowstalgie » (Jacques, dans Fantin, Fevry et Niemeyer, 2021, p. 211) ou une

« instant nostalgia » (Niemeyer, 2018a, p. 28). L'objet technologique, tant par ses composantes que par son usage ou son design, devient lui-même « objet de nostalgie » (Niemeyer, 2018b, p. 13) et se manifeste souvent comme une « technostalgie » (van der Heijden, 2021) impliquant l'analogique comme le numérique. L'oubli suscite aussi un plus grand intérêt. Il serait devenu assez rare, de nos jours, pour acquérir une valeur particulière et une nouvelle consistance. Nous pouvons notamment payer pour être moins vu.e.s, moins connu.e.s (Germain, 2016) : nous pouvons réclamer le droit à l'oubli numérique.

En photographie, cette charge matérielle peut s'étudier dans la migration du support argentique vers le numérique. Nous les juxtaposerons et les superposerons régulièrement afin d'étudier les incidences de leur matérialité sur les pratiques d'hier et d'aujourd'hui. L'analyse de leurs interactions, de leurs tensions, de leurs ruptures, mais aussi de leurs continuités (Keightley et Pickering, 2014), nous paraît prometteuse pour saisir plus tard dans notre recherche-crédation les relations à la photographie des différents membres de la famille.

Le recours à la photographie familiale pour documenter et représenter les notions d'interstices communicationnel et médiatique s'est manifesté tout naturellement. Nous avons besoin d'un moyen de communication ayant connu une évolution, une fracture importante dans le temps, ainsi que d'un média pour lequel les adeptes pouvaient témoigner. Nous proposons ici quelques exemples et applications des interstices à la photographie dans un contexte familial.

Sur le plan de la prise de vue, dans un cadre analogique, les variations des interruptions sont imposées notamment par le support et les contraintes techniques, les manipulations nécessaires de l'appareil, les coûts relatifs aux captures de clichés. L'espace entre deux photogrammes correspond au temps technique du « crinquage » entre deux poses et au temps social de réflexion : analyse, anticipation du résultat du cliché précédent et du suivant. Le dispositif numérique se charge, quant à lui, de l'essentiel des ajustements (luminosité, netteté, profondeur...) libérant le capteur

d'images de ces délais entre deux poses. La technologie numérique n'est évidemment pas infaillible. Des interruptions peuvent exceptionnellement s'imposer : source énergétique épuisée, capacité de stockage saturée... Aussi, le ou la photographe, par la prise de conscience de son rapport à l'activité photographique en cours, peut provoquer des interruptions découlant de facteurs aussi variés que la conscience environnementale, un questionnement sur le degré d'importance et la valeur du lègue, une réflexion sur la pertinence de vivre ce moment à travers une lentille ou un écran.

1.5.2 Sélection/conservation

L'album photo imprimé est traditionnellement associé à la pratique de la photographie argentique. Il a constitué le principal lieu d'entreposage des clichés durant de nombreuses décennies. Il exigeait, de la part de l'archiviste amateur.ice, généralement la mère, un important travail de classement, de sélection et d'organisation. Dans certains cas, les choix de disposition des images à l'intérieur de l'album entraînaient un véritable travail de création, une mise en récit de scènes familiales. Ces pratiques nécessitaient un investissement de temps important. Lorsqu'on décide du sort d'une photo familiale, les états de réflexion, d'hésitation, de mémoire, de nostalgie liés à cette image relèvent de l'interstice médiatique. Ces états sont permis par les médias impliqués : la/les personnes qui consultent et l'album. En fonction du rapport qu'entretiennent ces personnes à l'objet album (imprimé ou numérique), les interstices médiatiques seront étendus ou limités. La flexibilité et la convivialité offertes par les albums numériques rendent le travail de conservation des souvenirs potentiellement plus simple. Toutefois, la multitude d'options de regroupement de photographies peut complexifier la tâche. De nombreuses applications offrent des classements générés automatiquement en fonction de certains critères. Les albums, regroupant souvent de très grandes quantités d'images, se créent alors avec un minimum d'interventions des principaux concernés. Tout comme à l'étape de la prise de vue, certains facteurs informatiques peuvent parfois interrompre ces processus normalement simples et rapides. Notons, par exemple, des problèmes de téléchargement ou de compatibilité des fichiers photo.

L'activité de stockage des photographies familiales représente un paradoxe intéressant à l'égard des interstices médiatiques. Si elle permet, d'une part, de nous libérer d'une possible surcharge de données et du risque de mauvaise gestion ou de perte qui l'accompagne, l'entreposage favorise du même coup une accumulation encore plus importante de souvenirs photographiques. Cette mise en mémoire d'informations a longtemps été associée à un processus technique et machinal. Elle semble bénéficier d'un nouveau regard, alors que plusieurs lui confèrent aujourd'hui une valeur sociale et culturelle. En 2022, Katharina Niemeyer et Valérie Schafer ont coordonné un vaste dossier à ce sujet dans *Le temps des médias : Stocker. Penser et placer le stockage au cœur des pratiques médiatiques et communicationnelles*. Les chercheuses y allèguent que le stockage doit être compris comme un moment transitoire (Niemeyer et Schafer, 2022), une activité dynamique bien loin de l'inertie qu'on pourrait être tenté de lui associer. *Le Grand dictionnaire terminologique* de l'Office québécois de la langue française (OQLF) offre une définition allant dans ce sens : « Maintien d'une substance à analyser dans des conditions visant à préserver ses propriétés en vue de son utilisation éventuelle ». Le stockage de photos n'est donc efficace que si les méthodes de conservation déployées offrent un accès aux images mises en réserve. Il importe ainsi de créer et d'entretenir des couloirs permettant d'accéder aux données en attente et de les réactiver, de les réactualiser le cas échéant. Mais le stockage, contrairement à l'archivage, ne s'effectue pas nécessairement avec ce double souci de pérenniser et de maintenir une accessibilité continue. S'il est plus simple que jamais, notamment grâce à l'infonuagique, d'y décharger des données en grande quantité, le chemin inverse menant à « recharger » des documents semble moins bien balisé et très peu emprunté. Pour s'y aventurer, l'utilisatrice et utilisateur doit déployer un effort important et maîtriser les méthodes, les codes de l'archivage.

L'enjeu de l'accessibilité nous paraît être le plus important dans les activités de stockage. Si cette dimension caractérise le travail d'archivage, qu'en est-il pour le stockage? Dans le cadre de nos activités personnelles, nous parlons rarement

d'archivage de données. D'ailleurs, les outils et plateformes de conservation de données sont généralement identifiés et définis comme des instruments et infrastructures de stockage. C'est le cas de l'infonuagique : « Modèle informatique dans lequel le stockage des données et leur traitement sont externalisés sur des serveurs distants » (OQLF, 2021). Il serait facile de conclure que l'entreposage personnel pré-internet était pensé pour une possible réactivation plus aisée. Après tout, les boîtes ou les albums photos, même s'ils risquaient de s'empoussiérer, n'étaient jamais très loin. Toutefois, à moins d'une méthodologie efficace d'archivage, certains souvenirs pouvaient ne jamais être retrouvés. Certaines de nos installations de l'exposition ont évoqué ces états possibles. Avec les outils numériques, nous pouvons retracer en quelques clics les documents stockés. Mais, pour emprunter cette voie inverse que constitue la réactivation de données, il faut qu'il y ait un intérêt et, surtout, une pause dans l'accumulation de nouvelles informations, sans quoi il y a distorsion, congestion, pouvant être associées à ce que Niemeyer et Schafer (2022) appellent le sur-stockage de données. Ici, les interstices médiatiques remplissent sans doute un rôle déterminant. En effet, la remobilisation mnémonique ou la rediffusion de souvenirs stockés, tout comme la condamnation à l'oubli, impliquent un temps de réflexion, d'anticipation que peu semblent prêt.e.s à investir. Nous avons été à même de corroborer ce constat dans le cadre de notre travail de terrain.

Bien que les enfants et adolescents contribuent plus que jamais à la prise de photographies dans un cadre familial, notre enquête auprès des élèves du primaire et des membres non-adultes des familles participantes montre que celles-ci et ceux-ci se soucient peu du destin des photographies prises. Dans la consignation des observations que nous présentons plus loin, nous montrons qu'à la suite des activités de prise de vue avec les appareils 35mm, les parents autant que les enfants n'étaient pas en mesure de dire ce qu'elles et ils feraient de ces photographies. Elles et ils semblaient déjoué.e.s, voire déstabilisé.e.s par cette question. Une majorité d'adultes envisageaient de conserver leurs photos « toujours » (12 sur 19 : 63%) contrairement aux enfants (5 sur 17 : 29%). Les moyens privilégiés pour le stockage étaient aussi très différents en fonction du groupe d'âge. Si les plus jeunes se limitent à conserver

leurs photos directement dans leur appareil multifonction, des adultes y ajoutent un deuxième et même un troisième support d'entreposage : clé, disque dur externe, infonuagique. Très peu recourent à l'impression des images. Toutefois, à l'occasion des rencontres que nous avons eues avec les membres des différentes familles participantes, plusieurs parents ont indiqué que le questionnaire préliminaire à compléter leur avait fait prendre conscience de lacunes potentielles dans leurs pratiques pour garantir la pérennité de leurs souvenirs photographiques. Dans ce questionnaire, il leur était par exemple demandé d'indiquer de quelle manière elles et ils assuraient la conservation de leurs photographies familiales. Certain.e.s ont exprimé avoir ressenti une certaine angoisse, voire une culpabilité, lorsque nous les interpellions par rapport à leurs méthodes pour préserver ces documents (cf. énoncés nos.31 à 33 du questionnaire soumis aux familles; Annexe E).

Nous avons aussi abordé ces enjeux avec le groupe d'élèves qui ont participé au projet. Nous juxtaposons ici des arguments partagés par deux de ceux-ci.

« J'trouve que y'a un gros risque que la photo soit pas bonne avec l'appareil à film. Si t'es en voyage, c'est plate si tes photos sont pas bonnes. Avec le numérique, on voit très bien ce qu'on a pris. C'est moins risqué. »

« Moi, ma mère a perdu toutes nos photos de famille : y'a eu un bog dans son ordi. J'aime mieux quand elles sont imprimées. » Ces deux postures illustrent la fragilité et les risques qui accompagnent tout le parcours de la photo, de la prise de vue à son stockage, et ce, peu importe le support privilégié. (Cf. section 4.1.3)

1.5.3 Partage

Cette présence interstitielle ne se situerait toutefois pas seulement en amont (analyse de la pertinence de conservation) ou en aval (décision de réactiver), mais serait aussi inscrite, encodée, durant la période latente des données stockées. Nous pensons en effet que nos méthodes de stockage octroient des potentialités interstitielles ou, à l'inverse, les limitent. De là notre intérêt pour les générations technologiques auxquelles nous nous identifions. Dans son article « *Technologies de la mémoire. Supports de stockage amateurs et pratiques du film de famille sur "la longue durée"* »,

Tim van der Heijden propose d'aller au-delà des incidences médiatrices des photographies sur le processus de représentation des souvenirs de famille (2022). Il suggère de voir ces artefacts « non plus comme des objets de mémoire, mais comme des pratiques de mémoire » (2022, p. 144). Dès lors, l'étude de l'évolution, des mutations et des dynamiques entre les supports de stockage amateur invite à accéder à une tout autre dimension de ces technologies de la mémoire. Le chercheur y relève notamment une transgression des frontières entre le public et le privé résultant d'un transfert de domination de la fonction d'archivage vers celle de partage, permise par outils numériques. À cet effet, la vaste majorité de nos répondantes et répondants considèrent que leurs activités de partage de photos se font de manière harmonieuse, sans excès de part et d'autre. En contrepartie, dans nos échanges, elles et ils sont plusieurs à évoquer qu'il se partage globalement beaucoup trop de photographies. La majorité des adultes interrogés ont ainsi exprimé leur préoccupation ou même leur inquiétude associée à un partage massif – via le web – de documents photographiques. Paradoxalement, comme nous venons de l'évoquer, toutes et tous considèrent partager et recevoir un nombre raisonnable et gérable de photos. Bref, nos répondant.e.s n'ont pas l'impression de participer à cette possible surabondance de partages photographiques. Quant à la conservation, à l'archivage ou à la suppression de photos, notre enquête montre que le degré de maîtrise des outils de numérique par les participant.e.s influe sur le sentiment de celles-ci et de ceux-ci d'être en contrôle ou, à l'inverse, d'être dépassé.e.s par ces actions (cf. section 4.1.3).

Nos activités personnelles de partage photographique seraient perçues comme une manière de « gérer » nos souvenirs et d'en assurer la pérennité. Ces échanges de données contribueraient à protéger nos souvenirs de la perte, de l'oubli. Lorsque nous adoptons un point de vue collectif, l'activité de partage semble soudainement provoquer un certain vertige, une impression d'exagération ou d'abus de la part d'autres membres de la famille. Gardons toutefois à l'esprit que ces observations sont établies sur un petit échantillon et qu'elles ne permettent en aucun cas d'induire ou de déduire des tendances dans les pratiques de photographie amateur. Nous les

mobilisons pour alimenter les questionnements et les réflexions qui sont au cœur de notre projet de recherche.

À l'ère argentique, le partage d'images photographiques se limitait généralement à un cercle réduit d'individus ayant un lien rapproché avec le(s) sujet(s) présent(s) sur les clichés. Nous regardions ces photos dans le cadre de rassemblements familiaux, nous insérions nos préférées dans des cadres mis à la vue des visiteuses et visiteurs, nous en sélectionnions quelques-unes pour les montrer à des collègues, des ami.e.s. La diffusion était limitée. Aujourd'hui, Internet et les réseaux socionumériques permettent un partage initial comparable, où nous proposons une sélection de photographies de famille aux membres de notre communauté web. Toutefois, ces partages initiaux peuvent générer des repartages sur lesquels nous avons un certain contrôle en fonction des modes de confidentialité choisis, mais une capture d'écran ou autre forme de reproduction demeure possible. Cette diffusion exponentielle, désirée ou non, constitue un autre exemple d'un flux continu dont le pouvoir d'interruption nous échappe. Tout comme pour les tâches présentées précédemment, celle-ci n'est pas à l'abri de distorsions dans le déroulement attendu du ou des partages : problème d'accès aux réseaux, faille informatique, etc.

Pour Tim van der Heijden, les liens qu'entretiennent les pratiques de photographie et de film amateur avec les technologies de la mémoire se révèlent par l'exploration conjointe de « la matérialité des technologies médiatiques, [de] leur contenu enregistré et [des] pratiques d'utilisation » (2022, p. 157). Les tendances technologiques à la miniaturisation et au camouflage (*blackboxing*) du dispositif complexifient ce travail. Nous l'avons illustré dans l'une de nos installations photo (n° 19 : *Surcharge/décharge*) à travers laquelle nous observons un flux continu en traînée de vitesse, rendant la matérialité des souvenirs presque invisible, inatteignable, inaccessible.



Figure 10 – Détails de l'installation n° 19

Dans cette installation et dans plusieurs autres (n°s 2, 7, 11, 13, 15), nous mettons l'accent sur les rencontres, les tensions et les oppositions entre pratiques des membres de différentes générations technologiques. Le découpage ou regroupement en fonction de cette notion contribue au repérage puis à la révélation d'interstices au sein de la cellule familiale (en regard du rapport de chacun.e à la pratique photographique). Nous y reviendrons plus tard.

1.6 La technologie comme génératrice de générations

Le découpage traditionnel par génération tel que nous le connaissons depuis près d'un siècle nous paraît très arbitraire, relatif et polysémique. Il permet de distinguer utilement une ou des sous-populations de l'ensemble des individus. Ces cohortes démographiques, auxquelles nous apposons divers noms et étiquettes, possèdent des caractéristiques qui les unissent. Elles forment ainsi des groupes plutôt homogènes et chacun se crée par une rupture avec les principales constituantes de la configuration sociale du groupe précédent (Tari, 2015). Les membres partagent un certain nombre de valeurs et d'expériences communes.

Sans être encore complètement galvaudé, le terme de génération est simplificateur, subjectif et sert souvent des intérêts mélioratifs ou péjoratifs. Nous aurons recours à ce découpage uniquement pour identifier les membres des générations impliquées

dans notre projet de recherche. Ainsi, nous utiliserons successivement les appellations les plus courantes pour désigner chacun de ces groupes balisés par l'âge de ses membres. Cette classification rencontre certaines variantes. Pour les définir au prisme de l'évolution numérique, nous nous référons à la taxonomie proposée par Angela Maria Cristancho (2023) puisqu'elle se base sur des indicateurs sociaux et temporels et non sur de simples données biologiques de morts et de naissances. Nous préciserons plus loin cet angle priorisé.

Nous ferons donc référence aux baby-boomers (1946 à 1964); à la génération X (1965 à 1980); à la génération Y ou aux milléniaux (1981 à 1996); à la génération Z (1997-2012); à la génération Alpha (2013-). Nous nous intéressons particulièrement aux intersections entre membres des différentes générations.

« As individuals in the generational succession order, however, each member in this order is also part of a synchronic bond with his or her social generation. At the intersection of these experiences and the actions that they privilege is produced 'the rhythm of ages'. »

Göran Bolin

Media generations : experience, identity and mediated social change, 2017, p.133

Notre désir d'étudier, au sein de la sphère familiale, les pratiques photographiques de membres de toutes ces générations nous a d'abord confronté à la subjectivité, à l'élasticité de la notion de « génération ». En nous inscrivant dans une perspective médiatique, nous devons trouver une manière de croiser ces regroupements établis avec nos intentions d'exploration. Nos recherches nous ont mené au principe de « génération technologique ».

1.6.1 Génération technologique : balise évolutive

Déjà, dans les années 1990, l'appellation de « génération technologique » se propage en Occident. Celles et ceux qui l'abordent alors le font généralement pour classer des cohortes de manière chronologique en fonction de normes ou de phases technologiques convenues et associées aux générations concernées. Chaque génération est ainsi définie par des avancées technologiques qui la distinguent de la précédente. Ce découpage assez traditionnel s'est progressivement adapté de sorte que nous employons aujourd'hui plus communément « générations numériques » pour les définir. Au regard de notre objet de recherche et du contexte familial dans lequel il s'inscrit, nous avons préféré adopter une conception voulant que chaque individu puisse être associé à une génération technologique en fonction de ses relations et de ses pratiques associées aux technologies médiatiques. Cette proposition, bien qu'encore peu documentée, est portée par quelques chercheuses et chercheurs d'horizons divers (Neves, 2018; Cristancho, 2023; Crovi Druetta, 2010; Tari, 2015; Ivan, Loos, Bird, 2020) et ne s'inscrit pas dans une typologie visant à isoler une génération par rapport à d'autres. Ses frontières sont poreuses et malléables. Elle n'en est pas pour autant moins précise, moins rigoureuse. À la suite de Bolin (2017), chercheur et professeur en médias et communication, nous croyons que la perspective générationnelle constitue un outil original pour étudier des changements culturels et sociaux dans un contexte défini : la place des interstices médiatiques dans le rapport à la photographie familiale, dans notre cas. Comme le chercheur le résume très bien :

[...] adopting a generational perspective on the study of media, culture and society is justified because it helps explain societal change by bridging objectivist and subjectivist analytical positions – a way of solving the structure/agency problem in the social and human sciences (Bolin, 2017, p. 4).

L'intégration d'une telle perspective générationnelle a accompagné et défini tant notre travail de recherche théorique que celui de création ou d'exploration terrain.

Concrètement, la notion de génération technologique cherche à étudier les distinctions dans les intérêts, les pratiques et les ressentis en fonction de nos rapports aux technologies. Bolin (2017) suggère notamment d'analyser le tout au prisme d'une perspective de médiatisation axée sur l'analyse du rôle des médias dans la culture et la société pour comprendre comment se forment les générations technologiques. Certain.e.s s'y réfèrent pour étudier des pathologies entre technophiles dépendant.e.s et technophobes anxieuses et anxieux (Bolin, 2017; Corsico, 2022; Dincher, M. & Wagner, V., 2023). D'autres croisent des caractéristiques sociales, culturelles ou économiques avec les degrés d'usages des technologies de communication (Griffy-Brown, C., Earp, B. D., et Rosas, O., 2018; Hendarti, R. et Kasih, T., 2021; Maria-Elena, O., 2015). Pour notre part, nous y recourons pour cerner des profils d'individus, utilisatrices et utilisateurs de technologies, dans leurs rapports aux interstices médiatiques. Nous cherchons ainsi à observer certaines incidences généralisables à un groupe, une collectivité, du recours ou non à ces disponibilités interstitielles. Et puisque nous nous intéressons aux familles, nous intégrons ce découpage générationnel novateur pour éclairer nos recherches et mieux interpréter les résultats de nos enquêtes dans une perspective combinant ressenti intuitif et travail analytique. Avec l'expansion importante de l'espérance de vie, le nombre de générations représentées dans l'organigramme familial s'est accru, ce qui rend encore plus attirant l'étude des identifications de chacun.e en fonction de ses rapports aux technologies médiatiques. Nos observations ont été intégrées à des installations de notre exposition photographique.

Nous sommes toutefois d'avis que, dans le cadre d'une étude qui viserait à dégager des données généralisables, le concept de génération technologique devrait forcément être mis en relation avec des aspects contextuels individuels et collectifs pour en tirer des données probantes. En nous limitant, comme nous l'avons fait, à croiser les activités des participant.e.s en matière de pratique photographique familiale uniquement avec les critères d'âge et de genres auxquels elles et ils s'identifient, nous devons restreindre l'usage des données recueillies à des hypothèses et pistes de réflexion. Ivan, Loos et Bird ont effectué ce travail de

croisement dans *Gerontechnology* (2020) et leurs travaux montrent, par exemple, que l'augmentation de la disponibilité des médias n'entraîne pas un accroissement de leur utilisation. D'autres recherches examinent certaines influences des technologies médiatiques sur les dynamiques familiales. C'est le cas de Barbara Barbosa Neves et Cláudia Casimiro dans *Connecting Families? Information & Communication Technologies, Generations, and the Life Course* (2018). Les auteures y présentent des exemples d'interactions découlant de la domestication de ces outils dans la vie de familles. Notre revue des ouvrages scientifiques s'intéressant au sujet nous montre la difficulté des auteur.e.s à se distancer des découpages générationnels traditionnels. Ainsi, plusieurs voient dans les Baby-boomers des précurseur.e.s qui auraient permis d'automatiser des tâches grâce au microprocesseur. À l'autre bout de ce spectre générationnel, la génération Alpha permettrait, entre autres, le développement de l'intelligence artificielle. D'autres, comme Delia María Covi Druetta (2010), proposent un découpage plus simple : d'un côté, les natif.ve.s numériques et, de l'autre, les migrant.e.s numériques. Le premier groupe est représenté essentiellement par les jeunes né.e.s à la suite de l'expansion sociale des ressources numériques. Le second groupe est constitué de la majorité de la population, soit les entrants tardifs dans l'utilisation de ces innovations (Covi Druetta, 2010). Nos entretiens et notre exposition mettent en évidence les contrastes, les tensions et les chocs entre ces deux groupes technologiques dans leurs activités liées à la photographie.

En suggérant que les technologies seraient devenues des éléments déterminants dans la formation des identités générationnelles, Bolin illustre bien ces contrastes dans nos rapports aux objets médiatiques. Il étudie notamment la relation intime qui se développe à l'égard des supports technologiques et des contenus médiatiques associés à la période de notre jeunesse ou à une jeunesse qui nous a été racontée ou que nous nous imaginons. Plusieurs enfants, adolescent.e.s, mais aussi adultes qui ont pris part à notre projet ont évoqué une certaine fascination pour des technologies communicationnelles (dé)passées. Ces évocations de temps plus longs dans les activités photographiques impliquant aussi des espaces plus imposants pour leur déploiement sont au cœur de nos analyses des interstices médiatiques. Les

caractéristiques des supports technologiques impliqués permettent ou accordent des degrés variables d'exposition à ces interstices vécus, ressentis ou imaginés. Par les activités de prises de photos argentiques, nous avons exposé les participant.e.s à une reproduction de ces cadres spatiotemporels, dès lors invité.e.s à prendre conscience de leur matérialité et effectivité. À travers la notion de technostalgie, Bolin examine l'investissement des individus, les tâches qu'ils accomplissent en fonction des supports médiatiques mobilisés. Comme il le rappelle, la plupart du temps, nous ne pensons pas à notre relation à ces médias. Toutefois, certaines situations peuvent nous ramener en mémoire des contextes médiatiques de notre passé. C'est à ce type d'appel ou de rappel que nous avons soumis les membres de différentes générations qui ont participé à notre travail de terrain.

Nous nous intéressons donc au rôle de la photographie familiale comme indicateur de notre appartenance à une génération technologique. Le degré de recours aux interstices médiatiques, tels que nous les avons définis, permet et découle potentiellement de ces regroupements.

1.7 L'analogique et le numérique en famille

« Time passes, but we no longer have the patience to let our experiences become, silently or loudly, what we once called memories. »

– Katharina Niemeyer, 2014, p. 14.

Au tournant du 21^e siècle, l'usage du téléphone multifonctions¹⁰ était encore très peu répandu. Les photographies se prenaient essentiellement avec des appareils intégrant la forme et les principales fonctions de la technologie argentique. Il y a encore à peine 20 ans, il en coûtait 20\$ pour produire et tenir dans ses mains 24 photos de voyage. En 2023, nous pouvons obtenir 24, 240, 2 400 photos pour... presque rien, sinon les quelques milliers d'octets qu'ils occuperont sur le disque dur

¹⁰ Nous favorisons de loin l'appellation « multifonctions » par rapport à celui de « téléphone intelligent ». Nous préférons réserver ce dernier qualificatif aux facultés et fonctions mentales des vivants.

de stockage ou les serveurs en ligne. Nous pouvons également les modifier, les dupliquer et les partager de manière quasi infinie. Bien entendu, les sous-produits toxiques et les pratiques généralement peu éthiques de l'extraction et de la transformation des minéraux utilisés pour la fabrication de ces mémoires numériques ont un prix. Dans leur article « *The materiality of global memory: bringing the cloud to earth* » (2015), Reading et Notley s'attachent à démontrer la matérialité de la mémoire culturelle et ses coûts sociaux. L'obsolescence accélérée et souvent planifiée des équipements numériques impliqués dans tout le processus mnémonique est aussi coûteuse, et les appareils ultraperformants actuels constituent les déchets dangereux de demain (Schrey, 2014). Reste que si l'argent pouvait jadis constituer un frein à l'accumulation compulsive, cette limitation ne semble presque plus exister. Dans un article paru dans *The Globe and Mail*, le journaliste Matthew Braga avance qu'aujourd'hui, nous n'éliminons plus rien parce que nous pouvons tout conserver (2020). Il pose la question à savoir si l'humain est fait pour avoir une telle mémoire. Si cette inflation mémorielle est vécue de manière ambivalente par une génération qui a grandi avec l'argentique (Jonas, 2007), on peut se demander comment les générations Z et Alpha, ces jeunes né.e.s après 2000 et qui n'ont donc pas connu l'ère pré-numérique, composent avec cette technologie photographique. L'infiltration rapide et massive du numérique au sein des familles n'est pas sans les confronter au nouveau problème du nombre « ingérable » de photographies¹¹ et la question du choix prend une dimension totalement nouvelle : « Avec le traitement numérique, il semble ainsi que la vie familiale ne soit plus photographiée, développée puis sélectionnée, mais enregistrée, convertie en trace puis stockée » (Jonas, 2007, p. 100). Déjà en 2007, Irène Jonas se questionnait sur ces incidences mnémoniques potentielles du passage de la pratique photographique argentique au numérique : « La production exponentielle de photographies de famille avec l'introduction du numérique et le traitement des archives photographiques familiales sur ordinateur sont-ils en voie de modifier l'élaboration de cette mémoire familiale? » (p. 96.) Elle s'inquiétait notamment de voir se « profiler le rêve d'une vie photographiée en continu et d'une

¹¹ Nous incluons ici dans le terme « photographies » toutes images fixes découlant originellement d'un enregistrement par un capteur électronique ou un film.

mémoire intégrale, incompatible avec le processus même de la mémorisation qui implique de retenir et trier pour éliminer » (p. 98).

Le développement d'Internet a également permis que la constitution d'archives numériques volumineuses soit aussi possible dans la sphère privée. La confection de collections de documents personnels serait motivée par une anticipation de nos besoins et intérêts futurs, par une « expérience nostalgique à venir » (Jacques, 2021, p. 212). Là se niche une part importante de notre intérêt pour la cellule familiale. Nous nous sommes particulièrement intéressés à ces nouveaux acteurs que sont les enfants et adolescent.e.s dont le rôle se limitait essentiellement jadis à être les sujets des photographies de famille et qui participent aujourd'hui davantage, volontairement ou non, aux différentes étapes du processus de captation, de traitement et de diffusion. Nous voulions principalement saisir ce qu'elles et ils font des interstices médiatiques dans leurs activités liées à la photographie. En fait, c'est tout le processus photographique au sein de la famille actuelle, interpellant ou non les interstices, qui a constitué notre terrain de recherche et de création. Nous avons travaillé à observer et à comprendre ce qui favorise l'enthousiasme et l'exaltation pour certain.e.s, la frustration et l'angoisse pour d'autres. Cette posture critique constitue un défi important, puisque les auteur.e.s qui s'intéressent aux temporalités et aux volumes de données numériques en communication s'inquiètent généralement des effets sur les individus (Aubert, 2003, 2011; Wolton, 2009; Farman, 2018; Sauvajol, 2013; Servan-Schreiber, 2010; Virilio, 2010). Ce dernier considère même que le temps réel de l'instantanéité « supplanterait l'espace réel des délais, des distances de temps de notre indispensable rapport au monde » (Virilio, 2010, p. 43).

Nous sommes préoccupé par les incidences de cette surcharge informationnelle et par ce qui semble être une tendance à la contraction de l'espace-temps interstitiel dans nos communications. Cette compression aurait le potentiel de nous priver de ressources interstitielles, mais pourrait possiblement aussi en générer de nouvelles. À la suite d'Irène Jonas (2006, 2007, 2010) et de Régine Robin (2003), nous nous inquiétons d'une possible saturation de la mémoire individuelle et collective, d'une

dévalorisation des photos familiales et d'une banalisation des gestes impliqués dans le processus photographique. Effie Le Moignan, de même que ces collaboratrices et collaborateurs, avancent que la capture des détails de la vie se fait aujourd'hui « without self-consciousness, or concerns of being boring, inane or not worthy of sharing. These images would likely not have been recorded on a regular basis on film or included in a formal album of photographs [...] » (2017, p. 4940). Nous ne partageons pas cette conception peu nuancée. Pour notre part, nous craignons autant un certain excès de mémoires familiales qu'une perte de mémoires résultant d'une mauvaise gestion des données photographiques. Nous croyons que l'oubli volontaire et réfléchi est sain et souhaitable (Ricoeur, 2003). En revanche, lorsqu'il est la conséquence d'une mauvaise gestion des données archivées ou la résultante d'un volume trop important d'informations accumulées, l'oubli peut créer des déceptions, des frustrations. Nous explorons, dans la sphère familiale, par la littérature scientifique et par la création, comment des membres de familles, dans certains contextes momentanés, profitent allègrement de cette offre quasi infinie alors qu'elle provoque, comme mentionné précédemment, des désagréments chez d'autres. Le critère de génération technologique peut fournir une voie d'explication à cette dualité. Elle permet un accès privilégié aux rencontres et frictions (potentielles) générationnelles. Les parents n'ont pas, pour la très grande majorité, bénéficié d'une formation aux outils numériques. Aussi, ils ne sont pas toujours qualifiés et sont peu enclins à encadrer leurs enfants dans l'emploi de ces ressources. Le milieu scolaire québécois ne pallie pas ce manque. Malgré l'instauration du *Plan d'action numérique* (2018), peu de mesures ont franchi les enceintes des établissements scolaires. Ainsi, la maîtrise des matériaux et du flux numérique semble se heurter aux murs de nos écoles primaires et secondaires, là où l'on forme celles et ceux qui devront intégrer ces outils et ces nouveaux rythmes dans leur quotidien. L'éducation à la production et à la gestion de données numériques, notamment à celle des images, est absente de la majorité des cursus scolaires. D'ailleurs, cette absence inquiétante a récemment amené les ministères de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur du Québec à vouloir intégrer au nouveau cours d'éthique le thème de la citoyenneté numérique, soit la capacité pour l'individu de prendre part positivement à l'environnement

numérique (Consultations sur le programme d'études Éthique et culture religieuse, MEES, 2019). Nous creusons la question de l'éducation numérique à travers nos activités de recherche participative et de recherche-crédation médiatique.

SECTION II

Cadre conceptuel

2.1 Questions de recherche et intuitions

Chacune des questions et des réponses recherchées mobilisent à la fois notre travail de praticien de la photographie au sein de la famille, celui des membres des familles participantes ainsi que la littérature scientifique associée. Notre démarche a été portée par une double question de recherche-crédation médiatique :

1. Comment les interstices médiatiques émergent-ils et agissent-ils sur les pratiques photographiques de chacun.e des membres de la cellule familiale?
2. Comment chacun.e des membres de la cellule familiale agit sur ou avec les interstices médiatiques par sa pratiques photographique?

De ces questionnements généraux découle une série d'interrogations plus spécifiques que nous avons gardé en filigrane de nos observations :

1. Est-ce que le critère générationnel influe sur les caractéristiques interstitielles du rapport à la photographie des différents membres de la famille?
2. En quoi une recherche-crédation médiatique peut-elle contribuer à révéler (ou même produire) des interstices médiatiques?
3. Comment la littérature scientifique existante est-elle susceptible de permettre une meilleure compréhension (ou non) des états interstitiels en communication?

Afin de clarifier les éléments contenus dans notre double questionnement, nous regroupons les temporalités et les espaces interstitiels en quatre « entre-deux » principaux du processus photographique. Ces « entre-deux » ou « entre-plusieurs » ne doivent pas se comprendre comme des entités fixes et indépendantes, mais plutôt comme des phases, des moments d'orientation :

1. Entre le moment d'intention de prise photographique et la capture;
2. Entre le moment de visionnage d'une photographie et son traitement (corrections, transformations...);
3. Entre le moment de traitement (ou non) d'une photographie et sa diffusion (ou non);
4. Entre le moment de diffusion (ou non) d'une photographie et sa conservation (ou non).

Il est donc possible de formuler l'hypothèse que la rencontre entre traditions et habitudes analogiques avec les pratiques du numérique provoquerait un remaniement interstitiel qui influencerait non seulement sur les pratiques familiales liées à la photographie, mais aussi plus globalement sur nos interactions générationnelles et sur nos communications interpersonnelles. Notre intuition principale est que ces interstices auraient le potentiel d'assurer des échanges communicationnels constructifs et éclairés. Nous considérons que ces espaces-temps interstitiels devaient être révélés, protégés et valorisés. Nous émettons l'hypothèse que leur compression, voire leur écrasement, causerait des distorsions pouvant être néfastes et des manques importants : difficulté à prioriser et à sélectionner les données produites, dilution de leur valeur, confusion quant à leur pertinence, etc. À l'opposé, nous nous questionnons également sur la possibilité d'abuser du recours aux interstices et, le cas échéant, sur les incidences d'une telle sur-sollicitation.

Nous faisons état maintenant en bref des principales intuitions qui sous-tendent notre travail ainsi que les liens (les interstices) qui les unissent et les nourrissent. Nous les regroupons en trois catégories : 1- état(s) de surabondance de données; 2- mutations des interstices médiatiques; 3- aptitudes particulières dans le rapport aux outils technologiques numériques des générations qui grandissent à l'ère d'Internet¹².

¹² Nous utilisons cette identification, faute de terme juste qui englobe et définit cette génération.

2.1.1 État(s) de surabondance de données

La surabondance de données a été présentée dans la première partie de ce travail (section 1.7). Nous cherchons à retracer et à observer ses incidences dans le quotidien des familles. Nous nous intéressons peu au flux produit par les médias, mais plutôt à ce que les individus diffusent et partagent comme images photographiques dans la sphère privée. Nous estimons toutefois essentiel d'analyser les principaux canaux par lesquels transitent ces données. D'ailleurs, à la suite de Henri Isaac, Eric Campoy et Michel Kalika (2007), nous considérons que ces états de surcharge sont accentués par les effets de superposition des différents médias et plateformes sollicités pour partager les photographies. Nous présumons que ces effets d'empilement combinés à une réduction des temps de traitement et à une accélération toujours plus grande de la circulation des données conduiraient à ce que Nicole Aubert (2003) appelle un flux tendu. Le fait qu'aujourd'hui nous n'éliminons plus rien parce que nous n'avons plus besoin de le faire (Braga, 2020) contribuerait à cette situation. Une certaine pression sociale s'ajoute lorsqu'il est question de la photographie familiale : ne pas prendre de photos de famille était jadis associé à un état de pauvreté.¹³ Plus récemment, cela a pu être perçu comme un signe d'indifférence, voire de négligence de la part des parents (Jonas, 2007). À l'inverse, certains parents, particulièrement les mères¹⁴ (Le Moignan *et al.*, 2017), abusent de l'exposition de leur progéniture, posant un ensemble de problèmes éthiques. Une enquête menée par Tehila Minkus et des collaborateurs révèle que, selon les plateformes, 66% à 98% des parents diffusent des photos de leurs enfants (2015). En partageant ces données, les parents peuvent, par inadvertance, affecter la vie privée des enfants et de leur famille (Minkus *et al.*, 2015). Ces constats et réflexions alimentent l'analyse de certains états associés à cette surcharge d'images photographiques et permettent de discuter leur place parmi les interstices médiatiques.

¹³ Pauvreté financière, mais aussi d'ordre sociale et culturelle. Dans une moindre mesure, cette association peut, sans doute, encore être véhiculée aujourd'hui.

¹⁴ Celles-ci passant généralement plus de temps avec les enfants et écopant, sans doute, d'une plus grande pression sociale liée à la parentalité de performance.

2.1.2 Mutation des interstices en communication

En réaction à une production et à un partage démesurés de photographies qui invalideraient leur valeur et leur efficacité communicationnelle ou, à l'inverse, créeraient de nouveaux potentiels, nous proposons d'envisager la voie des interstices médiatiques comme un ensemble de moyens d'échanges déployées, entre autres, pour palier une saturation des données produites, partagées et conservées. Nous nous questionnions à savoir si le fait de recourir aux interstices favorise un changement de pratique dans la consommation, la production et la diffusion de matériel photographique familial, voire une réduction de ces habitus, ou si, au contraire, ce recours (dans son état conscient, voire stratégique) encourage un flux plus important de données, contribuant à noyer la communication, à paralyser le processus, à créer une nouvelle forme d'interférence, de distorsion. Dès lors, la perception que nous avons aujourd'hui des interstices n'est pas qu'ils seraient abolis, mais qu'ils seraient plus difficilement identifiables et cernables à l'intérieur d'un flux qui semble continu. Comment les repérer dans un échange communicationnel alors que les dispositifs et canaux numériques peuvent donner l'impression de se passer de début, de fin, de pause, de transition?

Nous l'avons évoqué : appliquée à la photographie, la première implication de l'interstice constituerait l'instant (temps et espace) entre le désir de prendre une photo et le moment où nous appuyons sur le déclencheur. Plus globalement, l'espace et le temps que nous accordons aux interstices médiatiques détermineraient l'état de nos pratiques photographiques familiales. Nous soutenons que ces espaces-temps interstitiels doivent être protégés et valorisés. Les pratiques liées à la photographie en famille ne sont pas que de simples activités ludiques. En plus d'assurer une certaine pérennité des moments familiaux que nous trouvons importants, elles définissent l'image ou les images que nous souhaitons projeter de notre maisonnée. Les symboles que nous avons élaborés (fig. 1) suggèrent qu'ils agiraient en tant que processus de contraction et de dilatation intervenant entre une intention, une action et une réaction.

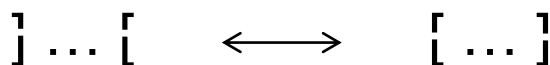


Figure 11 – *Interstices photographiques*

Les crochets sont poreux. Ils cherchent à aspirer la charge interstitielle contenue dans les intentions et les actions pour l'investir dans l'image, dans sa fonction communicationnelle. Une fois l'information aspirée, les crochets se retournent pour (en)cadrer l'image, l'instantané. Le cadre demeure toutefois perméable. Ainsi, la photo, une fois « prise », ne l'est jamais complètement; elle n'est pas figée. La personne qui prend la photo ou celle qui la recevra pourra en modifier le contenu, choisir un format, un support, un environnement de diffusion. Bien sûr, le témoin qui l'observera et le contexte dans lequel elle sera consultée agiront aussi sur son contenu.

2.1.3 Aptitudes particulières des générations numériques

Nous explorons la piste générationnelle afin de mieux saisir comment les interstices médiatiques s'inscrivent et s'activent dans les activités photographiques de la cellule familiale. Nous envisageons une division générationnelle basée non pas sur l'âge des membres de la famille, mais sur leur rapport aux technologies. Ainsi, la « génération numérique » inclut non seulement les jeunes qui ont grandi avec Internet, mais aussi des « plus vieux » qui les ont intégrées dans leurs activités quotidiennes. En contrepartie, ce groupe exclut jeunes et surtout moins jeunes qui sont en situation d'illectronisme, d'inhabileté numérique ou de technophobie. En réponse à une chronique de Jean-François Nadeau parue dans *Le Devoir* (2017), Geneviève Dansereau, diplômée en communication de l'Université du Québec à Montréal, explique l'adaptation généralement facile et naturelle des jeunes aux environnements numériques par le fait qu'elles et ils sont hyperconnecté.e.s, capables d'interagir sur plusieurs réseaux à la fois. Selon Dansereau : « Ils ont développé des talents de

monteur, de photographe, et pourquoi pas de programmeur. Leur intelligence s'est remodelée, forcément: elle a suivi le mouvement »(2017, p.3). Selon Irène Jonas, les personnes ayant grandi avec la photographie argentique « peinent à investir pleinement le numérique, et ce, tant psychologiquement qu'en termes de temps. Elles se sentent ainsi souvent entre deux mondes » (2007, p. 96). Nous estimons que la génération du numérique entretiendrait des rapports aux interstices médiatiques qui échappent aux générations pré-numériques ou contre-numériques. Cette maîtrise permettrait à ces usagères et usagers de vivre la photographie de manière complètement nouvelle dans ce que Jonas appelle « un nouvel âge de la photographie numérique » (2007, p. 105). Elles et ils seraient, par exemple, moins enclin.e.s à vouloir conserver et accumuler leurs données (leurs photographies). L'important serait plutôt de les diffuser, de les partager le plus possible, de les/se rendre visible/s. Avec le développement numérique, la longueur focale paraît ne plus avoir d'importance, on l'aplanit, il n'y aurait plus qu'un plan : le premier que traduit l'égoportrait. L'installation n° 21 de l'exposition, *Abolir la profondeur des champs*, évoque cet aplanissement. Si les interstices, tels que nous les vivons depuis les débuts de la photographie, semblent délités par ces nouveaux rapports et ces nouvelles pratiques photographiques, est-ce qu'ils prennent place et temps ailleurs ou autrement dans le processus photographique? Les tensions et rapprochements potentiels offerts par cette dualité générationnelle (peut-être pas si duelle) se trouvent au cœur de la trame de notre exposition, particulièrement dans les installations réalisées avec les élèves du primaire et celles produites par les familles participantes (n° 15 *Arbre généatechnologique*, n° 23 *Sans titre*).



Figure 12 – Exposition n° 01, *Sans titre*, Anthony Ménard, 11 ans, 2021. Photo argentique.

2.2 Inspirations conceptuelles

Nos recherches s'articulent autour de deux problématiques principales : un état de possible surcharge informationnelle et l'évolution des pratiques photographiques familiales dans ce contexte. Les interstices médiatiques constituent le point d'ancrage entre ces deux constituants et l'étude de leurs caractéristiques contribue à révéler et à expliquer des mutations dans notre rapport aux photos de famille, en fonction de la génération technologique à laquelle nous appartenons ou adhérons. Dans cette conception, les interstices forment un trait d'union entre recherche et création. Ils ne seraient pas ce qui sépare, mais ce qui unit. Pour mieux saisir les interstices médiatiques, les comprendre et les faire surgir, le cadre conceptuel propose des balises d'approche et de réflexion, sans pour autant suggérer des définitions ou des démarches closes. Ce faisant, le fait de ne jamais pouvoir tout saisir s'inscrit tant dans la recherche que dans la création et nous faisons de la probabilité d'échapper des interstices une nécessité ralliant notre posture globale.

Les publications recensées au fil de notre parcours nous ont encouragé à approfondir toujours plus notre objet de recherche. Notre revue de la littérature scientifique veut illustrer tant la diversité des travaux ayant pu être inspirants et utiles pour notre sujet que des manques à combler. Cette couverture doit permettre de préciser la problématique générale déjà énoncée précédemment et le contexte communicationnel autour duquel se déploie notre projet de recherche-crédation médiatique. De nombreuses chercheuses et de nombreux chercheurs issu.e.s de champs variés sont interpellés. Trois le sont particulièrement : Jason Farman pour les interstices, Irène Jonas pour la photographie de famille et Hartmut Rosa pour la surabondance et l'accélération du flux communicationnel. Farman explore essentiellement la notion de délai, mais ses travaux nous apparaissent fort utiles pour appréhender les interstices médiatiques. À travers son travail de photographe et de sociologue, Jonas porte un regard fort intéressant et propose des analyses bien documentées des particularités de la photographie familiale. Enfin, bien que nous nous opposions à certaines idées et positions de Rosa, sa théorie de l'accélération sociale et ses travaux portant sur les notions d'aliénation (2012; 2018; 2020a) et de résonance (2018; 2020b) ont contribué assurément à l'avancement de nos recherches sur la place et le rôle des interstices. Ce qui suit est un premier repérage des concepts qui nous ont aidé à concevoir un terrain fertile pour penser notre objet d'étude.

Saisir les interstices médiatiques via la littérature scientifique n'est pas une tâche simple. En effet, peu d'auteur.e.s en communication s'y intéressent directement, et ceux et celles qui le font l'abordent généralement en d'autres termes en plus de les associer à des rôles et pratiques très variés, parfois même opposés. L'avantage de cet inconvénient est de nous forcer à établir des ponts entre ces descriptions pour en arriver finalement à articuler nos propres définitions. Nous proposons ici un tour d'horizon des propositions qui nous ont semblé les plus pertinentes pour notre projet.

En sciences de l'information et de communication ou encore en études médiatiques, rares sont les auteure.s qui emploient le terme « interstice », mais plusieurs

examinent les notions d'« intervalles » ou de « délai » sous des angles qui peuvent s'apparenter au travail interstitiel. C'est le cas notamment de Benoit Cordelier (2011) qui s'intéresse à la performativité du délai et à Jason Farman (2018) qui fait l'éloge de l'attente : « Waiting can be fruitful. If we lose it, we lose the ways that waiting shapes vital elements of our lives like social intimacy, the production of knowledge, and the creative practices that depend on the gaps formed by waiting » (p. 184). Dans son ouvrage *Delay Response* (2018), Jason Farman explore l'attente et s'efforce de démontrer qu'il y a des moments où elle peut être essentielle à certains modes d'apprentissage, de créativité et de connexion. Celle-ci a tendance à cacher les raisons de son existence. Les médias et le temps sont perceptibles ou invisibles en fonction de la relation qu'ils entretiennent avec le contenu. Dans certains contextes, le support d'une expérience est apparent; dans d'autres, il est conçu pour disparaître (Farman, 2018). L'attente force le temps à être visible. L'exemple du cinéma est, à cet effet, éloquent.

Lorsque nous assistons à un film dans une salle, nous ne remarquons le support que lorsqu'il y a un problème de projection. Ainsi, en « temps normal », les interstices techniques ne sont pas perceptibles. Alain Mons (2003) suggère l'adoption d'une anthropologie du diffus pour appréhender ce qui se niche dans les interstices. Leur immatérialité serait favorisée par une architecture visant à brouiller les limites entre le dehors et le dedans des images. Sous leur forme celluloïdale, les interstices fournissent la connexion entre de multiples images, leur permettant de se rejoindre pour former l'illusion du mouvement. Les auteurs de *Cinema in the Interstices: Editorial*, Abigail Keating, Deborah Mellamphy et Jill Murphy, considèrent les interstices comme quelque chose d'apparemment léger et sans importance, mais qui servent en fait d'élément fondateur au cinéma (2013). Pour ces auteurs, si cette bande noire interstitielle n'est plus un élément constitutif du cinéma dans son format numérique actuel,

les interstices continuent de proliférer dans les médias à l'écran, peut-être plus que jamais. En effet, tout comme le cinéma est né dans les interstices entre le théâtre, la peinture, la littérature et la photographie, cette

intermédialité joue un rôle redéfini à l'ère du numérique, les frontières entre le cinéma, la télévision, l'art, la vidéo et les nouveaux médias devenant de plus en plus difficiles à définir (2013, p. 2).

Dans sa célèbre analyse de l'interstice au cinéma, Gilles Deleuze aborde cette notion d'intermédialité de l'interstice. Il la décrit comme la rencontre d'un objet-frontière, un entre-deux où divers éléments peuvent se lier pour créer quelque chose de nouveau et d'inattendu (1985). La définition qu'il donne de « l'image affection » nous paraît particulièrement éclairante pour saisir les interstices : « C'est le gros-plan de visages » (p. 126); « ce qui occupe l'écart entre une action et une réaction, ce qui absorbe une action extérieure et réagit au-dedans » (p. 291). L'idée de Deleuze (1983) qu'il y a une interruption ou un vide qui émerge de la connexion entre deux images offre un espace et un temps privilégiés aux interstices.

L'entre-deux est aussi au cœur du travail de Jason Mittell. Dans l'article *Mind the Gap: Brief Thoughts on Seriality from Berlin* (2016), il avance qu'en insistant trop sur la continuité, nous avons sous-estimé les « gaps », soit les intervalles, les interstices. L'absence d'interruption, portée notamment par la possibilité de diffusion en continu (*streaming, binge-watching...*), évacue ou du moins compresse tout processus d'attente ou d'anticipation narrative. Mittell invite à tenir compte de ce qui est perdu lorsque nous abolissons ces délais. C'est dans le même esprit que Virilio suggérerait que « "Cyber" remplacerait l'espace réel des délais et des distances de temps (2010) évoqués précédemment. Shane Denson et Andreas Jahn-Sudmann proposent une analyse similaire appliquée aux jeux numériques. Les auteurs dépeignent l'état actuel de la sérialité en communication comme menant à une consommation immédiate, répétée et non linéaire. Le développement numérique aurait favorisé des processus d'effondrement ou de synchronisation temporels, bouleversant le rôle des intervalles (2013). Des universitaires comme Rosa (2014) s'appuient sur cette distorsion des structures du temps pour nous alerter de cet épuisement du temps et souligner les dangers et les pièges de la vitesse. Farman (2019) nous invite à développer des tactiques pour gérer le temps et l'attente. Il défend l'idée que l'attente peut être productive plutôt qu'un gaspillage et un fardeau. C'est aussi la position que nous

souhaitons défendre avec les interstices, en considérant toutefois qu'il y a des situations où ils peuvent constituer des obstacles et complexifier le processus communicationnel. C'est le cas, par exemple, dans des interventions d'urgence ou dans certains processus de création comme en photoreportage ou même en photo familiale où la vitesse d'exécution dans la captation de moments du quotidien déterminera la présence ou non de spontanéité du sujet.

2.2.1 Les concepts de brachylogie, d'accélération et d'excès du flux d'information

« Je cherche encore à ouvrir toujours plus de fenêtres. L'idée me vient qu'il est possible de s'entourer de trop de fenêtres. Peut-être aussi avons-nous simplement oublié les vertus du rideau. »

– Rafaële Germain, 2016, p. 43.

Bien avant l'arrivée massive d'Internet, plusieurs auteur.e.s se sont intéressé.e.s au rythme de production de l'information et des savoirs. Le chercheur Bertram Myron Gross propose, en 1962, le concept d'« *information overload* » pour définir un excès d'informations. Le développement de l'imprimerie avait permis le doublement des données sur 50 ans. Avec les mégadonnées (*big data*), les volumes doublent tous les deux ans (Hilbert et López, 2011). Depuis le début du millénaire, nous sommes passé.e.s d'un flux informationnel planétaire dans lequel les trois quarts des données étaient analogiques à un monde où celles-ci représentent à peine 1% du total d'informations produites et partagées. Les données numériques sont plus faciles à diffuser, à analyser et à stocker (Mayer-Schönberger, 2014). Au cours de la dernière décennie, nous avons accru de façon extraordinaire nos capacités d'échange et de stockage. Chaque jour, des milliards de données sont échangées via le Web. Pour certain.e.s chercheuses et chercheurs, cet état entraîne un risque de surplus d'informations mises à notre disposition (Sauvajol-Rialland, 2014; Wolton, 2009) : nous n'avons plus le contrôle sur ce qui est transmis et nous n'arrivons plus à en gérer le volume. Autrement dit, les données seraient devenues si volumineuses que leur flux (densité et vitesse de diffusion) dépasserait nos intuitions communicationnelles et nos capacités d'analyse de l'information. Nous parlons alors de surcharge informationnelle, de surinformation ou d'« infobésité ». Ce néologisme est né du réalisateur et essayiste David Shenk. Edgar Morin s'y intéresse aussi à travers son concept de « nuage informationnel » (1980). Caroline Sauvajol-Rialland, auteure de *Infobésité : Comprendre et maîtriser la déferlante d'informations* (2014), définit ainsi ce terme : « L'infobésité, c'est le fait de recevoir plus d'informations qu'il est possible d'en traiter sans porter atteinte à l'individu ou à son activité » (p. 9). Cette explosion

quantitative de données numériques, souvent redondantes, contraint à de nouvelles manières de partager l'information. À cet effet, une étude conjointe de l'Université de Columbia et de l'Inria montre que près de 60% des personnes partagent des articles sur les réseaux socionumériques sans les avoir consultés (Mayer-Schönberger, 2014).

Lorsque perçue de manière plus enthousiaste, cette transformation technologique est considérée comme une alternative impressionnante à la collecte, à la diffusion et au traitement de données lourdes (analogiques) chronophages et coûteuses :

Un tel affinement de la saisie de la réalité peut aider la prise de décisions, notamment parce que le *big data* permet de mieux prévoir l'avenir. C'est crucial pour les sociétés occidentales les plus avancées, caractérisées par leur aversion au risque, leur penchant pour l'efficacité et une tendance à réglementer dans la complexité (Mayer-Schönberger, 2014, p. 70).

Dans leur ouvrage *Connectés et heureux : du stress digital au bien-être numérique*, Marie-Pierre Fourquet-Courbet et Didier Courbet avancent que cette disponibilité massive de données peut « améliorer notre bien-être, notre santé et nos relations aux autres... à condition de savoir comment bien les utiliser » (2020, p. 14). Les mégadonnées, par leur offre infinie, contribueraient à des expériences et à des relations plus enrichissantes. À cette innovation s'ajoute une autre : l'infonuage. Ces moyens de stockage dématérialisés offrent une plus grande flexibilité dans le déploiement et l'utilisation des ressources numériques tout en réduisant considérablement les coûts d'usage et de gestion (Hilbert, 2013). Les apports de ces volumes massifs de données et de conservation d'informations sont donc majeurs et touchent toutes les sphères organisationnelles, tant personnelles qu'institutionnelles. Cet enthousiasme n'est évidemment pas partagé de toutes et tous. Hartmut Rosa (2012) affirme que l'accélération sociale, découlant notamment de ces outils, mène à des formes d'aliénation collective sévères et observables empiriquement. Créant une triadique regroupant l'innovation technique, le changement social et le rythme de vie, Rosa argue notamment que le rythme du changement culturel et structurel serait devenu plus rapide que celui de la succession des générations. Dans sa volonté de

développer une théorie critique de l'accélération sociale, Rosa veut nous mettre en garde contre une certaine promesse d'éternité véhiculée à travers l'idée que le monde a plus à offrir que ce qui peut être vécu au cours d'une seule vie.

Le recours à la brachylogie s'avère dès lors salutaire. Associée à la pratique de la photographie, elle permet d'aérer les expériences et d'accroître la valeur intrinsèque de toutes les étapes du processus photographique. Toutefois, cette quête de sobriété et de brièveté peut aussi générer une forme de densité provoquée par un excès de laconisme. Une telle pratique trop elliptique peut entraîner confusion et obscurité. Et si la densification résultant du spectre de l'accélération sociale peut provoquer des risques de distorsions, l'épuration à outrance peut en faire autant. Dans ce contexte, la « maîtrise » des interstices médiatiques devient une priorité.

Afin d'accroître nos expériences positives à l'ère numérique, Marie-Pierre Fourquet-Courbet et Didier Courbet, s'appuyant sur de récentes publications scientifiques, nous encouragent à développer notre intelligence numérique (2020). En photographie, ce sont les aptitudes conduisant à développer la capacité d'effectuer un choix en amont et en aval de la prise de vue. Ce « savant tri » (Jonas, 2007, p. 99) prenant la forme d'une brachylogie, entendue ici au sens d'une réduction modérée ou radicale de contenus, s'amorce dès l'intention de prise de vue. Le processus exige de la photographe, du photographe, une anticipation des sujets qui méritent d'être captés et conservés. Il engage alors une réduction à la source, une consommation modérée impliquant réflexion (qu'est-ce que je souhaite rapporter, conserver de cet instant?), souvenir (qu'est-ce que j'aime ou que mon entourage aime (re)voir comme image?) et délai (accepter d'attendre la bonne occasion). La brachylogie repose par la suite sur la capacité de la personne photographe à faire du ménage, du classement, de la sélection. Il faut épurer et réduire ses possessions photographiques afin de proposer à son entourage et à soi-même une sélection des sujets les plus signifiants. Enfin, ce processus implique un retour aux archives, un « dépoussiérage », une mise à jour d'un passé composé de centaines, voire de milliers, de photographies qui avaient – ou non – une valeur au moment de leur prise de vue, mais qui n'en ont peut-être plus

maintenant ou qui, au contraire, acquièrent une importance. Ce travail pour déterminer les éléments qui méritent d'être conservés ou oubliés interpelle la mémoire, la valeur symbolique, sentimentale et parfois historique ou archivistique, puis le droit à l'oubli. À cet effet, Marc Augé nous rappelle que « l'oubli est nécessaire à la société comme à l'individu. Il faut savoir oublier pour goûter la saveur du présent, de l'instant et de l'attente, mais la mémoire elle-même a besoin de l'oubli » (1998, p. 122). La sélection est évidemment difficile à réaliser. Comment choisir? Quels temps et quels espaces nous permettent aujourd'hui d'effectuer ces tâches? Notre recherche-crédation sur les interstices médiatiques souhaite fournir des réponses à cette question.

Cette brachylogie pourrait bien, nous semble-t-il, s'inspirer des pratiques photographiques d'enfants et d'adolescent.e.s qui maîtrisent les environnements numériques. Il ne s'agit donc pas nécessairement d'envisager une « purge digitale » (Braga, 2020), mais d'être plus conscient.e.s des potentialités et des risques découlant de nos pratiques photographiques familiales. C'est cette posture qui nous a incité à émettre l'hypothèse que notre rapport aux interstices et au flux communicationnel, particulièrement celui des images photographiques, serait lié de manière importante à la génération technologique dans laquelle nous nous inscrivons.

En art visuel et en photographie, des créatrices et créateurs explorent les interstices à travers des démarches variées. À titre d'exemple, Cyrielle Lévêque (2016), doctorante en arts plastiques à l'Université de Lorraine, associe l'interstice à l'image manquante dont l'absence crée une forme de résistance des images dans l'œuvre d'art. Les tangentes prises par notre projet de recherche et de création, au confluent de plusieurs disciplines, nous ont invité à découvrir des travaux de photographes qui intègrent un intérêt et une sensibilité pour les interstices dans leurs démarches de création. Nous avons cherché particulièrement à repérer des artistes qui s'intéressent aux interstices pour les sentiments qu'ils véhiculent non par le contenu des photographies, mais par leur constitution médiatique spécifique, leur esthétique propre, leur matérialité (Schrey, 2014). Nous pensons que ces œuvres apparentées

à notre objet sont possiblement rares, mais elles méritent d'être recherchées. Nous les évoquons plus loin dans la section 2.3.

En nous offrant un résultat instantané de son objet, la photographie donnerait la possibilité de se passer du temps (délai) d'exposition et de révélation de l'image. Tout se passe comme si, au moment où s'ouvre l'obturateur, l'image (l'information) y entrait et en sortait du même coup. Il y aurait collision, confusion, congestion, surdensité, distorsion. Ainsi, cette volonté de se passer de (du temps de) l'exposition pourrait sembler se dispenser complètement d'un apport interstitiel, l'ellipse menant ici directement à la révélation, à l'affichage du résultat, voire à sa diffusion et à son partage. Nous croyons toutefois qu'elle sollicite la réflexion, l'imagination et la mémoire qui permettront de créer – de générer – l'image mentale, l'image virtuelle désirée. Pour appuyer cette intuition, nous nous sommes tourné vers Keightley et Pickering (2014) qui, s'inspirant des travaux d'Horst et Miller (2006), insistent sur l'importance de ne pas partir des qualités intrinsèques de la technologie médiatique pour comprendre les effets des supports techniques photographiques sur les usagers et usagers. Ils préconisent plutôt de se concentrer sur les négociations culturelles, les adaptations et les extensions, entre les pratiques. Nous avons décidé de suivre une voie similaire afin d'éviter le piège de l'explication techno-centriste sans pour autant éclipser l'importance des dispositifs techniques.

2.2.2 Les concepts de l'argentique et du numérique en photographie

La transition des technologies analogiques, basées sur des procédés mécaniques et sur la photochimie, jusqu'aux technologies numériques peut être vécue comme une remédiation. En captation visuelle, le processus de numérisation a modifié le statut de l'image photographique (Baio, 2014). Cette substitution dépasse largement le simple support technique¹⁵. C'est toute la façon de penser les images qui est revue. Cesar Baio, artiste et professeur de communication et de sémiotique, avance qu'il y a

¹⁵ Dans les faits, les deux modes comportent des similitudes majeures : leurs systèmes optiques (objectifs, chambre reflex et viseur) sont voisins. Ce qui change, ce sont les supports de récupération de l'information.

désormais un processus d'émulation qui s'opère, plaçant l'image dans une condition qui n'est de l'ordre « ni de la photochimie ni du synthétique, mais d'un état interstitiel d'existence entre la fulguration indicielle et les processus de synthèse d'algorithmes informatiques » (2014, page). Il entend la notion d'émulation au sens qu'on lui associe généralement en informatique, soit « [p]rocédé d'imitation [...] d'un matériel ancien pour le matériel sur lequel on veut l'exécuter » (CNRTL, s.d.). Mais il pousse plus loin le concept en y intégrant l'idée que, dans l'émulation, l'émulateur existe pour prendre la place de l'objet émulé. Ce dernier est caractérisé par une certaine incomplétude, une indiscipline qui dépasse les frontières et restrictions normalement imposées par le déterminisme technologique (Baio, 2014a). Nous n'avons ainsi jamais quitté complètement l'approche argentique qui vient contaminer les nouvelles façons de faire. Et ce métissage en zone « impure » (Baio, 2014b), située entre deux bases techniques, contribue à expliquer certaines incompréhensions, divergences ou tensions dans les pratiques photographiques familiales. Cette distorsion découlant aussi de l'association binaire entre « ancien/authentique » et « nouveau/superficiel » (Schrey, 2014, p. 34) et affectant les dimensions esthétiques, mais également éthiques et cognitives de l'image, nous paraît une avenue inspirante pour mieux saisir les dynamiques interstitielles en photographie, et plus particulièrement en photographie de famille.

L'écart principal entre les deux procédés nous semble être relié aux temporalités. Outre la possibilité de photographier et de conserver les données à volonté, la photographie numérique se caractérise par l'immédiateté de l'accès aux clichés. Si cette quête d'instantanéité était déjà bien présente à l'étape de la réalisation des clichés en photographie argentique, particulièrement en photoreportage, ou avec les polaroids, elle s'étend désormais à toutes les étapes de production d'images. Selon Irène Jonas, « on ne peut plus distinguer l'événement de sa saisie, ni cette saisie de sa réception, ces trois moments finissant par coïncider, sans aucun délai ni aucune distance entre eux » (2007, p. 11). La quasi-simultanéité qui en résulte crée un « choc générationnel », au sens de « générations technologiques ». Je reprends ici, afin d'illustrer ces environnements temporels, l'exemple de ma fille que j'étais incapable

de prendre en photo, puisqu'elle cherchait à voir le résultat du cliché sur l'appareil avant même que la prise de vue n'ait eu lieu. Il y a 20 ans, ma fille n'aurait jamais eu ce comportement : l'appareil alors utilisé aurait appartenu au temps du différé, de l'attente, de la surprise. Les instruments impliqués dans la prise de photos, leur traitement et leur gestion sont importants à examiner pour notre projet. Plusieurs auteur.e.s s'intéressent aux relations que nous entretenons avec ces appareils. Aborder l'image à partir du concept d'appareil est, selon nous, pertinent pour arriver à rendre plus concrets les interstices qui sont présent dans ce processus. Pour notre travail de création, comme nous avons travaillé à matérialiser les interstices en photographie, nous avons voulu adopter ce que Martine Bubb appelle une « vision appareillée » (2010), c'est-à-dire analyser notre rapport pratique et émotionnel avec l'appareil.

Dans son nouvel environnement technologique, « la photographie va se plier à de nouveaux usages, tout en luttant pour conserver sa finalité historiquement définie » (Gomez Cruz, 2016, p. 230). D'ailleurs, les fonctions principales de l'appareil sont demeurées les mêmes, limitant tout choc cognitif dans l'adaptation à la nouvelle technologie. André Rouillé s'en prend à la fausse et trompeuse notion de « dématérialisation » qui proviendrait de l'état ténu du matériel numérique. Selon lui, une autre matière n'est pas une absence de matière et ne brise pas le lien entre les images et les choses qu'offrait la photo argentique (2015). Pour Baio, en photographie numérique, bien que l'entrée (rayons lumineux) et la sortie (image) soient similaires à celles de l'appareil analogique, « ce qui se passe à l'intérieur de la boîte noire est très différent de ce qui se passe à l'intérieur des appareils photochimiques » (2014, p. 141). Il considère que la photo numérique s'accompagne de multiples couches informationnelles (connaissances informatiques, réseaux, technologies...) qui auraient la force de modifier en profondeur, voire de mettre en échec le statut même de l'image photographique. Gil Bartholeyns abonde dans le même sens : « Il n'y a plus d'un côté le sujet, qui se donne en toute transparence, et de l'autre un médium qui excelle à se faire oublier » (2015, p. 13). L'acte photographique est lui-même un moyen d'expression, une composante de l'image photographique. Jocelyn Lachance

va encore plus loin. Adoptant une approche socio-anthropologique, il soutient que le corps engagé dans le processus de réalisation d'une photographie sert la mémoire de cette image autant que son contenu (2016). Ainsi, en plus du souvenir du moment vécu apparaissant sur la photo, on peut se remémorer l'acte photographique lui-même, ce que Lachance définit comme la « médiatisation d'une action visant à produire la photo » (2016, p. 9). Les traces de l'implication du corps sont sans doute plus palpables aujourd'hui avec l'usage des téléphones multifonctions, outils privilégiés pour les prises de vues. Avec les égoportraits, c'est souvent le souvenir de notre engagement dans une activité qui remplit la mémoire. Pour la chercheuse en sciences de la communication Laurence Allard, le téléphone multifonction est si intimement lié à son utilisatrice ou utilisateur que les clichés capturés répondraient d'abord à un besoin de communiquer avec soi-même (Allard, citée dans Balleys, 2017). Dans notre travail, ce questionnement et cette navigation entre l'argentique, l'analogique et le numérique sont primordiaux afin de penser les interstices médiatiques.

Un tel regard diachronique sur l'usage de la photographie et ses dispositifs nous permet de rendre plus tangibles les interstices médiatiques. Si le temps nous paraît invisible lorsque nous avons l'impression d'en profiter, l'attente, le délai et l'interstice, en revanche, sont bien visibles, généralement perçus comme des contraintes, des obstacles à l'exécution de nos tâches et activités (Farman, 2019). Appliqués à la photographie, ces battements temporels s'associent à l'évitement du déplaisir (rater une photo) et de l'angoisse (attendre le résultat), autrement dit à l'exigence de la satisfaction immédiate.

La pratique photographique, même amateur, s'accompagne de rapports au temps très variables. Dans cette optique, il est important de reconnaître les moments d'attente et d'en saisir la valeur. Jason Farman suggère de développer des tactiques transformant notre regard sur ceux-ci : « Such renewed perspectives transform waiting from a burden to a springboard toward things like creativity, social critique, or reflection on our inner state and the state of our relationships » (Farman, 2019, p. 188).

Les technologies analogiques permettaient et même forçaient la reconnaissance du dispositif technique chaque fois qu'un dérèglement survenait. Par exemple, au cinéma, lorsqu'il y avait un problème avec le projecteur, le public pouvait voir où cela accrochait et le projectionniste pouvait repérer rapidement ce qui clochait. Un problème de diffusion numérique est tout aussi possible, mais sa marque est normalement moins tangible. Elle le devient quand des problèmes informatiques surviennent ou lorsque la connexion au réseau fait défaut. Sans être invisibles, les interruptions numériques sont autrement repérables, ce qui rend plus complexe l'observation des interstices médiatiques. Ces « angles morts du numérique » (Éthier, 2022, p. 23) échappent sans doute particulièrement à celles et ceux qui ont connu l'ère analogique et contribuent à *nostalgiser* (Niemeyer, 2014) ces technologies plus anciennes. Il y aurait dans le signal instable, brouillé ou même absent, quelque chose d'à la fois frustrant, mais aussi de rassurant : un intermède, soit imposé, mais invitant à reconsidérer le média dans sa fragilité, sa matérialité et son incomplétude. D'ailleurs, un engouement nostalgique important pour les équipements photo, vidéo, audio et cinématographiques anciens s'observe depuis une dizaine d'années, de même que certaines pratiques photographiques cherchent à imiter l'esthétique ou à reprendre des façons de faire associées à l'époque argentique (Niemeyer, 2014). La constitution d'albums photos numériques en est un bon exemple. Il s'agirait en quelque sorte de rematérialiser ce qui a moins besoin de l'être (Sapio, 2014). Il n'en demeure pas moins que les nouvelles pratiques impliquent aussi des équipements (serveurs, disques durs, écrans...), mais ceux-ci se font plus discrets. Ils tendent à disparaître derrière les images produites, modifiées, partagées. Ce nouveau rapport entre instrument et produit contribue à la notion de technostalgie, notamment conceptualisée par Tim van der Heijden (2021) pour désigner des états suscités par la référence ou l'interpellation de matériel analogique. Malgré ces reconstitutions, les rituels familiaux autour de la photographie, eux, ne sont pas recréés. Les séances de visionnage de films super 8 ou de diapositives n'ont pas été compensées (van der Heijden, 2021) malgré différentes tentatives de redéploiement de pratiques appartenant à un passé souvent fantasmé (Fantin, Fevry et Niemeyer, 2021). Bien que le partage de souvenirs

photographiques familiaux s'est largement accru, essentiellement par le biais des réseaux socionumériques, la consultation de ces documents demeure une activité essentiellement individuelle. Dans ce contexte, s'il reste aujourd'hui une place, un temps pour les interstices médiatiques, ce pourrait bien être dans notre *relation* à la technologie, laquelle (re)constitue le souvenir photographique. Van der Heijden avance même que « cette pratique de mémoire pourrait ouvrir un dialogue entre les générations d'utilisateurs en conciliant le passé et le présent, l'analogique et le numérique, l'archivistique et le performatif » (Van der Heijden, 2021, p. 299).

Dans *Mort de la photo de famille? De l'argentique au numérique* (2010), Irène Jonas suggère que « la photographie numérique serait un moment que l'on partage et que l'on oublie, à l'inverse de la photographie argentique où prédomine la notion de trace et de mémoire » (p. 161). Nos expériences de recherche nous conduisent à croire que la scission n'est pas si claire. Nous nous emploierons ainsi à nuancer et parfois même à contredire cette posture. Si la multiplication spectaculaire des clichés numériques peut mener à une consommation éphémère, la répétition et la résurgence permises par les algorithmes peuvent leur assurer une certaine pérennité. Notons aussi que les outils numériques contribuent à la préservation de nombreux clichés argentiques dont la préservation aurait pu être compromise autrement. Les inquiétudes associées à l'ère numérique quant à la conservation des souvenirs photographiques familiaux résident sans doute, pour une bonne part, dans le fait qu'avant, les clichés argentiques étaient archivés dans des albums ou entreposés en vrac dans des boîtes. La consultation de ce contenu, souvent pêle-mêle, impliquait forcément des interstices à travers lesquels pouvaient se reconstruire des morceaux de mémoire familiale. Chaque élément avait sa valeur propre au sein d'un ensemble limité. Aujourd'hui, la voûte n'est plus fermée; notre mémoire photographique prend la forme d'un flux (Hoog, 2009). Ce changement paradigmatique est majeur et notre travail, notamment notre exposition¹⁶ qu'enrichit notre thèse, cherche à en mesurer l'ampleur. Jonas résume bien cette évolution à l'origine de nos intuitions : « Le support numérique n'est

¹⁶ Exposition photographique et vidéo, Interstices : entre nécessité et danger, Montebello (Québec), mai 2022

plus un morceau de matière mais une chaîne matérielle et logicielle qui à la fois supporte et transmet le contenu : outil photographique, format d'encodage, support de stockage, matériel de restitution » (2010, p. 201).

2.2.3 Changement de paradigme pour les souvenirs de famille

« It is precisely the fissure between 'share your pictures' and 'watch the world' that makes you wonder what connects these two imperatives. »

– José van Dijck, 2010, p. 413.

Il a fallu plus de trois quarts de siècle entre l'invention de la photographie et la reconnaissance de la photographie familiale comme sujet légitime (Chalfen, 2015). Il faut dire que les équipements complexes, encombrants et dispendieux du 19^e siècle faisaient de la photographie amateur une activité rare. Les personnes qui s'y adonnaient s'éloignaient rarement des conventions iconographiques acceptées. Ils optaient généralement plus pour une photo de paysage, d'architecture ou de portrait officiel que pour l'image d'un enfant célébrant son anniversaire. Ce n'est que dans l'entre-deux-guerres que se développera un intérêt progressif pour ce genre. L'engouement pour la photographie au sein de la famille conduit à une certaine reconnaissance de cette pratique comme forme d'art populaire, ce dont témoigne l'organisation d'expositions telles que « The American Snapshot » par le Museum of Modern Art de New York en 1944 (Chalfen, 2015). L'anthropologue Richard Chalfen montre que des études en marketing ont révélé que, dans la seconde moitié du 20^e siècle, l'achat d'un appareil photo est essentiellement motivé par deux événements : un voyage et la naissance d'un enfant. Il note aussi une tendance à prendre en photo les « premières fois ». L'intention d'immortaliser est spontanément associée à la pratique photographique. Pourtant, les photographies meurent elles aussi. À l'époque de l'argentique, elles pouvaient se décolorer, se déchirer, dépérir. Avec le numérique, leur disparition est toutefois potentiellement plus brutale : perte de fichiers, incompatibilité, effacement involontaire. Plus souvent encore, elles meurent en quittant les radars, errant en perdition quelque part dans l'infonuagique.

Jonas évoque qu'à l'époque de la photographie argentique, les enfants et les adolescent.e.s étaient limité.e.s à un rôle de sujet pour leurs parents photographes. Les clichés produits offraient des reconstructions médiées d'un quotidien familial souvent idéalisé et mis en scène. Le rapport peu intuitif à la photographie, son dispositif lourd et souvent complexe ainsi que son coût favorisaient peu la spontanéité dans la prise de vue (Jonas, 2010). Bien que ce portrait mériterait d'être nuancé – l'instantanéité du numérique et sa plus large accessibilité ne sont pas un gage de spontanéité –, il est vrai que le développement du numérique s'accompagne d'une certaine démocratisation de la pratique photographique et d'un partage plus équilibré des rôles entre chaque membre d'une même famille. Le numérique, à l'opposé de l'argentique, éviterait ainsi « la confrontation entre l'adulte et l'enfant, celui qui sait et celui qui apprend [...] » (Jonas, 2010, p. 164). Certaines affectations genrées ou basées sur le rôle au sein de la famille, qui ont dominé les activités photographiques durant l'essentiel de la période argentique, semblent perdurer encore aujourd'hui. À l'inverse, d'autres ne s'appliquent plus. Notre enquête est révélatrice de ces rôles immuables, mais aussi de mutations dans certaines pratiques. À la suite du développement des pellicules utilisées par les familles, nous remettons les tirages papier ainsi que les fichiers aux participant.e.s concerné.e.s. Nous avons réalisé a posteriori que la remise ou l'envoi des photographies prises s'est faite systématiquement auprès des mères des familles participantes. Ce sont elles qui se rendaient disponibles pour recevoir les documents ou qui fournissaient leurs coordonnées afin qu'ils leur soient acheminés ; comme s'il leur incombait encore d'emblée d'assurer la protection et la conservation de ces souvenirs. Pour leur part, les activités de prise de vue avec l'appareil argentique fourni ont mobilisé de manière généralement équitable les différents membres des familles. Cette démocratisation de l'accès à l'appareil photographique tranche avec cette époque pas si lointaine où l'acte de prise de photos appartenait presque exclusivement aux pères. Le fait de n'avoir qu'un seul appareil pour toute la famille, comme c'était généralement la norme avant la popularisation des équipements numériques, a rendu complexe et embêtant pour plusieurs familles de déterminer qui allait prendre l'appareil, où le conserver, comment le rendre disponible à tous, comment établir la répartition des poses...(Cf. 4.1.3)

Avec cette plus grande équité de la photographie de famille, réalisée notamment par la simplification de l'usage et la réduction des coûts, la principale distinction entre photo amateur et professionnelle réside maintenant dans le type de diffusion. La photographie familiale s'adresse à des communautés restreintes (Jonas, 2010). À l'ère de la photographie principalement numérique, le devoir familial de mémoire demeure, à la différence qu'il « doit » maintenant témoigner du présent de la famille – quotidien, voyages, fêtes – et que ce témoignage doit être partagé quasi simultanément. Il « faut » exposer immédiatement nos activités pour attester de leur existence. Il reste ainsi bien peu de place et de temps pour questionner la valeur et la charge d'une image photographique et pour effectuer une sélection parmi l'ensemble des clichés captés. En revanche, ce caractère instantané, « sur le vif », esquisse une approche plus spontanée pour saisir les moments familiaux et correspond plus au mimétisme généralement attendu de ce média.

À l'occasion du dernier atelier que nous avons animé avec les élèves du primaire, elles et ils ont eu à signifier leur préférence entre le dispositif photographique argentique ou numérique. Nous partageons dans la section 4.1.3 plusieurs opinions, mais notons déjà que nous avons été très étonné de constater qu'aucun.e élève n'a critiqué la lenteur qui pourrait être associée la pratique de la photographie argentique. Les délais forcés qui la caractérise ont même été appréciés par plusieurs. « J'trouve ça plate, les appareils numériques, on voit tout de suite tout. Avec l'appareil (argentique), t'as pas le choix de garder tes photos; ça t'oblige à trouver des points positifs dans tes photos. » Pour la plupart de ces jeunes qui ont participé au projet, l'attente, le délai, la non-instantanéité qui caractérisait l'activité de prise de vue argentique ont parfois pu être déstabilisants. Mais c'est surtout un état de curiosité qui ressort du retour que nous avons effectué en classe. « Avec les appareils anciens, on peut pas voir les photos au même moment qu'on les prend, alors j'ai trouvé ça bizarre. » (cf. 4.1.3 : tableau synthèse des verbatims). Cette singularité offerte par ce dispositif analogique a ouvert un espace et un temps que chacun a pu vivre, occuper à sa façon. « [Avec le 35mm] on devait imaginer comment les images allaient être. »

(cf. 4.1.3 : tableau synthèse des verbatims) L'acte d' « imaginer » commanderait-il, façonnerait-il une présence d'interstices ?

Dans un chapitre consacré aux films de famille, Giuseppina Sapio (2014) émet l'idée que ces productions permettraient d'étudier les transformations survenues au sein des familles et, plus largement, dans une société donnée, des années 1960 à aujourd'hui. Une recherche approfondie axée sur l'analyse de contenus de ces créations et pratiques amateurs pourrait révéler des tendances en matière de relation aux interstices médiatiques. De manière globale, et à la suite de Sapio, nous pouvons déjà suggérer que les films familiaux, de même que les montages photo, ont progressivement réduit la distance entre ces artefacts et leurs propriétaires (Sapio, 2014). Le numérique a décroché les cadres photo du grenier et sorti les cassettes de la bibliothèque du sous-sol pour les rendre disponibles, en quasi-permanence, dans notre poche via le téléphone multifonctions. Ce passage au numérique impliquant les images familiales s'est fait toutefois plus tardivement et plus lentement qu'avec d'autres types de photos ou vidéos (Pauwels, 2008). Les supports numériques favorisent également une consultation plus simple et plus stable, limitant les délais et les « pertes » de temps. Si les pratiques liées à la photographie familiale ont pu contribuer à une certaine domestication des technologies numériques, elles n'en sont pas moins empreintes de défis complexes : tâches domestiques associées à l'archivage des nombreux souvenirs familiaux, négociations entre les membres de la famille pour décider de ce qu'on peut mettre ou non en ligne (Green et Holloway, 2017), gestion de la rétroaction sur différentes plateformes et sous différentes formes. Nous supposons donc que l'économie de temps vécue pour la production et la diffusion initiale des images photographiques est annulée par l'investissement généralement attendu pour accueillir et réagir aux réactions. Ce serait un des prix à payer pour offrir à ces artefacts personnels une vitrine hors de la sphère familiale : « [...] personal photographs may be becoming more public and transitory, less private and durable and more effective as objects of communication than of memory » (Van House, 2011, page). À cette charge s'ajoute celle de la capacité à long terme de chercher et de retracer des clichés pris il y a plus d'un an. Dans leur étude empirique,

Ofer Bergman, Paul Clough et Steve Whittaker (2010) montrent les difficultés des participant.e.s en lien avec le repérage de leurs propres photographies. Cette situation s'expliquerait par un volume trop important de photographies, l'utilisation de plusieurs systèmes de stockage et la faiblesse méthodologique dans l'archivage des documents. La tâche constituait déjà un souci avec les contenants accueillant les photos analogiques. Nous évoquons cet enjeu dans les installations n^{os} 13 (*Stockage*), 14 (*Stockage 2*) et 15.

Pérennité des types de sujets photographiés

La gestion, la consultation et le partage de photographies familiales impliquent aussi un nouveau bricolage avec les outils numériques. Le rêve d'une vie photographiée en continu et d'une mémoire intégrale (Jonas, 2010) ferait possiblement l'économie d'interstices médiatiques. L'essentiel de nos lectures et enquêtes montre que cette avenue rencontre, tout compte fait, peu d'adeptes. Nous le verrons avec le compte rendu de nos entretiens. Les tranches de vie reproduites et partagées aujourd'hui diffèrent peu de celles d'autrefois. Si l'abondance de leur production et de leur diffusion constitue une différence marquante, il reste que l'album de photos traditionnelles comme celui conçu sur les réseaux socionumériques se veut un miroir déformé et sélectif de l'existence des membres d'une unité familiale. On y expose les moments heureux en famille, des réussites, des événements positifs. De plus, ces clichés témoignent d'une « certaine conformité à des idéaux culturels » (Chalfen, 2015) qui demeurent sensiblement les mêmes qu'à l'ère analogique. La redondance existait dans les albums et boîtes à chaussures remplis de photographies argentiques, et les fichiers de photographies familiales d'aujourd'hui, bien que souvent imposants, restent consultables. Ainsi, ce flux d'images photographiques numériques familiales ne serait pas pour autant dépourvu complètement d'une certaine juxtaposition possible des éléments auxquels nous pourrions appliquer, pour mieux le saisir, la nomenclature employée par Deleuze et empruntée à Peirce dans *Image-mouvement* (1983).

Contrairement à l'espace, le mouvement serait indivisible, irréductible, sous peine de le dénaturer. La juxtaposition, même infinie, de deux instants ou de deux positions laisserait tout de même des intervalles entre eux pour que le mouvement s'exécute. Et ce serait dans cette division/union que les interstices, comme actant à la fois centré et acentré, agiraient sur un ensemble d'éléments constituant nos communications. Si nous interpellons ici le médium photographique, c'est pour tendre à révéler des empreintes tangibles de ces états. Les interstices médiatiques seraient donc « dividiels », pour reprendre une notion chère à Deleuze (1983), c'est-à-dire que ces états, ni indivisibles ni divisibles, sont intelligibles à travers leurs différentes parties tout comme dans leur globalité. C'est donc *dans* les écarts de mouvements entre les actions et les réactions des pratiques photographiques familiales analogiques et numériques que nous explorons ces idées.

Pratiques familiales de la photographie incluant la nôtre

Étant donné la place prépondérante que nous souhaitons octroyer à la conservation et à la diffusion des images dans la pratique photographique des différents membres de la cellule familiale, nous accordons un espace important aux travaux d'Irène Jonas, particulièrement en lien avec les enjeux de mémoire et d'oubli. La possibilité que nous avons désormais d'accumuler et de conserver potentiellement sans perte un nombre illimité de photos constitue un véritable changement de paradigme quant aux questions d'archivage des souvenirs de famille. Les étapes de tri, de regroupement, de hiérarchisation, d'annotation peuvent aujourd'hui se passer des contraintes de sélection pour des questions de coûts et d'exclusion, faute d'espace. Les nouveaux modes d'archivage offerts par les outils numériques peuvent produire ce que Jonas appelle « un excès de mémoire familiale » (2007, p. 99) et conduire ainsi à une certaine saturation mnémonique (Robin, 2003). Ce désir, voire cette obsession de tout garder, ferait que « toute photo familiale tendrait à devenir archive » (Jonas, 2007, p. 101), sans rejet, sans déchet. Le traitement qui favorise une sélection de traces exige du temps, beaucoup de temps. Il correspond à « ce que la mémoire veut garder ou ne pas garder » (Jonas, 2007, p. 97). Dans le cadre de cette recherche-crédation, nous déplaçons ce travail qui autorise la survie des clichés, mais aussi leur occultation

et leur oubli définitif, au sein des interstices communicationnels. Il y aurait, dans cet espace-temps, un dialogue entre le cliché et les personnes pour qui il peut être ou devenir signifiant. Ce traitement permet la conservation, mais aussi le droit d'éliminer. Il répond à ce qui nous semble être une nécessité : ne pas oublier d'oublier pour ne pas perdre la mémoire (Augé, 1998).

L'activité photographique nostalgisée

Au flux imposant d'images photographiques en circulation se greffent celles qui sont dupliquées à l'infini, celles qui sont modifiées, remployées, réincarnées. Répondant souvent, mais pas exclusivement, à des volontés esthétisantes, ces couches supplémentaires accroissent considérablement les volumes d'images photographiques. Les motivations à produire et reproduire toujours plus de photos sont nombreuses. Nous l'avons évoqué avec les enjeux mnémoniques : la volonté de *nostalgiser* les images (Niemeyer, 2014), autant actuelles que passées, participe à cette (sur)abondance. L'art de convoquer la nostalgie n'est pas l'apanage de celles et ceux qui ont grandi en régime analogique. Les *digital natives* s'y adonnent allègrement, s'appropriant des rendus visuels représentant des époques qui les ont précédés (Bartoleyns, 2015). Ce futur antérieur, créé en imposant une nostalgie essentiellement esthétique aux images, nous projette dans un avenir lointain, une époque révolue. Cette pratique peut se passer de référent réel, puisque la nostalgie est ici mise en scène. Cette « nostalgie réfléchissante » (Bartoleyns, 2015, p. 19) ou « nostalgie du présent » (Lachance, 2016, p.7), voire du futur (Niemeyer et Uhl, 2024), fait passer les expériences captées pour plus anciennes qu'elles ne le sont vraiment. Dans un même élan, elle les fait vivre dans une sorte de projection, dégageant un futur proche qui nous fait appréhender sa fin (Lachance, 2016).

Les travaux récents élargissent le cadre et la portée de la nostalgie comme dispositif médiatique en lui conférant une double nature : celle d'état et de processus (Fantin, Fevry et Niemeyer, 2021; Niemeyer, 2014). En effet, elle bénéficie désormais d'un caractère polymorphe et est ainsi libérée de sa trajectoire limitée présent-passé-présent. Dans l'environnement des pratiques de photographie familiale, la nostalgie

est bien loin de n'être qu'un état fabriqué ou fantasmé, provoqué par et pour des intérêts commerciaux. Elle est surtout une occasion pour les membres des familles de vivre une expérience rétrospective et projective (Fantin, Fevry et Niemeyer, 2021).

Lorsque j'ai amorcé ma carrière en enseignement en 2001, j'ai invité les élèves à rédiger une lettre d'anticipation de leur futur qu'elles et ils n'ouvriraient que dix ans plus tard. Une seule photographie pouvait y être ajoutée. La rédaction avait eu lieu en classe et avait suscité beaucoup d'échanges et d'émotions pouvant être associés à des états nostalgiques pour la plupart anticipés. Les 720 lettres leur ont été postées en 2011 et plusieurs de ces jeunes, devenus adultes, sont revenu.e.s me voir, missive en main. Ma plus grande surprise a été de constater à quel point leurs lettres étaient beaucoup plus imprégnées de cette nostalgie anticipatoire (Niemeyer et Uhl, 2024) et qu'elles renfermaient finalement peu de prédictions à l'égard de leur futur. Elles et ils y évoquaient principalement leur souhait de partager encore leur quotidien avec leurs ami.e.s. Les photos insérées dans les enveloppes témoignaient de leur attachement à leurs amie.e.s et à leur famille. Elles dataient souvent de quelques années, comme si ce témoignage de la durée des relations était garant d'une pérennité. Les discussions en classe à la suite de l'exercice s'étaient déroulées dans un climat de fébrilité, empreint d'une certaine angoisse, d'une appréhension, parfois d'un état de solastalgie. Quant au contenu des lettres consultées (les élèves étaient libres de nous les faire réviser ou non), il dévoilait généralement un enthousiasme par rapport à leur parcours à venir. Le délai imposé entre réflexion et rédaction semblait avoir apaisé les craintes et leur avait restitué l'espoir. Au prisme de la problématique de notre thèse, les appréhensions liées aux déplacements et aux transformations de soi ou de son environnement peuvent témoigner d'une impression de manque de temps présent ou de l'angoisse de perdre l'instant présent. Dans ce contexte, l'arrêt qu'instaurent les interstices pourrait inciter les individus à « habiter le présent et à envisager l'avenir » (Niemeyer et Uhl, p. 5, 2023) de manière plus sereine.

Dans un projet beaucoup plus ambitieux que celui que nous avons réalisé en classe, les chercheuses Katharina Niemeyer et Magali Uhl (2024 et 2021) se sont intéressées

au recueil composite formé de 10 000 cartes postales rédigées par des passant.e.s issu.e.s de l'ensemble des arrondissements montréalais. Le projet a été réalisé en 2017 dans le cadre des festivités du 375^e anniversaire de la ville. Les cartes doivent être acheminées en 2042 au destinataire de leur choix. Les chercheuses considèrent que cette activité est traversée d'une triple nostalgie : une première d'ordre sociale associée aux porteurs et porteuses du projet; une seconde d'ordre matériel associée aux caractéristiques et au symbolisme même de la carte postale; une troisième d'ordre temporelle liée au caractère anticipé d'une nostalgie projetée; une nostalgie du futur. De tels projets impliquent, de la part des participant.e.s, des instants de réflexion, autant d'interstices qui activent un dialogue entre un passé composé et un futur antérieur. À l'intérieur d'une amplitude de temps beaucoup plus restreinte, nous avons voulu explorer, par notre travail de terrain, des rencontres et chocs temporels pouvant mener notamment à des distorsions dans nos rapports aux nostalgies du passé, du présent et du futur.

Invité.e.s à revenir temporairement à des pratiques de photographie argentique, les membres de nos familles participantes n'ont partagé que des états nostalgiques positifs. Aucune expression précise d'amertume, de regret, de tristesse ou d'envie n'a été exprimée, encore moins des états qui pourraient s'apparenter à de la mélancolie. Les participant.e.s ont plutôt reconnu des particularités et des forces de la pratique argentique sans pour autant espérer son retour. Les interstices médiatiques encouragent l'expérience nostalgique au prisme de la photographie ne serait-ce qu'en dégageant un espace-temps pour la rencontre entre mémoire, médias et technologies; une sorte de mémoire médiatisée (Niemeyer, 2011). Dans un tel contexte, les interstices médiatiques pourraient-ils protéger la nostalgie contre un glissement vers la mélancolie? Ils incarneraient en quelque sorte une zone de préservation interpellée pour assurer et maintenir un certain équilibre émotif. N'étant ni psychologue ni spécialiste des études mnémoniques, nous nous contentons de laisser le questionnement en suspens.

Maîtriser le temps

Dans son analyse sociologique de l'activité photographique réalisée en 1965, Pierre Bourdieu énonce que cette pratique « n'existe et ne subsiste la plupart du temps que par sa fonction familiale » (Bourdieu, cité dans Martin, 2008, page ?). Le rôle que lui conférait le groupe familial, à savoir de solenniser et d'éterniser les grands moments de la vie de famille, de renforcer son intégration dans la sphère publique en réaffirmant le sentiment qu'il a de lui-même et de son milieu, a-t-il changé depuis? À la suite de Corinne Martin (2008), nous pouvons nous demander si, depuis l'apparition au début du millénaire du téléphone doté d'un appareil photo intégré, devenu objet incorporé à sa ou son propriétaire, ces pratiques sont toujours prioritaires et respectent encore cette fonction sociale de la photographie. L'enquête menée par Martin montre que seuls 22% des jeunes adultes interrogés stockent leurs photographies dans un ordinateur et 3% seulement les impriment. Devons-nous conclure que les photographies réalisées avec les téléphones ne sont pas destinées à être archivées? Sommes-nous en présence d'un nouveau cadre social de la mémoire photographique? Nous sommes tenté de répondre par l'affirmative, mais nous pensons aussi qu'il faut être prudent dans l'analyse des intentions de stockage et de conservation. L'étude présentée date de 2008. Nous ne disposons pas actuellement de données plus récentes pour la même population, mais nous pouvons penser que ces pourcentages ont encore diminué depuis. En contrepartie, il serait intéressant de voir la part des photographies entreposées aujourd'hui dans les services infonuagiques. Et celles qui demeurent dans les téléphones, ordinateurs ou tablettes numériques, disparaissent-elles avec la mise au rencart du support qui les héberge? Dans leurs enquêtes respectives, Martin (2008) et Lachance (2016) insistent sur l'importance pour les adolescent.e.s et jeunes adultes de pouvoir accéder en tout temps et en tout lieu aux photographies. Le désir de conservation semble passer après celui de conversation, de communication visuelle éphémère. L'application *Snapchat*, extrêmement populaire chez les jeunes, témoigne de cette mutation. Elles et ils s'inscrivent dans une expérience ubiquitaire qui repose sur leur connexion avec plusieurs ailleurs simultanés (Lachance, 2016). Elles et ils privilégient toutefois des échanges asynchrones de photos à travers lesquels elles et ils peuvent ressentir la sensation exaltante de maîtriser le temps, de jouer avec les rythmes, les délais. Elles

et ils auraient même l'impression de contrôler la forme narrative de l'événement fixé par le capteur numérique (Lachance, 2016). Avec ce nouvel état d'ubiquité médiatique, quels rôles remplissent les interstices dans la gestion de nos souvenirs photographiques?

De leur côté, les membres de la famille qui ont grandi à l'ère analogique (parents, grands-parents) ajustent leurs pratiques, avec une maîtrise et un investissement très variables, aux technologies et ressources dominantes. Dans leur étude *Has Instagram Fundamentally Altered the « Family Snapshot »?* (2017), les auteur.e.s, Effie Le Moignan et al., présentent les résultats d'une analyse qualitative d'un échantillon de 4 000 photographies collectées auprès du réseau *Instagram* via des hashtags associés aux enfants et à l'éducation des parents. Leurs travaux cherchent à voir si *Instagram* a modifié la nature ou l'organisation de la photographie familiale. Elles et ils observent ce qu'elles et ils considèrent comme un manque généralisé d'expression créative. Il serait sans doute plus juste de parler d'une faible diversité dans les compositions des images. Un nombre important de photographies était constitué d'égoportraits encadrant un parent et son enfant. Les chercheuses et chercheurs constatent un déplacement des enfants de la périphérie vers le centre jadis occupé par les groupes familiaux. Cependant, rien de ces recherches ne nous indique si ce déplacement des sujets a des incidences sur les pratiques au sein de la famille. Elles et ils notent seulement que les mères continueraient d'occuper la fonction de conservatrices des images familiales. En ce sens, *Technologies of memory: Practices of remembering in analogue and digital photography* (2014) de Emily Keightley et Michael Pickering fournit un éclairage beaucoup plus riche à nos recherches. L'originalité de leurs travaux est de s'opposer à l'idée que les changements technologiques entraînent forcément des changements sociaux et culturels. Loin de nier des mutations majeures associées aux pratiques photographiques, Keightley et Pickering montrent toutefois que les liens causals sont ici plus complexes qu'ils n'en paraissent. Nous reviendrons sur leurs analyses dans la section suivante, mais retenons déjà qu'elle et il observent le développement de pratiques analogiques et numériques coextensives. Les auteur.e.s notent par exemple la transformation d'une sélection de photographies

numériques en album de photos imprimées ou non (Keightley et Pickering, 2014). Guiseppa Sapio (2014) nuance aussi l'apparente hégémonie de la technologie sur les contenus et symboliques des images familiales. S'intéressant aux films de famille, elle propose plutôt que la dimension matérielle originale de ce type de films serait importante et influencerait les pratiques actuelles. Le retour d'une esthétique analogique dans les images familiales numériques est un exemple qui confirme cette imprégnation. Sapio (2014) mentionne également que des incidences matérielles et sociales ont retiré le quasi monopole du père comme réalisateur et projectionniste des films de famille. Ce monopole s'expliquait par le prix jadis élevé des équipements nécessaires, mais aussi par un contexte patriarcal en Occident sans doute plus marqué qu'il ne l'est aujourd'hui.

De nos jours, avec la diversification des moyens de capture et de diffusion, avec une dématérialisation partielle des outils impliqués, ces productions peuvent relever de l'ensemble des membres de la famille. Reste que la matérialité originelle liée à ces pratiques assure une certaine sécurité, une « prise en charge symbolique de la famille » (Sapio, 2014, p. 47) en s'occupant de ses images (photos, films, vidéos) maintenant et quand ses membres ne seront plus là. Ce rôle performatif implique le souci de se demander comment soi-même ou les générations futures interpréteront ces images prises aujourd'hui. Chez les jeunes, usages et pratiques de la photo numérique s'inscriraient, selon Irène Jonas, dans une « continuité des invariants anthropologiques propres à l'adolescence que sont la volonté d'autonomisation et [...] un geste d'affirmation de son point de vue personnel et subjectif sur l'existence... » (Jonas, 2013, p. 3 faisant référence à Lachance, 2013¹⁷). En revanche, comme le montre André Rouillé (2015), il ne s'agirait pas ici d'un témoignage, mais d'une quête de distinction sociale permise notamment par une diffusion instantanée sur le Web d'images se voulant mouvantes et impermanentes. C'est aussi un moyen privilégié pour les jeunes (et moins jeunes) de se définir à travers ce qu'elles et ils produisent et consomment (Belk, 1988). L'appareil photo remplirait un rôle de médiateur des

¹⁷ Irène Jonas analyse les propos de *Photos d'ados. À l'ère du numérique* (2013), un ouvrage de Jocelyn Lachance.

interactions impliquant le jeune et son entourage. Il contribuerait à révéler de nouvelles expériences interactionnelles, corporelles et émotionnelles, transformant son rapport à lui-même, à l'autre, au temps et à l'espace (Jonas, 2013). Dès lors, l'important ne serait plus tant ce qui apparaît sur les photos, mais ce qui se passe ou ne se passe pas durant la production de ces images (Jonas, 2013) et c'est notamment ce que nous avons voulu étudier à travers notre projet de recherche-crédation médiatique.

2.3 Inspirations de création

Nous parcourons rétrospectivement les projets de photographes et d'artistes visuels qui abordent les interstices ou des enjeux liés aux temporalités à l'ère numérique, et suivons ceux qui sont actuels. Avant de survoler des démarches créatives teintées par les interstices, nous introduisons d'abord des créatrices et créateurs dont les travaux constituent diverses formes de représentations interstitielles dans leurs aboutissements. Le repérage de ces productions a été effectué sur le web et en bibliothèques en leur associant les termes « interstice », « intervalle », « délai », ainsi que leurs équivalents et dérivés anglophones et espagnols. Ce choix d'idiomes s'explique par le fait que notre maîtrise lexicale se limite à ces trois langues. Le survol suivant fait état de travaux impliquant les médias de la photographie et des arts visuels. Ces productions ont été réalisées au cours des deux dernières décennies, donc depuis l'arrivée du Web 2.0. Bien loin de prétendre à une recension exhaustive des artistes qui s'intéressent à ce concept – ce n'est pas l'orientation privilégiée dans ce processus de recherche –, la compilation qui suit se veut une mosaïque constituée d'échantillons présentant des rapports artistiques variés aux interstices médiatiques. Nous en évoquons plusieurs afin de confirmer cet engouement récent.



Figure 13 – Jessica Eaton, tirée de Bombmagazine.com, 2019.

Jessica Eaton (2018), photographe canadienne de renommée internationale, vit et travaille à Montréal. Elle cherche à saisir dans son processus de création quelle réalité est capturée par une photographie. Pour s'en approcher, elle utilise notamment des outils issus de l'argentique tels que les filtres de contraste et le masquage. L'esthétique de ses photographies repose pour une part importante sur la révélation du dispositif. L'artiste espagnol Aitor Ortiz (2016), quant à lui, s'intéresse à la mise en évidence d'une série d'incohérences entre la présentation et la perception (l'interprétation). À travers son travail de photographe documentaire de l'architecture, il étudie la dilution et la transmutation de l'image qui s'exerce à l'intérieur du passage d'un état physique du sujet à un nouvel état, celui de l'œuvre. Il explore aussi les mécanismes conscients et inconscients intervenant dans le processus de manipulation de l'image : l'œil (interprétation, cadrage, contextualisation...), l'appareil photo (distorsions optiques, profondeur de champ...). Neville Starling (2020) considère, pour sa part, l'interstice comme un espace ou un temps qui intervient entre les choses et qui rompt la continuité. Influencé par la maladie d'Alzheimer qui atteint son père, ce créateur zimbabwéen étudie des changements dans la personnalité et la mémoire. Enfin, le photographe et vidéaste américain d'origine chinoise Andrew Thomas Huang (2016) tente de traverser le voile qui obscurcit notre vision collective pour atteindre un espace intermédiaire, un espace interstitiel. Tout comme Eaton, Ortiz et Huang, il incorpore dans son travail une mixité de techniques analogiques et numériques.



Figure 14 – Yoshiharu Ota, *Worldphoto.org*, 2017.

Faisant appel à une technique qui incorpore de la pixellisation et des bandes (rayures et bruits) à ses photographies, Yoshiharu Ota a présenté une exposition regroupant 16 œuvres de sa série *Interstice* (2019). Haythem Zakaria (2015-2016) est un artiste multidisciplinaire dont les œuvres, souvent considérées comme hermétiques, ne révèlent leurs multiples sens que lorsqu'on les observe patiemment et minutieusement. Chelsea Yang-Smith (2021) étudie les dichotomies entre virtuel et physique, artificiel et organique, analogique et numérique. Les travaux de Penelope Umbrico (2011, 2018) mettent en lumière les mécanismes technologiques impliquant tant les producteurs.ices que les consommateurs.ices dans le partage d'images anonymes. Elle pratique le réemploi en donnant une nouvelle signification à des milliers d'images de couchers de soleil ou de téléviseurs endommagés à vendre.

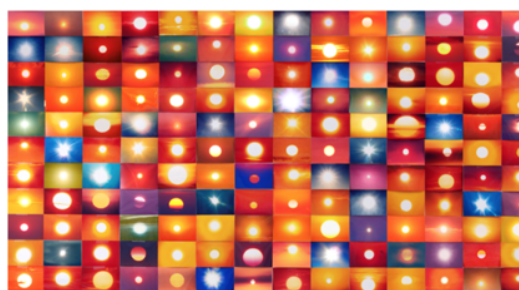


Figure 15 – Penelope Umbrico, tirée du site officiel de l'artiste, 2017.

Œuvres et public comme générateurs d'interstices

Ce repérage de productions artistiques nous a permis de remarquer un intérêt récent grandissant, particulièrement chez les commissaires d'expositions, pour les possibilités et enjeux dont les interstices sont porteurs. À Madrid, la Galerie Intersticio a récemment été inaugurée. Elle se consacre à l'exposition d'œuvres inspirées par ce thème. La municipalité de Vila Franca de Xira au Portugal a quant à elle accueilli en 2022-2023 une biennale de photographie portant sur les relations dans les intervalles entre le fixe et le mouvement. Le public était notamment invité à prendre conscience qu'il n'y a pas d'images fixes puisqu'elles sont toujours perçues par un sujet en mouvement, en perpétuelle évolution (Rito, 2022). L'effet de parallaxe ainsi évoqué explique l'impermanence de l'image photographique subissant sans cesse un repositionnement des champs perceptifs. Ana Rito, commissaire de l'exposition, nomme cet état « l'image interstitielle ». Les artistes nationaux et internationaux qui ont participé à l'événement ont proposé des œuvres qui s'animent dans cette zone de contacts et de dialogues encourageant un recadrage continu de nos perceptions. Comme l'explique Anna Rito, « la photographie traverse le corps et s'introduit entre le regard et le monde. [...] Elle soustrait des images, ajoute et produit de nouveaux objets » (Rito, 2022, p. 7). En 2021 à Madrid, au Centro Internacional de Fotografía y Cine, une exposition a été consacrée aux interstices dans l'image photographique et cinématographique. L'artiste photographe Eduardo Prudencio y étudie ces espaces intermédiaires qu'il décrit comme des seuils, des espaces physiques ou imaginaires capables de transformer la matière et l'énergie sans pour autant les (re)créer. La Stour Space Gallery de Londres proposait, en 2017, une exposition entièrement dédiée aux interstices dans l'art. Le thème était ainsi défini par la commissaire Senem Cagla Bilgin: « The interaction of the audience, time, place and space forms the dialogue between artworks and creates interstices » (2017). L'événement rassemblait des artistes visuels internationaux venu.e.s confronter leurs œuvres et leurs cultures propres à un espace commun. L'histoire des créations, de leurs créatrices et de leurs créateurs laissait ainsi sa place à l'espace : « Holding within them the rhythms of the individual's memory and daily life. When presented together the artworks generate

new energies and re-establish their identity » (Harvey, 2017). Autrement dit, le processus et le parcours physique de l'œuvre étaient revus, remodelés, réinterprétés à l'intérieur de cette zone spatio-temporelle. D'autres créatrices et créateurs considéraient plutôt l'interstice dans l'art comme une zone inaccessible ou une zone de l'oubli au cœur de laquelle nous avons la possibilité, voire la responsabilité, d'extraire des mémoires. À la Galerie d'art Louise et Reuben Cohen située à Moncton, l'interpellation des interstices s'est faite à travers un projet visant à saisir pourquoi les femmes artistes, qui ont pourtant grandement contribué à l'essor de l'art acadien durant les années 1960 et 1970, sont tombées dans un certain oubli (Laplante, 2022).

Espaces d'expression

Nous constatons que ce sont les productions chevauchant l'architecture et l'art contemporain qui se rapprochent généralement le plus de notre propre démarche de création médiatique. D'ailleurs, c'est dans le domaine de l'architecture que la notion d'interstice inspire le plus grand nombre de conceptions recensées. Gabriel Villalobos Villanueva, chercheur à la faculté d'architecture de la Universidad Nacional Autónoma de México, explique cet intérêt par le fait que les configurations et productions de l'espace relèvent de négociations non seulement politiques et sociales, mais aussi esthétiques et culturelles : « L'espace est un produit et un agent de la production culturelle, influencé par des forces sociales complexes et contingentes » (2011, p. 85). Les échanges et interactions au sein de ce qu'il qualifie de « partage du sensible » sont facilités par le fait que « l'espace devient poreux grâce à ces interstices et est modifié par leurs traces » (2011, p. 18). Cette performance interstitielle (Arriagada Reyes, 2013) permet de modifier le quotidien systématique, de proposer un espace et un temps alternatifs. Elle donne aux créatrices et créateurs la possibilité de « transgresser les limites, [...] [en ce qu'elle] encourage l'hybridation dans l'art » (Arriagada Reyes, 2013, p. 52). Dans sa thèse rédigée à l'Universidad de Chili, Galia Arriagada Reyes avance que ce positionnement des créatrices et créateurs dans les liminalités contribuerait à rendre visibles des interstices performés. Comme l'évoque Villalobos Villanueva, l'interstice se trouve du même coup entre l'architecture et l'art,

ces deux pratiques générant des zones deleuziennes intermédiaires à partir desquelles il est possible de « s’immiscer dans le social et de se confronter aux structures discursives » de ces deux disciplines (2011, p. 86).

Au Brésil, le projet d’architecture *Exploration formal des espacio intersticial* propose à des artistes de réaménager des parcours publics, d’y intégrer du mobilier, des sculptures, des espaces d’attente, de nouveaux affichages odonymiques. Les participant.e.s remplissent en quelque sorte une fonction de médiatrices et médiateurs permettant une meilleure cohabitation avec l’environnement (Arias Rodas, 2022). Dans sa thèse réalisée à la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca en Équateur, Jorge Luis Arias Rodas fait appel à la photographie expérimentale pour étudier l’interstice comme support énonciatif de ce qui est caché dans la vie de tous les jours, de « ce qui n’est pas vu à première vue » (Arias Rodas, 2022, p. 63). Partant de la conception de l’interstice comme d’un intermédiaire qui n’est ni l’un ni l’autre (Deleuze, 2007), Arias Rodas démontre à travers une recherche exploratoire que l’art ouvre le monde à d’autres lois, à d’autres rythmes, à d’autres environnements qui génèrent des interstices comme nouvelles possibilités de sens (2022). L’artiste et chercheuse montréalaise Gwen Baddeley s’est consacrée à une démarche similaire dans sa thèse *Street Art Photography: Mapping the Interstices of Urban Experience* (2011). Elle y analyse l’intersection et l’interconnexion grandissante entre la photographie, le patrimoine urbain, les médias numériques et l’art de rue. Baddeley s’intéresse à la photographie d’art de rue comme créatrice d’une archive visuelle du paysage urbain ainsi que comme objet constituant de l’art et de l’aménagement architectural urbain.

Nous remarquons, à travers cette courte recension, que les interstices – tant en architecture qu’en photographie ou autre forme d’art – sont presque exclusivement associés géographiquement à des espaces en milieu urbain. Comme si l’interstice ne pouvait prendre place que dans ces environnements généralement denses. Est-ce à croire qu’ils ne sont pas nécessaires ou générables dans les zones plus aérées? Ou est-ce que ces zones seraient perçues d’emblée comme des territoires interstitiels?

Les lieux dissimulés, interdits, abandonnés, mystérieux ne sont pourtant pas l'exclusivité de la ville. Autre constat : les productions universitaires consultées qui investissent la notion d'interstices dans l'art s'articulent presque toujours sous la forme d'études comparatives de contenus de deux ou plusieurs œuvres d'un même secteur artistique. Or, dans sa thèse, Anthony C. Coughlin met en relation à la fois des productions cinématographiques, des toiles, des essais et des romans. En sélectionnant ces œuvres, il tente de démontrer que le cinéma, malgré sa migration quasi-totale vers le support numérique, incorpore tout de même un vide qui émerge de la connexion entre deux images et « a toujours le pouvoir d'articuler la relation entre la pensée et les images[,] de produire des concepts pour la pratique philosophique » (Coughlin, 2017, p. ii). Cet auteur, comme plusieurs autres dont Linda Bertelli, interpelle Walter Benjamin pour expliciter la présence interstitielle dans les œuvres artistiques. La perspective de Bertelli est d'ailleurs particulièrement intéressante: « [...] le cinéma et, plus tôt encore, la photographie, ont été créés précisément dans un interstice produit par le court-circuit entre un référent invisible et des formes de représentation » (Bertelli, 2012, p. 9). Suivant Benjamin, ces chercheuses et chercheurs se passionnent notamment pour la révélation et l'interprétation de l'invisible mouvement des images fixes produites tant par la photographie que par le cinéma.

Le processus comme sujet de création

À l'exception des installations de Penelope Umbrico, qui incorporent des matériaux documentaires produits par des communautés d'internautes, les démarches et créations de ces artistes sont réalisées dans un cadre professionnel, par des professionnel.le.s et avec des équipements souvent sophistiqués. Bien que ces projets soient originaux et qu'ils inspirent notre propre quête en recherche-crédation médiatique, les conditions dans lesquelles ils sont réalisés peuvent nous éloigner de ce que nous souhaitons observer, à savoir les rapports à la photographie, généralement pratiquée sans intention ou démarche artistique, vécus par des personnes amatrices dans un cadre familial. Dans le même ordre d'idées, nous

concentrons nos recherches sur des artistes pour qui les interstices se situent avant tout dans le processus et moins dans l'œuvre ou l'objet présenté. Parfois, les deux sont explorées conjointement. C'est le cas pour Carole Lévesque ou pour Jenny Odell. Nous avons précédemment abordé des éléments de leurs démarches et reviendrons à leur contribution respective plus loin dans ce travail. Nous n'avons rencontré dans notre recension qu'un seul projet artistique, intitulé *Interstices Explores the Space Between* (2003), misant exclusivement sur la quête interstitielle à travers le processus de création. Ce projet étudiant, ayant pris place à l'Université de Toronto proposait aux participant.e.s de travailler en binôme pour illustrer en peinture et en photo les effets des négociations, des frictions et des apports entre les collaboratrices et collaborateurs. Quant aux trajectoires artistiques commercialisées, nous n'avons répertorié qu'un seul artiste photographe évoquant dans sa démarche une volonté claire de prendre le temps de discuter – en amont et en aval – avec sa clientèle des intentions et souhaits de chacun.e. Sur son site de production photo et vidéo, Ajay Doshi mise en effet sur cette collaboration afin d'accroître la satisfaction à l'égard du produit final, mais considère aussi cette médiation interstitielle comme partie prenante du travail de création. En revanche, la volonté de créer dans des espaces et temporalités « aérés » se rencontre de plus en plus régulièrement en design et en architecture. C'est le cas, par exemple, au sein du Landscape Architecture + Urban Design de San Francisco. Ce cabinet intègre des valeurs et approches privilégiant des solutions durables, axées sur le long terme et développées à l'intérieur de ce qu'il nomme des interstices où dialoguent concepteurs et clients.

Nous l'avons déjà mentionné, notre couverture de productions créatrices incorporant sous une forme ou une autre les interstices n'a évidemment aucune prétention à l'exhaustivité. Elle constitue un survol de travaux qui nous permettent d'étudier des degrés d'interpellation des interstices médiatiques et des manières de les intégrer à des projets de création. Bien que nous ayons rencontré une certaine diversité d'approches, nous avons peu identifié l'interstice et le champ lexical qui y est lié dans les travaux artistiques, que ce soit en photographie ou sous d'autres formes d'art. Bien sûr, ce n'est pas parce que ce n'est pas explicitement inscrit dans la démarche de

l'artiste que les interstices ne sont pas partie prenante du processus de conception. Par exemple, Marianne Dubuc crée de nombreux albums dans lesquels la trame narrative est entièrement déterminée par l'interpellation d'interstices. Pourtant, rien dans un simple travail de recension en ligne ne permet d'associer son travail aux interstices ou à ses parents lexicaux. Cette pratique est d'ailleurs populaire chez plusieurs bédéistes et on pourrait en dire autant de documentaristes, cinéastes, animatrices et animateurs de films. Le cinéma scandinave de Lars von Trier, Ingmar Bergman, Eskil Vogt, Nicolas Winding Refn et celui asiatique de Wang Bing, Tsai Ming-liang, Shengze Zhu, en sont clairement des illustrations. En contrepartie, l'interstice sert régulièrement de thème unificateur pour regrouper diverses œuvres dans une exposition, un festival ou autre événement artistique. L'interstice constitue alors souvent un moment de rencontre, confirmant la curiosité qu'il suscite, mais aussi le manque de connaissances que nous avons toujours à son égard.

2.4 Synthèse et perspectives du chapitre

Comme nous l'avons vu précédemment, l'accumulation de clichés et l'immédiateté du résultat représentent deux des principales bases de la photographie numérique. Ces mutations technologiques, mais aussi sociales, s'accompagnent de transformations importantes dans les pratiques familiales de photographie. Alors que nous étions à préparer notre travail de terrain, nous nous sommes intéressé aux chercheuses et chercheurs qui explorent ce « devoir » (Jonas, 2010) que représente encore aujourd'hui, et peut-être plus que jamais, la production de photos de famille.

Si la fonction première de la photographie familiale est de sauvegarder la mémoire au-delà des individus concernés (Jonas, 2007), il importe de saisir comment ces souvenirs se créent aujourd'hui, comment ils se partagent et de quelles manières nous assurons leur pérennité. Dans *Le Goût de l'archive* (1997), Arlette Farge posait cette question : « Comment décider entre l'essentiel et l'inutile, le nécessaire et le superflu, un texte significatif et un autre qu'on jugera répétitif? » (p. 88.) Nous avons répertorié peu d'auteur.e.s dont les travaux portent sur ces questions. Emily Keightey et Michael

Pickering regrettent d'ailleurs le manque d'études sur les manières dont la photographie s'inscrit dans la mémoire en tant que pratique sociale au quotidien. Dans leur ouvrage *Photography, Music and Memory* (2015), ces deux auteur.e.s montrent pourtant que la photographie serait, avec la musique, l'activité technologique la plus importante en lien avec notre mémoire individuelle et collective.

Ainsi, nous pensons apporter une contribution à ce manque en proposant une recherche-crédation médiatique qui explore notre propre pratique et celle d'autres familles au prisme de différentes créations et œuvres réflexives qui se sont constituées depuis le début de notre thèse.

Mémoires sélectives

Dans l'activité photographique, la sélection correspond selon nous à la démarche qui interpelle particulièrement les interstices médiatiques. Elle imprègne, consciemment ou non, toutes les étapes de production, de l'intention de prise de vue jusqu'à la consultation d'archives photos, en passant par le traitement d'images et leur diffusion. Un tri stratégique doit être effectué à chacune de ces étapes. Par exemple, au moment de la réalisation de clichés, la composition de l'image implique des choix. « Photographier, c'est cadrer et donc par-là même exclure du cadre », précise Jonas (2007, p. 98). Nous sommes très sensible à cette mise en hors champ, au rognage, au rejet d'images qui s'accompagne d'une exclusion mnémonique pouvant avoir des incidences importantes sur les souvenirs familiaux. Chez les générations qui ont connu l'argentique, sans doute plus que chez les jeunes, la décision de prendre ou non certains clichés peut être associée à « l'anticipation du plaisir futur qu'ils procureront [...] [et à leur capacité à les] replonger dans le passé » (Martin, 2008, p. 131). L'inclusion ou l'exclusion se poursuit à l'étape de la constitution de dossiers et d'albums photos avec les actrices et acteurs et les événements de la vie familiale qui méritent d'être conservés et partagés (Jonas, 2007). Ce tri est souvent relié à une hiérarchisation des clichés qui confère une importance particulière à certains d'entre eux. Tous ces moments de sélection occupent un espace et du temps entre la réflexion et l'action. Cet entre-deux nécessite la prise en compte du contexte, de

l'analyse, des possibilités techniques, des contraintes familiales, de la mémoire... Dans *Mort de la photo de famille. De l'argentique au numérique* (2010), Irène Jonas suggère que « l'acte de sélection est continuellement renégociable, car c'est par le biais de ses confrontations successives aux images que l'individu construit ou reconstruit son passé en fonction de ses aspirations présentes et futures » (p. 71). Toutefois, cette actualisation est rendue difficile tant par l'évolution rapide des usages de la photo numérique que par l'amélioration fulgurante des moyens de stockage.

Aujourd'hui, avec l'immatérialité apparente du support, chacune de ces décisions doit tenir compte du caractère fragile et périssable des photographies : « [...] il faut penser au devenir des images dès leur inscription sur la carte mémoire, car tant que l'image n'est pas formellement sauvegardée, le risque de disparition n'est pas exclu » (Jonas, 2007, p. 105). Alors que traditionnellement les photos ont été pensées pour durer, dans certaines pratiques, la brièveté d'existence est souhaitée. C'est le cas, par exemple, avec les photos *Snapchat* qui sont conçues pour durer dix secondes au maximum, répondant ainsi à un désir social nouveau de photos impermanentes (Prieto-Blanco, dans Gomez Cruz et Lehmuskallio, 2016). Nous pouvons d'ailleurs nous questionner à savoir s'il s'agit encore de photos. Les plus jeunes générations, particulièrement actives sur ce type d'application, semblent privilégier la photo numérique pour le partage en direct plutôt que pour en faire des artefacts conservés *ad vitam æternam*. Il n'est pas banal de constater qu'avant l'ère numérique, seuls nos proches ou certaines personnes sélectionnées voyaient nos photos. Maintenant, toutes et tous peuvent – potentiellement – y avoir accès (Gomez Cruz, 2009). La dématérialisation partielle et la démocratisation du matériel photographique ont fait exploser le nombre de productrices et producteurs d'images photographiques. Au sein des familles, les équipements argentiques impliqués dans la fabrication de photos étaient dispendieux et on limitait leur usage habituellement aux parents. La possibilité de produire pour un coût minime un grand nombre d'images permet maintenant à tous les membres de la famille de participer à cette activité. Inversement, Giuseppina Sapio a montré dans son travail empirique que la dématérialisation des images familiales en tant qu'objet aurait affaibli les rituels familiaux, évacuant les séances de visionnages

collectifs de films ou de diapositives (2014). Nous serions tenté de nuancer ces propos en mettant plutôt l'accent sur le fait que la manière de « faire » des photos ainsi que le choix des sujets sont influencés par la ou les formes de partages envisagées. Bref, les changements majeurs qu'a connus la photographie de famille sont à l'image des mutations familiales qu'elle immortalise (Jonas, 2008).

Contrôler la vitesse de l'instantané

Les mouvements « slow » sont souvent évoqués dans la littérature associée aux enjeux touchant notre relation à ces imposantes productions et diffusions de photographies. Ces mouvements ne sont généralement ni technophiles ni technophobes. Leurs critiques se situent plus du côté de la métaphysique : quête de l'âme de l'œuvre ou peur d'une perte d'authenticité, d'une désincarnation. Schrey (2014) relève que de nombreuses théoriciennes et théoriciens du cinéma craignaient dès les années 1990 les effets du numérique sur les valeurs du cinéma et de la photographie dans leur version photochimique. Il rappelle aussi que ces mêmes médias analogiques ont subi à leur naissance les critiques associées au degré d'authenticité/superficialité évoqué précédemment. Ainsi, s'ils proposent habituellement un certain ralentissement, une réduction de volume, les mouvements « slow » s'opposent rarement à la pertinence des outils et des applications numériques impliqués. L'intérêt pour la lenteur, pour le ralentissement, ne signifie pas de vivre au ralenti (Honoré, 2004) en marge des technologies dominantes. Ces mouvements semblent en fait nous inviter à marquer des temps d'arrêt, à être plus sensibles aux interstices, nous permettant ainsi de questionner notre rapport individuel et collectif à la photographie. Des mouvements voisins comme celui du lo-fi (pour *low-fidelity*), sans rejeter complètement les avancées technologiques, font l'éloge du « naturel », de l'imperfection. Le lo-fi s'en prend aux influences du matériel d'enregistrement et refuse les remédiations, ou plutôt promeut la remédiation à rebours (Monjour, 2018)¹⁸.

¹⁸ Plusieurs bénévoles du *Musée des ondes Emile Berliner* font partie de ces passionné.e.s d'images et de sons qui s'inscrivent dans cette pratique en travaillant à mettre en valeur les caractéristiques originelles des œuvres.

Dans le cas qui nous intéresse particulièrement, celui de la « slow photography », les adeptes cherchent à se distancier de l'attrait de la production massive et instantanée de clichés. Elles et ils tendent plutôt à se recentrer sur l'expérience photographique dans toutes ses étapes, dans une certaine lenteur et avec une sensibilité à valoriser chaque image pour en faire des instants privilégiés (Campany, 2003), leur permettre d'aspirer à devenir des souvenirs précieux. Chez plusieurs adhérent.e.s, un certain « fétichisme », une nostalgie des médias analogiques¹⁹ (Schrey, 2014), s'exprime par une sensibilisation à ce qu'elles et ils pensent être dilué ou perdu à travers le processus effréné de production numérique. À l'époque de l'argentique, le temps s'interposait entre soi et l'objet (Bartholeyns, 2015), imposant une attente entre la prise de la photo et l'apparition du résultat. Lorsque le délai était important, un effet de surprise (bonne ou mauvaise) pouvait être vécu du fait d'avoir eu le temps d'oublier l'instant saisi et le moment de la saisie. Cet état de surprise se trouverait-il ailleurs aujourd'hui? Faisant référence aux critiques de Jean Baudrillard, Schrey (2014) rappelle que les nombreuses études portant sur les différences entre les représentations analogiques et numériques confirment généralement leurs distinctions et renforcent la dichotomie techno-centrée axée sur le changement (Keightley et Pickering, 2014), sans fournir nécessairement un éclairage sur leurs relations, leurs tensions, leurs collaborations. Aussi, nous pensons que les interstices nous accordent ce temps de re-création qui nous permet de transformer le présent en passé pour en assurer la pérennité. En effet, ils réactivent le passé et l'actualisent au prix de distorsions volontaires ou non qui embellissent ou falsifient nos souvenirs, tout en traçant les contours d'une nostalgie réflexive qui nous oriente vers l'avenir (Niemeyer, 2014).

¹⁹ Notons au passage que ces nostalgies analogiques seraient particulièrement véhiculées et vécues à travers des productions audiovisuelles de personnes qui ont grandi avec l'ère numérique (Schrey, 2014).

SECTION III

Aux confins des interstices

Au terme de ce parcours doctoral, nous résumons les trajectoires parcourues :

Le premier survol (1) de travaux scientifiques nous a convaincu du pouvoir potentiellement créateur, communicationnel et technique des interstices médiatiques. Nous avons dès lors opté pour leur étude (2) au prisme de la pratique de la photographie familiale. Cet angle a ensuite pavé la voie à une exploration des générations technologiques (3) à travers des entretiens avec des membres de plusieurs familles. Parallèlement (4), cette piste nous a conduit à aller à la rencontre d'élèves du primaire auprès desquels nous avons notamment animé des ateliers et des activités autour de la photographie argentique. La rencontre, mais aussi le choc entre analogique et numérique, ont nourri notre travail de création (5) menant à la réalisation d'une exposition en photo et vidéo. Par des allers-retours constants entre les activités de création, le travail de terrain et l'exploration de publications de chercheuses et chercheurs (6), nous avons assemblé cette thèse par un long travail de bricoleur (7). Elle prend la forme d'un parcours réflexif et intuitif entre notions théoriques, croquis, analyses, créations médiatiques, photographies, ateliers et questionnements; elle esquisse un parcours sensible qui se veut l'incarnation de ce cheminement tout en sinuosités et en crevasses, où recherche et création – la création comme recherche – convergent en un espace que nous nommons *Aux confins des interstices*.

3.1 Interstice et création : méthodologie et posture épistémologique

Le défi méthodologique était important : étudier les interstices, c'est étudier quelque chose dont nous reconnaissons l'existence, mais dont la manifestation n'est vérifiable qu'à travers l'examen des non-interstices, notamment le flux informationnel et la charge communicationnelle. C'est un peu comme étudier les astres pour comprendre l'interstellaire. En ciblant les interstices médiatiques présents dans nos activités

photographiques, nous avons fait le pari de mieux saisir les constituantes de ces espaces et temps déterminants.

Afin d'expliquer et de justifier notre cheminement méthodologique, nous considérons utile de revenir d'abord sur deux moments clés de notre démarche. D'abord, rappelons à nouveau – car ce fut déterminant pour l'ensemble de la recherche-crédation médiatique et particulièrement pour les choix méthodologiques – que l'élément déclencheur de ce projet est le moment où j'ai été confronté à une apparente absence d'interstice dans une interaction avec ma fille alors âgée de 4 ans, que je n'arrivais pas à prendre en photo puisqu'elle souhaitait voir le résultat avant que la photo ne soit prise. Je venais d'être exposé à une temporalité visiblement maîtrisée par ma fille, mais qui m'échappait complètement; un genre de post-instantanéité, un futur antérieur. Cet espace d'un instant allait inspirer l'ensemble de nos questionnements et de notre quête en périphérie et au cœur des interstices. Mentionnons ensuite que notre travail s'inscrit dans une sensibilité particulière que nous entretenons depuis le début de nos études en communication, il y a près de 30 ans, à l'égard de possibles surcharges du flux informationnel et diffusionnel, ce que nous nommons la surcommunication. Nous sommes d'avis que ces possibles écueils en communication se trouveraient dans une surabondance de créations et de production d'informations, mais aussi, et peut-être encore plus, dans une surcharge de partages et de repartages des contenus.

Ces deux éléments pouvaient nous conduire assez naturellement vers des approches critiques ou un travail purement autoethnographique. Nous avons toutefois rapidement fait le constat que, pour satisfaire notre quête interstitielle, notre direction méthodologique devrait être plurielle et tentaculaire. Il nous paraissait essentiel que les interstices médiatiques « commandent » la méthodologie la plus appropriée et non pas que la méthodologie « commande » notre recherche-crédation médiatique. Cette posture s'est notamment appuyée sur les réflexions découlant de la 9^e Université d'été du Réseau international d'écoles doctorales en sociologie/sciences sociales (Rédoc) de l'Association internationale des sociologues de langue française, tenue à Ottawa

en 2018. À cette occasion, chercheurs.euses et doctorant.e.s ont questionné la valeur et la place des données dans le processus de recherche à travers le concept de « médiation sociale ». Cette notion, que nous avons appliquée à notre projet, invite à s'attarder aux négociations présentes tout au long du parcours de recherche, de la conceptualisation de l'objet jusqu'à l'analyse des données et résultats, en passant par le travail de terrain et de création. Elle incite à « poser un regard critique sur la (re)production des connaissances du discours » (Mondain et al., 2018, p. 3) – nous revenons sur cet enjeu plus loin dans ce chapitre. Aussi, parce que nous concevons les interstices comme étant eux-mêmes un référent méthodologique²⁰, il fallait leur laisser un maximum d'espace et de temps pour que nous puissions être témoin de leur plein potentiel au sein de nos communications. Ainsi, notre projet s'est défini en quelque sorte comme une création méthodologique, d'où le dispositif du bricolage et de son adoption, non envisagée initialement, pour former le cadre de notre recherche-création médiatique.

3.1.1 Faits saillants méthodologiques

Avant même le début de notre projet, le souci de préservation des interstices était au centre de nos préoccupations. Nous nous intéressons depuis longtemps aux « temps morts » pourtant bien vivants, aux espaces entre les espaces. Parallèlement, nous sommes attiré par les capacités qu'ont les humain.e.s à s'épanouir dans le fait de réaliser simultanément une multitude de tâches (*multitasking*). Notre idée de base pour cette thèse a donc émergé de cette rencontre – ou de ce choc – entre dilatation et compression communicationnelle.

Dès le début de l'année 2019, suivi et guidé par Katharina Niemeyer, nous avons entrepris ce travail avec l'intention de mieux cerner les interstices en communication et de chercher à saisir leurs actions et rôles dans nos échanges. Si nous nous en sommes d'abord remis aux travaux de chercheuses et chercheurs explorant les rythmes du ou des temps en communication, nous avons rapidement développé

²⁰ Nous explicitons cet aspect dans la section 3.2.

conjointement un journal de bord constitué essentiellement de croquis illustrant l'évolution de notre compréhension et de nos conceptions des interstices communicationnels. Ces représentations schématiques ont accompagné l'ensemble de nos cinq années de travail et ont contribué significativement à la progression de notre projet. Nous retraçons ici des éléments qui ont déterminé le parcours scientifique et créatif de cette thèse. Ceux-ci sont tous marqués par les positionnements, déplacements et repositionnements des interstices dans l'espace et le temps.

2019

Nous envisagions initialement d'étudier exclusivement les enfants et les adolescent.e.s, groupes d'âge ayant grandi dans un environnement technologique entièrement numérique. Nous souhaitions les sonder pour en tirer des données quantitatives. Parallèlement, nous voulions examiner la place particulière des interstices dans des documents qui leur sont destinés : bandes dessinées et émissions pour les jeunes. Cette intention aurait probablement pris la forme d'une étude comparative documentaire portant sur des productions jeunesse. Toutefois, le désir d'étudier l'évolution des états interstitiels à travers les mutations technologiques a rapidement écarté cette option. Il nous semblait également important d'élargir l'exploration à un éventail générationnel plus diversifié. Nous désirions être en mesure de dégager des différences en fonction de l'âge des personnes exposées aux interstices. L'unité familiale sous différentes formes s'est ainsi imposée et la photographie de famille s'est révélée comme média à travers lequel nous allions étudier ces particularités.

2020

La faible quantité de travaux scientifiques s'intéressant directement aux interstices en communication nous a mené à envisager deux voies : l'enquête de terrain et un travail de création. Ainsi, durant toute l'année 2020, nous avons œuvré à développer parallèlement ces deux avenues enchevêtrées. Nous avons axé notre démarche autour d'une quête des interstices médiatiques en mouvement. Nous tenions à éviter une représentation documentaire ou trop stérile des caractéristiques interstitielles;

nous voulions que les interstices puissent se révéler à travers les espaces et les temps que nous leur consacrons dans nos propres créations, ainsi qu'à travers et en échange avec les pratiques photographiques des familles concernées par le projet.

Afin de maintenir cette intention, nous avons établi et maintenu jusqu'à la fin un dialogue constant entre un journal de bord, des entretiens, des ateliers, un travail photographique ainsi que la pensée de chercheuses, de chercheurs et d'artistes.

Nous étions d'abord peu emballé à l'idée de tenir un journal de bord. Cette pratique nous rappelait la rédaction forcée de réflexions et de traces diverses durant toutes nos années d'études en enseignement. Ces données que nous ne consultations jamais rendaient l'exercice peu profitable. Cette fois, nous avons voulu que ce journal (dé)borde notre recherche, qu'il retienne au fur et à mesure nos idées, mais aussi, et surtout, qu'il les provoque, qu'il initie des pistes d'analyse, qu'il garde trace et qu'il balise ainsi l'ensemble de notre démarche. Nous l'avons voulu le plus simple et épuré possible. Il a pris forme dans un calepin reçu en cadeau d'une de mes filles. D'ailleurs, certains de mes enfants se sont autorisés à y consigner leurs propres dessins. Nous y avons noté des propositions durant plus de trois ans. Bien que, à rebours, nous ne sommes plus d'accord avec une part importante des idées qui s'y retrouvent, il aura occupé une place déterminante tout au long de ce processus de recherche et de création. Pour cette raison, nous avons voulu intégrer, au cœur de cette thèse, certains éléments de ce journal de bord. Il nous aurait paru inapproprié de les reléguer uniquement en annexe.

Les segments tirés de ce journal de bord présentent des réflexions, des croquis, des schémas et des hypothèses ayant contribué à donner les lignes directrices à notre terrain d'investigation et d'expérimentation. Nous en avons également intégré une succession dans le récit vidéo mentionné au début de la thèse ([DOCUMENT-VIDÉO-INTERSTICES.mp4](#)), produit pour relater le parcours de création de l'exposition. Nous nous sommes référé à ce carnet jusqu'à la toute fin de la rédaction. Ses dernières pages sont vierges. Il est probable que nous – ou nos enfants – y

ajoutions éventuellement d'autres propositions : les interstices nous fascineront sans doute toujours...

Les premiers croquis, de même que les premières réflexions, portaient sur les enjeux liés à la surcharge informationnelle que nous avons appelée « surcommunication ». Ces notes s'inspiraient de nos premières lectures (Aubert, Rosa, Virilio, Wolton...). Celles-ci nous confortaient dans nos conceptions initiales voulant que cette surabondance ne puisse être vécue que comme un mal collectif pathologique. Nos premières installations ont été pensées durant cette période, alors que la création ne faisait pas encore partie de la thèse de doctorat. En ce sens, la recherche-crédation médiatique, incarnant ce risque de l'entre-deux, est devenu l'interstice de notre travail, la méthode qui, fidèle à leur logique, permet de révéler les interstices médiatiques autrement que par enquête qualitative auprès des jeunes.

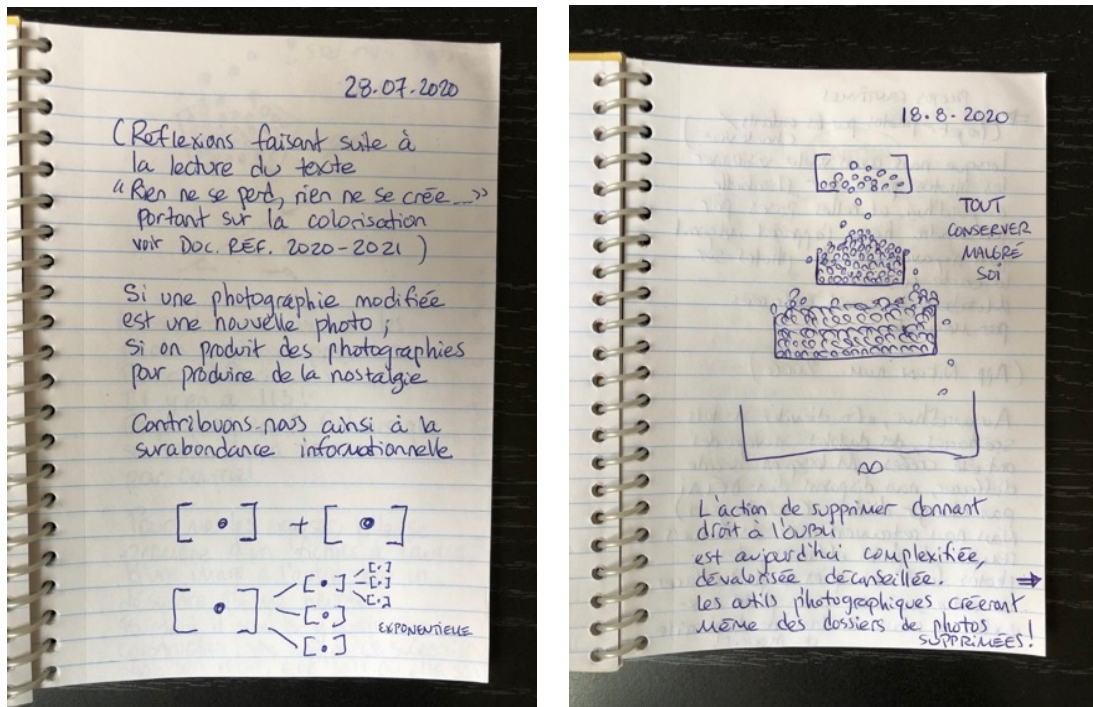


Figure 16 – Croquis 11 et 14.

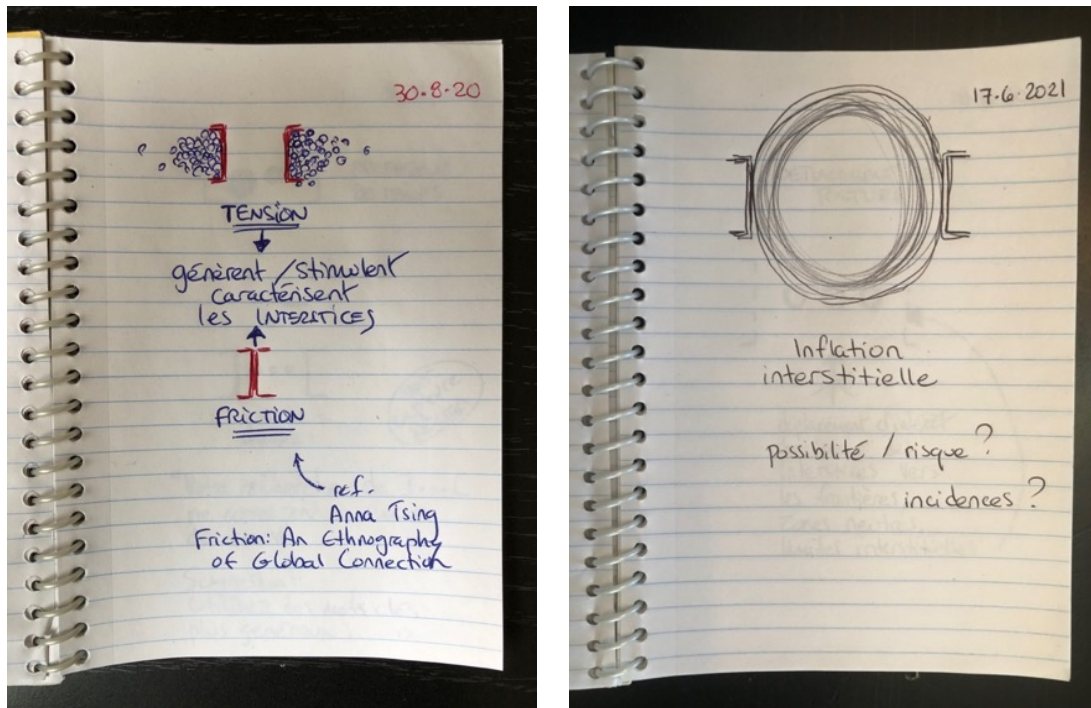


Figure 17 – Croquis 19 et 45.

2020-2021

Les lectures qui ont suivi (Deleuze (1983 ; 1985), Farman (2018), Niemeyer (2014 ; 2016 ; 2018 ; 2020) ont raffiné notre posture, élargi le spectre de notre conception de ces états : la « surcommunication » pouvait constituer un débordement du flux informationnel incontrôlable et dangereux, mais aussi, possiblement, un mode de vie exaltant, une possibilité de trouver des alternatives. Afin d'en arriver à cerner les interstices dans le champ de la communication, nous avons produit toute une série de schémas les mettant en scène. Nous cherchions alors à les positionner dans des espace-temps attendus : les entre-deux de nos interactions.

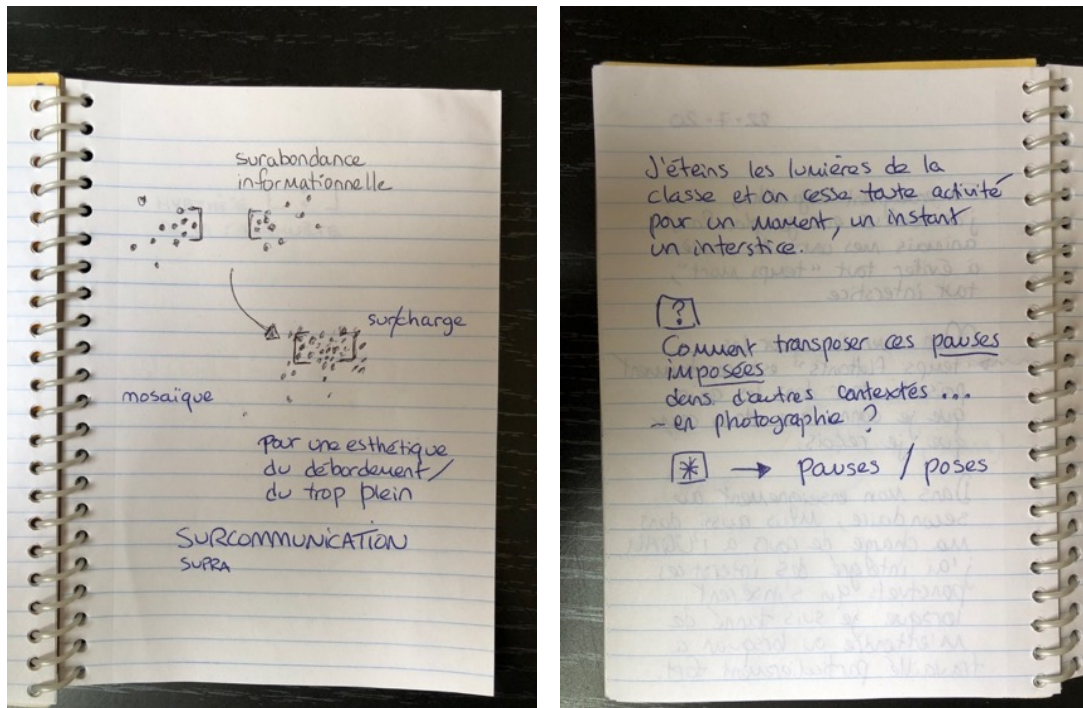


Figure 18 – Croquis 3 et 7.

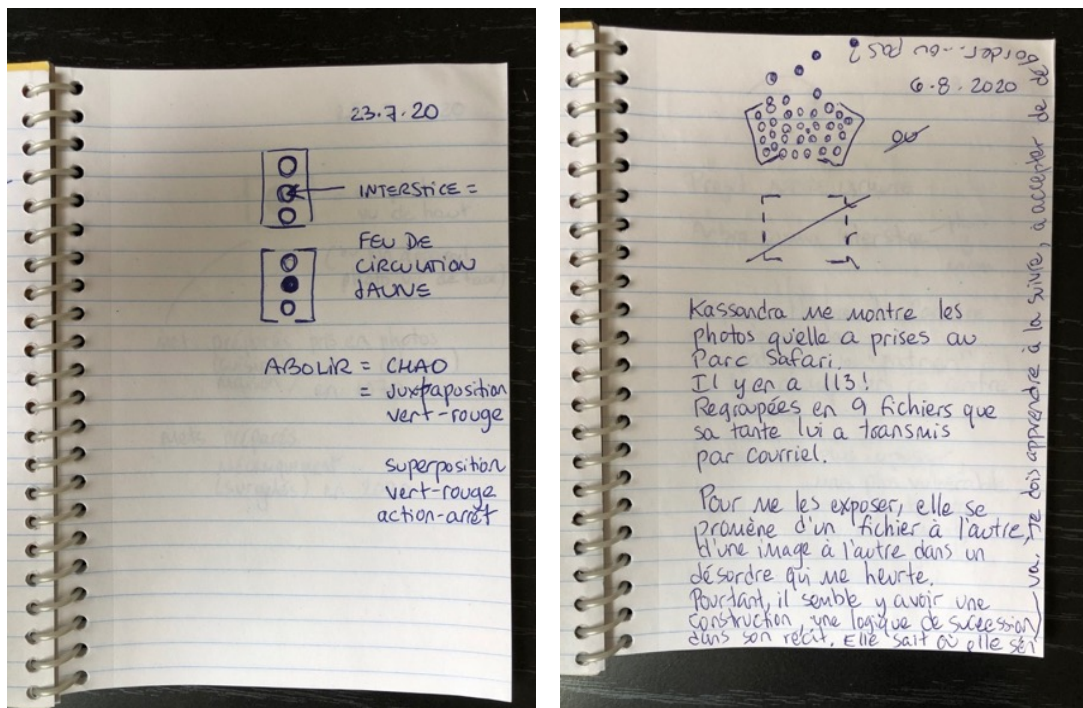


Figure 19 – Croquis 8 et 12.

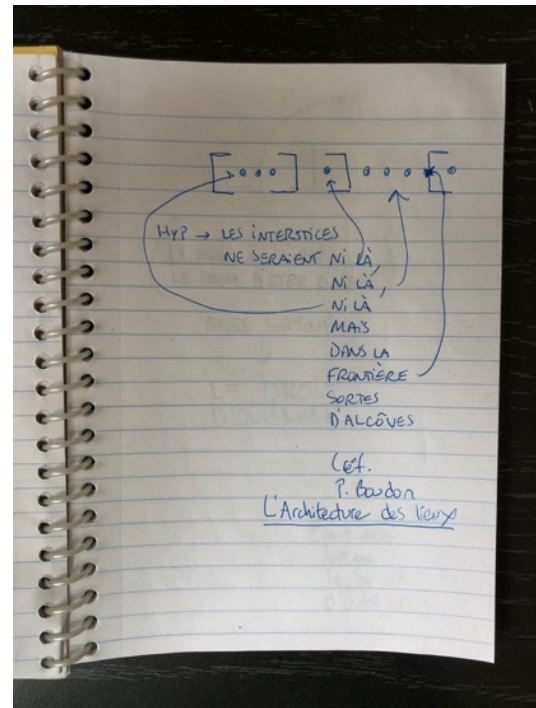
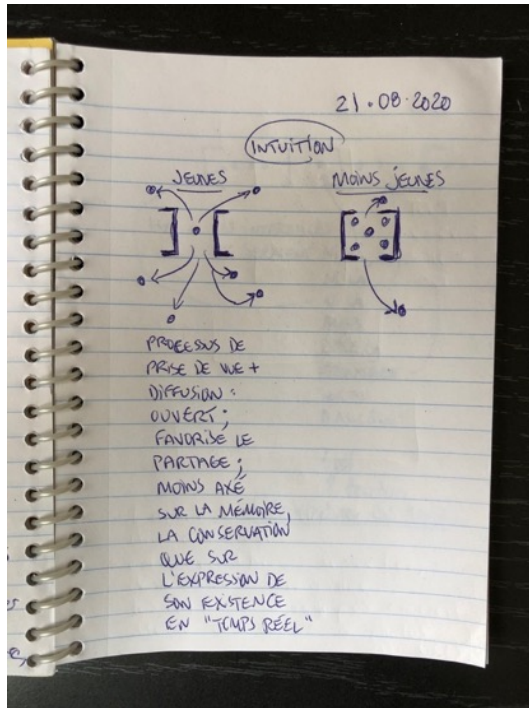


Figure 20 – Croquis 16 et 17.

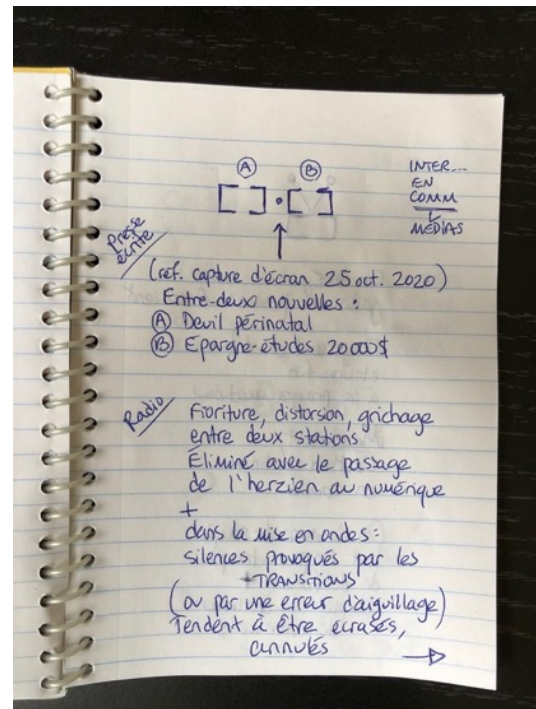
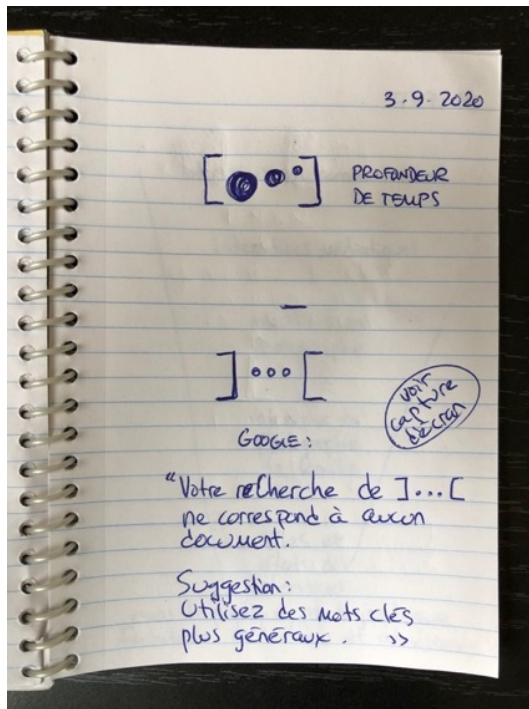


Figure 21 – Croquis 20 et 23.

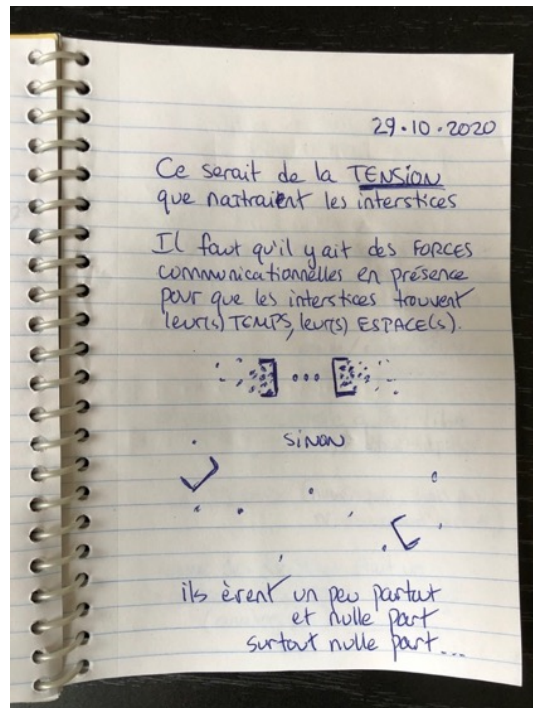
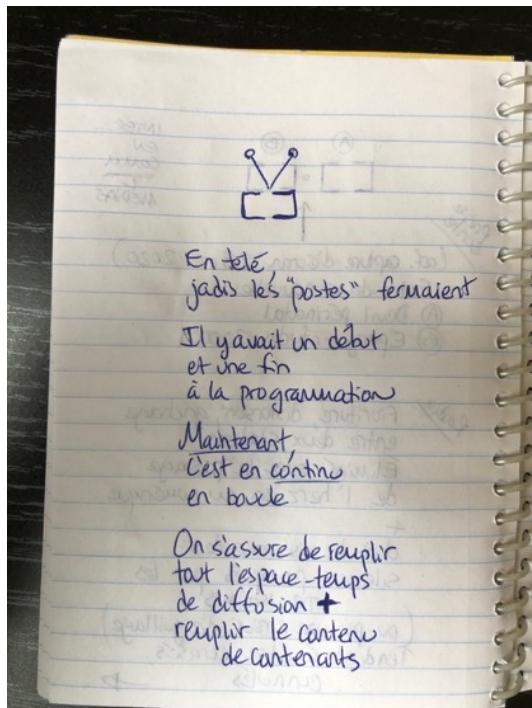


Figure 22 – Croquis 24 et 25.

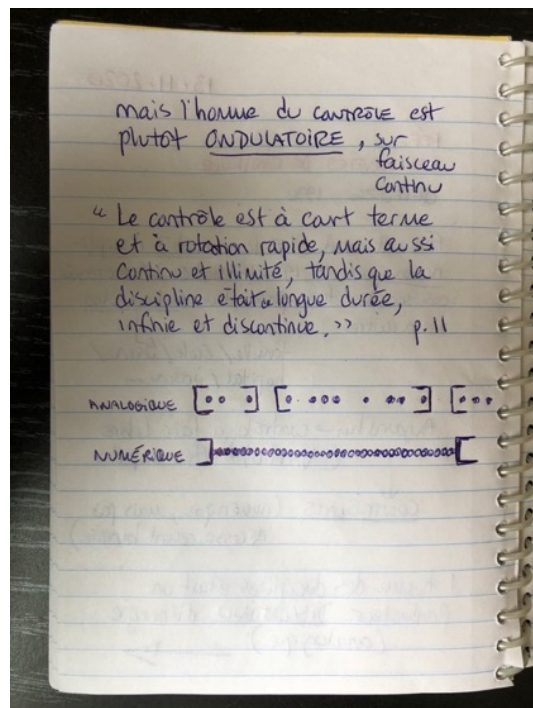
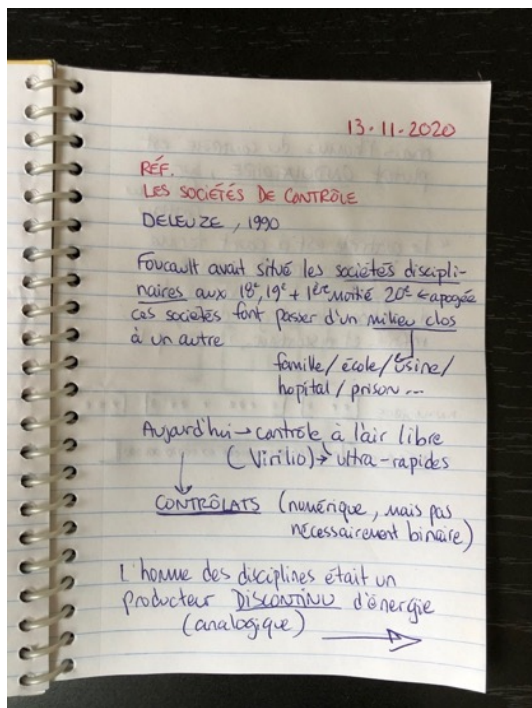


Figure 23 – Croquis 26 et 27.

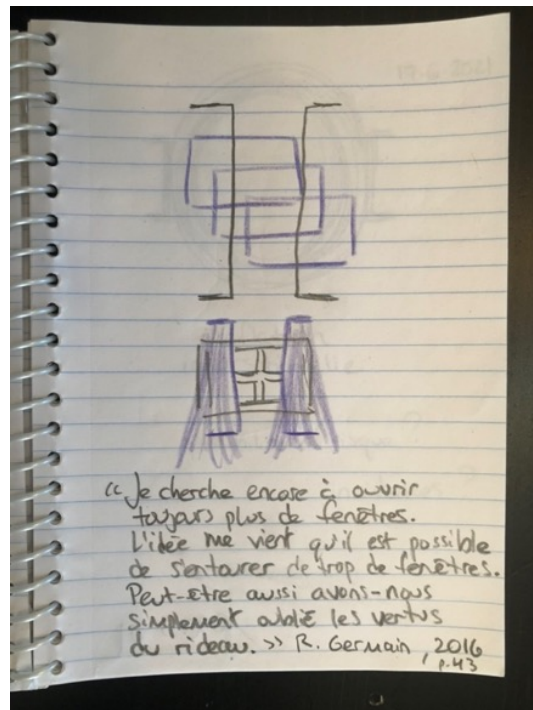
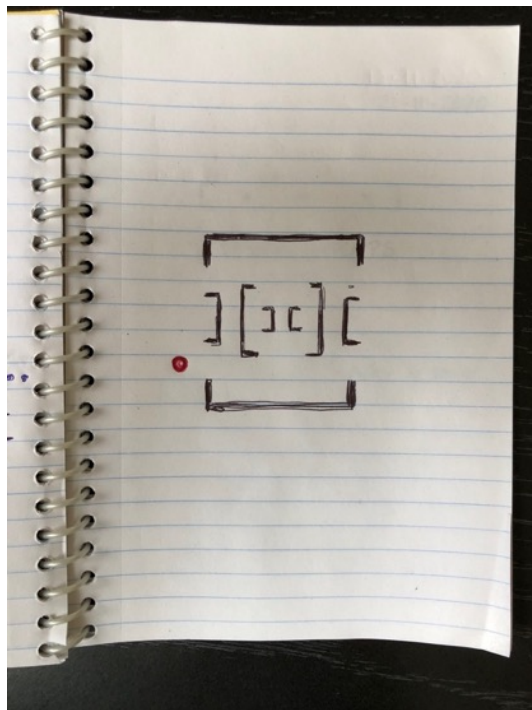


Figure 24 – Croquis 28 et 44.

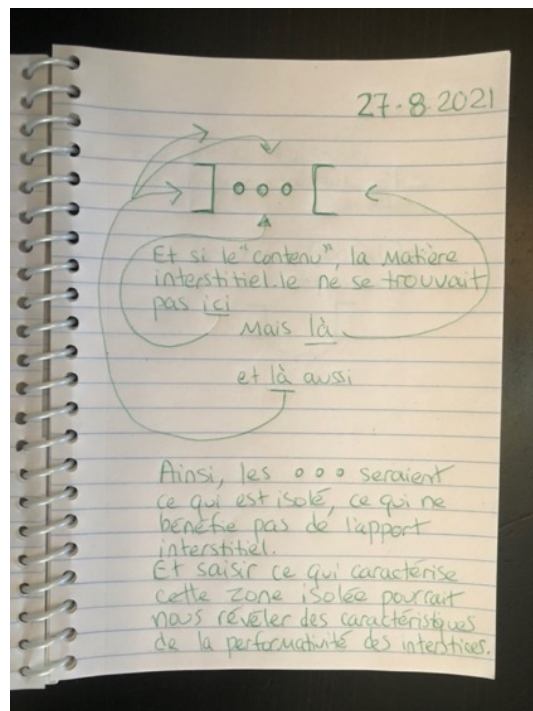
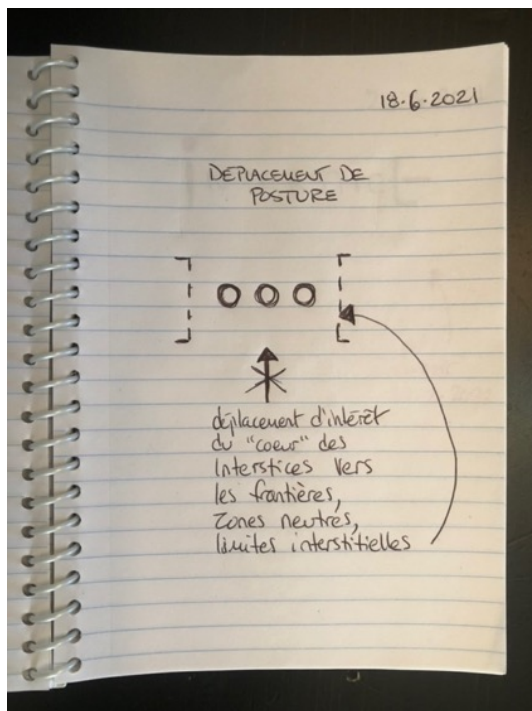


Figure 25– Croquis 46 et 48.

2021

L'examen approfondi de caractéristiques technologiques analogiques et numériques – principalement associées à la photographie et analysées peu dans leurs oppositions, mais plutôt dans leurs interactions et leur complémentarité – a largement contribué à mieux saisir des variations quant aux interstices médiatiques.

La photographie, et essentiellement celle produite et consommée au sein de la cellule familiale, est devenue dès lors le cadre de référence de notre projet de thèse. Durant cette période ont été réalisés les discussions et ateliers avec les élèves du primaire de même que les entretiens avec les familles participant au projet. Parallèlement, nous avons créé une part importante (13 des 24 installations) qui allaient se retrouver dans notre exposition *Interstice : entre nécessité et danger*.

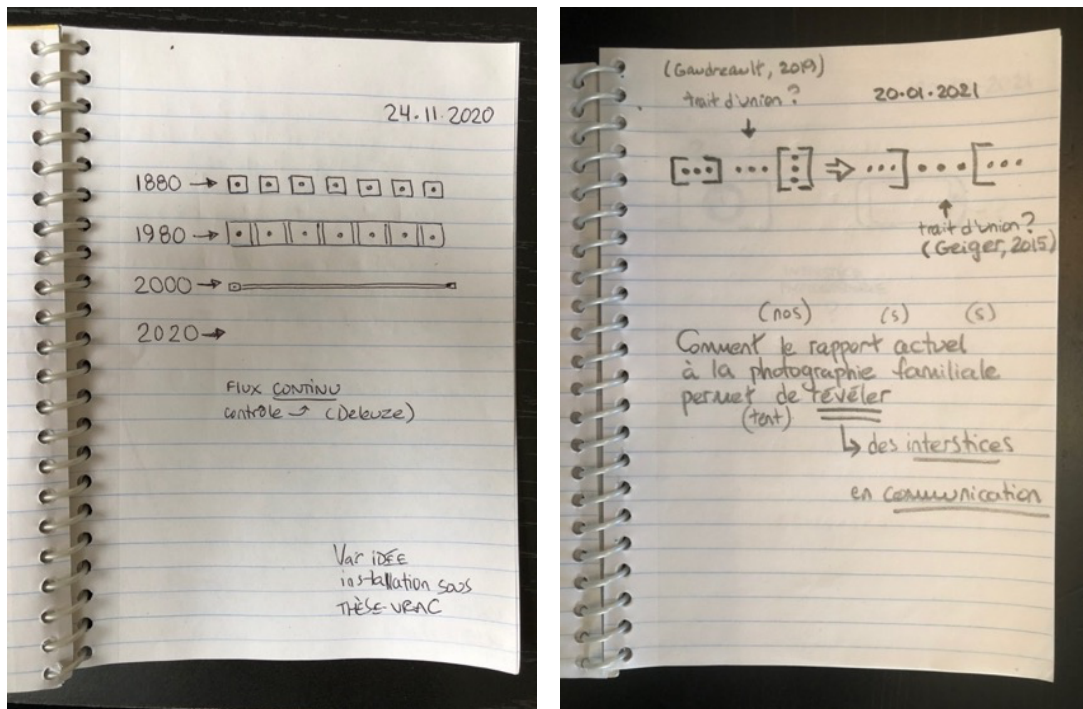


Figure 26 – Croquis 30 et 36.

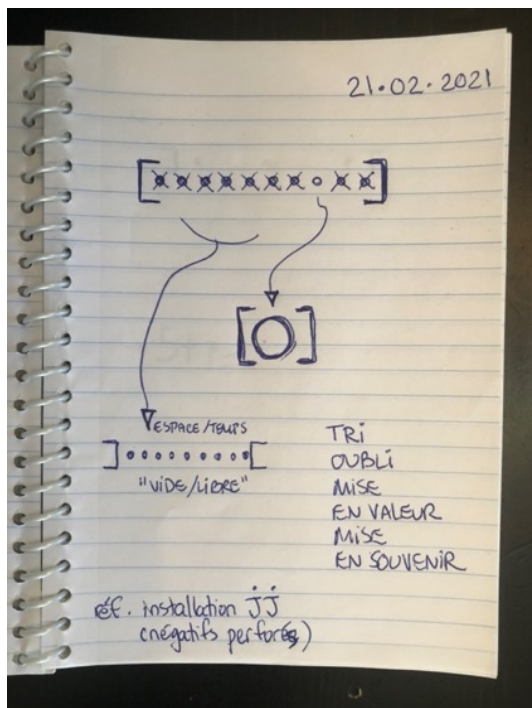
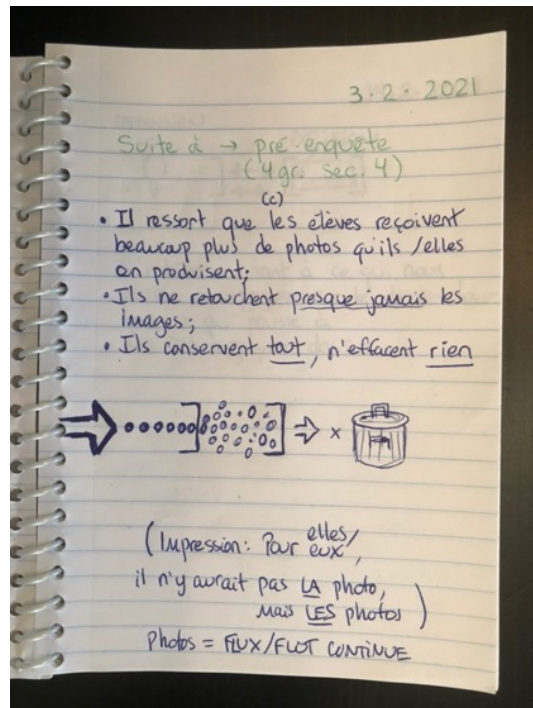
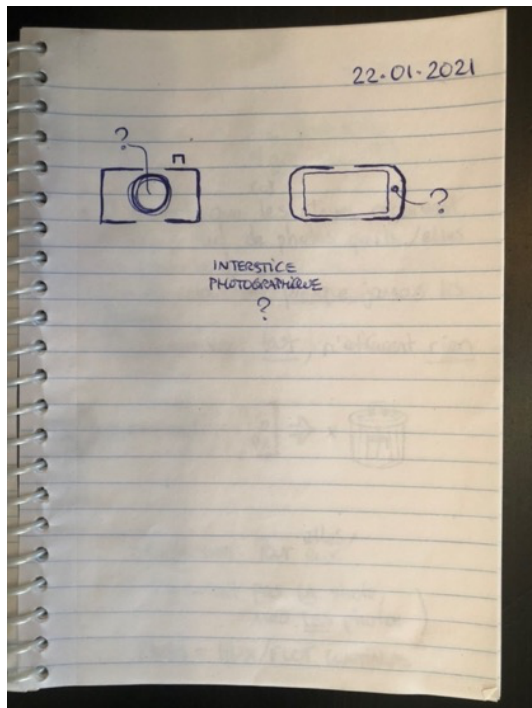


Figure 27 – Croquis 37 et 38.

Figure 28 – Croquis 40.

2021-2022

Notre exposition s'est imaginée et construite en dialogue à trois avec les résultats qui nous parvenaient de notre travail de terrain et qui se croisaient aux nouvelles lectures effectuées. Toutes ces données se rencontraient dans notre journal de bord. Certaines notes consignées venaient faire sauter celles rédigées précédemment, d'autres venaient appuyer certaines idées, certaines hypothèses.

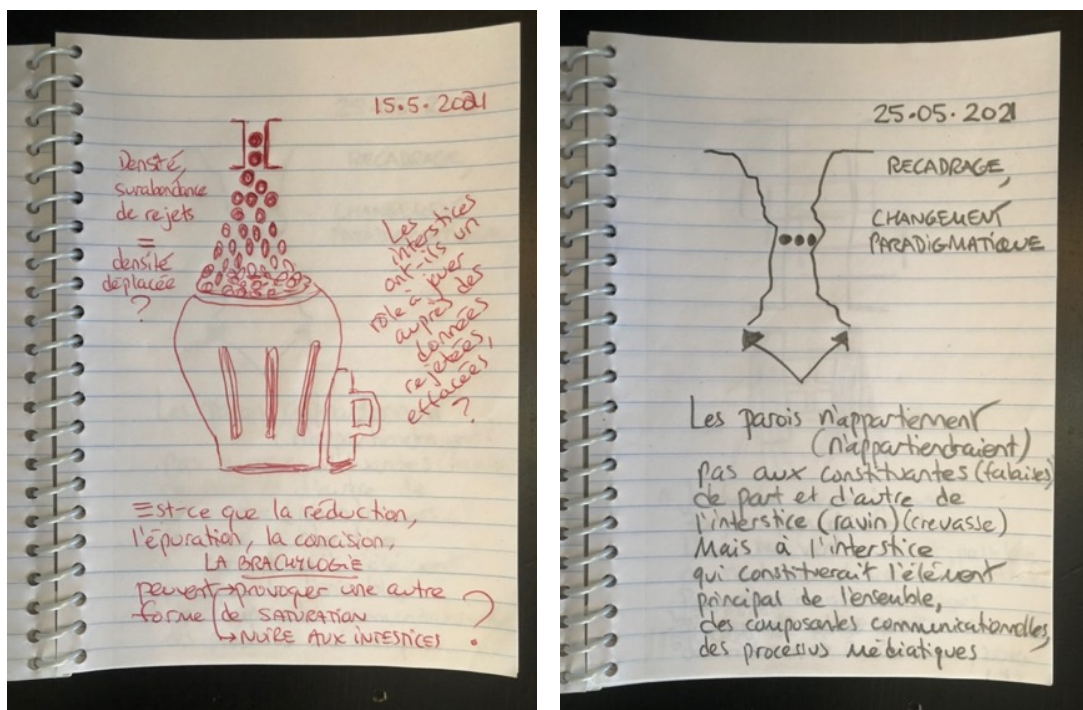


Figure 29 – Croquis 42 et 43.

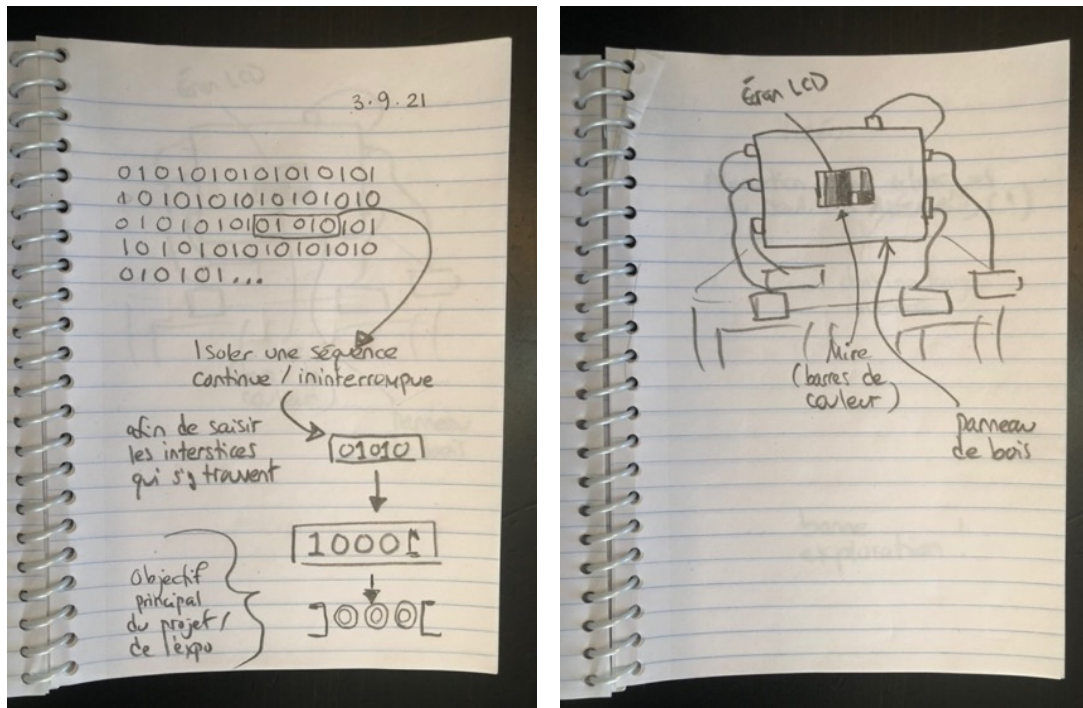


Figure 30 – Croquis 51 et 52.

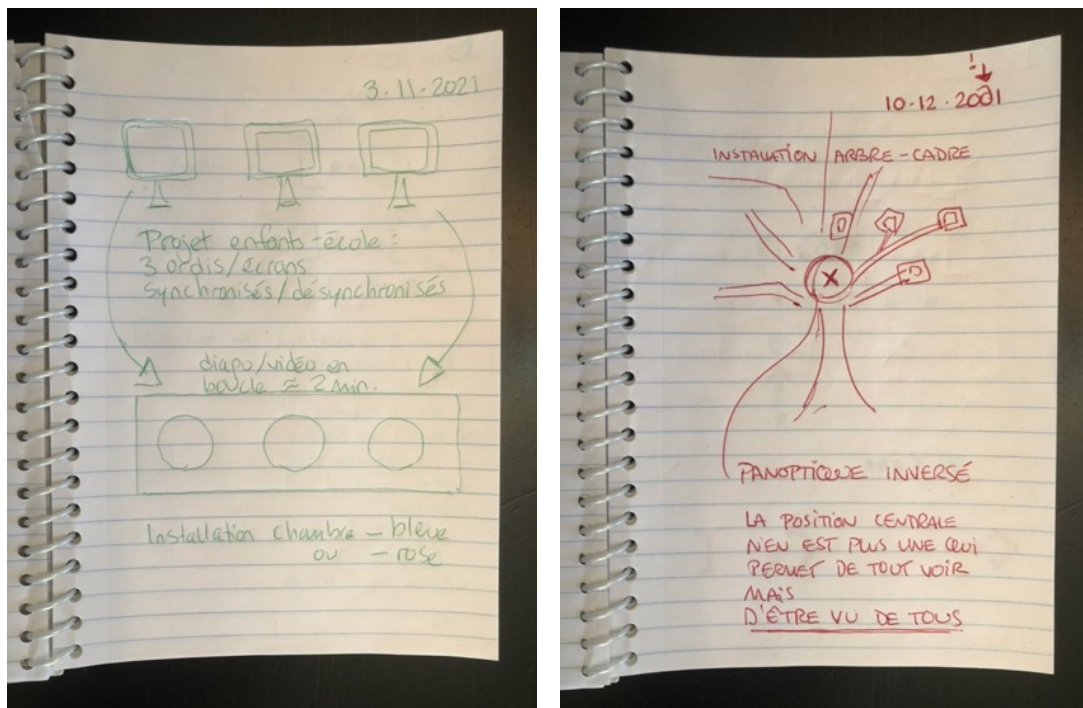


Figure 31 – Croquis 54 et 57.

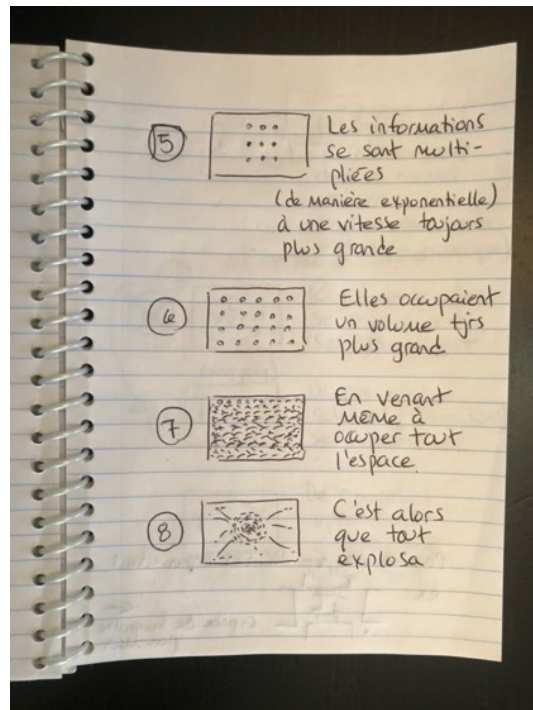
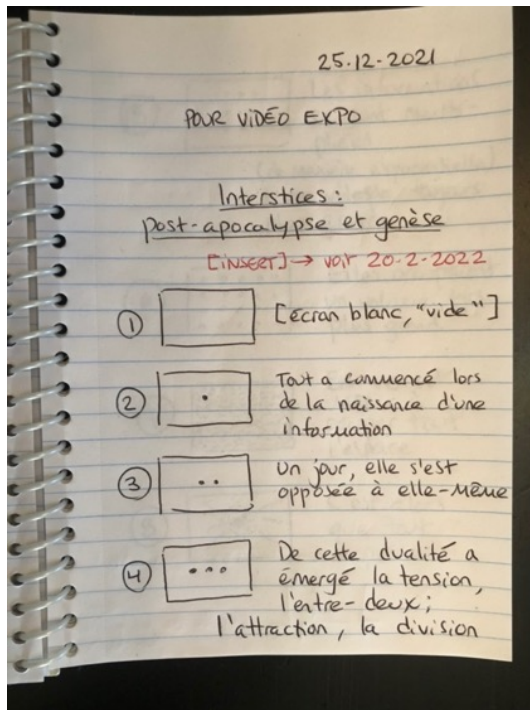


Figure 32 – Croquis 60-61.

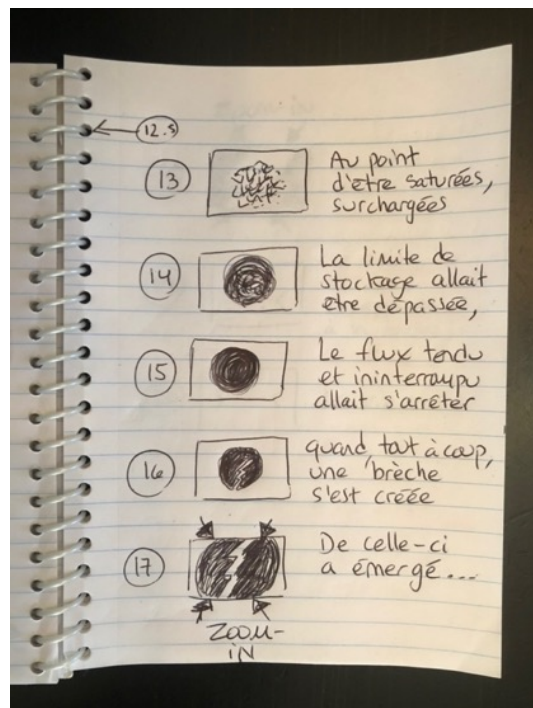
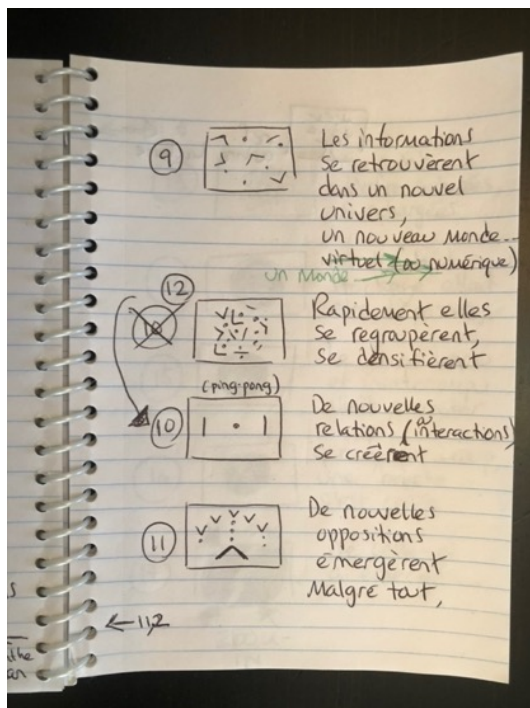


Figure 33 – Croquis 62-63.

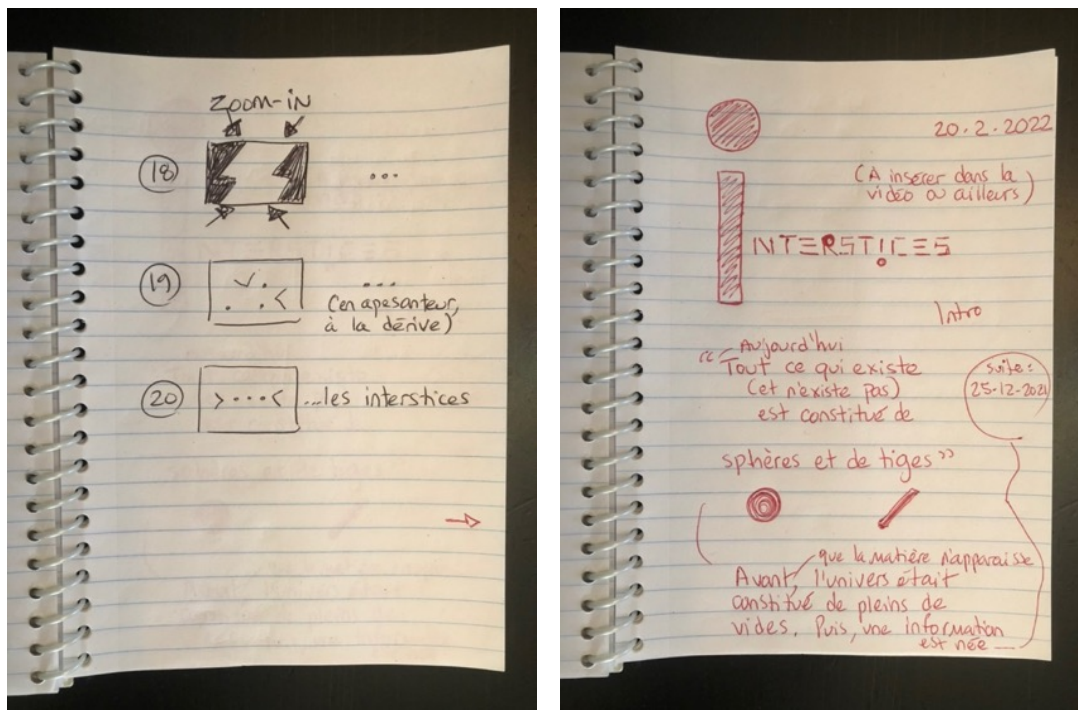


Figure 34 – Croquis 64 et 65.

2022-2024

Les sphères et les tiges [crochets] nous ont accompagné tout au long du projet. Elles ont constitué les matières de base que nous avons positionnées dans tous les sens et dans divers environnements afin d'approcher notre objet de recherche. Nous illustrons d'ailleurs leurs rôles à travers une installation vidéo intégrée à l'exposition. En effectuant le montage de cette vidéo, nous avons réalisé que cette construction – bien plus que de proposer sous forme de fable l'évolution des interstices – incarnait l'ensemble du processus méthodologique déployé dans la réalisation de la thèse : une approche par bricolage portée notamment par Michel de Certeau (1980), Norman Denzin (2000), Yvonna Lincoln (2001), Joe L. Kincheloe (2001, 2005) et Virginie Waechter-Larrondo (2005). Nous sommes alors retourné à des lectures reléguées en arrière-fond. Elles nous ont conduit à d'autres travaux (Odell, 2019, 2023) abordant ce travail de bricoleur dans lequel nous nous reconnaissons entièrement. Après plusieurs années d'insatisfaction méthodologique, nous avons enfin trouvé la

méthodologie qui pourtant nous avait guidé sans que nous ayons eu connaissance de sa substance et de son potentiel organisationnel. Celle-ci nous a accompagné jusqu'au bout de cette aventure. L'approche par bricolage a su fournir l'éclairage dont nous avons besoin pour mieux orienter et cerner nos recherches. Elle a précisé notre démarche d'étudiant-enseignant-parent-artisan et a permis de canaliser l'ensemble des données que nous avons recueillies et produites : « Bricoleurs can illuminate subtle but significant research issues by portraying their vividness and complexity via narrative, reflective, performative, poetic and non-linguistic genres » (Luitel et Taylor, 2011, p. 9). Ce cadre méthodologique a ainsi favorisé une réflexivité critique essentielle au dialogue que nous avons voulu maintenir tout au long de ce processus de recherche-crédation médiatique et que nous souhaitons poursuivre au-delà.

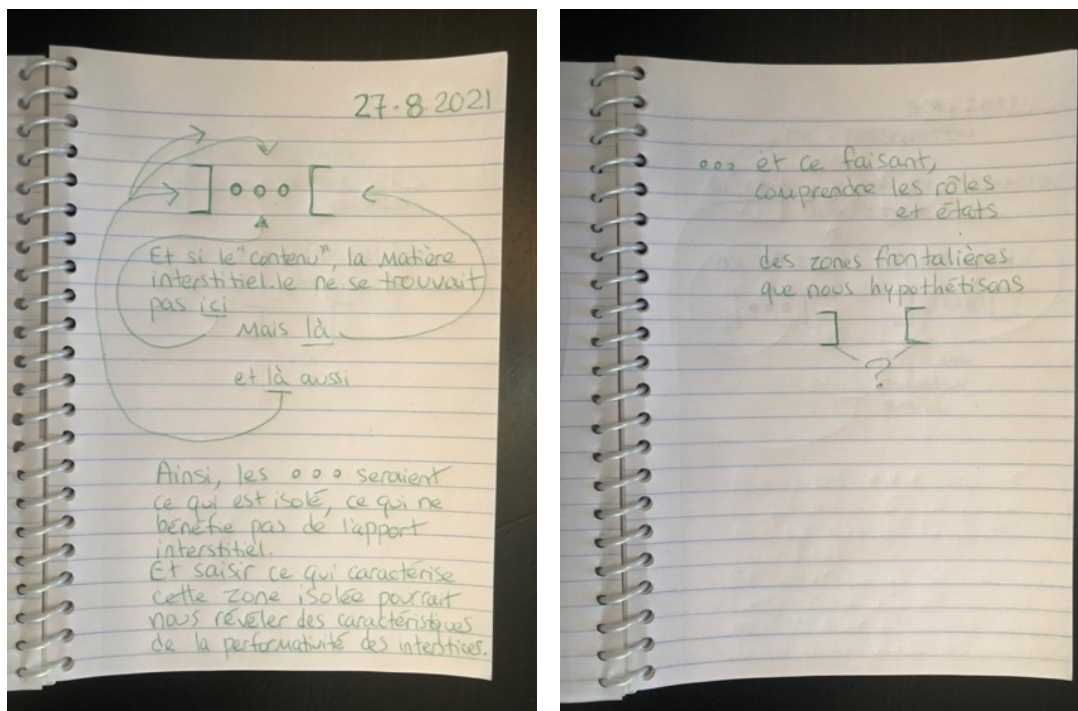


Figure 35 – Croquis 55 et 56.

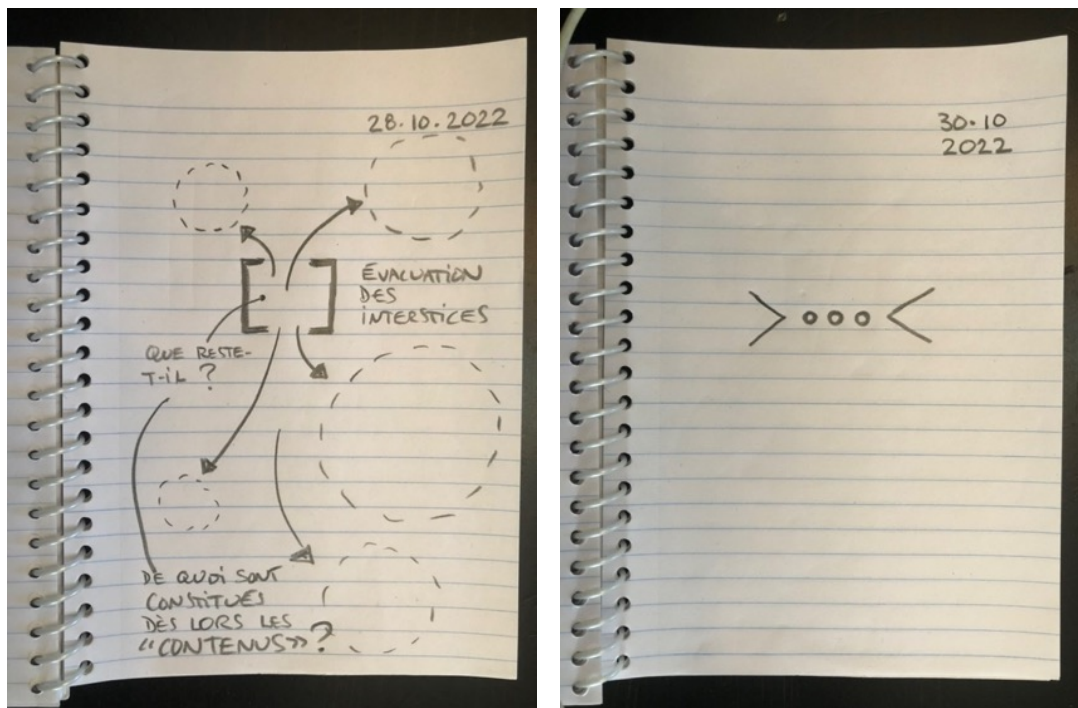


Figure 36 – Croquis 66 et 67.

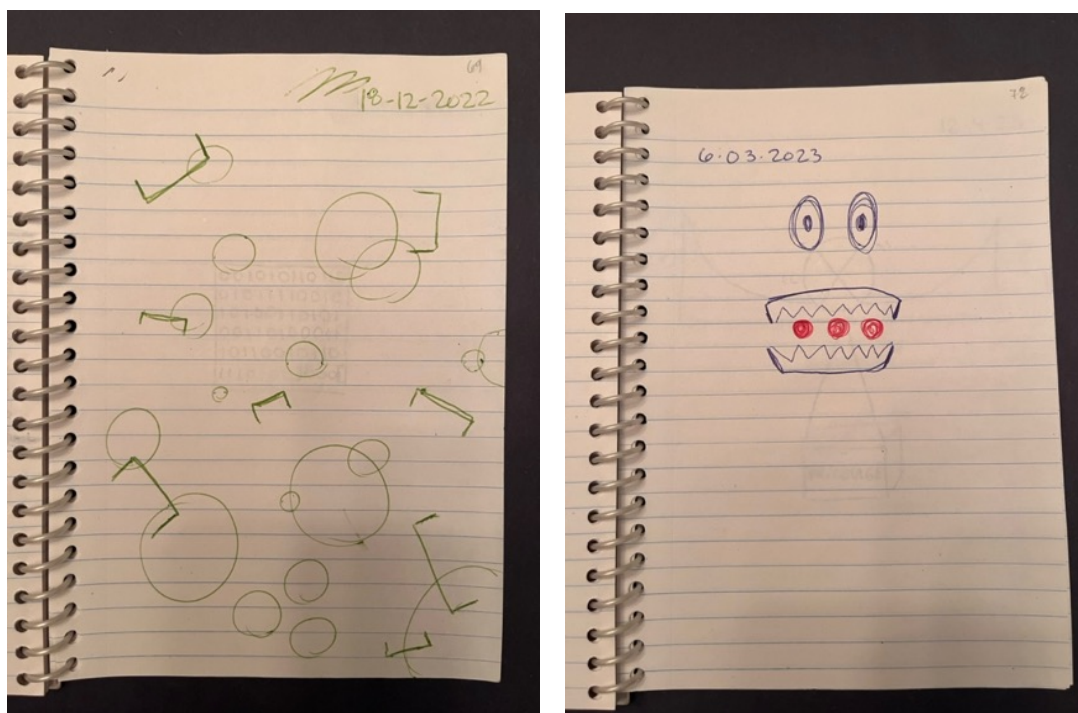


Figure 37 – Croquis 69 et 72.

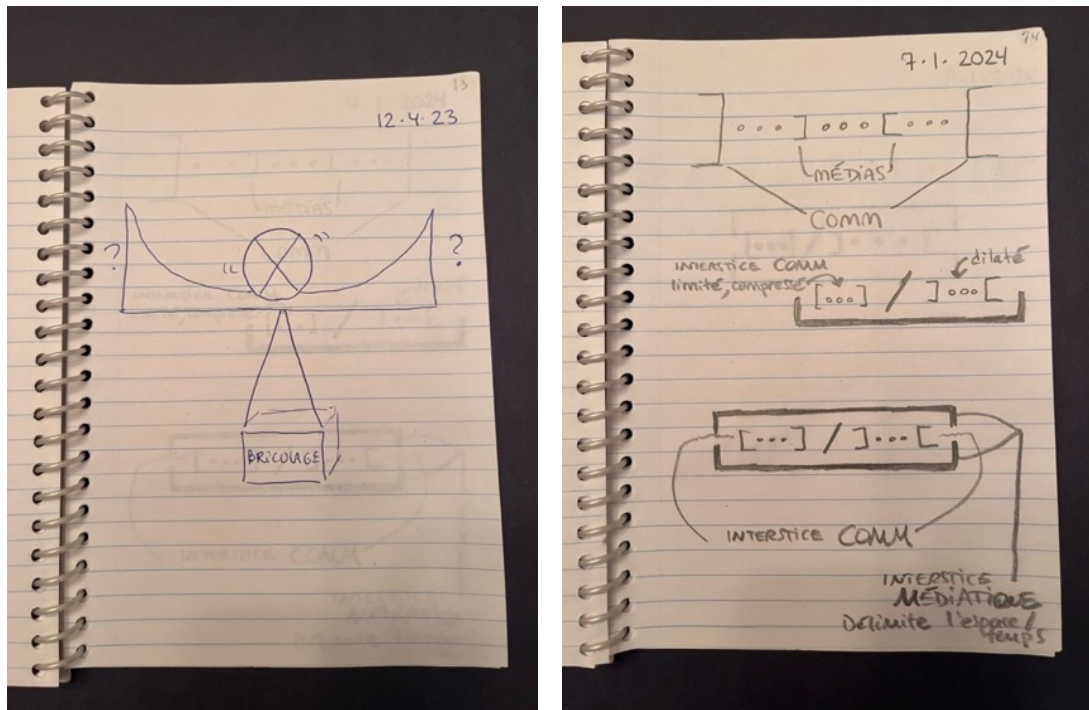


Figure 38 – Croquis 73 et 74.

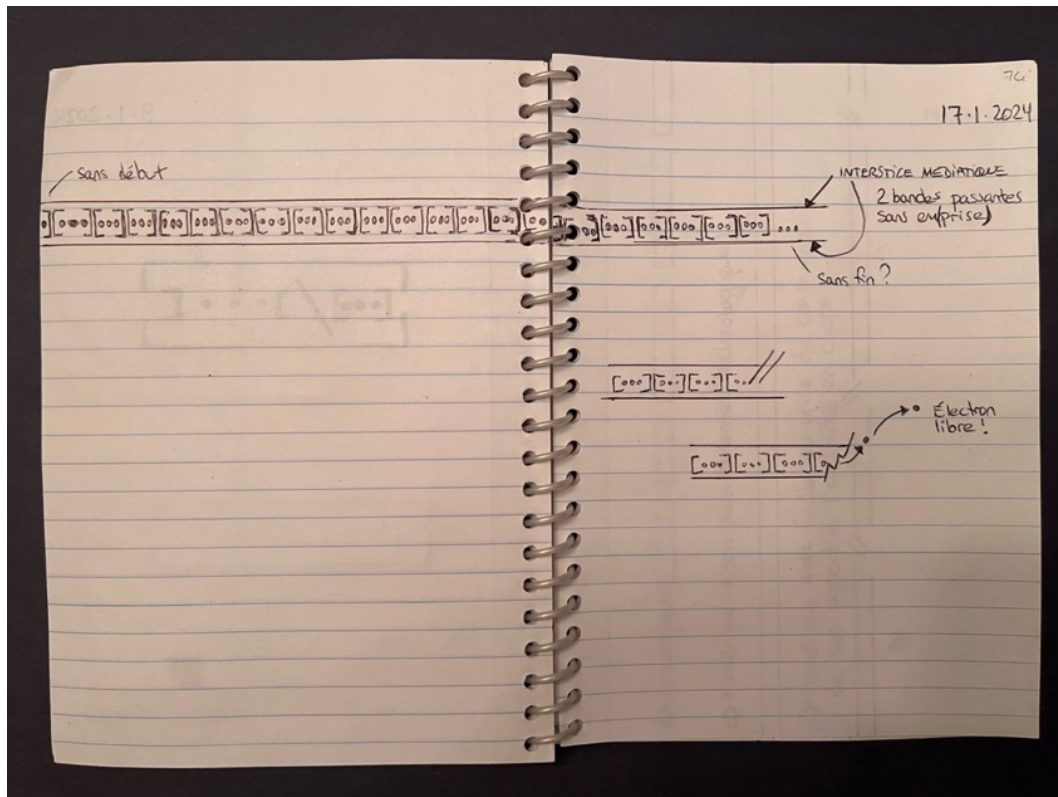


Figure 39 – Croquis 76.

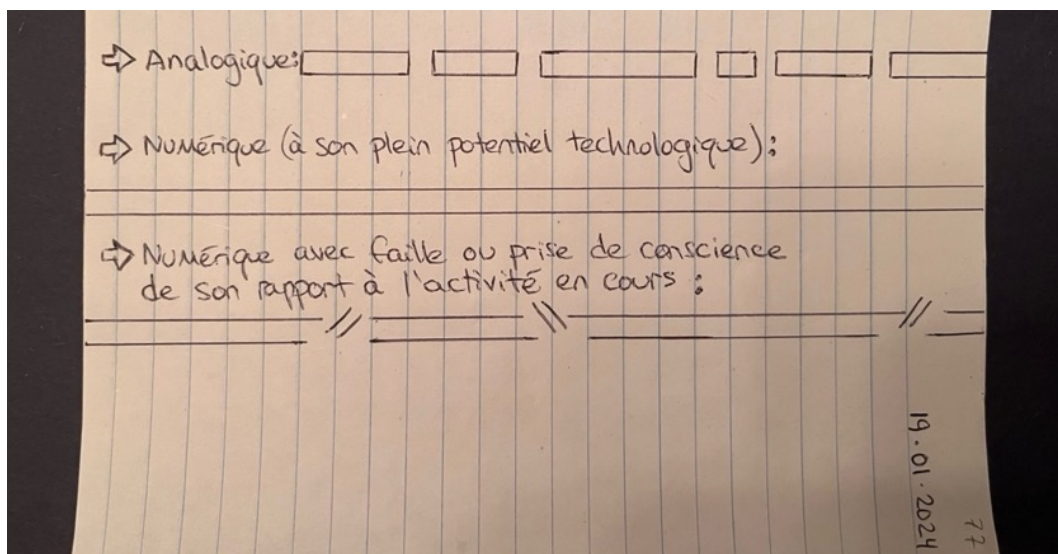


Figure 40 – Croquis 77.

Comme l'illustre le schéma suivant (figure 41), ce processus de négociation entre les constituantes de notre projet de thèse s'est manifesté par des allers-retours réguliers. Notre travail de revue de la littérature et de constitution du cadre théorique ainsi que notre journal de bord ont notamment guidé la production des questions d'entretiens et de sondages. Les réponses découlant de celles-ci et les croquis qu'elles ont inspirés ont quant à eux teinté les sujets de nombreuses installations photographiques et vidéo. Ces installations ont précisé nos approches méthodologiques et contribué de manière significative aux conclusions de ce travail. Parallèlement et à contresens, les créations produites pour l'exposition *Interstice : entre nécessité et danger* ont entraîné plusieurs recherches et découvertes de documents théoriques; les données tirées des questionnaires et interviews ont défini une part importante des sections de la thèse; les orientations méthodologiques préconisées ont, pour leur part, influé sur notre travail de création et agi sur l'organisation de l'exposition.

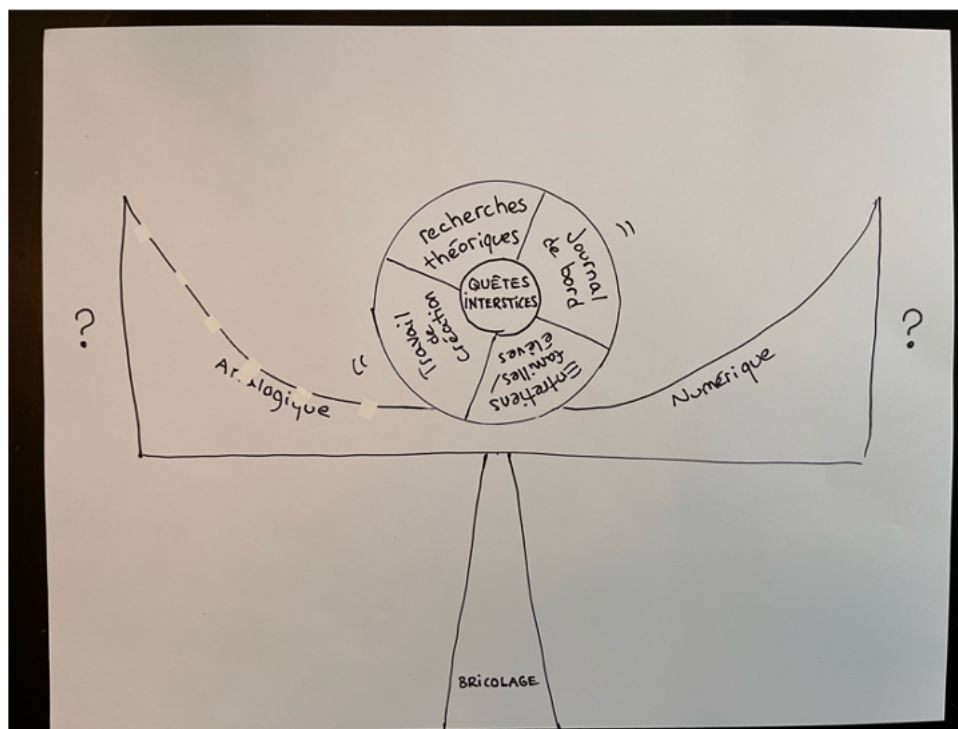


Figure 41 – Croquis *Faire boule de neige*

C'est en fabriquant un bonhomme de neige avec nos plus jeunes enfants que j'ai vraiment visualisé notre démarche doctorale. Nous allions puiser à droite et à gauche des données, acceptant d'en perdre, d'en modifier, d'en remplacer. La matière première était là, il s'agissait de bricoler pour réunir les parties en un tout incomplet mais cohérent, porteur de sens et de savoirs. Nous acceptons aussi le caractère éphémère de la démarche : le résultat serait possiblement altéré, détourné ou même oublié. Il en resterait au moins l'essentiel : le processus. Celui-ci nous ancre et nous permet de pousser plus loin... la boule, la connaissance.

La constitution d'un bonhomme de neige s'amorce par la fabrication d'une petite boule. Rapidement, cette dernière deviendra invisible, mais demeurera essentielle à la réalisation de toutes les étapes qui suivront. Elle servira ainsi de cœur et de charpente au projet. En la mettant en contact avec la matière première – l'interstice – par effet de frottement et d'agglomération, la boule s'enrichira de manière exponentielle, accumulant diverses matières (recherche théorique; journal de bord; entretiens avec les familles et les élèves; travail de création). Les conditions de conception doivent toutefois être réunies. Il faut donc accepter de composer avec les contraintes de temps et d'espace. Plutôt que d'empiler plusieurs boules ainsi créées, nous avons choisi, comme le démontre la figure 41, d'en générer une seule que nous exposons aux forces d'une rampe dont la stabilité et l'instabilité sont assurées par un socle : le bricolage). Ce socle détermine les va-et-vient, les avancées et les reculs sur le terrain (analogique/numérique) du projet. et guide notre positionnement méthodologique.

3.1.2 Posture épistémologique

Notre posture épistémologique est aussi multiple en ce sens qu'elle juxtapose le regard d'un chercheur en communication, celui d'un photographe, d'un pédagogue, mais aussi celui d'un père de plusieurs enfants. Nous avons choisi de rester bien ancré dans le champ des communications médiatiques avec une recherche intradisciplinaire. Pour Kincheloe, le bricolage n'est pas forcément alimenté par des pratiques interdisciplinaires; il peut se réaliser à travers des potentiels de connexion situés dans une même discipline (2005). Ce type de recherche favorise donc les

interrelations entre des éléments de cette discipline (Lenoir, 2003) et nous a permis d'établir une limite, des frontières – bien que volontairement poreuses – à nos stratégies méthodologiques. Nous pensons qu'une discipline autonome, en l'occurrence les études médiatiques, peut à elle seule offrir un éventail d'outils d'analyse suffisamment hétérogène pour saisir la complexité et la richesse d'un enjeu comme celui de l'intervention ou non des interstices médiatiques dans nos activités communicationnelles. Chacune des pratiques préconisées ont été en interaction constante tout au long de la réalisation du projet, les unes enrichissant les autres, les réorientant, confirmant ou infirmant certaines idées, donnant accès à de nouvelles connaissances, à de nouvelles perspectives. Nous avons ainsi exploré divers chemins, tout en gardant le cap sur notre quête principale visant à révéler les pratiques d'interstices médiatiques à travers la photographie familiale, particulièrement celles des jeunes, saisies à travers notre propre pratique de création.

Sortir de sa trajectoire

Bien sûr, cette recherche intègre dans ses étapes différentes méthodes telles la recherche comparative (analogique/numérique), la recherche de terrain (enquêtes), la recherche relationnelle (génération technologique et rapport aux interstices), la recherche exploratoire (cadre théorique et terrain), la méthodologie herméneutique (interstices comme potentielle présence d'absence) et, dans une certaine mesure, l'investigation hypothético-déductive (possible surabondance informationnelle). Le recours à ces stratégies s'est fait en étant particulièrement attentif à la portée et aux limites de chacune. Ces capacités et incapacités ont déterminé les trajectoires de notre projet qui s'inscrit tout de même davantage dans un processus inductif. La documentation scientifique et théorique, notre travail de terrain, les apports des participant.e.s et le travail de création ont permis l'avancement de la recherche et de la réflexivité, la création et l'adaptation de méthodes et grilles d'analyse pendant tout le projet. En procédant ainsi, nous nous assurons et nous obligions du même coup à demeurer sensible et flexible aux manifestations et mouvements du phénomène à l'étude. Il fallait arriver à penser et à combiner des conceptions et paradigmes souvent en friction, voire en opposition. Pour utiliser une analogie photographique, disons que

nos angles de vue, notre profondeur de champ et nos cadrages se sont ajustés continuellement. Les notes et croquis inscrits à notre journal de bord témoignent de cette évolution de notre conception des interstices médiatiques, portée par les lectures, les rencontres, les réflexions et les activités de création. Ces traces illustrent également le caractère non figé des interstices et le fait que nous acceptons de ne pas les saisir, de ne pas chercher à les épingler pour les disséquer et tenter d'en extraire la performativité : « Similar to research in particle physics, we observe it, we get closer to it and sometimes create it but luckily, we can never completely grasp it » (Niemeyer, 2020, p. 57). Ainsi, en interpellant un ensemble de techniques non nécessairement coordonnées, nous avons travaillé à produire des connaissances que nous croyons être valables, transférables et porteuses pour les travaux éventuels d'autres chercheuses et chercheurs.

3.1.3 Les familles à travers la lentille : sondage et entrevues

L'ensemble des techniques mobilisées ont d'abord été déterminées par deux questions principales : « Où sont les interstices ? » et « Quand sont les interstices ? » Cette double interrogation nous a mené à développer toute une série de considérations précédant la cueillette d'informations puis leur analyse. Nous nous sommes ainsi longuement questionné à propos des meilleures stratégies méthodologiques qui nous permettraient d'approcher les interstices. Rapidement, l'intuition d'un probable terrain fertile en fonction de générations technologiques auxquelles nous nous identifions nous est apparue prometteuse. Le média photographique s'est présenté comme étant le plus pertinent et potentiellement le plus performant pour révéler des espaces et temps interstitiels. En effet, la photographie est sans doute le seul média de création accessible à toutes et à tous, ayant effectué avec énormément d'efficacité le passage de l'analogique au numérique en maintenant une certaine coexistence des modes. Cela en fait donc un objet privilégié pour l'examen de notre rapport aux interstices médiatiques.

Ensuite, pour étudier les particularités interstitielles en fonction de générations technologiques, il fallait interpellier des membres appartenant à l'une ou l'autre de ces

générations. C'est ce qui nous a conduit à opter pour une enquête sous forme de questionnaires et d'entretiens semi-dirigés impliquant dix familles québécoises rencontrées en 2021. Malgré le fait que la pratique photographique soit aujourd'hui largement associée aux réseaux sociaux numériques, il ressort de nos entretiens et sondages que la majorité des représentantes et des représentants des différentes générations impliquées associent encore d'emblée la photographie à la famille. Cela n'empêche pas un partage de photos avec des ami.e.s, des collègues, mais une part importante du rituel photographique est ancrée dans la sphère familiale. Nous en témoignons à travers les résultats d'entretiens présentés à la section 4.1.3. Nous avons également animé des ateliers et discussions de groupe, à l'automne 2021 et à l'hiver 2022, auprès d'une classe du primaire de l'École Saint-Michel à Montebello qui devait par la suite compléter un formulaire. Ce choix répondait à notre intuition voulant que les jeunes né.e.s sous l'ère des technologies numériques vivent globalement de manière plus positive et résiliente les variations de présence interstitielle dans nos communications. Autrement dit, celles-ci et ceux-ci s'affranchiraient plus aisément des contraintes impliquant le recours aux interstices médiatiques. Bien que plusieurs observations consignées vont dans ce sens, certains constats invitent à nuancer notre pronostic. Par exemple, à la suite de l'activité de prise de vues avec les appareils 35mm, nous avons effectué un retour en classe qui portait sur les différences entre la pratique photographique argentique et numérique. Les élèves ont alors peu fait état des particularités du matériel impliqué. Par ailleurs, elles et ils ont insisté sur des contrastes de nature temporelle, notamment la question des délais qui ont rendu certain.e.s fébriles ou excités et d'autres, agacés ou impatients. Toutes ces activités se sont construites et déroulées au prisme du rapport des participant.e.s à la photographie pour un usage personnel.

Le questionnaire complété par les élèves du primaire proposait un retour sur le projet de prises de photos argentiques. Il nous a permis d'accéder à certaines de leurs réflexions, perceptions et expérimentations qui découlaient de cette activité. Nous avons réinvesti cette rétroaction individuelle, de même que celle obtenue oralement en groupe-classe, dans la suite de nos recherches et de notre travail de création. En

ce qui concerne le questionnaire administré aux membres des familles participantes, il visait l'établissement d'un portrait sommaire de leurs perceptions, habitudes et pratiques liées à la photographie réalisée dans un cadre familial. Les données quantifiables qui en résultaient ont orienté les entretiens avec ces répondant.e.s et teinté des pans importants de cette thèse. Ces deux documents se trouvent en annexes D et F. Nous en précisons le contenu et les intentions à la section 3.2.3.

3.2 Bricoler avec des interstices

Beaucoup plus qu'une simple approche qui viserait à dénoncer une rigidité ou un certain conservatisme scientifique, le bricolage invite à une nouvelle rigueur en sciences humaines et sociales. Nous attribuons originellement le statut scientifique du concept à Claude Lévi-Strauss qui l'a défini en 1962 dans *La pensée sauvage*. Cet ouvrage, inspiré de son journal de voyage au Brésil, propose une enquête anthropologique empruntant au bricolage sa faculté à resignifier le réel à partir de ses formes existantes pour expliquer les phénomènes qu'il observait. Dès le milieu des années 1980, Michel de Certeau dans *The Practice of Everyday Life* discute du fait que les activités de tous les jours seraient des phénomènes complexes nécessitant des examens appropriés. Il convoquait du même coup de nouvelles méthodologies de recherche pour les étudier. La photographie réalisée au sein de la famille fait partie de ces activités quotidiennes. La notion de tactique associée aux travaux de de Certeau peut aussi s'appliquer au bricolage en ce sens qu'il se base sur les ressources disponibles, mais toujours à partir d'une stratégie qui se déploie et se précise durant le projet.

C'est l'interprétation et l'usage qu'en propose Kincheloe qui a particulièrement inspiré notre recours au concept. Nous considérons que ses propositions sont celles qui respectent et adaptent le mieux les idées de Lévi-Strauss. Il nous éloigne notamment de l'idée qu'un.e bricoleuse ou bricoleur serait une femme ou un homme à tout faire. « À tout faire » a ici une connotation qui nous paraît péjorative : il ne s'agit plus de polyvalence, mais d'expérimentations potentiellement brouillon, manquant de structure et de rigueur; une espèce de fourre-tout incluant tout discours, comme le

suggèrent certain.e.s penseuses et penseurs, dont Jacques Derrida (1967). Au contraire, comme nous l'avons déjà évoqué, nous percevons cette approche comme une forme alternative de rigueur méthodologique; comme un procédé qui, indiscipliné et indisciplinable, rend visible, au profit de la recherche et de la découverte, les traces des opérations intellectuelles réalisées.

Indiscipliné, certes, au sens qu'il n'appartient pas nécessairement à une discipline et qu'il ne respecte pas certains codes traditionnellement ancrés. Il nous encourage en fait à les transcender, à décoloniser nos conceptions, à nous affranchir de nos préjugés culturels (Niemeyer, 2020), à nous décentrer. Loin de nous libérer des contraintes méthodologiques, le bricolage nous force au contraire à participer à la construction de méthodes mieux adaptées et plus pertinentes en regard de nos phénomènes et objets de recherche. Ainsi, plutôt que de chercher ce que notre discipline offre comme approches et cadres méthodologiques pour répondre à notre question de recherche, nous nous demandons ce qui répondrait le mieux à notre question de recherche. « Il s'agit d'adapter, plutôt que d'adopter », écrit Paquin (2014, p. 20). « Indiscipliné » (Niemeyer, 2020) également au sens qu'il offre des angles d'interprétation alternatifs ouvrant notamment à l'innovation épistémologique; à une épistémologie de la complexité (Kincheloe, 2005). Mais ce qui détermine particulièrement notre adhésion à cette posture est le fait que, tout comme pour la constitution d'un bonhomme de neige, l'accent est mis sur le processus; un processus qui s'élabore dans les entrailles, les milieux deleuziens.

Pour Kincheloe, la différence alimente la créativité chez les chercheuses et les chercheurs. Il encourage à accepter de procéder par tâtonnement, par essais-erreurs, puisque nous ne possédons pas d'emblée toutes les données permettant de cerner notre objet. Aussi, l'approche très didactique de Kincheloe, professeur en éducation, nous rejoint dans notre propre pratique quotidienne de pédagogie. Lorsqu'il suggère de se concentrer sur les réseaux de relations plutôt que sur les choses en elles-mêmes, nous sentons l'influence de courants récents en sciences de l'éducation.

Toute la mouvance de la pédagogie active, celle de l'apprentissage social ou de l'« apprendre à apprendre » sont palpables dans son approche. Accepter le doute et l'incertitude s'intègre de plus en plus dans les modèles actuels d'apprentissage. Notre travail de création s'est essentiellement fait dans cet esprit de mise en relation et de réflexivité. Nous voulions faire ressentir à la fois toute la force, mais aussi toute la fragilité des réseaux élaborés et impliqués pour la conception des installations. La plupart des artistes qui ont inspiré nos recherches (Gwen Baddeley, Jenny Odell, Yoshiharu Ota, Haythem Zakaria...) s'inscrivent aussi dans cette volonté de mettre à l'avant-plan la mécanique et les dispositifs relationnels participants.

Si le bricolage est d'usage courant en art ou en design où il est souvent considéré comme étant le meilleur opérateur (Kincheloe, 2001), il est encore peu exploité ailleurs. Pourtant, nous l'avons évoqué, il a le potentiel de transcender les disciplines. En effet, c'est la nature du phénomène à l'étude, la problématisation que nous y associons ainsi que les questions de recherche qui définiront le type de bricolage qui s'y juxtaposera (Paquin, 2017). Ce choix, en quelque sorte « naturel », s'accompagnera d'un nécessaire rééquilibrage méthodologique tout au long du processus de recherche. Ainsi, les outils d'investigation doivent être continuellement remis en doute, revus et parfois même réinventés afin de les adapter aux situations étudiées. Il s'agit de d'opter pour une recherche multiparadigmatique.

Donner du temps et de l'espace au rhizome

Sarah Choukah, François Lambotte et Dominique Meunier (2013) explorent le bricolage comme pratique scientifique en sciences sociales. Elles et il postulent que le travail de recherche doit se faire aux frontières du formel et de l'informel, tous deux étant de même valeur et appartenant à un même ensemble. Pour appuyer leur conception qui contourne la linéarité généralement associée à la pratique de recherche (objectifs, hypothèses, démonstrations, résultats proportionnels aux attentes), elles et il s'en remettent au concept de « rhizome » (Deleuze et Guattari, 1980) :

Le principe du rhizome est celui de la multiplicité, c'est-à-dire qu'au fur et à mesure que ses racines poussent et se multiplient, leurs articulations les unes aux autres bougent et changent de nature. Si une rupture survient dans le rhizome, celui-ci ne s'arrête pas pour autant et poursuit sa croissance selon d'autres formes et de nouvelles directions (Meunier *et al.*, 2013, p. 361).

Cette approche méthodologique nous sied bien : la plupart de nos créations photographiques sont des mosaïques, des collages ou des assemblages. Nos installations favorisent le réemploi en incorporant des matériaux ayant déjà eu une ou des vocations. Ces patchworks, véritables maillages de méthodologies de recherche (Earl, 2013) créés par des artisans-bricoleurs, dévoilent des histoires de familles tissées plus ou moins serrées (Yardley, 2008) que nous avons présentées dans une maison bientôt bicentenaire, rénovée par nos soins depuis une quinzaine d'années. Dominique Meunier, François Lambotte et Sarah Choukah définissent le bricolage comme « l'exploitation créative des ressources ou des matériaux existants. Il s'agit de faire avec l'environnement, le contexte et les ressources qui sont présents » (2013, p. 348); il s'agit de travailler avec des ressources disposées à être détournées des concepts qui leur sont traditionnellement associés. Le bricoleur braconne (de Certeau, 1990), il façonne un objet matériel artisanal qui est aussi objet de connaissance (Lévi-Strauss, 1962). Pour Lévi-Strauss, ces « résidus de construction et de destruction » (1962 [2010], p. 27) issus de contingences antérieures sont mis en relation avec la quête de la recherche pour permettre un certain co-fonctionnement (p. 32). « Ainsi le bricoleur se fait-il "poète" à travers son activité bricolante. » (Meunier *et al.*, 2013, p. 349). À la figure du poète, Lévi-Strauss juxtapose et oppose, en bon structuraliste, celle de l'ingénieur qui a recours à des procédures et outils d'investigation dominants préparés à l'avance pour son projet. L'artisan bricoleur peut, quant à lui, puiser dans des systèmes de connaissances alternatifs, créer au-delà des limites rigides, bénéficiant ainsi de perspectives conceptuelles inestimables (Rogers, 2015). Toutefois, comme l'indiquent les auteur.e.s *Du bricolage au rhizome : comment rendre compte de l'hétérogénéité de la pratique de recherche scientifique en sciences sociales?*, encore aujourd'hui, cette posture bricoleuse est parfois perçue de manière réductrice et son caractère éclectique donne le vertige à plusieurs. Elle doit

continuellement prouver sa pertinence et sa cohérence méthodologique (Meunier *et al.*, 2013). Nous sommes complètement à l'aise avec cet état de fait et sommes convaincu des potentialités offertes par une telle démarche. À la fois objet et cadre, phénomène et processus, les interstices sont au cœur de l'invitation créatrice que nous fait Kincheloe d'être plus attentifs aux « multiple layers of intersections between the knower and the known, perception and the lived world, and discourse and representation » (2001, p. 688). L'approche méthodologique par bricolage se noue étroitement à la recherche-crédation telle que nous l'entendons.

3.2.1 La recherche-crédation comme posture et démarche méthodologique

La recherche-crédation en sciences humaines et sociales constitue un tour de force méthodologique et épistémologique par le simple fait qu'elle transgresse les formes et normes argumentatives classiques qui caractérisaient jusqu'à récemment la grande majorité des travaux universitaires. Elle se confectionne notamment par ce travail d'artisan-chercheur que nous avons décrit précédemment. Avec sa composante double, les constituantes théoriques, techniques et créatives se construisent simultanément en mettant de l'avant l'expérimentation (Chapman et Sawchuk, 2012). Nous nous sommes soumis à ce processus dans l'espoir d'arriver à re-crédier des interstices médiatiques afin d'en révéler des éléments de contenus et d'activités. Les interstices sont là; nous n'avons pas besoin de faire la preuve de leur existence. Notre défi était plutôt d'en démontrer les apports et les incidences dans nos échanges communicationnels.

La recherche comme objet de création

La recherche-crédation étant une pratique récente en communication et en études médiatiques, nous nous basons notamment sur les travaux de Owen Chapman et Kim Sawchuk (2012), de Paquin et Noury (2014, 2019, 2020) ainsi que de Truman (2018, 2021, 2022) pour nous guider. La recherche-crédation médiatique se caractérise par une volonté de 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 et Noury, 2020, p. 109).

Il se distingue ainsi de la création artistique du fait que le véhicule médiatique n'est pas (uniquement) le moyen par lequel la création est possible, mais un objet de création en tant que tel et l'objet de la réflexivité médiatique. En effet, il est le dispositif de questionnements, de réflexions, de critiques et d'expérimentations (Paquin et Noury, 2020). La chercheuse Sarah Truman parle de processus spéculatif dans un espace temporel particulier, à travers lequel nous façonnerions ou composerions ce qui pourrait être (2021). Elle contribue toutefois à sortir la recherche-crédation de son association attendue et presque exclusive au milieu des arts. Dans *Undisciplined: Research-Creation and What It May Offer (Traditional) Qualitative Research Methods*, l'artiste-chercheuse évoque que « these theories disrupt common orientations to research methodology, in that: they directly implicate researchers and artists in the event of research (rather than as outside observers) » (2022, p. 96). La perturbation ou encore l'altération fait partie intégrante du travail de recherche-crédation. Ce détournement, facilité par le bricolage, constitue en lui-même une reconnaissance de la ou des manières dont la recherche s'articule, se construit.

I call my research-creation projects events as a way of acknowledging how research unfolds, in practice. I conceptualize an event as a multitude of forces interacting and emerging in situ, including the people involved. And I consider the emergence of an event not just the materialization of an object or subject, but also accompanied by an ethical political tending – each moment becomes charged with potentiality, and also a necessity to respond – this is the nexus of where “emergence” meets “emergency” (Truman, 2022, p. 101).

La proximité orthographique et lexicale des termes anglais « emergence » et « emergency » n'est pas banale. Elle s'inscrit dans nos investigations cherchant à analyser comment les interstices médiatiques peuvent émerger ou non dans un univers numérique caractérisé, entre autres, par une volonté d'efficacité souvent stimulée par un climat d'urgence ininterrompu.

Cette approche média-réflexive se révèle constructive pour nous, car mobilisée en lien avec notre média – la photographie –, la recherche-création encourage une exploration de sa matérialité. Le travail réflexif autour de ses composantes (mécaniques, électroniques, informatiques...) est accompagné d'un journal de bord (présenté dans le chapitre précédent) permettant de consigner les analyses de ses particularités techniques et leurs liens possibles avec les interstices communicationnels. Nous en faisons un outil de liaison, contribuant à dépasser l'artificielle binarité entre théorie et pratique. Le journal intègre des traces de nos propres pratiques photographiques et celles des membres de notre famille. Par une analyse critique et créative de cet artefact médiatique, il s'agit de chercher à révéler, par analogie avec le processus photographique, les mécanismes interstitiels impliqués. Ainsi, notre travail photographique témoigne des potentialités des interstices médiatiques sans toutefois prendre la forme d'une couverture documentaire se limitant à illustrer un travail de recherche théorique. La recherche-création médiatique favorise d'ailleurs le croisement de la démarche créative avec des entretiens, des observations de terrain, etc.

Chapman et Sawchuk (2012) élaborent quatre articulations possibles de la recherche-création : 1- la « recherche pour la création »; 2- la « recherche à partir de la création »; 3- les « présentations créatives de la recherche »; 4- la « création comme recherche ». Ces quatre axes cohabitent dans notre travail et le modèlent. La recherche pour la création (1) a impliqué, dès 2018, la réalisation d'une revue de littérature et la constitution de portions du cadre théorique qui alimenteraient le travail de création. Inversement, des expérimentations itératives par la photographie ont orienté nos recherches vers d'autres sources scientifiques et ont généré de nouvelles données de recherche (2). Ces expérimentations ont été réalisées par nos participant.e.s et par nous-même. Ensuite, les sources que nous avons consultées ont montré que les modes d'écriture expérimentaux ne produisent pas seulement des résultats finaux, mais se manifestent tout au long du projet. C'est en conformité avec cette pensée que nos croquis produits à l'intérieur d'un journal de bord, nos essais photographiques et notre élaboration d'ateliers et d'une exposition ont ponctué

l'ensemble du projet (3). Enfin, la création nous est apparue nécessaire pour que la recherche puisse émerger (4). À terme, la création devait permettre de révéler notre processus et ses conclusions. « It is a form of directed exploration through creative processes that includes experimentation, but also analysis, critique, and a profound engagement with theory and questions of method » (Chapman et Sawchuk, 2012, p.19).

Contrairement à l'artiste-chercheur qui développe un discours théorique à partir de son expérience créatrice, nous avons opté, avec notre recherche-crédation médiatique, pour une démarche intégrée dans un dialogue constant, voire une fusion entre le travail de recherche et le processus créateur. Ainsi, nous avons dû nous éloigner, sans les évacuer, de conceptions de la recherche-crédation portée par des spécialistes de cette méthodologie – notamment Gosselin, P et Le Coguiéc²¹ (2006) et St-Hilaire (2018) – pour nous concentrer sur la dimension « média » de cette approche. En plus des recherches de Paquin et Noury (2019, 2020) nous nous sommes référé à d'autres travaux, dont ceux de Chapman et Sawchuk (2012), pour baliser et nourrir la pratique médiatique créatrice.

Cela ne nous a pas empêché d'intégrer certaines conceptions issues particulièrement de recherches dans le domaine des arts. Par exemple, la publication de Gosselin et Le Coguiéc, *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Bien que datant d'une vingtaine d'année, cet ouvrage demeure pertinent, même en études médiatiques. Il pose entre autres les questions suivantes: Quels seraient les modes méthodologiques les plus adéquats pour la poursuite de recherches en pratique artistique ? De tels modes existent-ils ? Ou encore sont-ils à inventer ? (Le Coquiéc, 2006)

En conclusion de *Research-Creation: Intervention, Analysis and "Family Resemblances"*, Owen Chapman et Kim Sawchuk reconnaissent une certaine ironie

dans leur article, du fait qu'il adopte un ton et un style académique classique pour défendre le caractère original de la recherche-création. Ce paradoxe illustre bien tout le travail qu'il reste à faire pour adapter le troisième mode de la recherche-création proposé par ces derniers, à savoir : les présentations de recherches créatives. Dans son article *Who Should Care about Responsible Conduct in Research-Creation*, Emilie St-Hilaire (2018) aborde des tensions associées aux pratiques dites « responsables » en recherche-création qui permettraient une reconnaissance légitime de cette approche méthodologique. Elle montre que les modèles principaux favorisent les projets fortement inspirés de la recherche académique traditionnelle plutôt que ceux qui tendent à révéler des connaissances à travers l'expérimentation créative. Nous avons ainsi voulu en arriver à une présentation hybride pour cette méthodologie qui l'est tout autant. Elle permet d'exploiter le processus créatif des médias (arts visuels, audiovisuel, médias numériques, design) pour générer des connaissances et, à leur tour, la réflexion théorique et la recherche permettent d'engendrer la pratique créative. « Ces   uvres témoignent d'un nouveau scénario où les frontières entre l'art, la communication et la connaissance se déplacent vers des lieux émergents » (Ospina Hurtado et al., 2022, p.112). L'objectif a donc été d'élaborer des créations médiatiques qui sont à la fois l'inspiration, le résultat et le moyen d'une recherche, combinant subjectivité et rigueur intellectuelle pour aborder des enjeux communicationnels et explorer de nouvelles façons de comprendre notre rapport aux interstices à travers une expérience médiatique théorique et esthétique.

Ainsi, afin de répondre à nos questions de recherche exposées à la section 2.1, nous avons donc convoqué à la fois une littérature scientifique importante, un processus de création médiatique en communication, un travail d'enquête ainsi que l'animation d'ateliers dans une approche de recherche participative. Notre démarche a requis un dialogue constructif et original entre ces composantes qui devaient ouvrir la voie à l'émergence de « nouveaux savoirs esthétiques, théoriques, méthodologiques, épistémologiques ou techniques » (Extrait tiré du site du FRQSC, 2019). Nous

repreons dans les paragraphes qui suivent chacune d'entre elles²². Suivant la logique du bricolage, nous leur associons des constituantes méthodologiques. Étant donné qu'elles se sont développées parallèlement, nous les présentons sans ordre défini.

3.2.2 Autoethnographie critique

L'autoethnographie teinte une part significative de notre travail de recherche et de création. Sans en constituer la matrice méthodologique principale, cette approche nous a permis d'être en dialogue continu avec notre objet et nos modes d'enquête. Elle nous a aussi incité à réfléchir à notre propre comportement en tant que père de famille qui utilise la photographie presque exclusivement pour témoigner d'instantanés impliquant ses enfants. Nous avons dès lors adopté une posture qui examine et confronte nos habitudes dans les mêmes contextes et structures dans lesquelles nous avons placé les sujets observés. « Autoethnography allows the introspective exploration for enhanced cultural understanding of self and others [...] » (Starr, 2010, p. 7).

Nos pratiques habituelles en recherche et notre comportement général en société favorisent l'éclairage, la mise en valeur de l'autre. Nous préférons de loin un positionnement en périphérie. Nous avons reconnu toutefois, dans ce cas-ci, la pertinence de quitter momentanément le hors-champ pour s'impliquer plus directement dans cette quête des interstices. L'autoethnographie en communication permet, entre autres, de libérer du silence des gens plus discrets (Bochner et Adams, 2020) ou de donner une voix à un sujet, à un objet silencieux (Ellis *et al.*, 2010). Elle contribue également à révéler des pratiques quotidiennes socioculturelles devenues invisibles (Uotinen, 2013), les libérant ainsi de leur apparente banalité. Nous avons été extrêmement sensible aux dosages d'intrusion et de distanciation qu'exige une telle participation dans la recherche.

²² Nous entendons « création médiatique » au sens d'un travail de fabrication dont la connaissance émane de l'ensemble des étapes du processus de production.

L'autoethnographie s'exprime également à travers plusieurs installations de notre exposition. Certaines, surchargées, évoquent la surabondance de production d'images photographiques et témoignent de notre propre propension à prendre une quantité impressionnante de clichés de nos enfants dans des activités du quotidien. Elles abordent parallèlement des enjeux tels que la création de souvenirs, la conservation de ces images et la fabrication de potentiels effets nostalgiques. Étant donné que nous avons une très mauvaise mémoire, nous poursuivons des thèmes teintés par nos craintes personnelles d'oublier, de perdre ces instants en famille. Exacerbées depuis deux ans par un diagnostic touchant notre mère, qui possédait jadis une mémoire exceptionnelle, ces peurs de l'oubli ont aiguillé notre quête d'interstices, ces instants que nous considérons comme étant justement empreints de mémoire et de souvenirs. À l'inverse, d'autres créations de l'exposition proposent une conscientisation à l'égard des risques de vouloir tout couvrir et de *surarchiver*.

Nous avons travaillé à analyser systématiquement et parallèlement notre expérience personnelle pour mieux comprendre notre expérience culturelle en tant que membre d'une famille qui, par la pratique photographique, témoigne du quotidien des autres membres de sa famille. Les portions autoréférentielles de notre thèse portent à la fois sur les stratégies déployées pour réaliser ce projet et sur notre propre rapport à la photographie familiale. À cet effet, le bricolage met en évidence ces relations entre les façons de travailler d'un chercheur et ce qui caractérise son quotidien, son histoire personnelle (Kincheloe, 2005). Les bricoleurs ne visent pas à expliquer la nature, mais plutôt leur relation à la nature. Dans le cadre de notre démarche, cette nature renvoie aux interstices : il ne s'agit pas tant de les caractériser, mais plutôt d'étudier ce qui fait que nos activités – et ce qui les qualifie au niveau technologique – influent sur le degré d'interpellation des interstices médiatiques.

Une telle posture réflexive nous a forcé à questionner régulièrement nos idées préconçues, nos pratiques d'enquêtes, nos interprétations découlant d'observations diverses. Nous avons dû accepter de faire de notre expérience de chercheur une part de l'objet d'investigation (Paquin, 2014), ce qui ne fut pas si évident au départ. Ce

travail d'autoréflexion s'est essentiellement effectué par la création d'installations photo et vidéo, mais aussi par l'inscription ponctuelle d'informations sous forme d'un journal de bord. De 2019 à 2023, nous avons ainsi consigné plus d'une centaine de croquis et notes qui y sont liées. Ces représentations graphiques extrêmement sommaires et épurées témoignent de l'évolution de notre conception des interstices médiatiques et de certains déplacements paradigmatiques. Plusieurs pages de journal ont été intégrées à la section 3.1.1. Les autres observations et idées ont été colligées dans des documents informatiques et imprimés régulièrement par peur, peu justifiée nous en convenons, de disparition. Plusieurs de ces traces ont animé et orienté nos recherches. Certaines ont été intégrées aux documents produits.

3.2.3 Activités participatives et création d'une exposition

Nous l'avons évoqué précédemment, les méthodologies et postures épistémologiques dans les études médiatiques exploitent les différentes approches et procédures systématiques utilisées pour mener des recherches, telles que l'analyse de contenu, les enquêtes et les expériences, qui peuvent être quantitatives, qualitatives ou mixtes (Cornish et al., 2023). La recherche-crédation comme la recherche-action participative partagent des points communs – entre autres, la collaboration et la co-construction des savoirs – qui peuvent être combinés pour atteindre une réaction, une réflexion, une action sociale. Dans notre travail, la portion recherche participative se limite à des rencontres, ateliers et activités avec des élèves et des familles. Malgré le fait que ces participant.e.s aient grandement contribué à des étapes déterminantes de la production de cette recherche, notamment à la constitution de l'exposition, il reste que leur implication et leur collaboration avec le chercheur n'ont pas été pensées pour générer des apports mutuels à toutes les étapes de création de la thèse. Il n'était donc pas attendu que cette participation vise à réaliser des investigations et à produire des recommandations après avoir développé conjointement une problématique de recherche. Les personnes impliquées n'ont pas participé non plus à l'élaboration de la collecte des données ni à leur interprétation. De plus, lors de l'exposition, elles n'ont pas eu de rôle particulier. Comme tous les autres visiteurs et visiteuses, les

participant.e.s ont été invité.e.s à s'impliquer dans la construction et la déconstruction de l'installation no.8 : *(Re)construction interstitielle* qui invitait le public à ajouter ou à retirer des tiges et des sphères à une structure. Aucune étude du public cible ni analyse des profils des visiteuses et des visiteurs n'a été faite. Bref, bien que les participant.e.s aient joué un rôle majeur dans la réalisation de cette recherche-crédation médiatique, elles et ils n'ont pas été appelé.e.s à collaborer pour vérifier des hypothèses ou pour résoudre des situations problématiques. Nous croyons toutefois qu'un apprentissage participatif, dans le cadre d'une recherche-action médiatique, pourrait être porteur afin de poursuivre l'étude des interstices médiatiques au prisme de la photographie familiale. Nous y reviendrons en conclusion.

Bien que nous n'ayons pas envisagé initialement le recours à la photographie pour ce projet, elle nous apparaît finalement être le média idéal pour révéler et définir des expériences d'interstices médiatiques. Basée sur l'espace (ouverture) et le temps (vitesse d'obturation), la photographie a connu et connaît toujours (mais moins) les « temps anciens » du délai et du différé, l'immédiateté de l'ère numérique, les enjeux associés aux espaces de conservation. Notre formation et notre pratique en photographie enrichissent notre regard sur ce média. Les créations médiatiques que nous avons élaborées incarnent tant les bienfaits que les risques du recours aux interstices dans la pratique photographique²³.

Nous avons initialement créé différents schéma heuristiques qui ont servi de base à l'élaboration de notre travail de création. Nous y avons défini les supports nécessaires à sa matérialisation, mais aussi les techniques et l'esthétique à privilégier, les modalités de réalisation et de diffusion. Il s'agissait de veiller simultanément à saisir, grâce à ces outils, des constituantes du phénomène étudié et à développer du même coup des instruments et techniques de production de connaissances.

²³ Nous avons produit un récit vidéo construit de manière à incarner les différentes étapes du travail méthodologique qui se sont enchaînées pour produire cette thèse. Une portion importante est consacrée à l'exposition *Interstices : entre nécessité et danger*. Le lien pour consulter ce document est fourni en Annexe A.

La maison comme espace et temps interstitiel

L'exposition a eu lieu dans notre maison, la plus vieille du village de Montebello. Le contraste entre le décor ancien de la maison et plusieurs installations requérant des équipements numériques a contribué à constituer une certaine atmosphère de tension, de choc technologique à l'intérieur duquel ou autour duquel ont gravité des interstices médiatiques. Cette ambiance a été accentuée par notre désir de rendre visibles les dispositifs (appareils, filages, lampes...) impliqués dans la constitution de l'exposition. Le choix d'exposer dans une « vraie » maison habitée et d'utiliser toutes les pièces comme salles d'exposition résulte du fait que le projet porte sur les incidences interstitielles dans la pratique de la photo au sein de la cellule familiale. Nous voulions aussi permettre aux visiteuses et visiteurs de mieux ressentir les effets provoqués par la charge informationnelle dans des espaces restreints (chambres, cave, grenier...) et dans de plus grands espaces (galerie, jardin...). La décision de n'exposer qu'une seule journée – en excluant la visite de groupes de l'école primaire participante – s'explique par notre souci de contribuer le moins possible à la surcharge *diffusionnelle*. En somme, nous avons voulu offrir aux visiteuses et visiteurs une expérience immersive, consciente ou non, au cœur des interstices médiatiques.



Figure 42 – Maison d'exposition à Montebello.

Activités avec les élèves

Pour l'accueil des élèves du primaire, nous avons ajouté une dimension ludique sous la forme d'une chasse au trésor et d'un quiz. Les enfants ont pu également participer à la construction/déconstruction d'une structure reliant des sphères grâce à des bâtonnets. Ces éléments illustraient les relations entre communication, rupture et amplification. Ils participaient à ce que Truman appelle la capacité d'affecter et d'être affecté (2022); une composante porteuse en recherche-crédation.

Pour les activités en classe de primaire, une enseignante retraitée de cette même école nous a assisté dans l'animation des ateliers, ce qui nous a permis de consigner des observations portant sur les commentaires, les perceptions, les attentes et les surprises des participant.e.s. Le contenu et le déroulement de ces ateliers – mettant en relation et en opposition la photographie argentique et numérique – sont définis dans la section IV portant sur le travail collaboratif réalisé dans le cadre de la thèse. Rappelons que l'intention de recourir à ces deux techniques de production photographique découle de l'intuition qu'elles n'impliqueraient pas les mêmes constituantes et charges interstitielles. Dans son analyse du passage de la pellicule à la bande vidéo, Deleuze (1985) s'intéressait à la disparition des espaces interstitiels contenus notamment entre deux photogrammes. Bien que nous ne pensions pas que la photographie numérique fasse l'économie des espaces interstitiels, elle se passe bien sûr de plusieurs étapes mécaniques nécessaires au traitement de la photographie argentique afin d'en exiger d'autres. Ces deux supports ont cohabité dans les phases de création de notre projet, et leur métissage transparaissait dans les espaces d'exposition occupés par les créations des participant.e.s aux ateliers.

Rappelons enfin que notre intérêt pour la conception d'une exposition de photographies et de vidéos reposait peu sur les éléments qui y seraient présentés, mais beaucoup plus sur le processus qui allait encadrer sa réalisation. Cette phase de notre thèse s'inscrit dans ce que nous associons à l'acte de création en études médiatiques.

Entretiens et questionnaires

À travers notre travail d'enquête, nous cherchions à nous rapprocher un peu plus de notre mission : arriver à saisir, du moins en partie, ce qui caractérise les interstices médiatiques et voir comment ils interviennent dans nos productions et échanges de créations et de données photographiques. L'approche que nous avons privilégiée visait à éclairer le rôle particulier rempli par des membres de familles dans la surcharge, mais aussi dans la décharge communicationnelle, via leurs pratiques photographiques. Nous avons voulu comprendre comment et en quoi leur relation aux interstices médiatiques affecte leur rapport à la photographie et vice versa. Préalablement aux entretiens que nous explicitons dans la section 4.1, des questionnaires²⁴ à réponses quantifiables ont été distribués aux participant.e.s. Le fait de réaliser un sondage menant à la collecte de données quantitatives répondait dans notre volonté d'alimenter un dialogue constant entre la littérature scientifique, les observations consignées et le processus de création. Ces allers-retours continuels devaient contribuer à rendre compte à la fois du processus et des résultats de ce processus (Paquin, 2014). Les questionnaires ont permis de connaître, parmi d'autres choses, ce que les participant.e.s utilisent pour prendre, traiter, conserver leurs photographies, ce qu'elles et ils aiment ou pas de leurs pratiques, ce qu'elles et ils souhaiteraient changer, ajouter, conserver. Les guides d'entretiens et les grilles d'analyse se voulaient évolutifs, en ce sens que nous désirions que notre travail de terrain s'adapte le mieux possible aux sujets observés. Notre posture se devait d'être la plus « périphérique » possible, c'est-à-dire assez présente pour établir un encadrement et un lien de confiance nécessaires, mais assez éloignée pour laisser le maximum de liberté d'action aux participant.e.s (Adler et Adler, 1987).

Un de nos plus grands plaisirs dans notre travail d'enseignant est d'élaborer, de planifier des activités qui pourront permettre aux élèves d'acquérir de nouveaux savoirs tout en ressentant une satisfaction à y prendre part. Nous avons beaucoup travaillé à ce que les questionnaires et entrevues soient vécus ainsi par les participant.e.s. Nous avons voulu que cette collecte de données ne soit pas dissociée

²⁴ Les questionnaires sont présentés en Annexe D.

de l'ensemble du processus conceptuel y étant rattaché. Parallèlement, nous avons cherché à confronter les données collectées aux dimensions éthiques, épistémologiques et méthodologiques de notre projet de recherche. En procédant de la sorte, nous voulions nous assurer que les informations recueillies ne se limitent pas à de simples données brutes, mais qu'elles appartiennent à la démarche beaucoup plus vaste des pratiques et expériences du chercheur qui a contribué à les produire (Mondain, Larouche et Gaudet, 2018). De plus, nous avons conduit nos entretiens de manière à les placer face à notre cadre théorique et à simuler entre eux une friction au sens développé par Anna Loenhaupt Tsing (2005), à savoir une certaine forme d'instabilité, d'incomplétude, voire de maladresse à travers laquelle des qualités créatives surgissent. Ce processus, basé sur un travail de terrain à court terme et nourri par l'interconnexion d'éléments au cœur de leur différence, a généré des fragments ethnographiques nécessaires à une meilleure compréhension des états interstitiels dans notre rapport à la photographie familiale. Toutefois, rappelons que nous n'avons en aucun temps cherché à établir un portrait sociologique précis des types de familles et d'individus dans leurs rapports à la photographie. Cela pourrait relever d'un autre type de recherche.

Nous avons envisagé initialement de partager le questionnaire à plus de 1000 élèves du secondaire pour en tirer des données quantitatives portant sur leur rapport à la photographie. Cet intérêt pour une recherche mixte élargie a été abandonné, non pas en raison de l'ampleur de la tâche (nous avons, par notre travail, un accès facile à un tel échantillon), mais en raison de la faiblesse de l'apport potentiel à cette recherche et d'un risque de détournement de notre quête. Aussi, bien que nous adhérions au concept de médiations sociales, l'ampleur de la tâche associée à la restitution des résultats de recherche découlant d'une réflexion méthodologique détaillée nous est rapidement apparue inatteignable. Malgré le fait que nous nous soyons longuement questionné au sujet du matériel à restituer et des canaux de communication à utiliser pour y parvenir (Bergier, 2001; Schurmans *et al.*, 2014; Mondain et Bologo, 2009), nous avons dû emprunter certains raccourcis afin que notre réflexion sur le travail de

terrain soit, dans un délai acceptable, porteuse tant au niveau théorique que méthodologique.

Futur antérieur

Le choix d'une approche de recherche-crédation s'est imposé par des travaux qui allaient constituer les fondements de notre cadre théorique et, plus généralement, de notre thèse. Les principales personnes chercheuses sur lesquelles nous nous sommes appuyé tout au long de ces années d'investigation nous ont aussi fourni des pistes méthodologiques que nous avons intégrées à notre travail. C'est le cas, par exemple, avec la typologie d'Hartmut Rosa tirée de son ouvrage *Accélération sociale. Une critique sociale du temps* (2012, p. 38) et évoquée précédemment. Rappelons que Rosa y distingue trois phénomènes d'accélération sociale : l'accélération technique, l'accélération des changements des structures sociales et l'accélération du rythme de vie qui réfère au *tempo* de la vie. Cette typologie a constitué un guide pertinent pour l'ensemble de notre démarche et s'applique aux trois temporalités qui nous ont intéressé dans notre quête interstitielle : 1- Temps anciens (ère à prédominance argentique), pré-immédiateté; 2- Temps présents (ère à prédominance numérique), immédiateté; 3- Temps futurs antérieurs (ère post-numérique), post-immédiateté. Une quatrième temporalité incorporerait les trois premières et serait caractérisée par l'interpénétration de chacune des formes. Avec l'appellation « post-immédiateté », nous suggérons une temporalité qui peut se passer du présent et évidemment du passé, résolument tournée vers un futur antérieur anticipé et portée par une nostalgie du futur. Il défriche un quotidien dans lequel l'essentiel de nos actions, motivations et satisfactions sont tributaires de ce qui se sera passé dans un avenir généralement très rapproché. En guise d'exemple, pensons à ces jeunes, mais aussi moins jeunes, qui évaluent le degré potentiel de popularité d'une photo sur les réseaux sociaux avant même de l'avoir prise. Cette post-immédiateté se trouve au cœur de notre analyse de la place et du temps des interstices dans notre rapport à la photographie au sein de la famille et transparait dans les données collectées et partagées.

SECTION VI

Création et interstices

4.1.1 S'exposer aux interstices

Nous venons d'en faire état dans la section précédente : lorsque nous avons amorcé ce doctorat en communication, l'idée d'une recherche-crédation médiatique n'était pas envisagée. À travers notre revue de la littérature, nous avons réalisé que notre volonté d'accéder aux interstices médiatiques allait nécessiter diverses méthodes d'investigation. Nous avons donc discuté de ces pistes méthodologiques et épistémologiques avec notre directrice de thèse à l'automne 2019. Elle et moi avons alors convenu d'explorer différentes avenues parallèlement à la production de notre cadre théorique. Dès le début de 2020 s'est amorcée la rédaction d'un journal de bord dans lequel étaient consignés des croquis illustrant l'évolution d'une conception des états interstitiels en communication. Ce sont ces croquis, combinés à des séminaires, des observations personnelles et des lectures, qui ont confirmé la nécessité pour nous, comme étudiant-chercheur, de travailler à révéler et à partager via le médium photographique des expériences vécues par nous, mais aussi par d'autres, et permettant potentiellement de révéler les interstices médiatiques.

Soucieux de contribuer le moins possible à une surabondance de production et de diffusion informationnelle, nous avons longuement hésité avant d'adopter la formule d'une exposition. Afin d'être cohérent avec notre position, il fallait en faire un événement avec une couverture et une diffusion extrêmement limitées, l'intention étant de nous attarder beaucoup plus au processus de cocrédation des installations qu'à l'interprétation des artefacts produits. Nous avons même envisagé de bâtir une exposition qui ne pourrait jamais être visitée. Par souci pour les personnes qui allaient y contribuer, notamment les familles et élèves participant.e.s, nous avons finalement opté pour une exposition qui serait présentée une seule journée à Montebello, à plus d'une heure de route des régions de Montréal et d'Ottawa, d'où allait provenir la

majorité des visiteuses et visiteurs. Ainsi, le vernissage serait du même coup un décapage! Nous avons choisi d'installer l'exposition à l'intérieur et à l'extérieur de notre maison familiale sise au cœur du village. Le choix de cet emplacement correspondait à une volonté de s'éloigner des flux tendus plus généralement associés aux grands centres urbains (Éthier, 2022), mais aussi à un désir d'aller à contre-courant de l'habitude de se rendre dans des lieux dits « centraux » pour « profiter » d'un moment particulier. Bref, nous avons voulu en faire une expérience la plus intime possible, un rassemblement durant lequel nous ne cherchions pas à exposer les interstices, mais où nous proposons plutôt de nous exposer à eux, à les coproduire, ou encore à les voir émerger où nous ne les voyions pas nécessairement nous-même en amont.

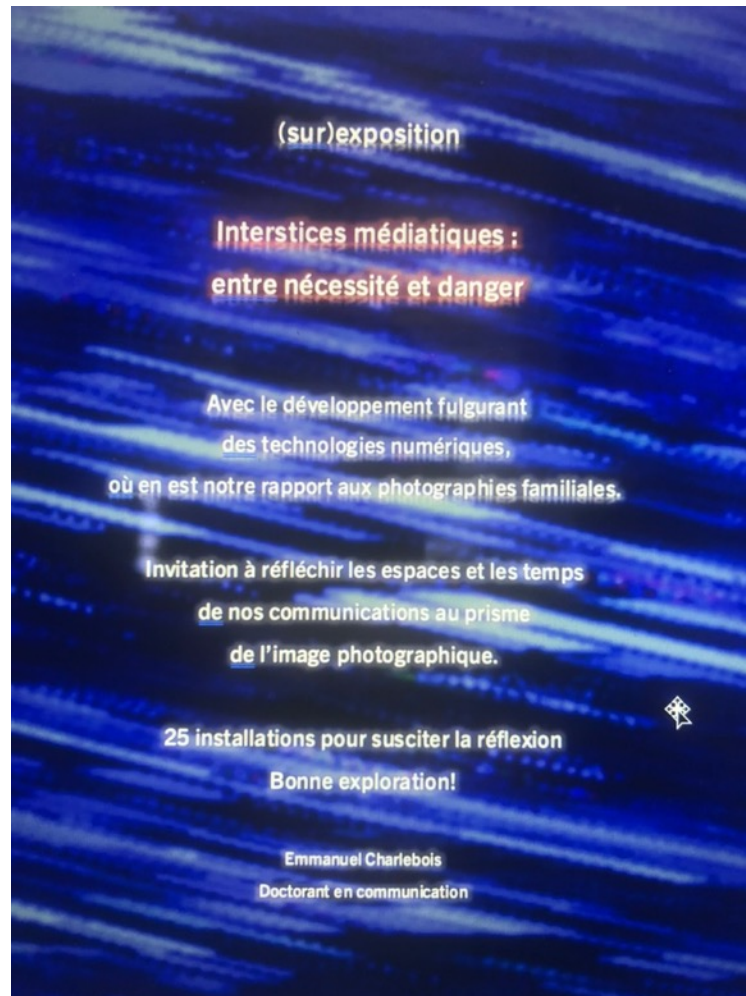


Figure 43 – Affiche à l'entrée de l'exposition.



Figure 44 – Préparation de l'installation n° 19.

4.1.2 Création et mise en place de l'exposition

Au cours des dernières années, et particulièrement depuis le début des années 2020, plusieurs publications scientifiques traitent du concept d'exposition en tant que méthodologie de recherche singulière. Ces travaux proviennent évidemment du milieu des arts visuels, mais aussi du design, du théâtre, des arts numériques. Nous n'en avons répertorié aucun issu du champ de la communication. Nous avons tout de même adapté certaines idées à la conception et à l'analyse de notre exposition.

Dans son article paru dans la revue *Studies in Theatre and Performance*, Kate Homes explore en quoi la constitution d'expositions génère des épistémologies bien différentes de celles de la recherche classique en mettant en dialogue le cadre conceptuel avec la pratique de la performance en tant que recherche. « I demonstrate how museum studies could benefit from performance in developing epistemological arguments, and how performance studies can more significantly privilege the audience in the knowledge production process. » (p.306)

Dans *Réinventer la collection : L'art et le musée au temps de l'évènementiel* (2023), les trois autrices analysent la migration épistémologique de la notion d'« évènement » vers celle d'« évènementiel » dans les expositions. Elles considèrent que ce « détournement » est particulièrement « dominant sur le terrain des communications, bien davantage que sur ceux de l'histoire, de la sociologie ou de la philosophie, qui ont investi la réflexion sur ce concept. » (p.11) Elles ajoutent qu'« à l'heure des réseaux sociaux et autres plates-formes informatiques, l'évènement n'est ni ce qui advient, ce qui revient ou ce qui devient, il est ce qui s'inscrit à l'agenda où chaque entrée est prédéfinie comme "évènement". L'évènement est devenu une mesure du temps, une unité discrète qui sert, avec les minutes et les heures, à découper et à organiser notre affairément ordinaire. » (p.12) Cet ouvrage est paru après notre exposition. Si nous avions pu y accéder deux ans plus tôt, son contenu aurait sans doute influencé notre conception de l'exposition comme évènement ou non-évènement. Il nous a tout de même permis d'ouvrir vers de nouvelles réflexions et de nouveaux questionnements d'ordre épistémologiques présentés en fin de thèse.

Les conditions d'exposition et ses enjeux tant créatifs que logistiques ont comporté peu de contraintes extérieures, mis à part les conditions météorologiques. Pas de commissaires, pas de financement pouvant influencer des éléments de production, pas de paramètres externes contraignants. Cet avantage apparent aura, en contrepartie, limité l'examen a priori du rapport des interstices médiatiques à l'exposition comme évènement ou comme activité évènementielle. Cela ne nous aura

toutefois pas empêché d'aborder l'exposition comme méthodologie de recherche. À l'instar de Barbara Clausen qui propose un séminaire doctoral portant sur les états de l'exposition, nous sommes d'avis qu'au-delà des techniques de médiatisation des productions, l'exposition remplit d'abord une fonction sociale et éducative, celle de combiner la recherche universitaire et les pratiques artistiques – dans notre cas, les pratiques médiatiques – pour créer des formes nouvelles de connaissances à travers des interactions dynamiques avec divers espaces, matériaux et personnes. Ainsi, l'exposition n'est pas un point final, mais un point de départ pour des échanges, de nouvelles réflexions et connaissances, d'autres projets, recherches et découvertes. Bref, l'exposition devrait être perçue et vécue comme un laboratoire où recherche, diffusion et production de connaissances se vivent simultanément dans une forme de rencontre multidisciplinaire.

Nous constatons donc, a posteriori, à quel point l'exposition peut être une méthodologie tentaculaire puissante. Pour notre travail, elle aura été une méthode de médiation culturelle en proposant des connaissances, des réflexions, des propositions. Dans ce cas, elle sensibilisait et incitait les visiteuses et les visiteurs à revoir leurs conceptions par rapport aux pauses, aux délais. Par le fait de s'exposer et d'être exposé, elle a aussi constitué une forme thérapeutique. Pour l'être hyper actif que nous sommes, l'exploration des interstices médiatiques représentait une sortie de zone de confort. Enfin, nous aurions pu lier l'exposition à une approche de design participatif dans laquelle le public s'implique dans le processus de création de l'expérience médiatique. Nous l'avons fait partiellement, et nous considérons que plus d'espace et de temps aurait dû être consacré à cette collaboration.

Le projet d'exposition s'est construit sur une période de trois ans. Il s'est développé par séquences en alternance avec la production de notre cadre théorique et la réalisation de notre travail de terrain. Les recherches liées aux autres constituantes de notre thèse ont grandement alimenté les contenus photographiques créés. Nous représentons ces interconnexions dans la section 4.1.3.

La principale difficulté rencontrée devait être la présence de mes enfants (et avec elle le risque d'altérations) durant la fabrication des installations. Afin de préserver le temps en famille, nous avons décidé que l'essentiel des travaux se réaliseraient une fois tous les enfants couché.e.s et jusqu'en début de nuit. À quelques exceptions près, les installations ont aussi été créées dans cette amplitude temporelle. Toutefois, certaines étapes d'assemblage et d'accrochage pour l'exposition ont été effectuées de jour et ont impliqué des membres de la famille. Ainsi, cette contrainte s'est progressivement transformée en atout. Les enfants sont devenu.e.s partie prenante du projet. Ce sont elles et eux, avec quelques-un.e.s de leurs ami.e.s, qui ont par exemple veillé à l'accueil des visiteuses et visiteurs. Elles et ils ont aussi servi de sujets et d'inspiration pour plusieurs installations (n° 5 *Ludo mange*, n° 20 *Décharge/oubli*) De petits « parasites » s'immisçant entre autres dans nos espaces de travail, elles et ils sont devenus des composantes indispensables de nos créations.



Figure 45 – Installation n° 7.

D'autres défis particuliers se sont présentés : entreposage des créations (certaines étant volumineuses) hors de la portée des enfants, durant les années et les mois qui ont précédé l'exposition; confection du livret qui nécessitait, pour être finalisé, que toutes les productions soient complétées; surveillance du climat pour assurer la conservation et la visite des installations extérieures – plusieurs pieux et autres structures et supports ont d'ailleurs été fixés l'automne précédent l'exposition, pour ainsi gagner du temps...

Nous avons au début envisagé de confier certaines constituantes de l'exposition à des personnes compétentes en la matière. Nous prévoyions entre autres solliciter les services d'une graphiste pour la conception du catalogue d'exposition et la réalisation de l'affiche principale, et à un infographe pour la réalisation du documentaire couvrant le projet. Étant donné que nous devions assumer tous les frais du projet, nous avons finalement opté pour la prise en charge de l'ensemble des activités. Bien sûr, en recourant à ces services, notre tâche aurait été moins colossale et nous aurions pu obtenir un rendu plus sophistiqué. Toutefois, réaliser nous-même toutes les étapes d'élaboration, de production et de gestion de l'exposition a renforcé l'idée que notre démarche est un bricolage, ne priorisant aucun esthétique spécifique et mettant l'accent sur la réflexivité médiatique, sur la variété des interstices. Ce choix nous semble être en phase avec l'intention de s'intéresser à une pratique amateur au sein de la cellule familiale. Si la courte fraction « diffusion » de l'exposition et de son expérience représentait au départ peu pour nous, comme étudiant-chercheur²⁵, toute sa constitution aura été, en revanche, fort essentielle – au sens strict qu'elle en a fondé l'essence – à notre travail de réflexion à l'égard des interstices médiatiques. Bien loin de vouloir déprécier l'importance que revêt la diffusion dans les activités de création, nous nous interrogeons et sommes toutefois très sensible, et ce depuis toujours, à l'espace et au temps qu'il est souhaitable d'y consacrer. De là notre intérêt pour les incidences associées à de potentielles surdiffusions médiatiques. La seule portion qui nous a échappé est, d'ailleurs, celle de la couverture médiatique de l'activité. Mis à part des envois par courriel de l'annonce à des particulières et particuliers, et la couverture de l'activité par *Le Droit* et Radio-Canada, aucune publicité n'a été faite pour l'événement.

Effets du temps

²⁵ Elle prendra finalement, pour la suite du projet, une valeur et une importance plus grandes que celles envisagées. Des commentaires de visiteuses et de visiteurs présentés à la toute fin de la section 3.4.3 en sont une illustration.

Étant donné que nous accordons beaucoup d'importance au hors-champ, à l'absence, à la décharge, à l'oubli, nous souhaitons maintenant expliquer les retranchements à notre exposition. Si des installations ont dû être retirées en raison d'une météo déchaînée (nous y revenons un peu plus loin), d'autres doivent leur exclusion à des réflexions d'ordre technique, théorique et méthodologique. Ces différentes « considérations contrôlées » répondaient, entre autres, à un souci d'éviter des redondances ou à une volonté de ne pas faire de l'exposition un support documentaire de la thèse. Bien loin de les associer à des rejets, nous les avons mises en veille. Elles obtenaient dès lors un statut d'ex-communications, mais pouvaient être incorporées de nouveau à tout moment, en tout espace. De plus, nous avons dû apprendre à accepter que certaines créations, parmi les premières à être conçues, allaient être victimes d'obsolescence. En effet, notre méthodologie basée sur le bricolage a fait en sorte que des installations ne correspondaient plus, au fil du temps, aux conceptions et données que nous possédions concernant notre objet de recherche, ce qui nous paraît bien normal et nécessaire dans tout travail de recherche et de création. Certaines ont ainsi été écartées, d'autres ont été tout de même intégrées pour marquer l'évolution de notre démarche.

À titre d'exemple, nous avons produit un collage d'éléments d'entretien ménager. Celui-ci a été élaboré parallèlement à notre analyse du concept de brachylogie discuté dans la section 2.2.1. Notre intuition voulait que l'acte de faire du ménage permettrait un accès plus direct ou, du moins, nous disposerait plus spontanément aux interstices tels que nous les avons définis. L'absence de publications scientifiques appuyant cette idée nous a convaincu d'isoler cette construction. Pour des motifs équivalents, une mosaïque de 122 photos de nos enfants âgé.e.s de quelques mois/années en train de dormir a aussi été mise à l'index. Si regarder une personne qui dort ou une photo d'une personne qui dort peut constituer un « entre-plusieurs » significatif, nous avons finalement éprouvé un malaise à l'idée d'exposer ces moments personnels. Nous sommes d'ailleurs le premier à dénoncer le partage par les parents d'images de leurs enfants sur les réseaux sociaux, diffusions auxquelles ces dernières et derniers n'ont généralement pas consenti.



Figure 46 – Genèse interstitielle – Assemblage.

L'intention d'une exposition éphémère cherchant à éviter toute surexposition a été involontairement accrue par des conditions météorologiques exceptionnelles. La veille et le jour de l'exposition, une tempête violente a déferlé sur notre secteur, nous privant d'électricité et causant des dégâts importants (le clocher de l'église du village voisin a même été emporté par les vents !). Mon frère et mon beau-frère sont débarqués en renfort avec leurs génératrices : plusieurs sections de l'exposition dépendaient de l'alimentation électrique. Les installations prévues à l'extérieur ont dû être relocalisées. Certaines, dont la création n° 19 *Surcharge/décharge* qui avait nécessité le plus de travail (environ 120 heures), n'ont pu être présentées. Nous avons vécu cette situation avec un peu de déception et surtout avec une impression d'ordre métaphysique, convaincu que les interstices se sont invités d'une autre façon à notre événement.



Figure 47 – Production de l'installation n°19 *Surcharge/décharge* – 1.



Figure 48 – Détails de l'installation n° 19 *Surcharge/décharge*.



Figure 49 – Détails de l'installation n° 19 *Surcharge/décharge* : 242 photos rondes rétroéclairées sur 21 mètres de support.



Figure 50 – Préparation de l'installation n° 19 *Surcharge/décharge* – 2.

Mécanique interstitielle

Avant d'entreprendre notre projet de thèse, nous pensions que l'interstice était essentiellement possible et observable exclusivement dans un environnement analogique, soit dans un mode de communication séquentielle marqué par des débuts, des fins, des ruptures. Le travail de création, particulièrement celui menant à l'exposition, l'observation et la réalisation d'entrevues nous ont conduit au constat que le flux continu qu'autorise le numérique ne délite pas pour autant la présence des interstices médiatiques. Ils sont toutefois beaucoup plus difficilement observables,

puisque entremêlés à la production informationnelle, et leur disponibilité continue exige tout de même une sollicitation des usagères et usagers.

Plutôt que d'utiliser des outils numériques pour représenter des équipements, fonctions et esthétiques associés au temps de l'analogique (c'est le cas d'*Instagram* et de son logo, de l'habillage de plusieurs plateformes : *WhatsApp*, *SnapChat*, *Telegram*...), nous avons choisi d'effectuer la démarche inverse en mobilisant du matériel et une esthétique analogiques (argentiques) pour incarner des caractéristiques numériques. En empruntant ces procédés, nous avons voulu marquer des arrêts sur image, incruster des « entre-plusieurs » tangibles dans les flux continus. Ce détournement technique, ou cette rematérialisation de l'ancien dans l'actuel, nous a permis de mieux saisir les processus propres à ces deux univers technologiques. L'affiche de l'exposition, traversée de distorsions, évoque cette rencontre entre générations technologiques.



Figure 51– Installation n° 0 *Interstice 0*

Cette (sur)exposition se voulait un espace et un temps d'arrêt fertiles pour les questionnements et les réflexions quant à notre rapport individuel et collectif aux interstices médiatiques dans le cadre d'une pratique photographie familiale. Plus largement, elle nous proposait de réfléchir l'espace et le temps dans nos échanges communicationnels au prisme de la photographie. En concentrant nos recherches sur la photographie familiale et la notion de générations technologiques, nous avons trouvé, dans le projet d'exposition, la possibilité d'une étude qui explore en quoi ces espaces et temps chargés/déchargés, compressés/dilatés, influent sur notre rapport

aux pratiques photographiques et creuse, parallèlement, les manières dont nos comportements en lien avec la photographie influencent les états interstitiels. Autrement dit, il s'agissait d'examiner ce que les particularités des temporalités de nos quotidiens font de nos activités photographiques et, inversement, ce que ces activités font aux interstices médiatiques.



Figure 52 – Couverture du livret d'exposition.



Figure 53 – Représentation tridimensionnelle de notre symbole interstitiel.

Nous avons accroché bien en vue au centre de la maison une version tridimensionnelle grand format de notre symbole représentant les interstices médiatiques. Le climat de tempête qui s'est abattu sur notre secteur la veille de l'exposition nous a forcé à remplacer les fils transparents par des tiges rigides d'acier. Les éléments se déplaçaient dans une valse impressionnante rappelant le pendule de Newton. Ce balancement était si violent que les éléments du centre heurtaient les crochets. Nous avons alors fait le constat que les informations contenues au centre pouvaient repousser les frontières, les limites interstitielles prévues par le ou les médias impliqués. Nous pouvons imaginer que ces informations, insérées dans une séquence communicationnelle regroupant plusieurs flux et bornes, entraîneraient des incidences sur les espaces et temps interstitiels. Nous avons illustré cette observation par la photographie suivante.



Figure 54 – Dynamique interstitielle. Structures du pont Samuel-De Champlain, 2022.

4.1.3 Installations interstitielles : une mise en abîme multiple en exposition

Conscient que la majorité des personnes qui consulteront ce travail n'ont pas pris part à l'exposition, nous partageons dans la section 3.4.3 un ensemble de fiches qui témoignent de toutes les installations, de leurs affiliations théoriques, de leurs attributs techniques ainsi que des réflexions qui y sont associées. L'annexe D propose une version plus schématisée des constituantes de l'exposition. Le récit vidéo (Annexe A) ainsi que le livret de l'exposition (Annexe B) fournissent aussi des compléments à ce travail. Le tout vise à offrir aux lectrices et lecteurs le meilleur accès possible à ces constituants de la thèse.

L'exposition a regroupé 24 installations dont 7 qui incorporent des photographies produites par les familles et élèves impliqué.e.s dans notre projet. L'ensemble des productions sont présentées ci-dessous et regroupées plus loin à l'intérieur d'une fiche technique détaillée. Toutes les photos non signées ont été prises par nous-même. Bien que nous nous intéressions notamment aux nouvelles conceptions dans le rapport à la photographie, nous avons été sensible à éviter toute « appropriation

générationnelle » dans notre travail. Autrement dit, nous n'avons pas cherché à imiter la vision ou le rapport à la photo d'autres membres de la cellule familiale. De plus, à l'exception de la série d'égoportraits, aucune photo de l'exposition n'a été modifiée par un logiciel de traitement des images.

L'itinéraire a été élaboré de manière à rendre compte de notre processus de recherche-crédation médiatique. Ainsi, les visiteuses et visiteurs étaient convié.e.s à parcourir dix-neuf espaces intérieurs et six extérieurs. Un livret de trente-six pages a été remis à toutes et à tous. Les personnes qui ont contribué au projet (élèves du primaire, familles, professeur.e.s...) ont reçu un exemplaire imprimé sur du papier photo. Trois cents autres exemplaires ont été imprimés en couleur sur du papier de bonne qualité. Le catalogue était aussi disponible en version numérique. Par son accessibilité, nous avons voulu en faire autre chose qu'une simple représentation de l'exposition. En effet, nous l'avons élaboré de manière qu'il constitue en lui-même une création. Les illustrations de chaque station, parfois enrichies par la présence d'enfants, sont accompagnées d'une très brève note. Plutôt qu'une description de l'installation, ces notes se voulaient des compléments, des pistes de réflexions qui ouvrent à plus grand. Dans les différents espaces d'exposition, nous nous sommes abstenus d'adjoindre toute identification ou description, à l'exception des numéros d'installations faisant le lien avec le livret. Ce choix répondait à une double intention : réduire le dispositif associé généralement aux salles d'exposition et favoriser l'idée de fluidité et de complémentarité des différentes installations. L'objectif était de ne pas octroyer un sens imposé et de laisser émerger les interstices médiatiques. Le parcours ambulateur traçait ainsi un genre d'itinéraire en flux continu, pouvant être interrompu momentanément par les corps en présence, réécrit au fil de leurs pas. Ce parcours se divise en 4 moments principaux :

- 1- (Recon)quête interstitielle;
- 2- Surcharge informationnelle;
- 3- Pause, élagage et archivage;
- 4- Décharge et oubli.

Dans cette section, nous nous limitons à représenter ces quatre espaces et temps en photo et à indiquer leur essence générale ainsi que leur inscription dans l'exposition. Nous présentons par la suite chacune des installations sous forme de fiches-témoins. Nous considérons que les figures ainsi présentées sont écriture de la thèse et que chacune d'elles fait progresser le propos, en le traduisant autrement.

1- (Recon)quête interstitielle

Les créations associées à la quête interstitielle, ou ce que nous avons appelé la « reconquête interstitielle », mettaient à l'avant-plan les outils techniques et méthodologiques sollicités pour nos investigations. Par exemple, une chambre accueillait divers équipements (projecteur à diapositives, vieux téléviseur et caméscope VHS, projecteur 16mm, magnétophone à bobines...), tous reliés entre eux par différents types de filages appartenant à l'ère analogique.



Figure 55 – Installation n° 3 (Re)conquête interstitielle 3.



Figure 56 – Détails de l'installation n° 3 *(Re)conquête interstitielle 3.*



Figure 57 – Installation n° 0,2 *Interstice 1*.

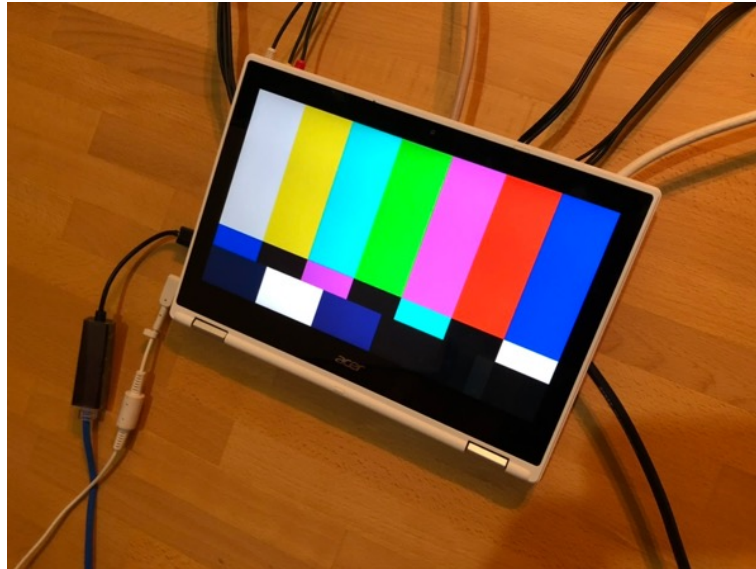


Figure 58 – Détails de l'installation n° 0,2 *Interstice 1*.

Les premières installations (n^{os} 0, 1, 2, 3 et 4) racontent les débuts de notre travail d'investigation. Elles mettent en relief nos diverses tentatives et stratégies, parfois vaines, voulant capter, voire capturer, les interstices. Nous avons, par exemple, aménagé une chambre noire dans une salle de bain (n° 2). Les différentes étapes du développement de pellicules et de tirages sur papier photo s'y trouvaient. Certaines images cherchaient à apparaître, à se matérialiser, témoignant de notre volonté de révéler des interstices via le média photographique.



Figure 59 – Installation n° 2 (Re)conquête interstitielle 2.



Figure 60 – Détails de l'installation n° 2 (*Re*)conquête interstitielle 2.

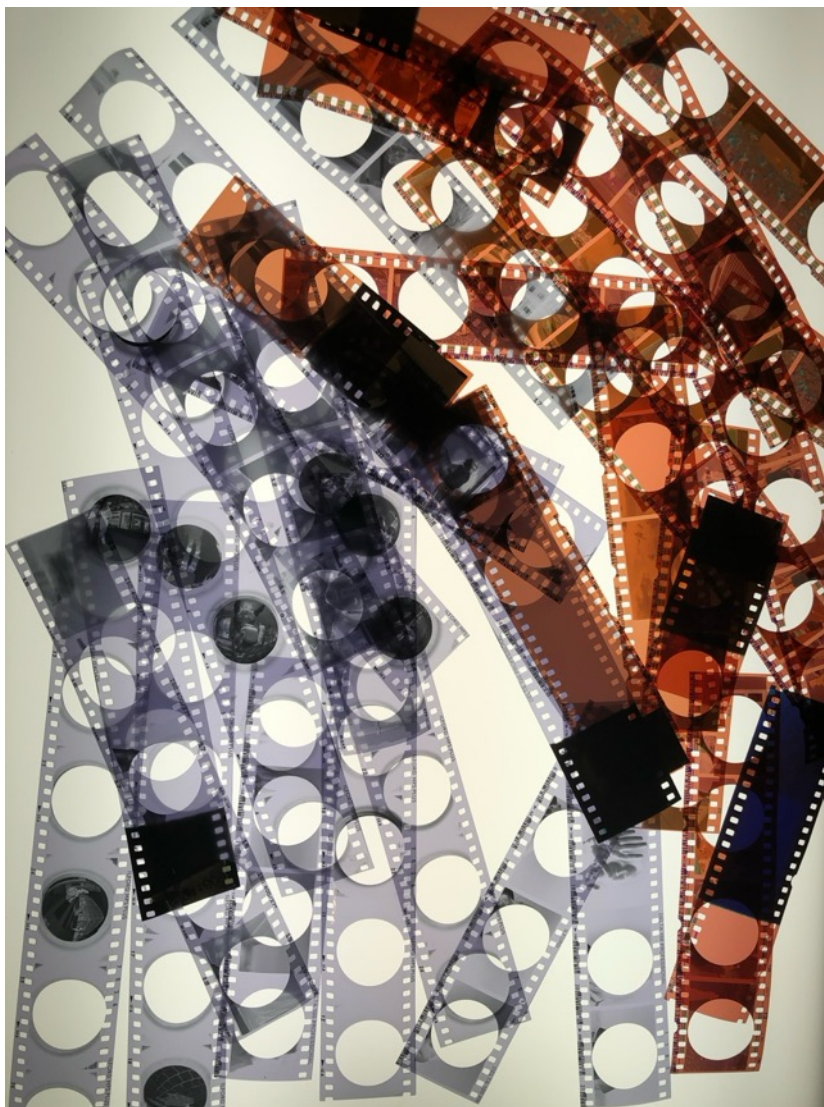


Figure 61 – Installation n° 2 *(Re)conquête interstitielle 2.*



Figure 62 – Détails de Installation n° 2 *(Re)conquête interstitielle 2.*

À toutes les étapes du processus, nous avons privilégié le réemploi (contenants alimentaires, photos déjà imprimées, matériel argentique récupéré...) pour des raisons écologiques et économiques, mais aussi pour tenter de les exposer à de nouvelles tensions spatiotemporelles. En recourant à du matériel photographique, vidéographique, audio, cinématographique et informatique déjà utilisé, nous nous présentons en quelque sorte en véritable « chasseur d'interstices ». Cette poursuite s'est raffinée et recadrée au fil du projet. Nous en sommes venu à privilégier une intention de générer des interstices plutôt que de les dévoiler.



Figure 63 – Détails de l'installation n° 1 *(Re)conquête interstitielle*.

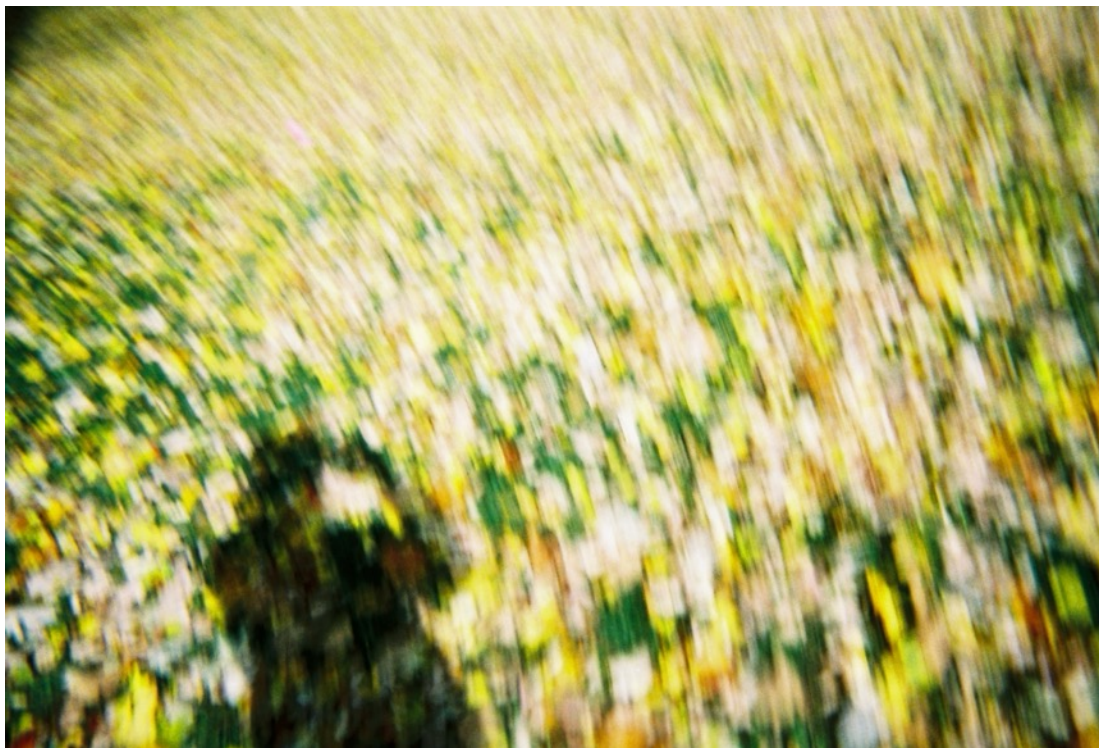


Figure 64 – Photo de l'installation n° 1 *(Re)conquête interstitielle*. Loralay Pilon, 6^e année, École St-Michel.



Figure 65 – Installation n° 4 *Recadrage*.



Figure 66 – Détails de l'installation n° 4 *Recadrage*.



Figure 67 – Installation n° 4 Recadrage.

2- Surcharge informationnelle

La représentation d'une possible surabondance informationnelle et diffusionnelle – favorisée par la déferlante des offres écraniques numériques – se trouve au centre des installations n^{os} 5, 6, 7, 10, 11, 16, 18 et 21. Nous avons voulu exprimer simultanément la puissance et la faiblesse, la beauté et la laideur, la nécessité et le danger d'une telle charge. Nous avons donc exposé la surexposition, optant ainsi pour

une esthétique de l'accumulation. Dans la cuisine, une mosaïque juxtaposant plus de 360 photos et tapissant les murs et le réfrigérateur représentait notre propre propension compulsive à prendre un (trop) grand nombre de photos de nos enfants. Sur chaque image carrée apparaît Ludovik en train de manger. Dans une des chambres, trois écrans synchronisés présentaient des photographies prises par les élèves de la classe de 6^e année primaire à Montebello. Ces images défilaient d'abord à très grande vitesse (4 images par seconde), correspondant à la quantité d'images partagées à la seconde par les abonné.e.s de la plateforme *Instagram*. Puis elles étaient reprises successivement sur un seul écran de manière à ce que l'on puisse les apprécier individuellement.

Plus largement, et en observant notre propre pratique, il semble que l'intention principale de prise de vues et de leur conservation s'inscrit peu dans un état de plaisir, mais plutôt dans une réaction de peur : peur d'oublier, de perdre ces moments et nos proches, volonté de les immortaliser. D'ailleurs, nous remarquons par notre travail de terrain que les jeunes participant.e.s à notre projet sont beaucoup moins enclin.e.s à prendre beaucoup de photos et à les conserver pour elles et eux. Ce rapport à la photographie comme objet de mémoire ou d'oubli peut expliquer notamment le succès de plateformes comme *Snapchat* qui favorisent l'expiration des photos et vidéos partagées. À la suite d'une étude qualitative impliquant plusieurs adolescent.e.s, le chercheur Yann Bruna (2020) propose que ces jeunes, loin d'être en passivité à l'égard du caractère apparemment éphémère des échanges de photos via *Snapchat*, développeraient de nouveaux rapports au temps. En effet, si cette particularité du momentané incite à une attention accrue aux images partagées, les utilisatrices et utilisateurs de la plateforme s'affranchissent parallèlement des contraintes associées à la conservation sur le long terme. Bien sûr, les captures d'écran demeurent possibles et le fait qu'elles soient signalées à la personne destinataire ajoute tout un éventail d'interprétations à ces échanges. Ainsi, loin d'être passives et passif « [...] les adolescents sont amenés à agir, réagir, s'adapter, à se mettre en scène et à montrer une évolution dans leurs pratiques pour tendre vers une utilisation peut-être plus rigoureuse que ludique des réseaux socionumériques éphémères » (Bruna, 2020,

p. 163). Bruna répond ainsi, d'une certaine façon, aux inquiétudes de Aubert et Haroche (2011), mais aussi à celles de Rosa (2012), et poursuit la pensée de Boyd (2014) qui voit dans cette sauvegarde ou non-sauvegarde une démonstration de l'engagement des jeunes dans le développement d'une identité et d'un rapport à la photo qui leur est propre. Dans une perspective plus large, ce caractère éphémère participe d'une reconfiguration de la mémoire individuelle et collective par la photographie. Plusieurs de nos installations explorent ces enjeux de cohabitation entre surabondance diffusionnelle et possible décharge.



Figure 68 – Installation n° 5 *Ludo mange*.

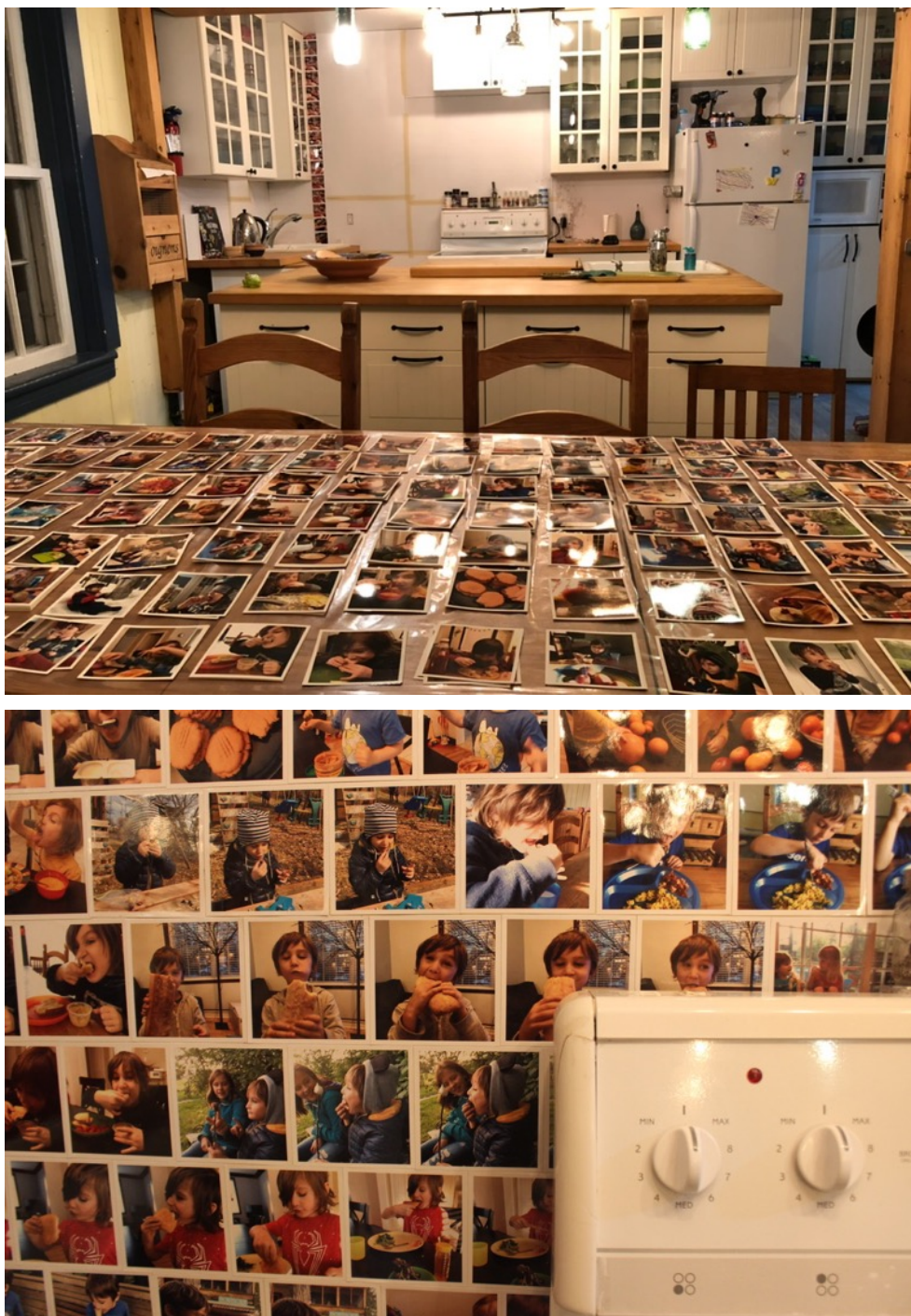


Figure 69 – Préparation de l'installation n° 5 *Ludo mange*.



Figure 70 – Inspiration de l'installation n° 5 *Ludo mange*.



Figure 71 – Installation n° 6 *Autoportrait 1*.



Figure 72 – Détails de l'installation n° 6 *Autoportrait 1*.



Figure 73 – Installation n° 7 *Autoportrait 2*.



Figure 74 – Détails de l'installation n° 7 *Autoportrait 2*.



Figure 75 – Détails de l'installation n° 10 *Élagage*.

Nous avons passé beaucoup de temps à nous questionner sur l'accrochage idéal de ces trois grands formats. Nous sommes arrivé à la conclusion qu'il y en avait deux de trop. Nous les avons donc fait se chevaucher.



Figure 76 – Détails de l'installation n° 10 *Élagage*. Chevauchement des images.



Figure 77 – Préparation et synchronisation de l'installation n° 11 (titre ?).



Figure 78 – Installation n° 11 *Les espaces-temps vus et vécus* par les élèves de 6^e année.



Figure 79 – Photo de l'installation n° 11 tirée du livret d'exposition.



Figure 80 – Installation n° 16 *Surcharge*.



Figure 81 – Détails de l'installation n° 16 *Surcharge*.

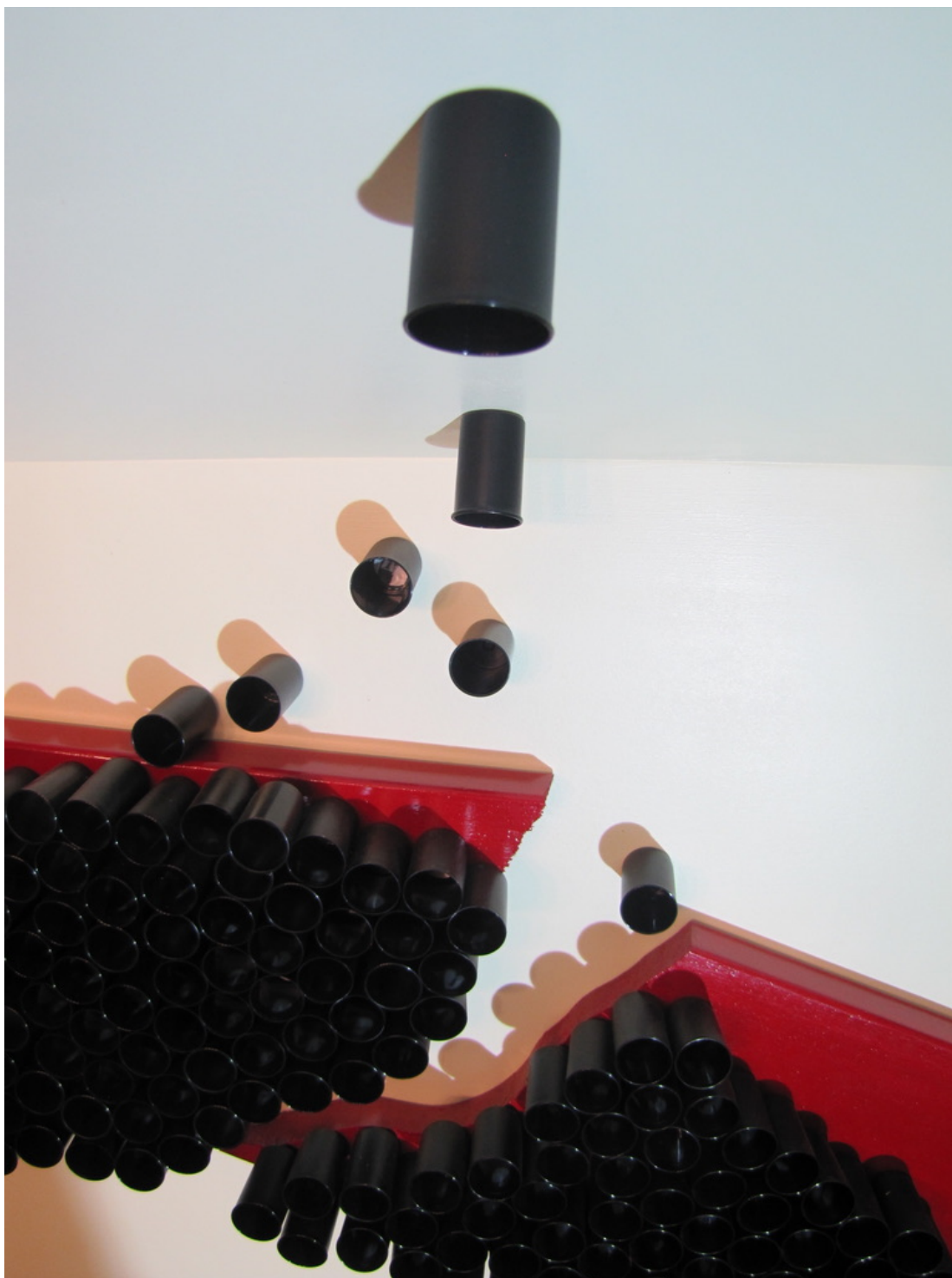


Figure 82 – Détails de l'installation n° 16 *Surcharge*.



Figure 83 – Détails de l'installation n° 16 *Surcharge*.



Figure 84 – Installation no 18 *Surcharge 2*.

Ce n'est pas parce qu'on est bricoleur qu'on est ingénieur. Les reçus de caisse qui devaient voler par milliers dans toute la pièce, heurtant ainsi les visiteuses et visiteurs, ont préféré s'agiter à ras le sol. Les sept ventilateurs n'ont pas fait le poids.

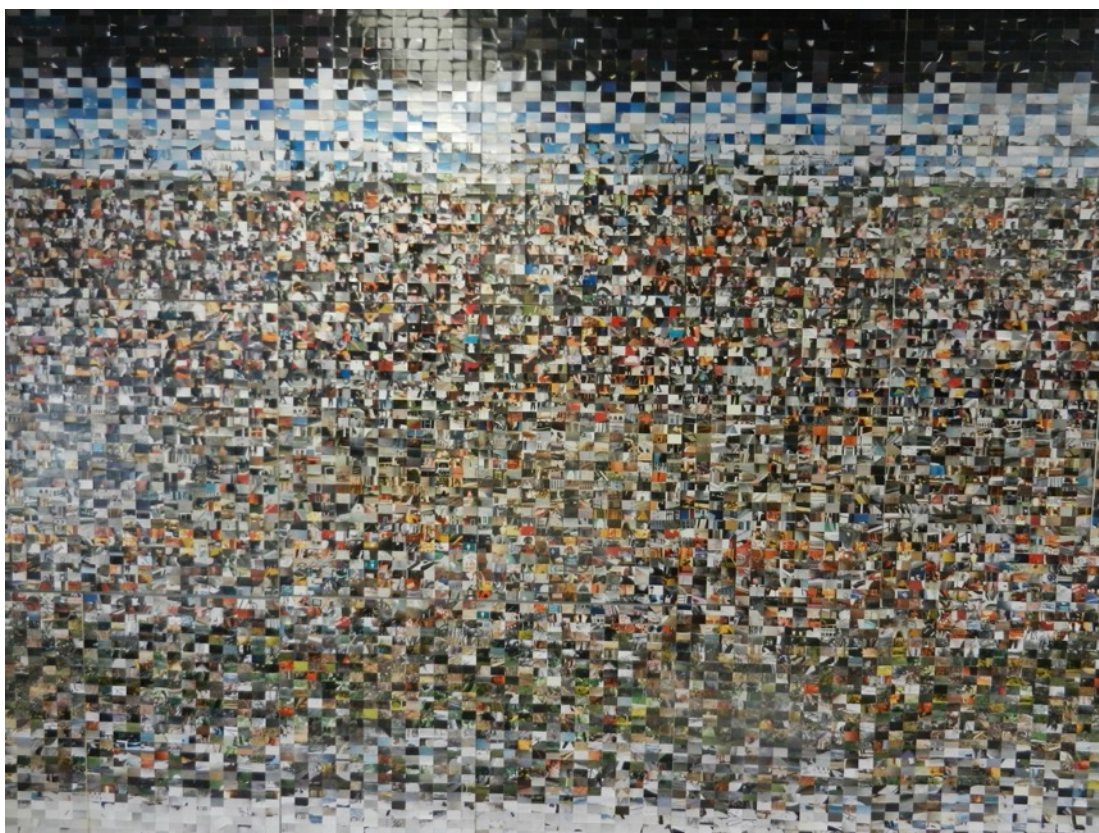


Figure 85 – Détails de l'installation n° 18 *Surcharge 2*.



Figure 86 – Installation n° 21 *Abolir la profondeur des champs.*



Figure 87 – Photo de l'installation n° 21 *Abolir la profondeur des champs* tirée du livret d'exposition.



Figure 88 – Détails de l'installation n° 21 *Abolir la profondeur des champs*.

L'installation n° 21 se veut notamment une critique de la décontextualisation des images, résultant de l'urgence d'aller à un supposé « essentiel ». Nous pouvons dès lors juxtaposer l'une sur l'autre toute situation, tout événement, et leur octroyer une valeur ou une non-valeur égale. C'est en balayant des nouvelles de *La Presse* sur notre téléphone multifonctions que nous avons eu l'idée de créer cette mosaïque sous forme de panneau publicitaire rétroéclairé. Les nouvelles, dans les applications d'actualité et dans cette œuvre, se juxtaposent sans égard à leurs relations, aux transitions, aux entre-nouvelles.



Figure 89 – Exemple de juxtaposition provenant du flux de nouvelles tirée de *La Presse*, 20 octobre 2020.

3- Pause, élagage et archivage

Pour pallier les effets sensoriels pouvant découler de la surabondance, nous avons créé des lieux de pause, d'élagage, d'archivage et de stockage. Certains de ces espaces de répit (installations n^{os} 8, 9 et 12) permettaient de se reconnecter à des éléments singuliers, au sens qualitatif et quantitatif du terme. En effet, ces installations

plus épurées mettaient en valeur tout le pouvoir de l'unicité. C'est le cas notamment d'une vidéo présentant, uniquement par des tiges et des sphères, la genèse des interstices communicationnels.



Figure 90 – Tirée de la vidéo de l'installation n° 12 *Interstice* (lien vers la vidéo en annexe A).



Figure 91 – Tirée de la vidéo de l'installation n° 12 *Interstice*.

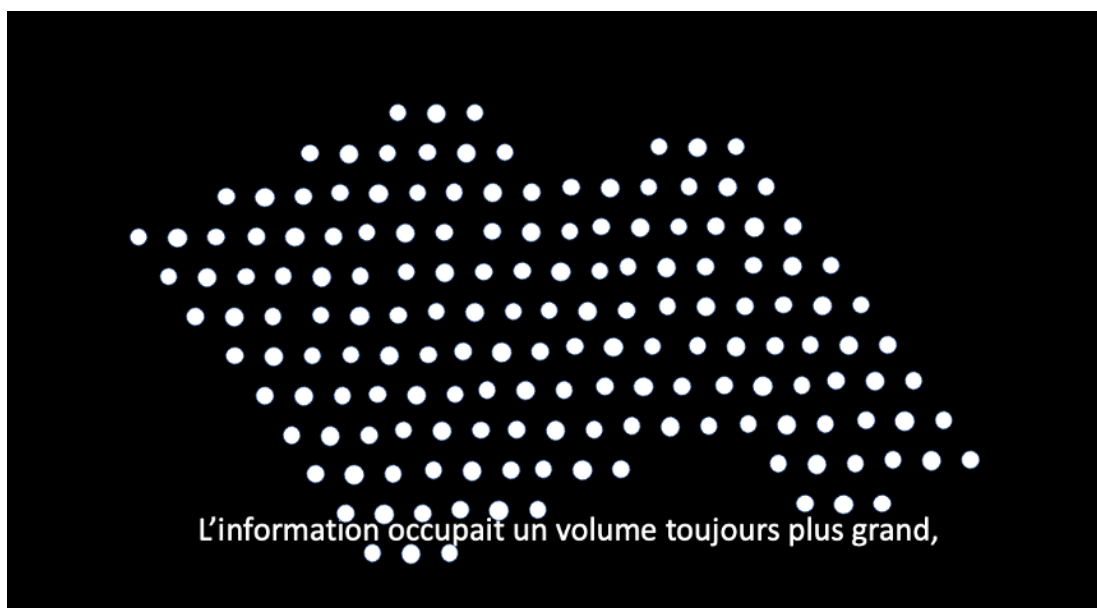
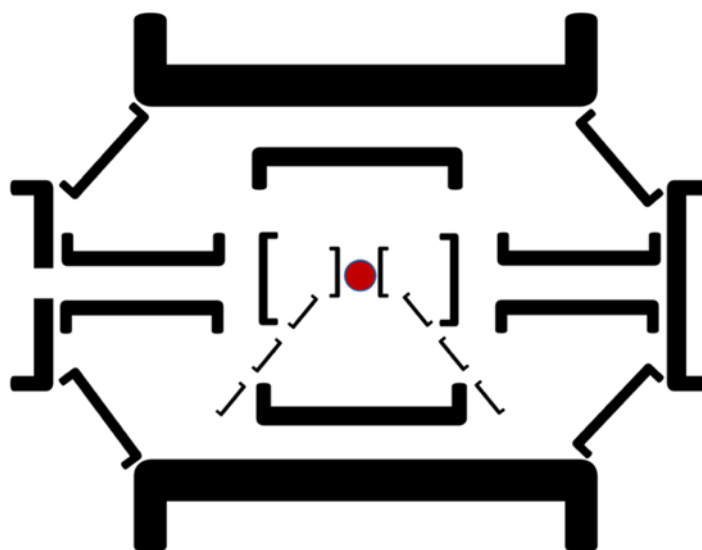


Figure 92 – Tirée de la vidéo de l'installation n° 12 *Interstice*.



De nouvelles organisations se développèrent.

Figure 93 – Tirée de la vidéo de l'installation n° 12 *Interstice*.



Figure 94 – Installation n° 12 *Interstices*.



Figure 95 – Détails de l'installation n° 8 *Re(construction) interstitielle*.



Figure 96 – Détails de l'installation n° 8 *Re(construction) interstitielle*.



Figure 97 – Installation n° 8 *Re(construction) interstitielle*.



Figure 98 – Construction de l'installation n° 9 *Pause interstitielle*.



Figure 99 – Construction de l'installation n° 9 *Pause interstitielle*.

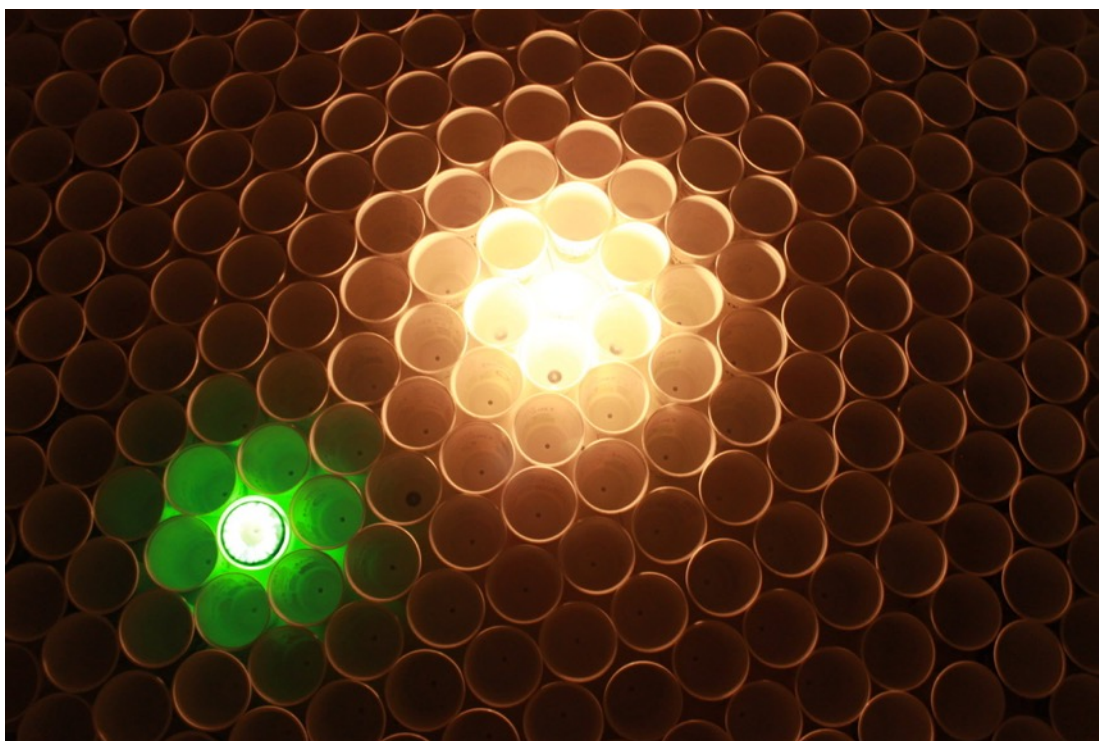


Figure 100 – Construction de l'installation n° 9 *Pause interstitielle*.

En plus des œuvres présentées ci-haut, d'autres installations (n°s 13, 14, 15 et 17) invitaient aussi à se libérer de cette charge informationnelle en élaguant, en archivant et en entreposant les données. Ces installations se trouvaient au grenier, lieu traditionnellement associé à la conservation de souvenirs. L'une d'elles (n° 17) suggérait de remplacer les fleurs cultivées par notre mère – fleurs ayant été photographiées et apposées sur 400 boîtes de conserves – par une seule, une marguerite. L'hommage aurait alors été sans doute plus beau, plus unique, plus à même de marquer l'imaginaire. Or nous considérons, et nous l'avons même indiqué dans le livret de l'exposition, qu'il s'agit d'une installation ratée : nous souhaitions évoquer toute la force qui peut émaner de l'effort d'épurer, et le résultat conduit plutôt à apprécier l'unicité de l'installation découlant de l'addition et de la juxtaposition de toutes ses constituantes. Cette intention involontairement détournée, voire renversée,

aura toutefois contribué à revoir et à raffiner nos propres critiques à l'égard des préméditations associées aux surcharges informationnelles.



Figure 101 – Installation n° 17 *Décharge*.



Figure 102 – Photo de l'installation n° 13 *Stockage : Mémoire vive ou mémoire morte* tirée du livret d'exposition.



Figure 103 – Détails de l'installation n° 13 *Stockage : Mémoire vive ou mémoire morte.*



Figure 104 – Détails de l'installation n° 14 Stockage 2.



Figure 105 – Installation n° 14 Stockage 2.



Figure 106 – Installation n° 15 *Arbre généa-technologique*.



Figure 107 – Installation n° 15 *Arbre généa-technologique*.

4- Décharge et oubli

En réaction à la surcharge d'éléments visuels diffusés, nous avons également proposé des espaces de « décharge ». Ainsi, les installations n°s 20, 22, 23 et 24 encouragent à se libérer des effets de l'accumulation et, même, à se donner le droit à l'oubli. Dans la cave, un barbecue brûlait des photographies familiales. Dans la cour, quelques grands formats de photos prises par les membres des familles participantes étaient suspendus à la corde à linge. Un arbre accueillait plusieurs cadres photo vides. L'exposition se terminait dans le jardin où les visiteuses et visiteurs étaient encouragé.e.s à errer. Avec le recul, nous considérons que nous aurions dû offrir plus d'espaces « dé-tendus ». Au fil du processus, nous avons notamment prévu l'élaboration d'une installation qui devait proposer, dans une pièce vide, un simple enregistrement du son ambiant d'élèves dans une cour d'école. De cette idée, il ne reste qu'un extrait d'une minute inséré à titre d'entre-deux dans le documentaire que

nous avons produit par la suite. Notre propre propension à la surabondance aura eu raison de ces expériences interstitielles.

Ce documentaire, déroulant un plan séquence qui parcourt l'ensemble de l'exposition (Annexe A), a été initialement produit pour les personnes qui ne pouvaient pas se déplacer à Montebello. Il est lui-même devenu objet de création lorsque, pour qu'il ne soit pas « trop long », nous avons choisi de jouer avec la vitesse de défilement. Cette variation de vitesse, allant de l'arrêt sur image à une accélération à plus de 400%, peut nous placer dans l'état de satisfaction d'avoir consommé l'exposition en moins de 3 minutes, mais peut aussi provoquer une certaine frustration, de l'étourdissement, voire une certaine nausée symptomatique d'un gavage informationnel. Bien que nous soyons responsable de la captation et du montage, nous avons créé, bien involontairement, un flux communicationnel dense, brusque et pressé. Une sorte de contribution à l'accélération sociale.



Figure 108 – Installation n° 20 *Décharge/oubli*.



Figure 109 – Détails de l'installation n° 20 *Décharge/oubli*.



Figure 110 – Installation n° 22 *Rétablir la profondeur des champs.*



Figure 111 – Détails de l'Installation n° 22 *Rétablir la profondeur des champs*.



Figure 112 – Préparation de l'installation n° 22 *Rétablir la profondeur des champs*.



Figure 113 – Emplacement initial (corde à linge dans la cour arrière) de l'installation n° 23 *Sans titre*.



Figure 114 – Relocalisation sur le côté ouest de la galerie de l'installation n° 23 *Sans titre*.

Dès l'élaboration des activités impliquant les familles (questionnaire, entretiens, prise de photo avec un appareil 35mm), nous savions que leur contribution occuperait une place importante dans l'exposition. En optant pour des grands formats de photos, nous voulions faire ressortir l'esthétique du grain argentique, et surtout mettre en valeur les instantanés de ces familles. Nous avons longtemps cherché l'emplacement idéal pour l'accrochage de ces témoignages. Aucun mur ni aucune pièce de la maison ne pouvait tous les contenir. Notre très longue corde à linge s'est alors présentée comme support parfait pour accueillir ces 18 grandes images encadrées. Nous n'avons finalement jamais eu le temps de compléter l'accrochage, les vents violents menaçant de détruire ou d'emporter les photos. En les plaquant contre des versants de la maison, elles ont été rescapées, mais ont perdu, selon nous, l'essentiel de leur force, de leur profondeur.



Figure 115 – Sélection des photographies par les élèves participant.e.s.



Figure 116– Sélection des photographies par les élèves participant.e.s.

Les ateliers effectués auprès d'élèves du primaire et la visite de l'exposition par des groupes scolaires ont constitué des moments charnières de notre projet. Comme si tout notre travail prenait – trouvait – son sens à travers la participation de ces jeunes, incluant les enfants des familles impliquées. Comme si tout le monde avait compris, dans la prise de photographies analogiques et dans le parcours de l'exposition, quelque chose qui nous avait échappé ou qu'on n'avait pas pu saisir auparavant, autrement. Il nous aura fallu plusieurs mois de recul pour constater que la plupart d'entre elles et eux avaient erré à travers l'exposition sans égard à la numérotation des salles et à la chronologie proposée des installations. Ces jeunes avaient enfreint la séquence, la construction linéaire proposée – presque imposée – par l'exposition.



Figure 117 – Visite de l'exposition par les élèves du primaire.



Figure 118 – Organisation signalétique de l'exposition.

Cette manière de parcourir l'exposition nous a fait penser à toute la contrariété que nous vivons à voir nos propres enfants consommer et enchaîner l'écoute de pièces musicales de manière, du moins en apparence, complètement aléatoire, passant d'un artiste à l'autre, d'un genre à un autre. Un véritable sacrilège pour nous qui nous nous faisons un devoir de parcourir dans l'ordre toutes les pièces d'un album avec la conviction d'en apprécier ainsi tout le travail de réalisation. Lorsque les jeunes ont pris les photos, certaines et certains ont prêté leur appareil à des camarades qui avaient épuisé toutes leurs poses. D'autres ont laissé des poses « inutilisées ». Si le groupe de jeunes a vécu la remise de l'enveloppe contenant leurs photos qui venaient d'être développées comme si on leur donnait quelque chose de grande valeur, elles et ils n'ont pas eu de mal à mettre rapidement à la poubelle toutes les photos qui ne leur plaisaient pas. Lors de la visite, quelques personnes ont sillonné l'exposition en sens inverse, d'autres sont revenues voir plusieurs fois les mêmes installations, d'autres enfin sont passées complètement à côté de certains espaces. Seul.e.s celles et ceux qui étaient près de leurs enseignantes ont suivi l'itinéraire prévu et balisé par le livret et par les pictogrammes d'orientation, un itinéraire pourtant très (trop) scolaire élaboré

par un pédagogue. Une séquence linéaire marquée par des pauses déterminées, voire imposées. En les observant défiler, nous avons remarqué que certain.e.s semblaient avoir trouvé parfois plus d'intérêt *entre* les stations balisées de l'exposition : des portes intrigantes, des trappes de grenier, des fenêtres avec des vues particulières, autant d'interstices jalonnant la trajectoire sans la limiter à une dimension unique.

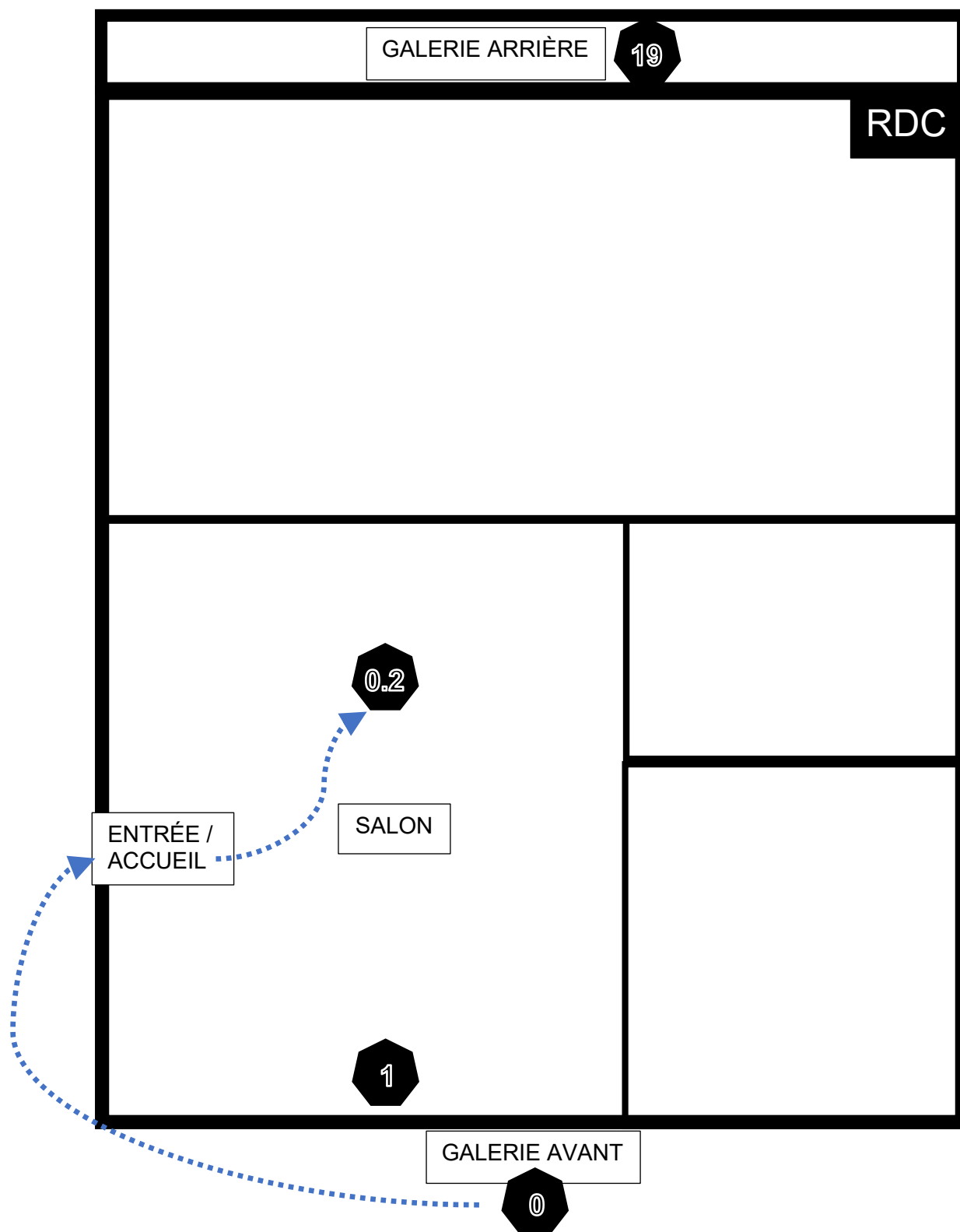


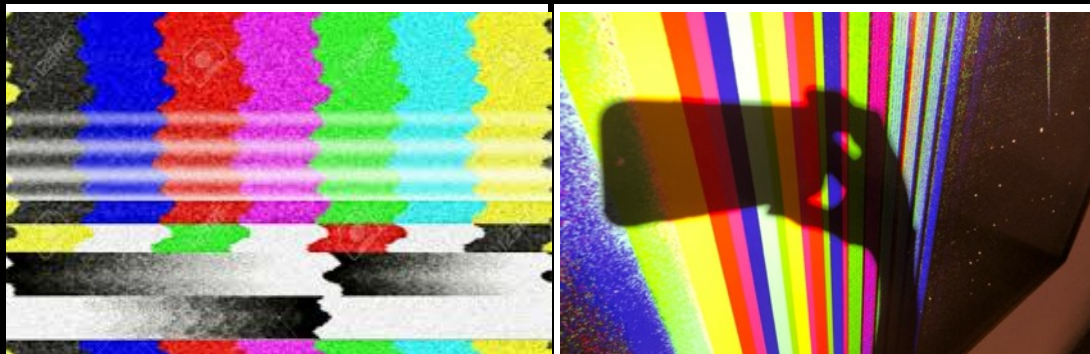
Figure 119 – Expérimentation pour la création de l'affiche de l'exposition.

Aux relations entre les espaces s'ajoutent également interactions technologiques. Tout au long de l'exposition, de nombreuses rencontres ont eu lieu entre matériaux analogiques et numériques. Ce qui nous intéresse dans leurs mises en relation n'est pas de comparer ce que ces matériaux permettent ou ne permettent pas, mais plutôt d'examiner ce qu'ils impliquent de nous.

4.1.4 Fiches-témoins

Nous avons nommé les fiches ainsi, puisqu'elles constituent des témoignages de l'élaboration des installations, de ce qui les a inspirées, de leur place dans l'exposition et dans la thèse. Chacune des fiches-témoins renferme le contexte d'émergence de l'installation créée et son apport à l'ensemble du projet. Nous y juxtaposons des éléments visuels (photos, croquis) qui participent à les révéler, à les rendre accessibles. Tel que nous l'avons évoqué en début de thèse (Accès aux annexes), ces fiches se veulent une mosaïque, une courtepointe qui résulte des sections précédentes de cette thèse, et expliquent ce qui s'ensuit. Positionnées ainsi au milieu, dans un entre-plusieurs, ces fiches-témoins se veulent un pôle unificateur des diverses composantes de notre recherche-crédation médiatique. Nous souhaitons qu'elles permettent aux lectrices et aux lecteurs d'accéder plus directement à notre quête, à nos démarches, à nos intuitions et à nos constats.



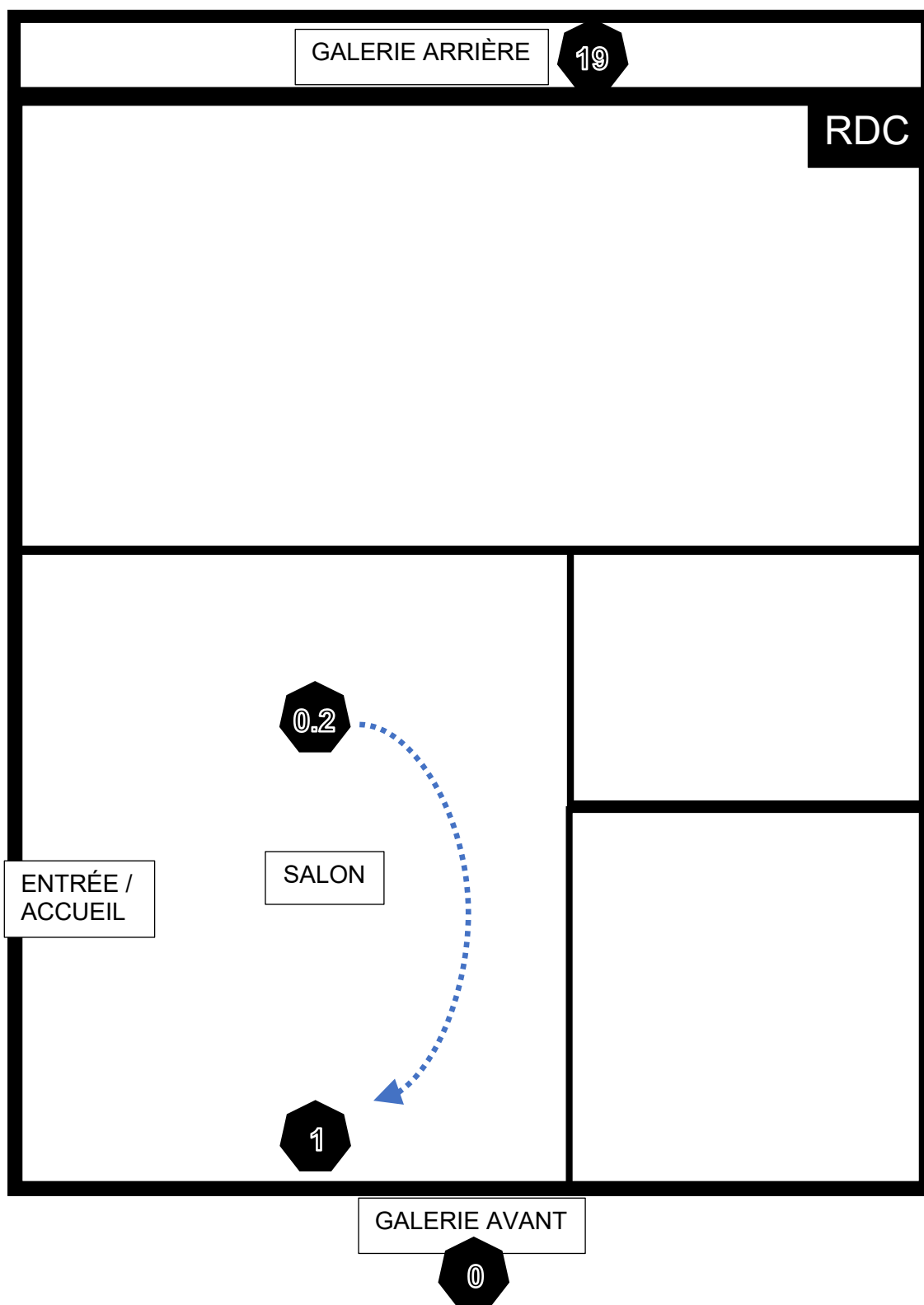


Si l'exposition accorde beaucoup d'espace à l'abondance informationnelle qui remplit nos quotidiens, elle invite parallèlement à des temps d'arrêt, à des moments de décharge. Dès leur entrée dans la maison, les visiteuses et visiteurs sont soumis.e.s simultanément à ces états en apparence inaliés. La première installation est composée d'un petit écran qui semble être attaqué de toutes parts par une multitude de fils qui cherchent à s'y connecter pour diffuser des contenus. L'écran résiste. Il se braque en présentant une mire sous forme de barres de couleur SMPTE accompagnée d'un signal sonore de 1000hz. Ce symbole est imprégné aujourd'hui d'une tout autre valeur. Nous avons voulu en faire un artefact qui incite à la méditation et à la réflexion sur notre consommation médiatique. « Peut-être que certains contemporains actuels, assaillis par le flux d'information continu et les réseaux sociaux, souhaitent parfois, dans leur for intérieur, le retour de l'époque de la mire » (Jaquemet, 2021, p. 8). Précisons toutefois que l'installation et l'exposition dans son ensemble ne se veulent en aucun moment une critique de celles et ceux qu'on associe au syndrome FOMO (*fear of missing out*), pas plus qu'elles ne font l'éloge des disciples de cures de désintoxication numérique.

Il y a quelques années, nous donnions le cours *Médias et société* à l'UQAM. Le choix de la mire pour l'exposition résulte d'interrogations d'étudiant.e.s qui, dans le cadre de projections de documents d'archives, nous ont questionné sur la raison d'être de la mire. Si sa fonction de calibrage était connue de plusieurs, elles et ils ont été en revanche extrêmement étonné.e.s d'apprendre qu'on diffusait jadis ce signal entre la fin et le début de la programmation télévisuelle suivante. Une suspension de la diffusion des contenus leur paraissait inimaginable! La mire s'est donc imposée, dans cette installation et dans la couverture de l'affiche d'exposition, comme symbole d'interstice médiatique.

Photo de gauche : Photographie d'un écran présentant une mire altérée par des distorsions.

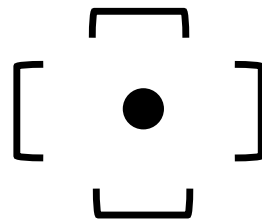
Photo de droite : Penelope Umbrico, *Out of Order*. Prise dans le cadre de l'exposition *Écran total – Total Screen*, consacrée à Jean Baudrillard, Montréal, 2021.

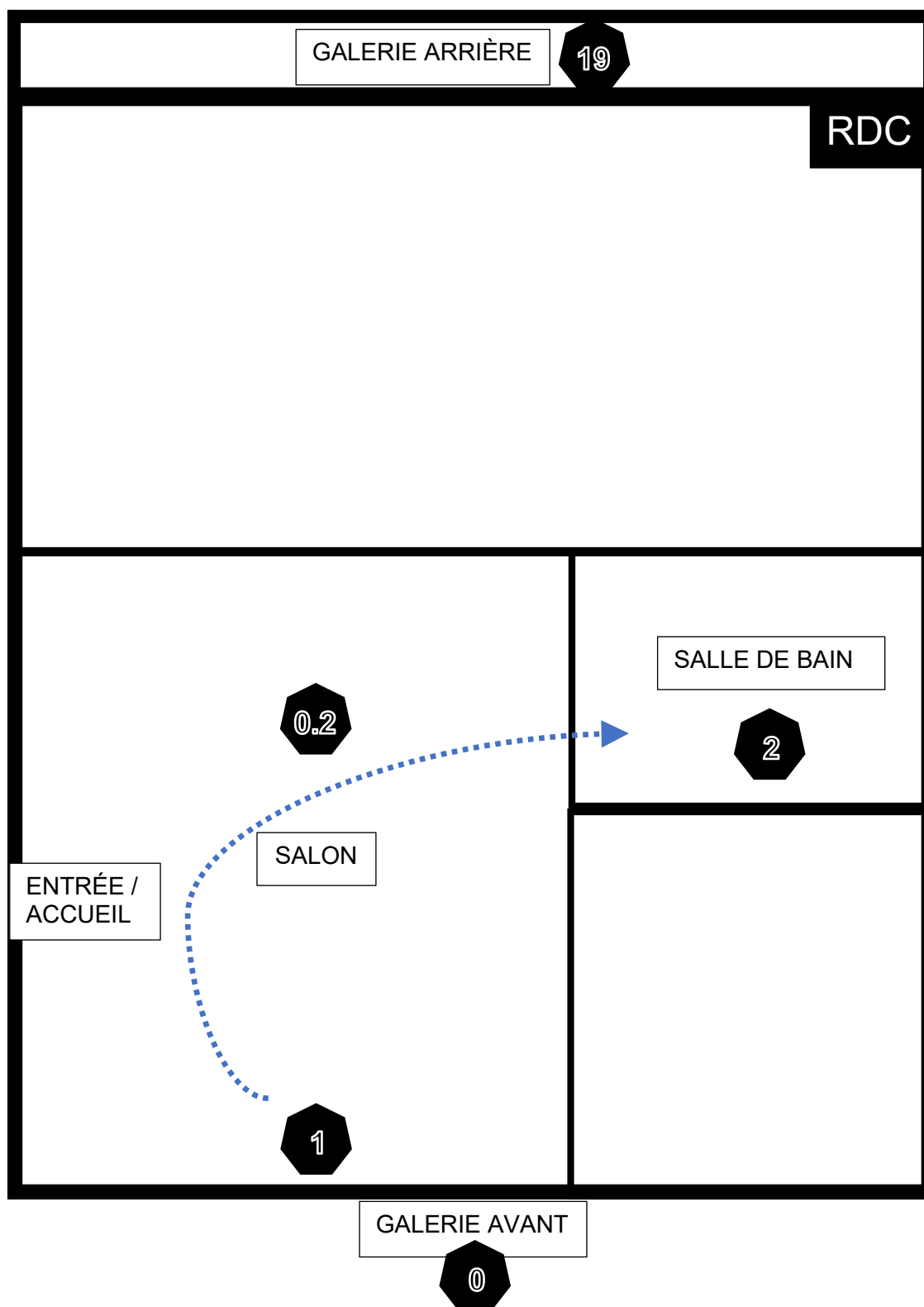




Cette photographie de notre fille, comme celle de la même série et de toutes les photos présentent dans l'exposition (à l'exception de l'installation n° 21 dont les 40 arrière-plans ont été transformés), n'a subi aucune modification. L'étude et l'utilisation au fil des ans de nombreux logiciels de traitement des images ne nous satisfont pas. Le gain potentiel nous paraît généralement marginal et même souvent décevant par rapport à la force de la composition originale. Dans l'exposition, trois grands formats apparaissent suspendus dans le salon (côtés nord, est et ouest), au côté de l'écran présentant la mire (côté sud). Ces trois photos – une réalisée par nous et deux prises par des élèves de l'école primaire participante – mettent en scène des enfants qui explorent un environnement particulier leur semblant familier. Nous avons voulu évoquer un certain instinct naturel chez les plus jeunes à s'adapter à différents environnements physiques, mais aussi communicationnels.

La position des trois cadres et de l'écran fait que la personne visiteuse se sent potentiellement entourée ou enveloppée. Cette disposition place les interstices en périphérie. Toutefois, ceux-ci convergent vers la personne et tendent à s'infiltrer, à s'imprimer en elle, désormais témoin de l'événement photographique.





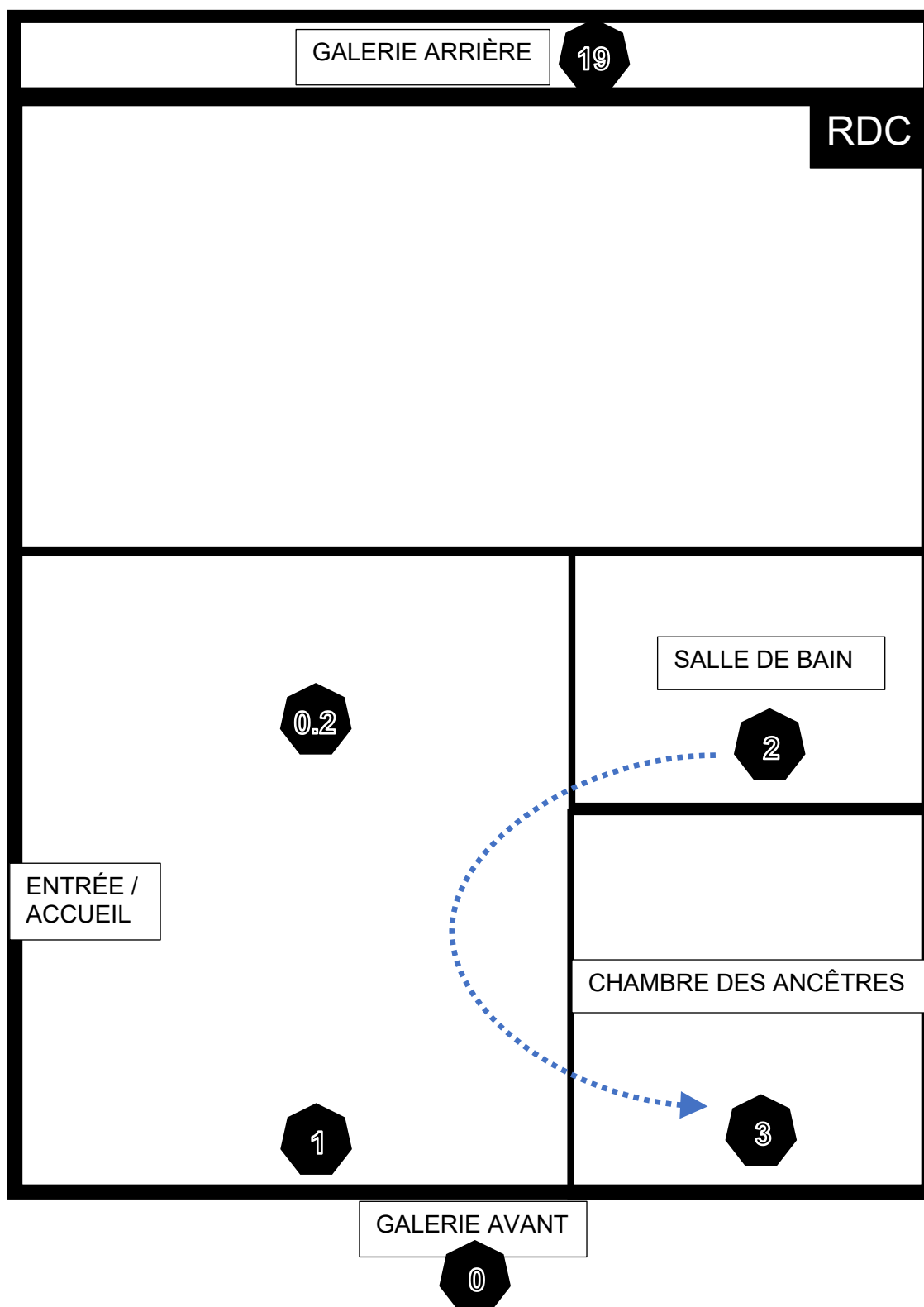


L'exploration des interstices se poursuit dans cette installation conçue dans une salle de bain du rez-de-chaussée, lieu de prédilection pour le développement amateur de photographies argentiques. Nous y avons disposé nos instruments de travail : agrandisseur, bacs de révélation, chimies, pellicule, etc. L'atelier ainsi recréé évoque l'idée de laboratoire qui pourrait résumer l'ensemble de notre travail. C'est notre directrice de thèse qui, à l'occasion d'une rencontre en toute fin de parcours, nous l'a fait réaliser. Laboratoire comme espace de travail, mais aussi comme laboratoire d'idées. Une des principales particularités de ce labo est qu'il ne cherche pas à saisir les interstices, mais à *les réfléchir*. L'installation n° 2 nous questionne à savoir si les interstices peuvent ou doivent être révélés – par exemple, par la photographie – pour être réfléchis. La réalisation de cette installation s'est d'ailleurs modelée en parallèle avec le développement de notre méthodologie de recherche-crédation médiatique. Nous avons alors élaboré nos méthodes qui allaient permettre la réflexivité. Parmi celles-ci, l'approche systémique a largement contribué à baliser les « interrelations entre les composantes du dispositif utilisé » (Paquin et Noury, 2020, p. 25), à savoir la photographie.

Photo de gauche : une de nos filles fait l'expérience de la prise de vue argentique.

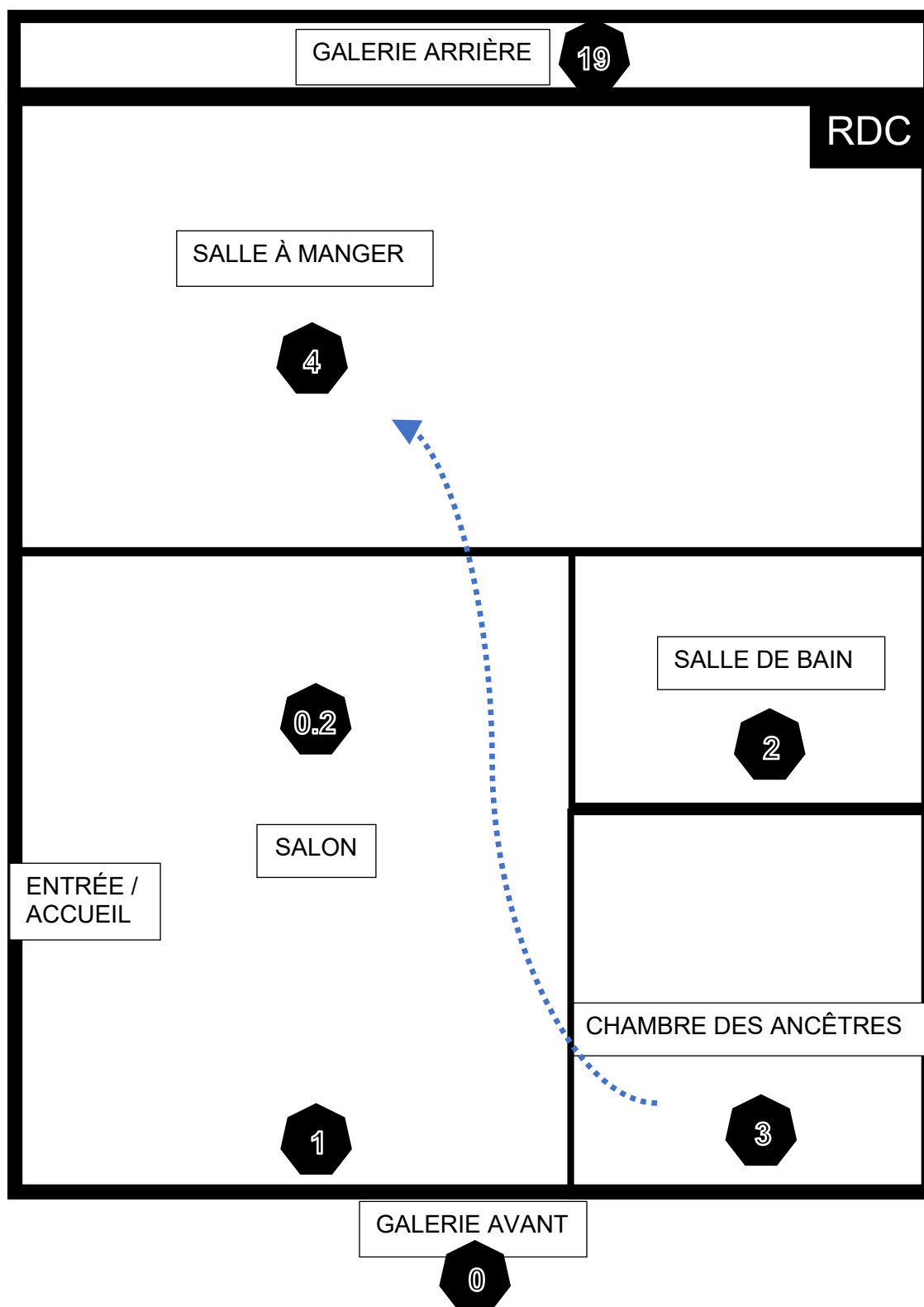
Photo du centre : séchage de photos en atelier destinées à l'exposition.

Photo de droite : une autre de nos filles sélectionne des négatifs à tirer.



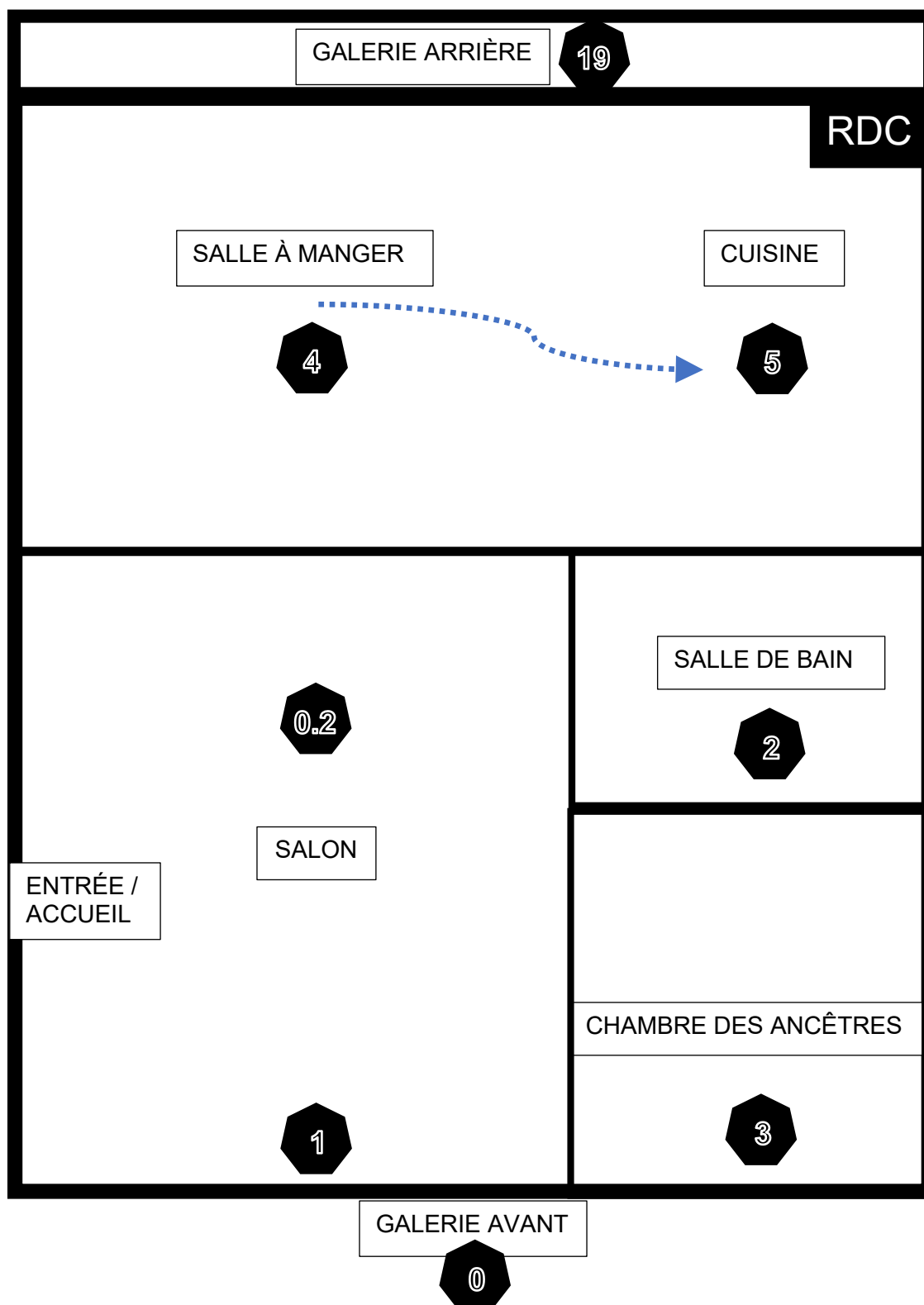


La chambre d'invité.e.s est convertie en quartier général d'investigation. L'artillerie lourde, très lourde, y est déployée : projecteur 8mm, magnétophone à bande magnétique, caméscope VHS, projecteur à diapositives, enregistreur à cassette, appareil photo 35mm, etc. Le déploiement de cet important dispositif qui appartient à l'ère pré-numérique répond à notre volonté initiale de saisir les interstices. Un téléviseur noir et blanc retransmet l'image des visiteuses et visiteurs filmée par un caméscope. Un autre enregistre une image projetée par l'appareil Super 8. Nous pouvons y lire : « Interstices : Où êtes-vous? Quand êtes-vous? » Tous les appareils sont reliés par divers câbles audio et vidéo. Cette installation symbolise notre volonté d'étudier la mécanique interstitielle. Elle s'inscrit dans le processus d'enquête entrepris dans les installations précédentes. Nous sommes jusqu'alors dans une posture d'observateur, de témoin. Une implication plus directe de notre part sera requise dans l'installation suivante et deviendra évidente par la suite.





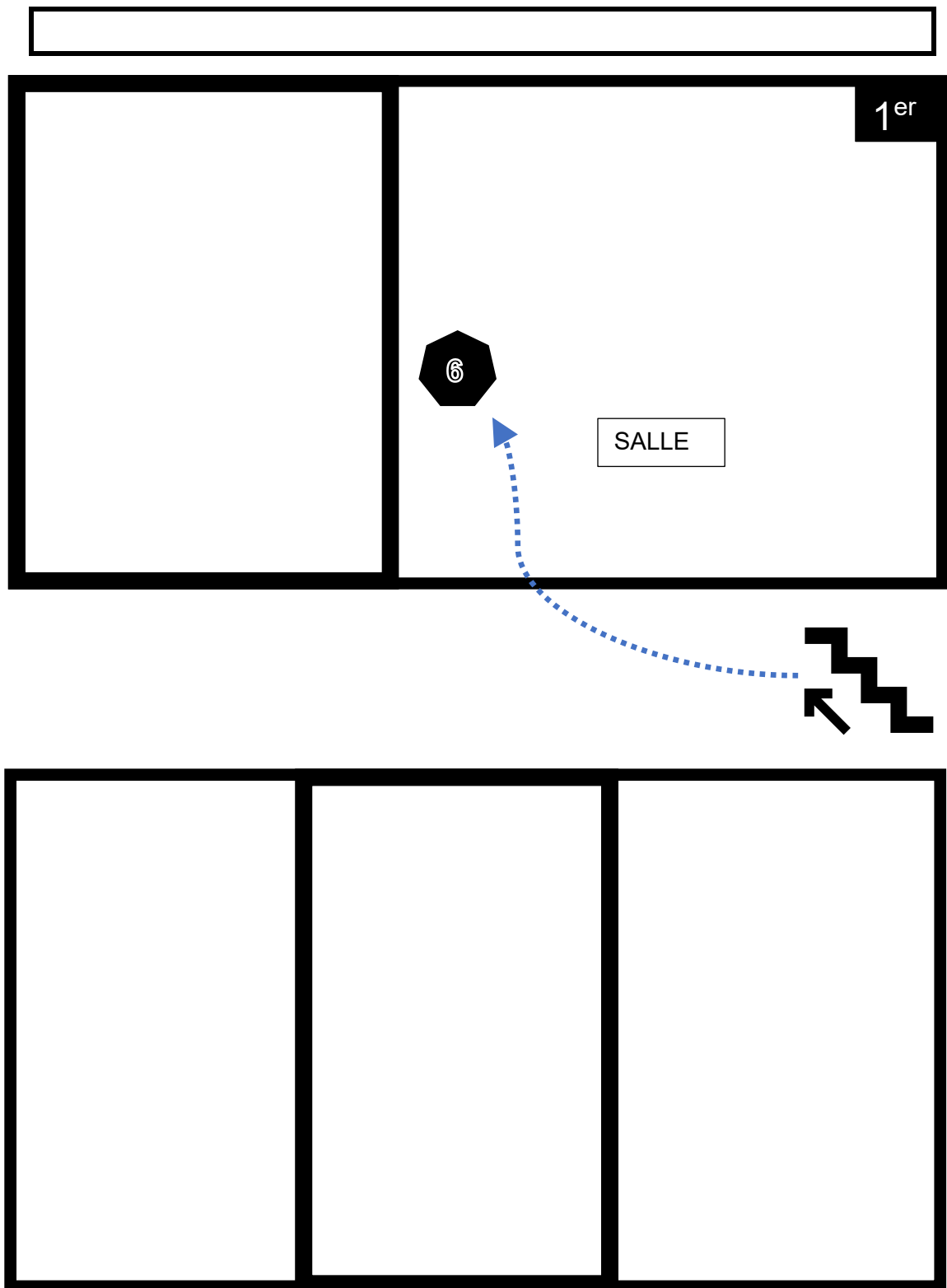
Au Québec, la salle à manger est traditionnellement le lieu de toutes les rencontres. Celle de notre demeure possède 6 ouvertures donnant sur les autres étages ou sur l'extérieur de la maison. Notre table de cuisine, lors de l'exposition, a accueilli de nombreux convives dans une disposition aléatoire et hétéroclite qui faisait notamment fi des générations (photos prises entre 1937 et 2020). Cet assemblage a été engendré par la réalisation de premiers schémas heuristiques (exemple présenté ci-dessus). Il en a, à son tour, inspiré d'autres. Toujours dans cette enquête qui anime les premières installations, nous avons positionné 30 photographies – essentiellement des portraits familiaux – à la fois autour et sur la table. Ces sujets étaient, simultanément, invités au buffet et buffet eux-mêmes. Toutes ces photos ont été « charcutées » dans le but de les recréer par le déplacement de l'attention du sujet principal, généralement au premier plan, vers la périphérie, l'arrière-plan. Autrement dit, nous les avons altérées pour forcer notre propre regard à se tourner vers les limites du champ dans l'espoir d'accéder aux interstices médiatiques.



Installation 05	Titre : <i>Ludo mange</i>	Section 2 : Surcharge informationnelle
-----------------	---------------------------	--

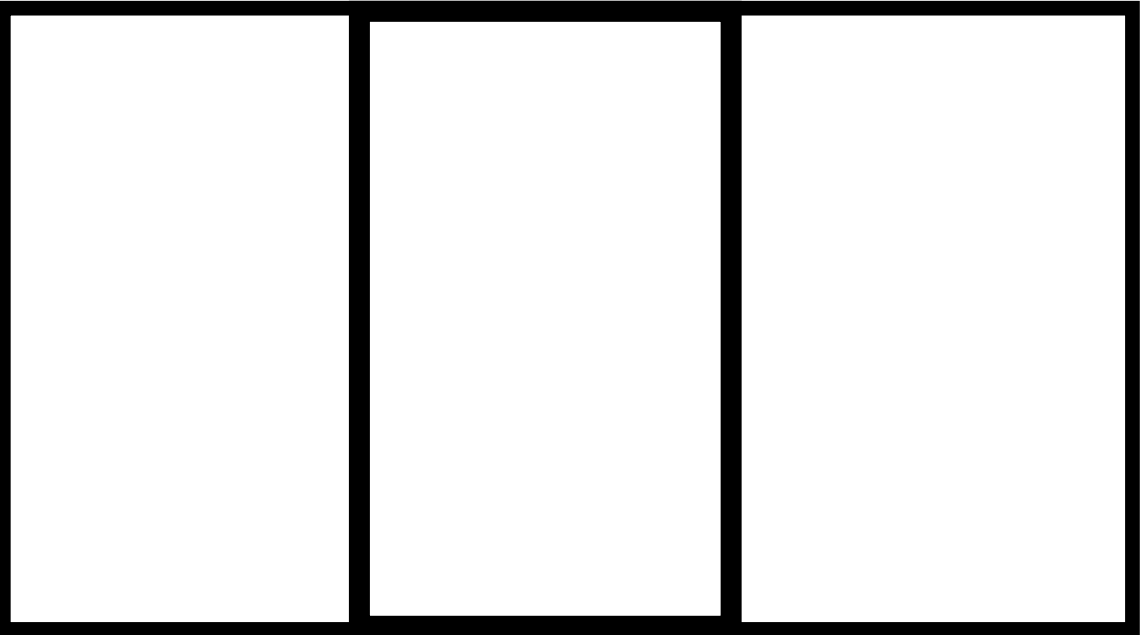
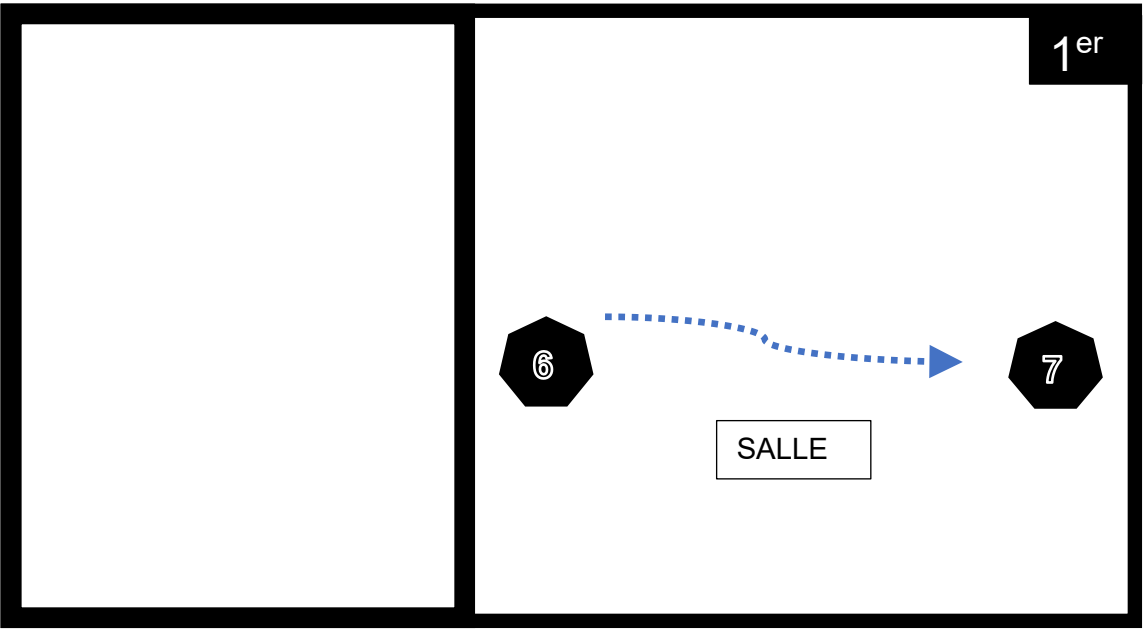


Nos préoccupations à l'égard de la charge informationnelle occupent, paradoxalement, beaucoup d'espace dans l'exposition. L'installation n° 5 présente 365 photographies au format Polaroid classique. Elles mettent toutes en scène un de nos enfants en train de manger et tapissent les murs de la cuisine ainsi que le réfrigérateur. En produisant ce collage, nous voulions notamment interroger ce besoin de tout capturer et les incidences associées à de telles pratiques : impacts sur l'environnement, altération de la séparation entre vie privée et vie publique. Notre idée initiale était d'en faire une fresque agressive, malaisante, quelque chose qui choque, un genre de mur de la honte dévoilant qu'il est honteux de surexposer ainsi le quotidien d'un enfant. Toutefois, construite durant la période où nous réalisions les entretiens avec les familles impliquées dans le projet, la mosaïque a subi l'influence de la diversité des témoignages issus de ces rencontres et a donc suscité des réactions plus neutres, bien qu'ambivalentes, allant de « c'est terrible d'exposer autant un enfant » à « cet enfant est chanceux d'avoir autant de souvenirs » (voir à cet effet les réponses aux questions n°s 4, 23, 25, 26, 29 du formulaire complété par les membres des familles ainsi que les commentaires associés à la section 4.1.3). Contrairement aux installations précédentes caractérisées par une expérience de l'individualité – tant dans la création des photographies que dans leur réception –, celle-ci amorce une série de (co-)constructions dont l'ensemble des composantes propose une nouvelle singularité.



Installation 06	Titre : <i>Autoportrait 1</i>	Section 2 : Surcharge informationnelle
		
L'abondance peut, bien sûr, diluer grandement la valeur individuelle des éléments qui la composent. En contrepartie, elle peut également créer de nouvelles unicités. Le collage de l'installation n° 6 regroupe des photographies argentiques que nous avons prises en voyage au fil des ans. Elles présentent, pour la plupart, des personnes rencontrées dans ces parcours. À la suite d'un tri, ces photos étaient condamnées à l'oubli par envoi à la décharge publique. Elles ne présentaient pas ou plus d'intérêt, tant pour leurs qualités techniques que pour ce qu'elles représentaient. Elles ont été sauvées, <i>in extremis</i>, grâce à l'expérimentation du réemploi. Cette pratique a été appliquée à d'autres installations (n^{os} 7, 9, 16, 18). Lors de la visite des groupes du primaire, nous avons été surpris de voir que bon nombre d'enfants consultaient cette installation de très près en s'attardant à une ou deux photos de l'ensemble. Elles et ils les pointaient souvent à leurs ami.e.s en les commentant. Nous n'avons pas observé cette tendance chez les visiteuses et visiteurs adultes. Comme si ces adultes étaient conditionné.e.s à consulter l'ensemble d'un document, d'une création, en adoptant une distance « appropriée », conventionnée. Ce constat a alimenté notre intuition que les jeunes auraient, généralement, une plus grande propension ou aisance à faire abstraction de l'exposition, à contourner un ensemble de données médiatiques simultanées pour se concentrer sur une portion, un fragment de l'offre²⁶.		

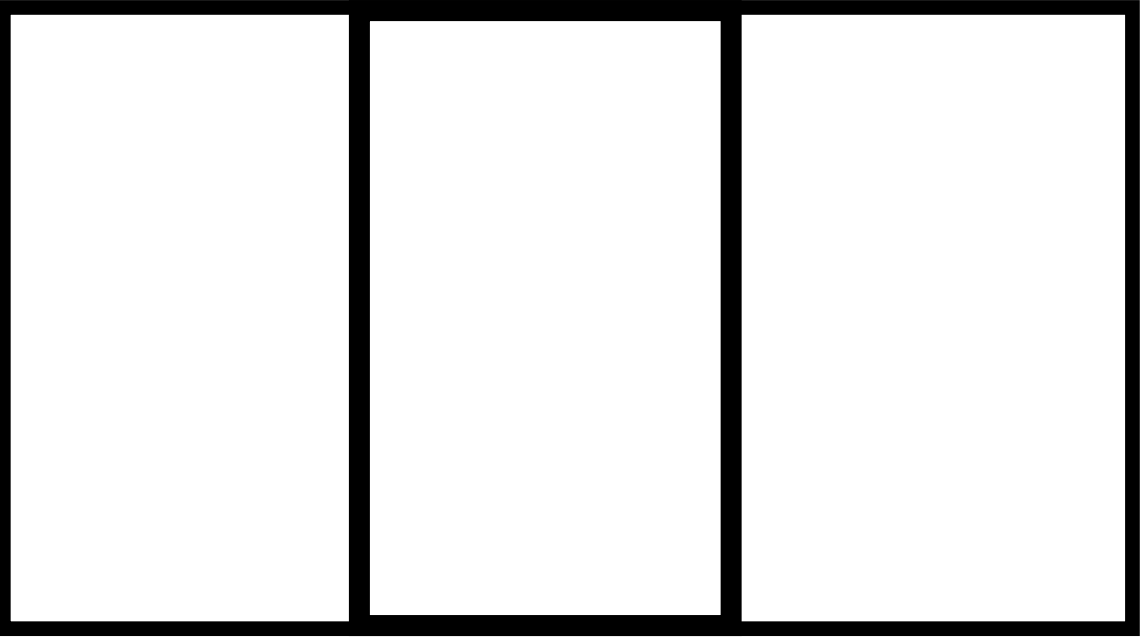
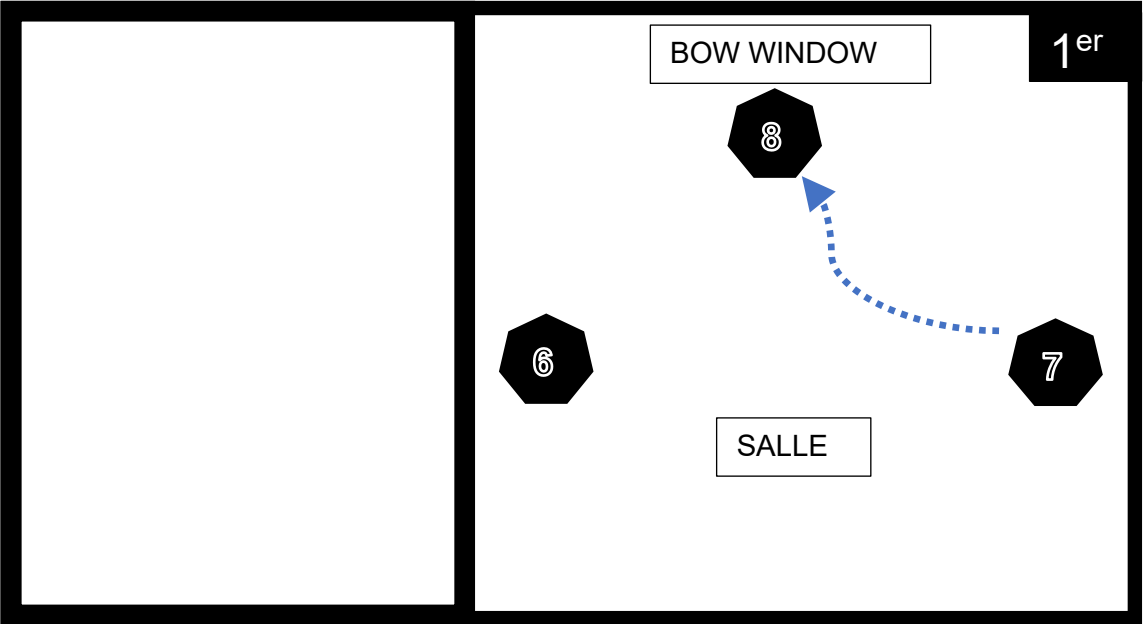
²⁶ Nous arrivons à un constat similaire lorsque nous comparons notre manière extrêmement linéaire (du général vers le particulier) d'accéder à des informations web alors que nos enfants et adolescent.e.s y parviennent, souvent beaucoup plus rapidement, par une série d'actions qui nous paraissent complètement aléatoires.



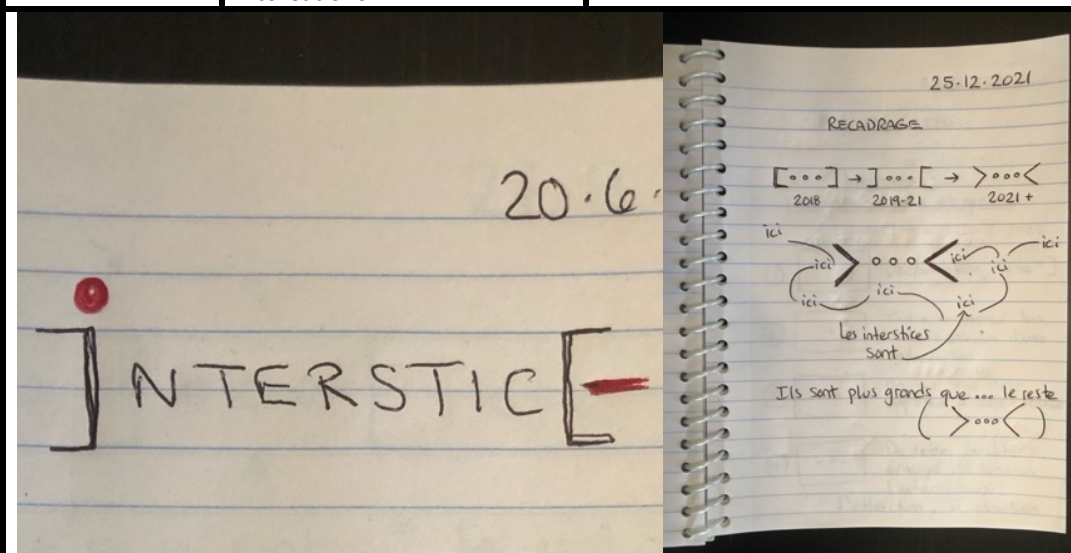


Cette toute première installation de l'exposition a été créée au début de notre parcours doctoral. Elle évoque l'état dans lequel nous situons alors les interstices médiatiques : entre implosion et explosion, entre compactage extrême et liberté interstellaire. Nous cherchions dès lors à observer leur état dans une sorte de Big Bang informationnel. Parallèlement, *Autoportrait 2* exprimait d'abord l'intensité de la tempête d'idées et de sources qui allaient orienter ce projet. Nous y voyons aujourd'hui un ensemble d'observations, de réflexions et de pistes accumulées qui sont disponibles pour des recherches futures.

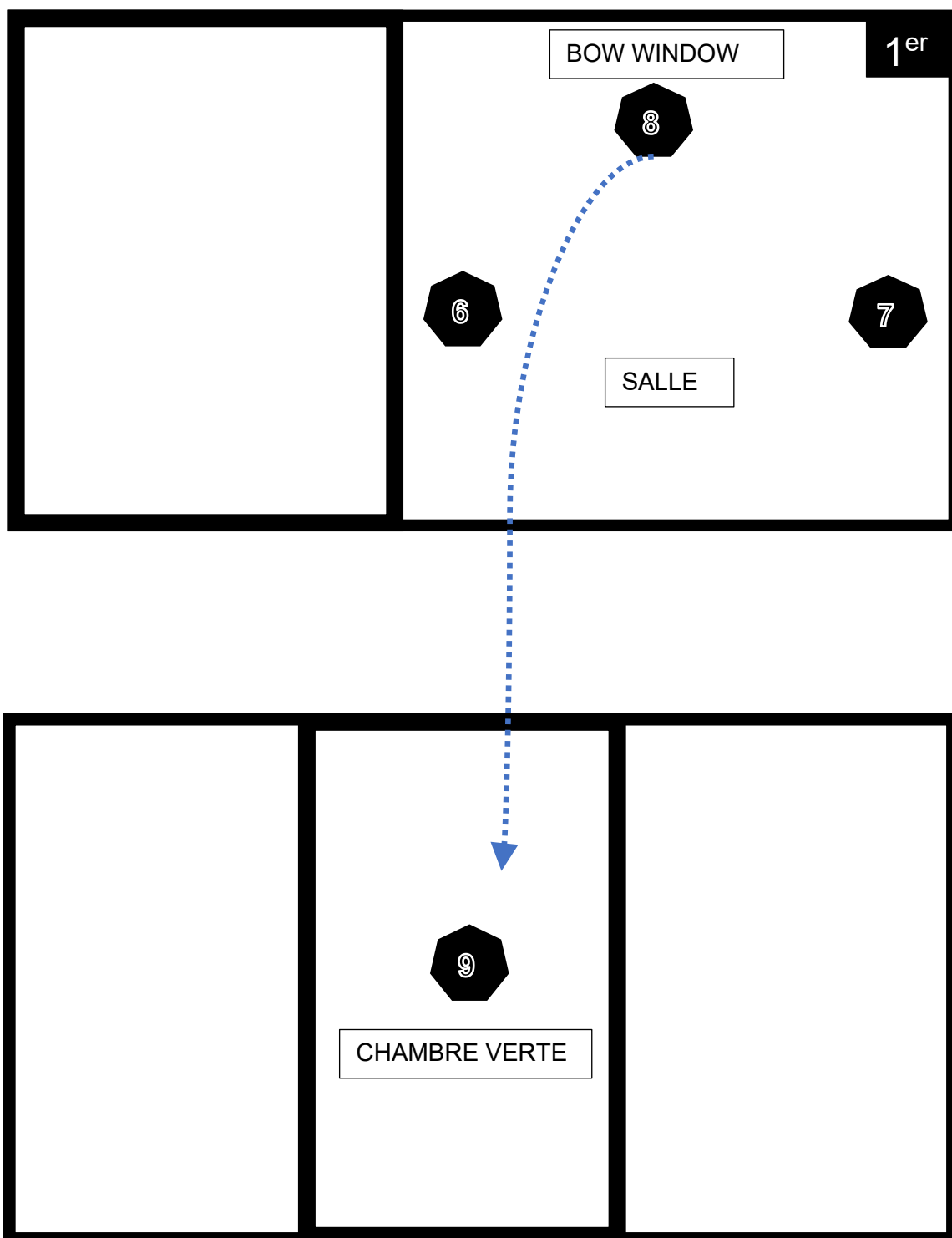
Durant cette même période embryonnaire du projet, nous nous questionnions sur l'empreinte environnementale des pratiques médiatiques, plus particulièrement celles de la photographie amateur. Les membres des familles participant au projet ont d'ailleurs été nombreuses et nombreux à indiquer qu'il faudrait limiter, pour des motifs environnementaux, le nombre de photographies prises, partagées et conservées (voir questionnaires Q. 25 et 26).



Installation 08	Titre : <i>Re(construction) interstitielle</i>	Section 3 : Pause, élagage et archivage
-----------------	--	---

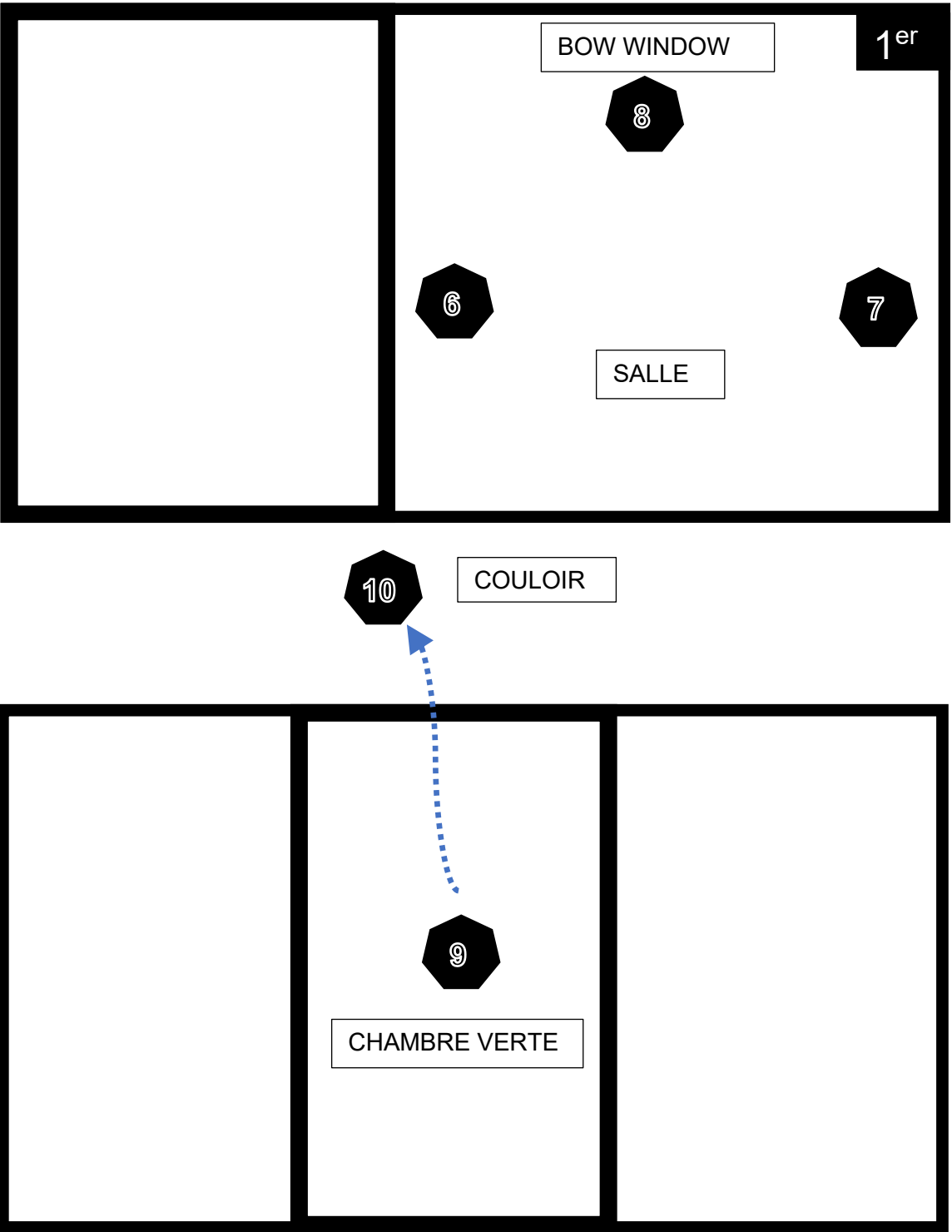


Avec cette installation et d'autres qui suivront, nous quittons momentanément la section 2 (Surcharge informationnelle) pour aller vers le regroupement 3 (Pause, élagage et archivage). Une fois le premier tiers du parcours de l'exposition franchi, nous voulions offrir des moments de répit et de décharge pour tout ce qui avait pu être enregistré précédemment. Toutes les personnes qui ont pris part à l'exposition ont reçu une tige et une sphère. Elles étaient appelées, sans y être contraintes, à incorporer ces éléments dans un assemblage collectif. Depuis nos premiers croquis (voir faits saillants méthodologiques, section 3.1.1), les sphères incarnent les composantes (contenu médiatique) et les tiges, les relations, dispositions et frontières interstitielles. Rétrospectivement, nous regrettons de ne pas avoir installé une caméra pour filmer (sans qu'on puisse identifier les participant.e.s) ces constructions. Il aurait été intéressant de les commenter. *Re(construction) interstitielle* se voulait en quelque sorte une préparation à la vidéo de l'installation n° 12 qui utilise ces mêmes matériaux, la tige et la sphère, pour faire la genèse des interstices et en représenter l'évolution dans l'espace et le temps.



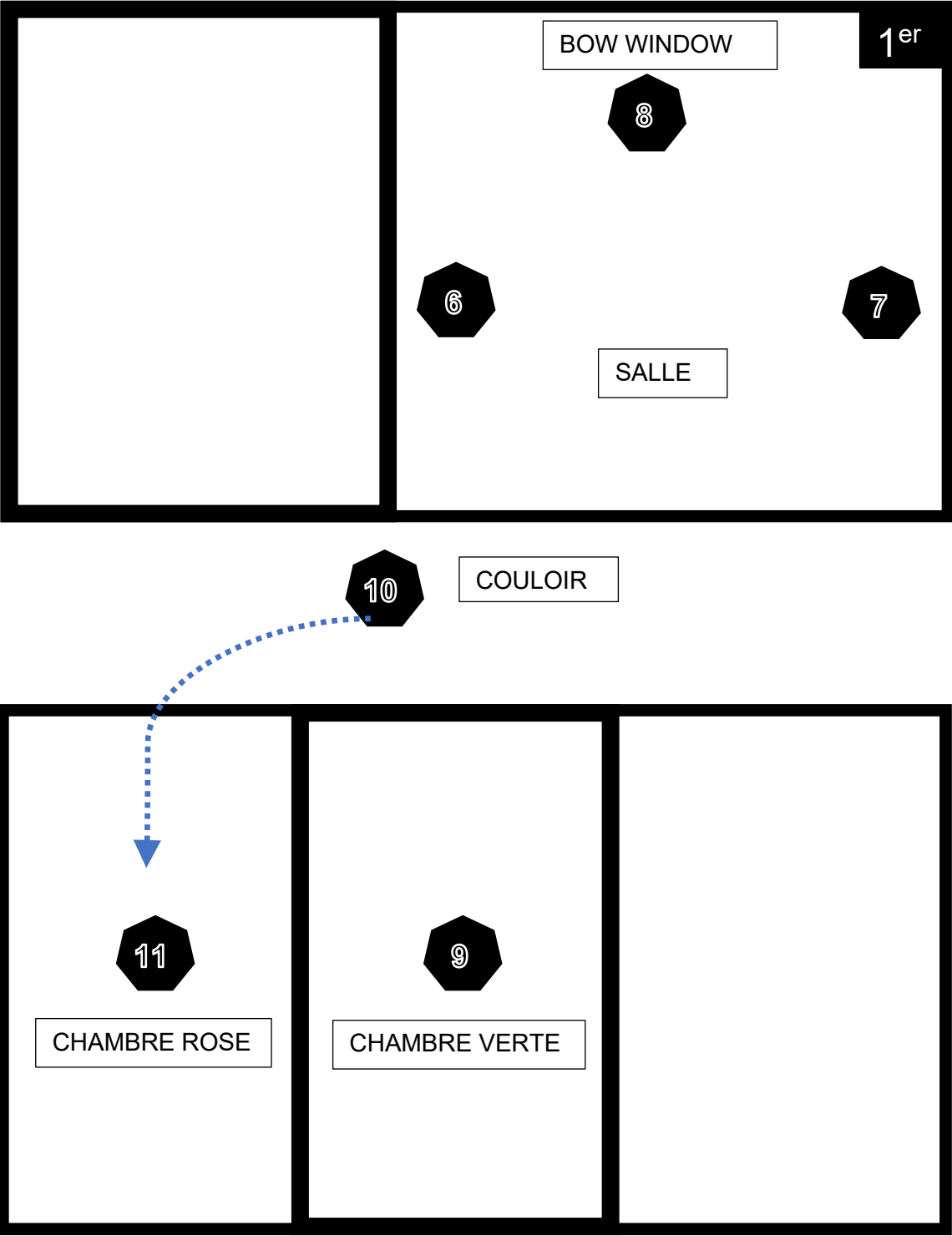


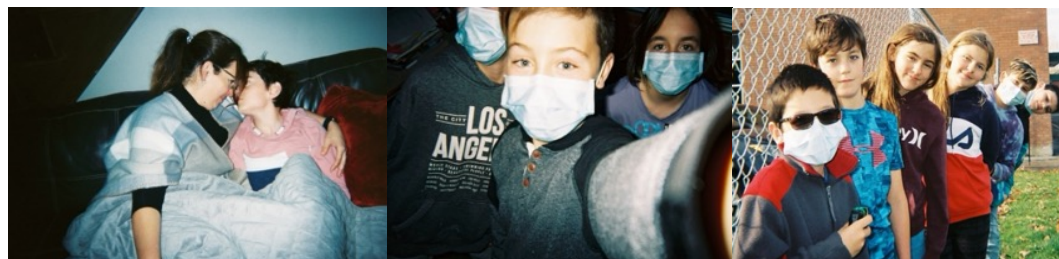
Étendu.e.s à tour de rôle dans une chambre, les visiteuses et visiteurs avaient accès à un assemblage occupant la quasi-totalité du plafond. 360 contenants et un seul contenu : une marguerite qui aurait dû être, selon nous, l'unique photo de l'installation n° 17. C'est un instant de pause pris en regardant le plafond à l'université (photo de gauche) qui nous a inspiré cette production ou plutôt, cette anti-production. Nous voulions alléger le degré de stimulation visuelle. Ce moment de pause s'insère donc à cette étape, puisqu'il répondait à un désir de créer un intermède avant que le public soit bombardé dans les huit installations suivantes. Une pièce de détente, certes, mais surtout un espace de libération de contenus. Enrobées d'un éclairage tamisé provenant du centre de l'assemblage, les personnes visiteuses se fondaient dans une ambiance invitant à la décompression. Or certaines d'entre elles ont pu être dérangées par ces vides, ces absences. D'ailleurs, lorsque nous observons cette construction en forme d'alvéoles de nid d'abeille, nous pouvons nous demander où sont les contenus qui se sont échappés de 359 récipients. Est-ce qu'ils sont égarés, effacés? Si la surcharge peut être anxiogène pour plusieurs, la décharge peut l'être tout autant pour d'autres.





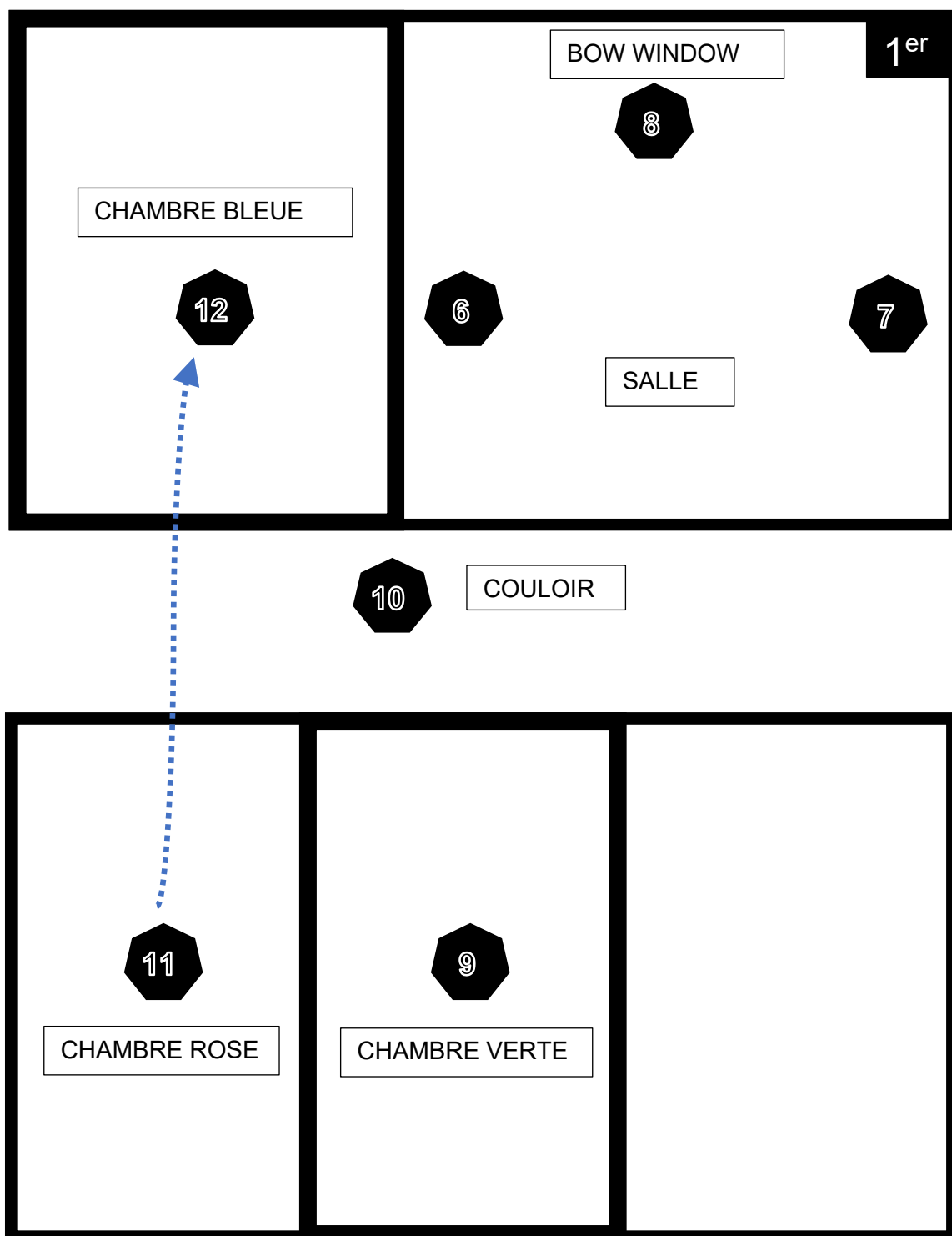
Rappelons ici notre approche particulière qui veut que les technologies analogiques et numériques se rencontrent par observation mutuelle. Cette approche s'exprime dans ces grands formats. Les photographies utilisent le grain argentique pour révéler les pixels d'images électroniques, et leurs mosaïques résultent de distorsions de signaux numériques. Ces interruptions, bien que momentanées, montrent les intervalles du flux numérique. C'est donc à travers des failles (pannes, pertes de signal, interférences, problèmes de compatibilité...) que nous pouvons accéder aux entrailles des technologies numériques médiatiques. Trois panneaux coulissants accueillent ces installations. Plutôt que de les présenter côte à côte, nous avons choisi d'en dissimuler deux, presque en totalité, derrière le troisième. Les visiteuses et visiteurs avaient la possibilité d'essayer de faire coulisser ces panneaux pour tous les révéler, mais nous avons bloqué le système de rail. Ainsi, il fallait glisser la tête entre deux panneaux d'affichage pour arriver à voir les images cachées. Cet accrochage illustre la superposition de données auxquelles nous sommes quotidiennement exposé.e.s. Il répond du même coup à notre suggestion de sélection, d'élagage, de décharge.





Bien que cette installation ait été très difficile à réaliser, en raison particulièrement de la complexité à synchroniser les contenus des trois écrans, elle constitue pour nous un coup de cœur. Les écrans diffusent les photos argentiques prises par les élèves de 6^e année de l'École Saint-Michel à Montebello. Ces jeunes ont été appelé.e.s à vivre l'expérience d'une pratique empruntée à une autre ère. Les résultats nous touchent et leurs commentaires, tout autant. Plusieurs de ces réactions, réponses et réflexions devaient apparaître sur un écran installé dans la cour arrière, mais les conditions météorologiques (orages et panne majeure d'électricité) ont forcé leur retrait. Nous les publions toutefois dans la section 4.1.3.

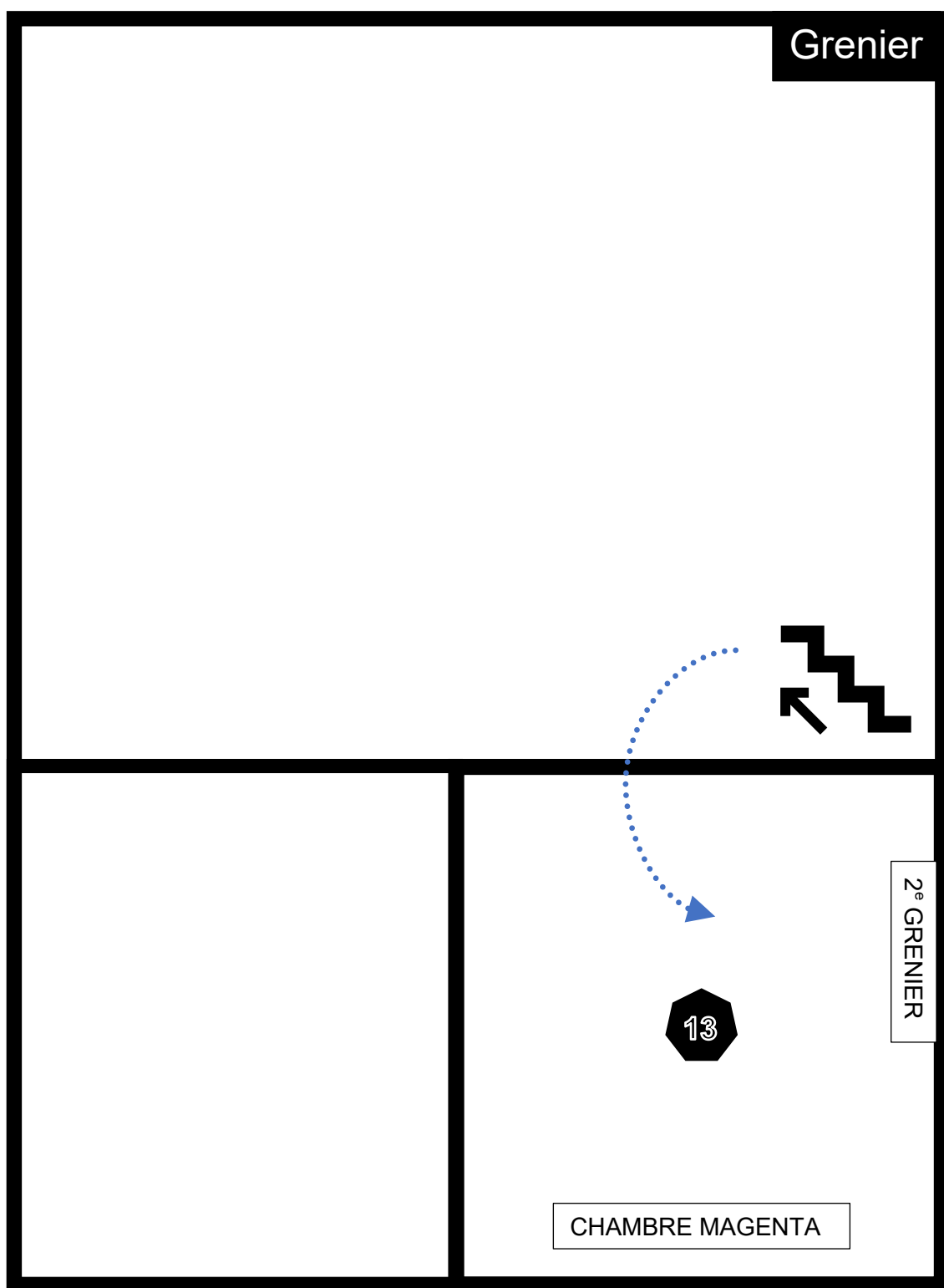
Nous voulions mettre en valeur leurs photographies prises, pour la plupart, dans un contexte familial. Nous souhaitons, parallèlement, permettre aux visiteuses et visiteurs de ressentir ce qu'avaient pu éprouver ces jeunes en prenant part à ces activités de prise de photographies 35mm. Pour construire cette installation, nous nous sommes inspiré des observations, questionnaires et verbatims recueillis en classe lors du retour sur l'expérience de prise de vue. Les photographies ont toutes été sélectionnées par les élèves. Elles présentent essentiellement des moments en famille et entre ami.e.s. Nous avons joué avec les rythmes de diffusion pour représenter ces rencontres de temporalités vécues, par la grande majorité des jeunes participant.e.s, comme intrigantes plutôt que déstabilisantes, excitantes plutôt que contraignantes. Ce n'est pas ce à quoi nous nous attendions; elles et ils nous ont déstabilisé.

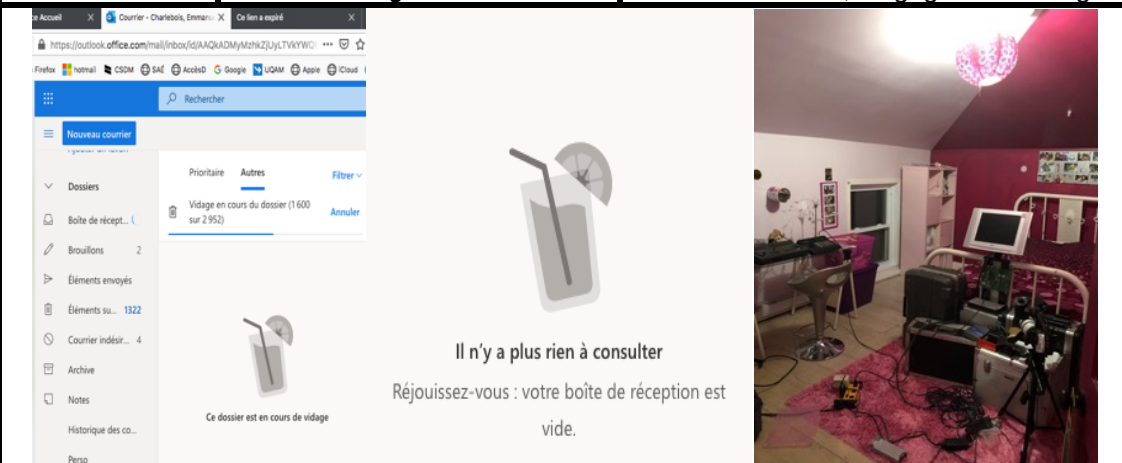




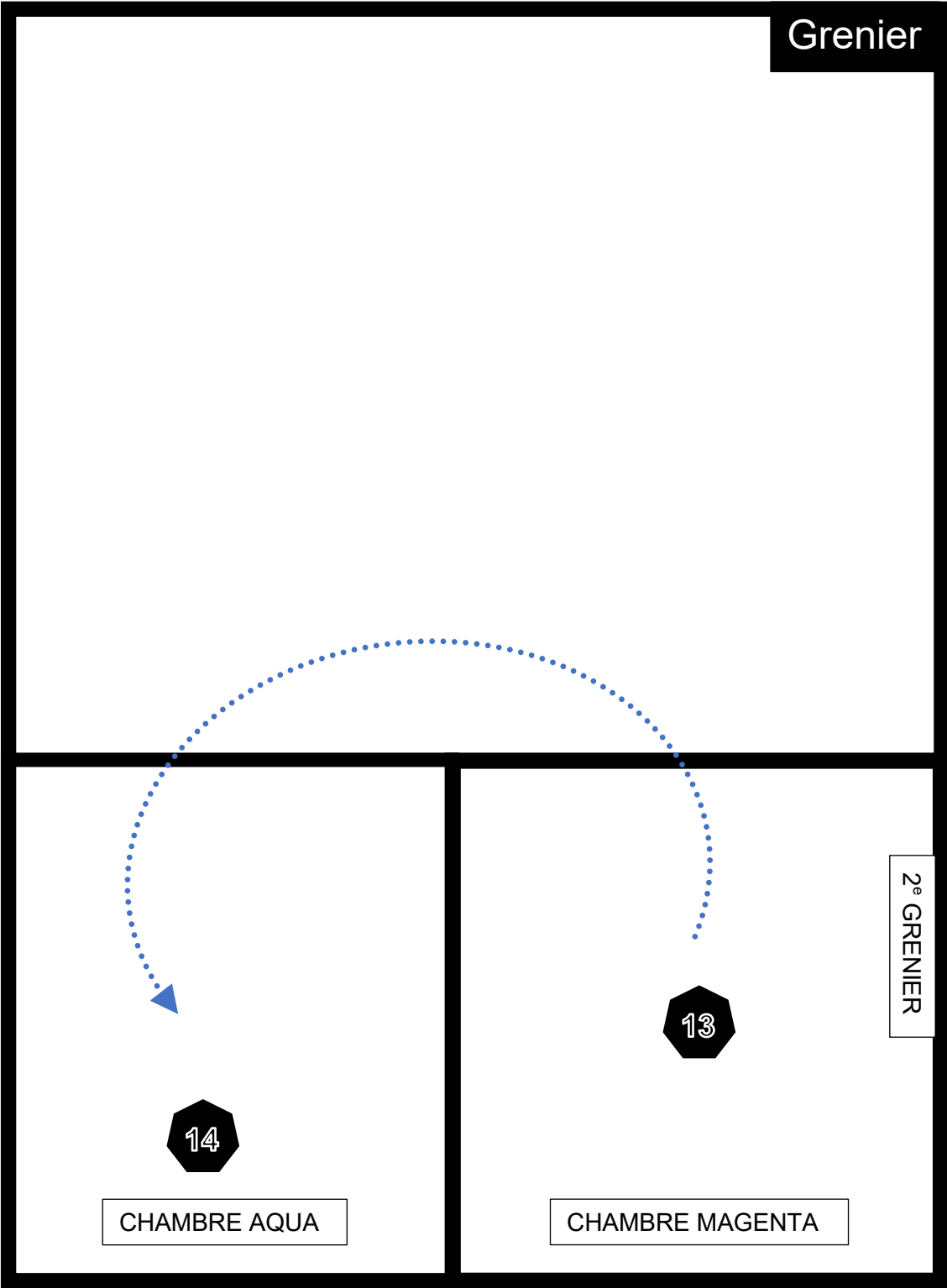
À mi-chemin dans le parcours de l'exposition, nous proposons une vidéo (lien en Annexe 1). Dans une rencontre improbable entre fable et facture scientifique, elle raconte la genèse et l'évolution des interstices communicationnels. Nous avons utilisé une infographie la plus rudimentaire et épurée possible pour expliquer d'où viennent les interstices et où ils sont maintenant. Avec une narration dans une langue inventée se rapprochant d'un mélange de finnois et de norvégien, nous retraçons l'histoire de cet élément déterminant qui constitue notre objet de recherche. Un tel choix de narration, sous-titré en français, donne une (fausse) crédibilité au propos de la vidéo. Autrement dit, nous suggérons que cette présentation est le résultat de travaux de recherche exploratoire rigoureux réalisés probablement en physique. En procédant ainsi, nous expliquons la présence des tiges et des sphères dans plusieurs installations, mais aussi dans toute la signalétique de l'exposition. Toute la vidéo incorpore exclusivement ces deux éléments. Ils évoluent dans le temps et dans l'espace pour exprimer les incidences communicationnelles auxquelles nous sommes exposé.e.s. Nous rendons les interstices tangibles, identifiables, atteignables. Du même souffle, nous partageons une autocritique de notre propre ambition initiale d'étudiant-chercheur à vouloir matérialiser les interstices médiatiques.

Sous l'écran, une grande malle ouverte conserve une réserve de tiges et de sphères. Sont-elles en attente d'être mobilisées? Ont-elles été rejetées? Sont-elles ainsi conservées ou, au contraire, en voie d'être radiées?





Nous gravissons à nouveau un étage pour nous rendre, cette fois, au grenier. Une trappe dans un mur donne accès à un autre grenier. C'est dans celui-ci que nous avons installé tous les serveurs qui gèrent l'ensemble des données numériques stockées sur la planète. Ils y sont dissimulés pour illustrer le fait que l'immatérialité, trop souvent associée aux contenus numériques, est en fait un leurre et s'accompagne d'incidences économiques, sociales et environnementales considérables. Dans ce deuxième grenier, des boîtes noires sont surplombées de nuages suspendus par des fils transparents. Les visiteuses et visiteurs n'y ont accès que par une petite brèche dans un mur ainsi que par un écran qui retransmet en direct les images enregistrées par trois caméras de surveillance installées dans cette pièce. Cet entreposage massif de données personnelles par les GAFAM pose évidemment de nombreuses questions éthiques. Dans le cadre de notre projet de thèse et de notre exposition, nous nous interrogeons à savoir s'il doit y avoir des limites à la conservation quasi illimitée. Avec cette installation, nous réfléchissons également au droit à l'oubli, au droit d'être oublié.e, à la responsabilité individuelle et collective de conserver les données, mais aussi de les effacer. Les captures d'écrans insérées ci-haut apparaissaient ponctuellement sur l'écran de la pièce adjacente au 2^e grenier. La photo de droite présente une partie du dispositif de contrôle des serveurs.

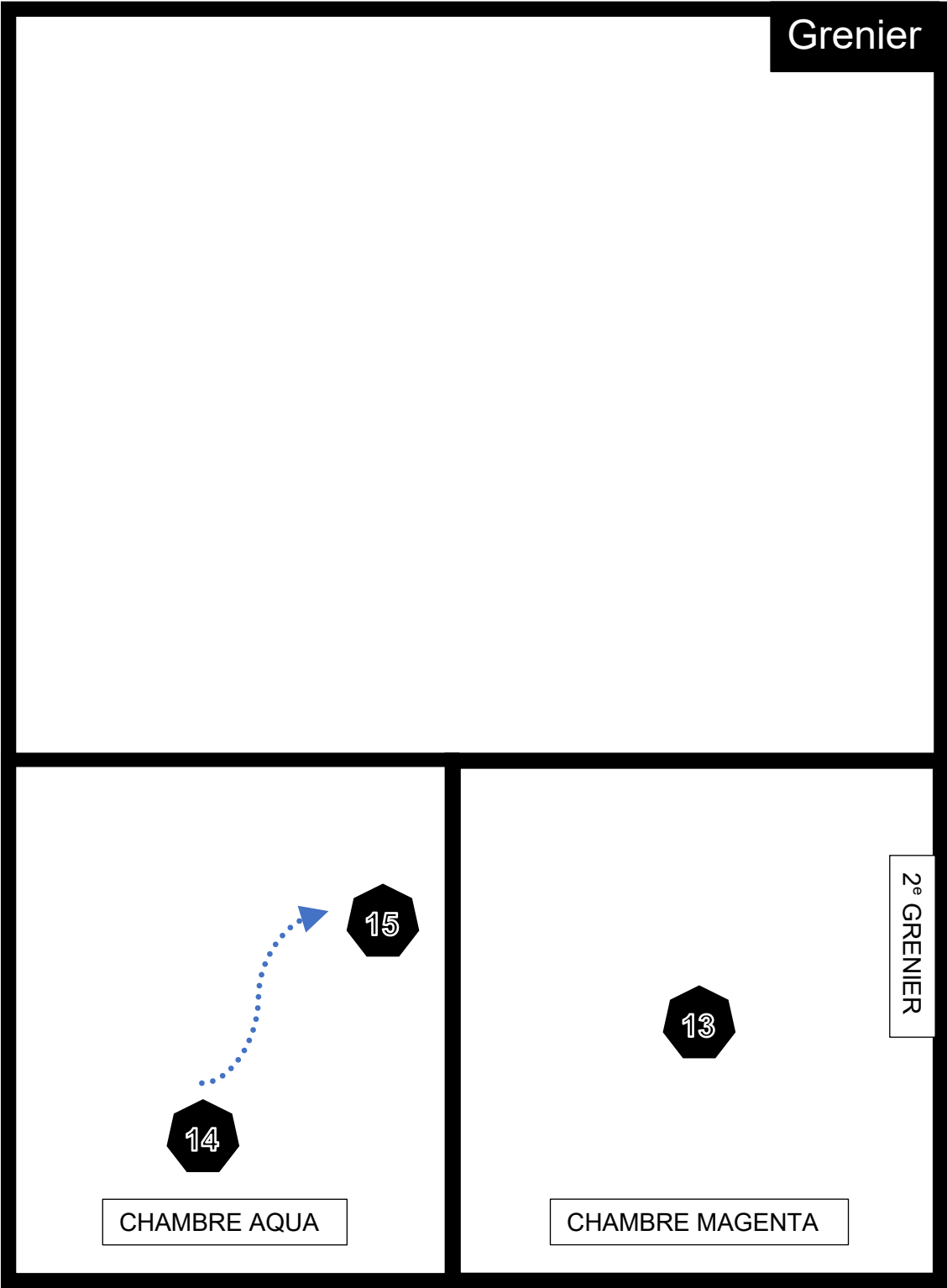




Dans la chambre voisine, nous abordons à nouveau l'entreposage et l'archivage, mais, cette fois, avec des documents analogiques. Une étagère permet le rangement de 25 boîtes remplies de photographies familiales. Elles sont classées en fonction de leur année de création. Nous évoquons ainsi les enjeux associés à la conservation et à la consignation des données. La lourdeur du matériel, comme celle de la tâche de préservation de la mémoire familiale, est considérable.

Le mur opposé diffuse sur une grande toile les images de deux projecteurs à diapositives. Celui de gauche transmet une photo de deux jeunes enfants. Elle semble avoir été prise dans les années 1970. Le deuxième appareil projette du vide; la lumière de la lampe crée un cadre lumineux sans photo. Est-ce le signe d'un problème technique, d'une mémoire perdue ou effacée, ou d'un interstice?



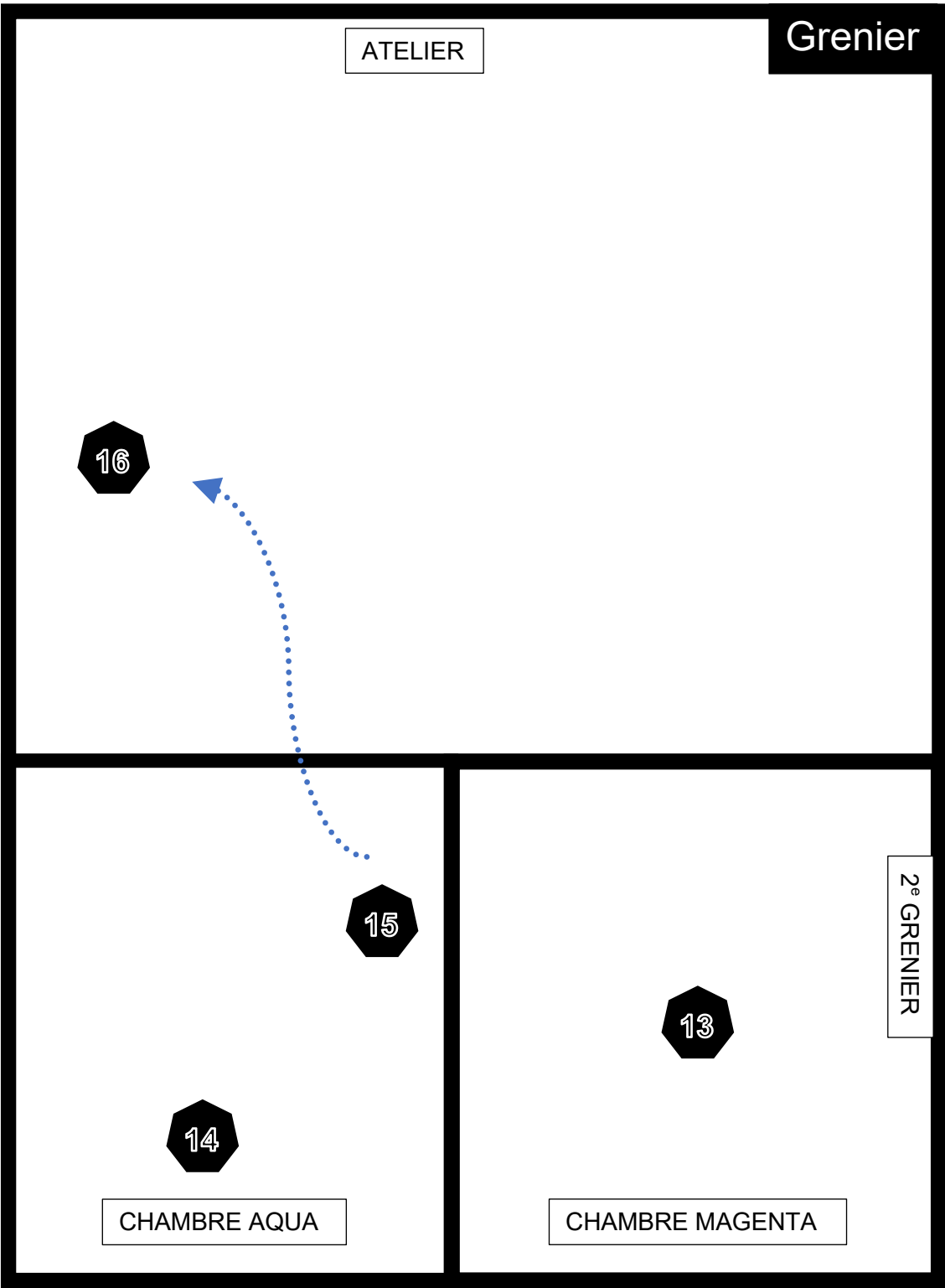


Installation 15	Titre : <i>Arbre généatechnologique</i>	Section 3 : Pause, élagage et archivage
-----------------	---	---



Dans la même pièce, un immense arbre, dont les fruits sont des photographies rondes réalisées et sélectionnées par les élèves participant.e.s, figure au mur. Les branches permettent de relier les photographies, de leur donner un sens et une organisation. Les tiges et les sphères déjà intégrées aux installations n^{os} 0, 8 et 12 reviennent dans cet « arbre généatechnologique » pour marquer l'importance de la structuration des souvenirs. Les photos représentent surtout des moments du quotidien en famille, mais ne s'y limitent pas. Elles apparaissent également dans l'installation n^o 11, mais se retrouvent désormais non plus en diffusion individuelle successive par diaporama, mais en présentation collective, accessibles simultanément. Ces photographies exposées côtoient donc, dans cette chambre, d'autres photos qui sont cachées, emboîtées. Cette cohabitation renvoie à notre travail, à celui de la chercheuse ou du chercheur en général. Des notions étudiées dans le cadre de notre scolarité au doctorat²⁷ ont inspiré l'organisation de cette pièce. « [...] le désir me prend de saisir l'inabordable, le toujours tu, l'éclat perdu. Tous ces fragments de vie, ces instantanés [...] n'ont aucune homogénéité. Ce qui les réunit, c'est d'avoir existé et de rendre compte de situations souvent inexplorées ». (Arlette Farge, 2019, p. 9) Ainsi se pose tout l'enjeu d'exposition ou non de ce qui n'a pas encore été (en)cadré, ce qui a échappé aux savoirs (Farge, 2019). Jusqu'où et jusqu'à quand devons-nous bricoler et révéler ce qui était, jusqu'alors, inaccessible?

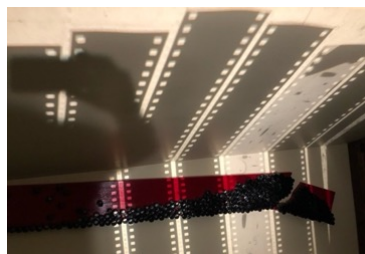
²⁷ Particulièrement [FCM9000-10](#) : *Territoire de la communication* et [FCM910B](#) : *La place de l'archive dans les recherches actuelles en communication*, UQAM, 2019.

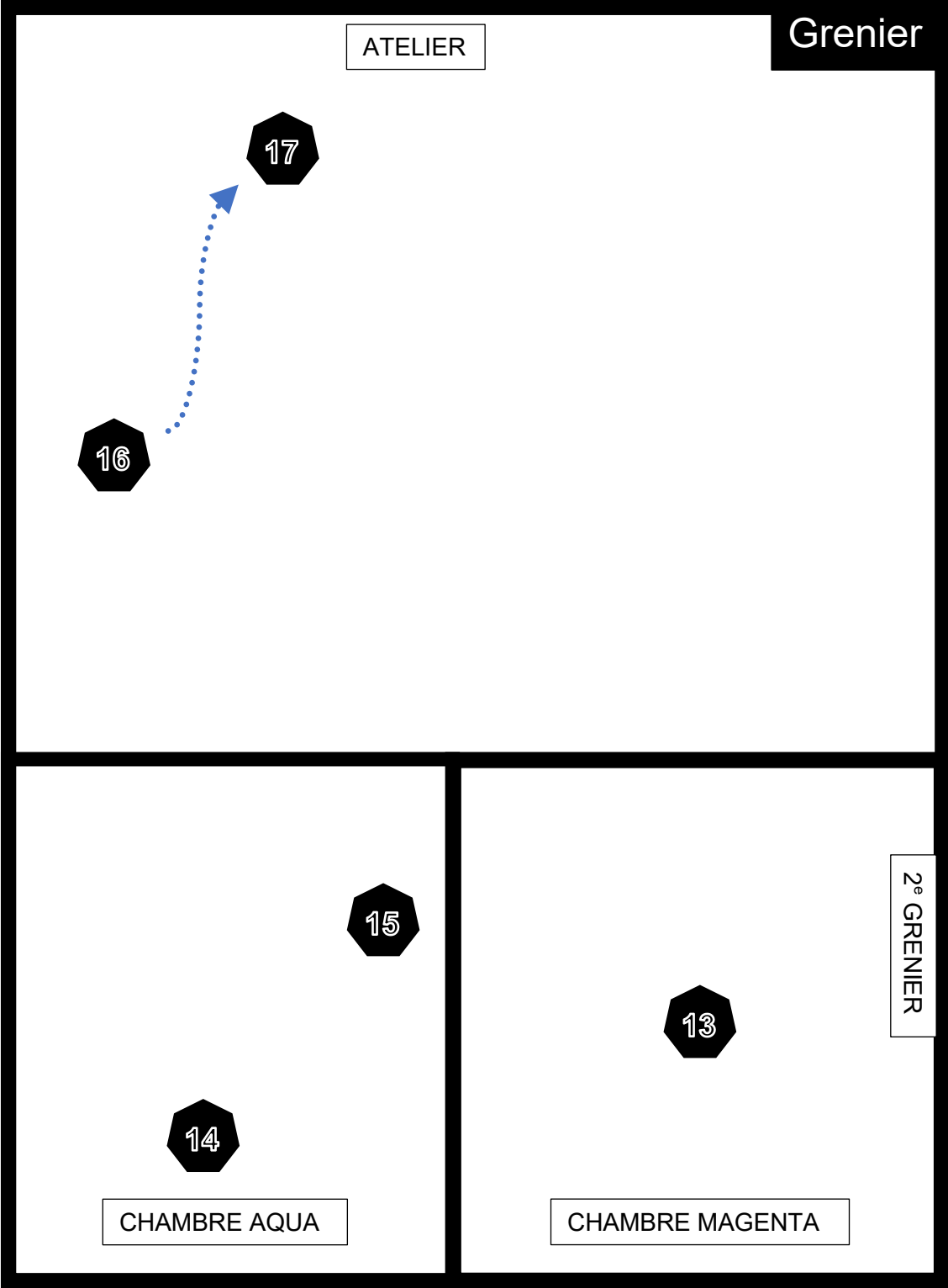




Nous avons mobilisé plus de 300 boîtiers de pellicules 35mm pour produire une chaîne de montage de contenus. Celle-ci se fracture en raison de la lourdeur des informations à traiter. L'installation présentée lors de l'exposition est celle qui apparaît à gauche. À la suite de l'événement, dont nous avons limité la durée à quelques heures, certaines œuvres sont restées accrochées. C'est le cas de celle-ci, *Surcharge*, et de la suivante, *Décharge*. Elles se trouvent toutes deux dans la pièce principale du grenier qui nous sert d'atelier.

Au cours des dernières années, nous avons à plusieurs reprises observé *Surcharge* pour réfléchir les interstices médiatiques. Nous nous sommes amusé à l'altérer, à y greffer des boîtiers en suspension (photo de droite). Si la surcharge communicationnelle peut conduire à la dilution, voire à l'effondrement de la valeur des données partagées, elle peut aussi, en contrepartie, générer de nouvelles dynamiques, de nouveaux états communicationnels. Nous lui avons également ajouté d'autres éléments (voir photo ci-dessous) afin d'élargir et d'enrichir la compréhension de notre objet de recherche.





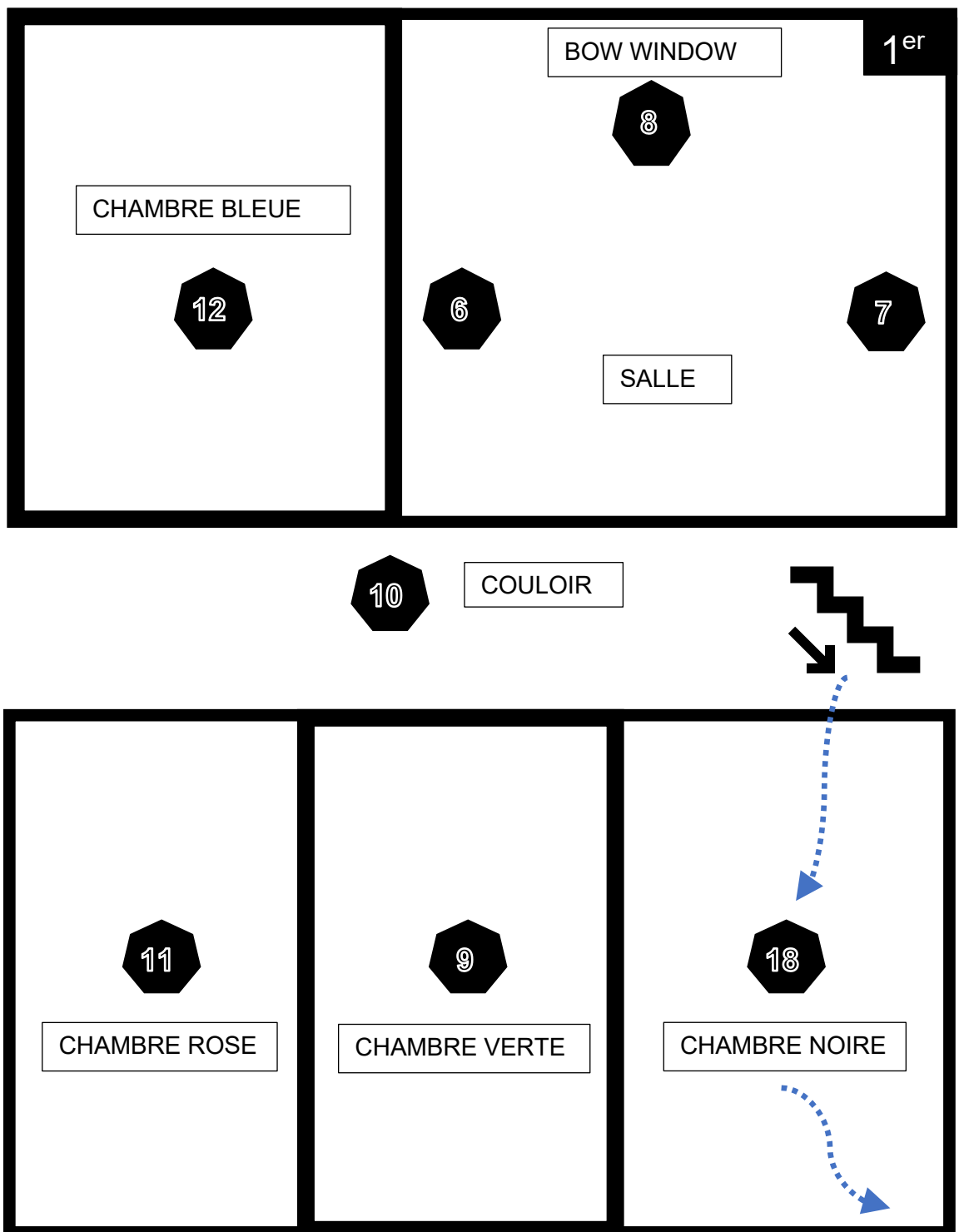


Selon l'angle privilégié, cette construction pourrait appartenir aux quatre sections de l'exposition. Au terme de ce processus en recherche-crédation médiatique, nous ne savons que penser de cette installation. Voici comment nous l'avons décrite dans le livret de l'exposition : « Installation ratée. Elle se voulait un hommage au travail de jardinière de ma mère. Si l'abondance peut servir la force photographique, ici, elle l'a affaiblie. Une simple fleur aurait sans doute suffi... » (voir Annexe B).

Bien qu'elle ait été la préférée de beaucoup de visiteuses et visiteurs, nous continuons de penser que ce muret imposant – formé de boîtes de conserves imbriquées en colonnes et recouvertes de photographies de plantes et de fleurs de la cour arrière de la maison – ne rendait pas justice au travail de culture réalisé. Nous avons choisi ce type de contenant pour que se conserve la mémoire de notre mère, de sa passion.

Si l'exposition avait lieu aujourd'hui, *Décharge* n'en ferait pas partie, mais nous ne savons pas pourquoi. Peut-être que les interstices ne s'y retrouvent pas? Ou peut-être qu'ils nous échappent...

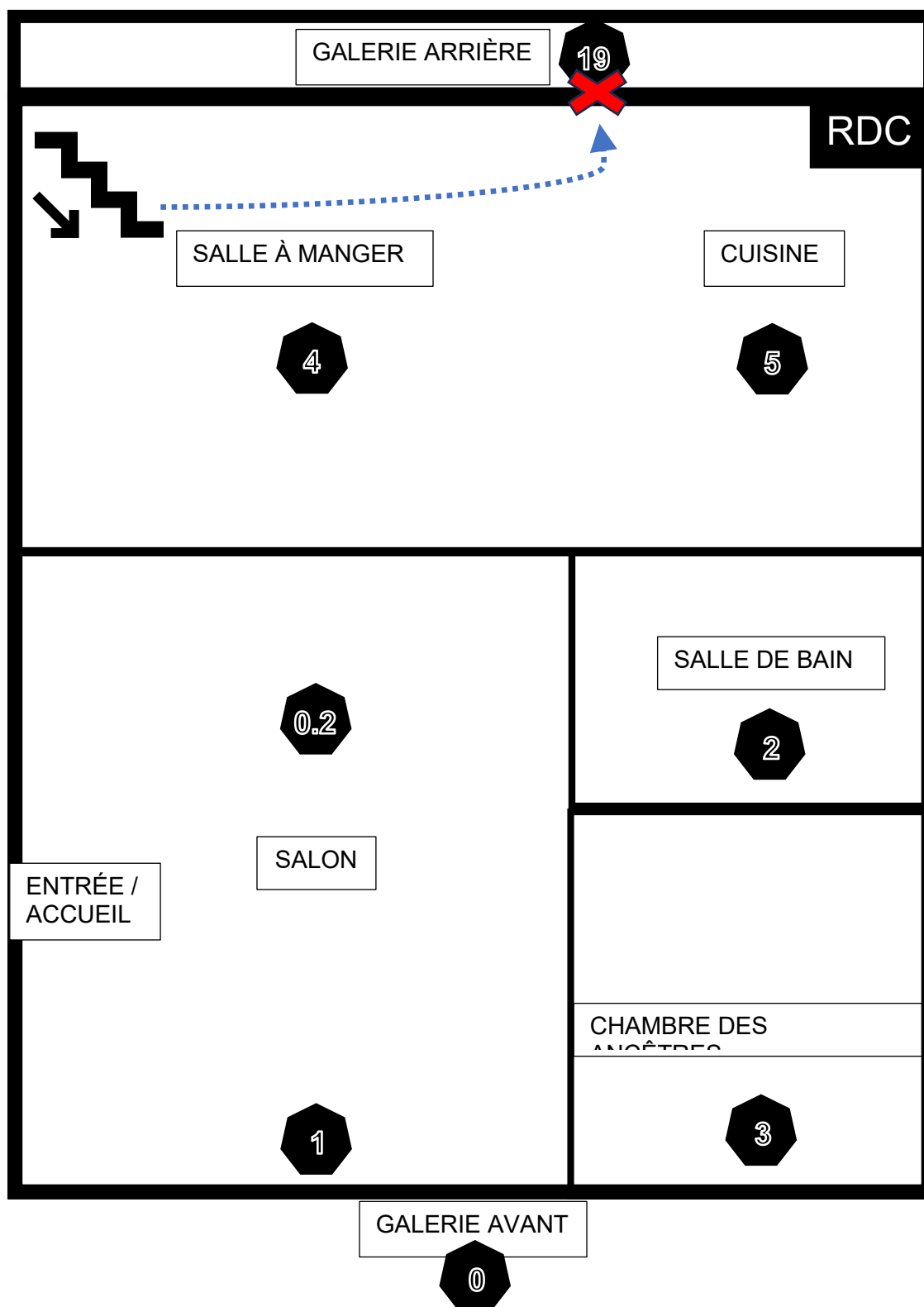
] ... [



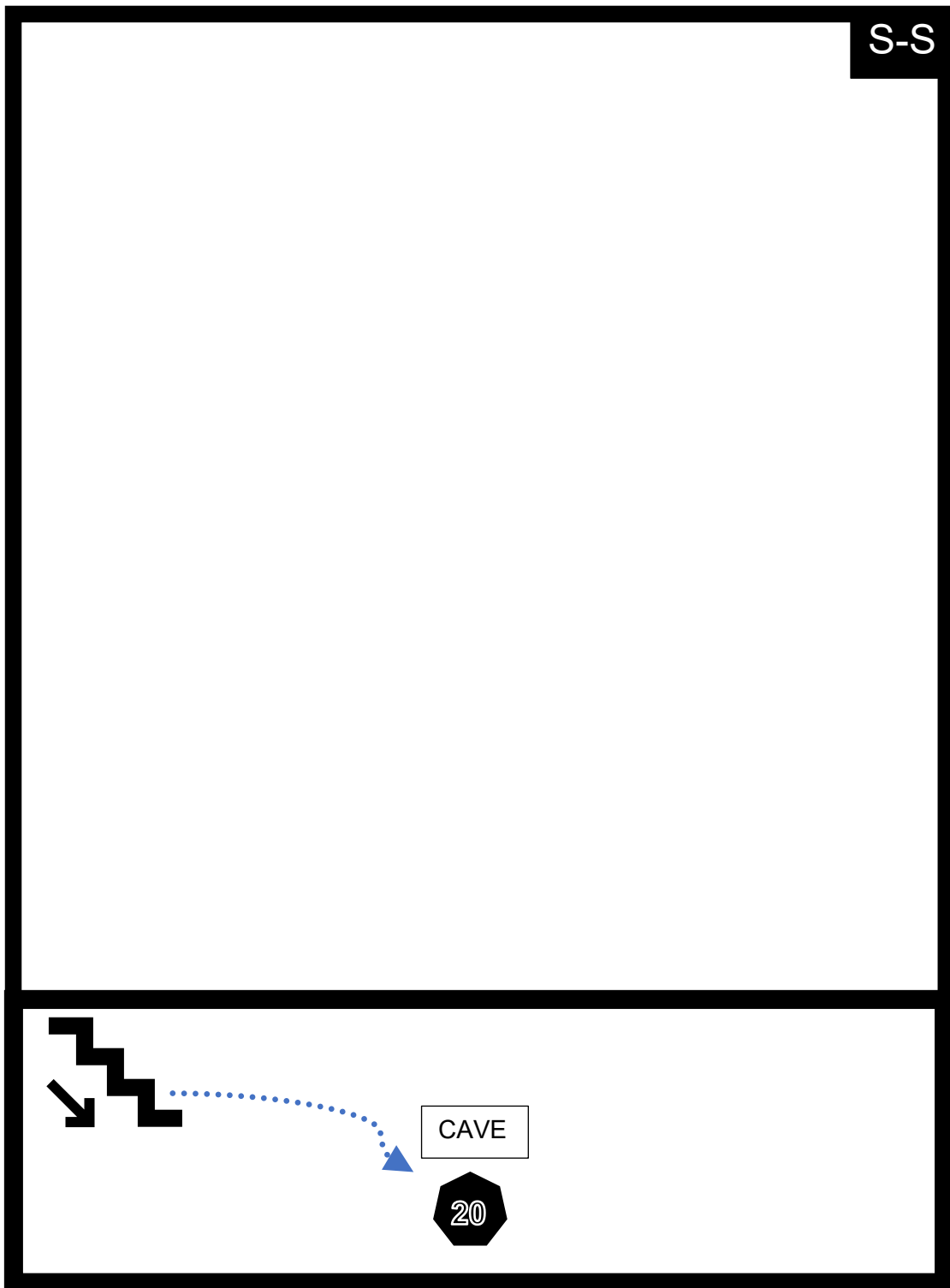


Les enjeux environnementaux et économiques associés à la surconsommation informationnelle sont évoqués de manière plus explicite dans cette installation. Le plancher d'une pièce est entièrement recouvert d'une couche dense de reçus de commerces. Sur le mur principal, plusieurs milliers de photogrammes sont disposés en une grande mosaïque représentant les activités humaines, du sous-sol de la Terre jusqu'au ciel. Au bruit assommant de ventilateurs industriels s'ajoutent des éclairages crus et stroboscopiques. Nous avons pu observer deux comportements majoritaires et bien distincts de la part des visiteuses et visiteurs. De nombreuses personnes ont traversé très rapidement cette pièce, se sentant inconfortables, voire agressées (la sortie était à l'opposé de l'entrée). D'autres s'y sont stationnées un bon moment. Dans ce deuxième groupe, les adultes cherchaient surtout à déchiffrer la mosaïque alors que la plupart des enfants prenaient un bain de reçus en s'amusant à les faire virevolter.

L'idée de « surcommunication » que nous avons proposée et énoncée précédemment s'est développée en parallèle avec l'élaboration de cette installation. Certaines réactions des gens qui ont pris part à la visite vont dans le double sens que nous donnons à cette idée : celui d'une consommation dépassant les limites de ce que nous pouvons consommer ou tolérer, celui aussi d'une « supracommunication » qui permettrait de tirer profit de la charge importante de partage de données, notamment de photographies.



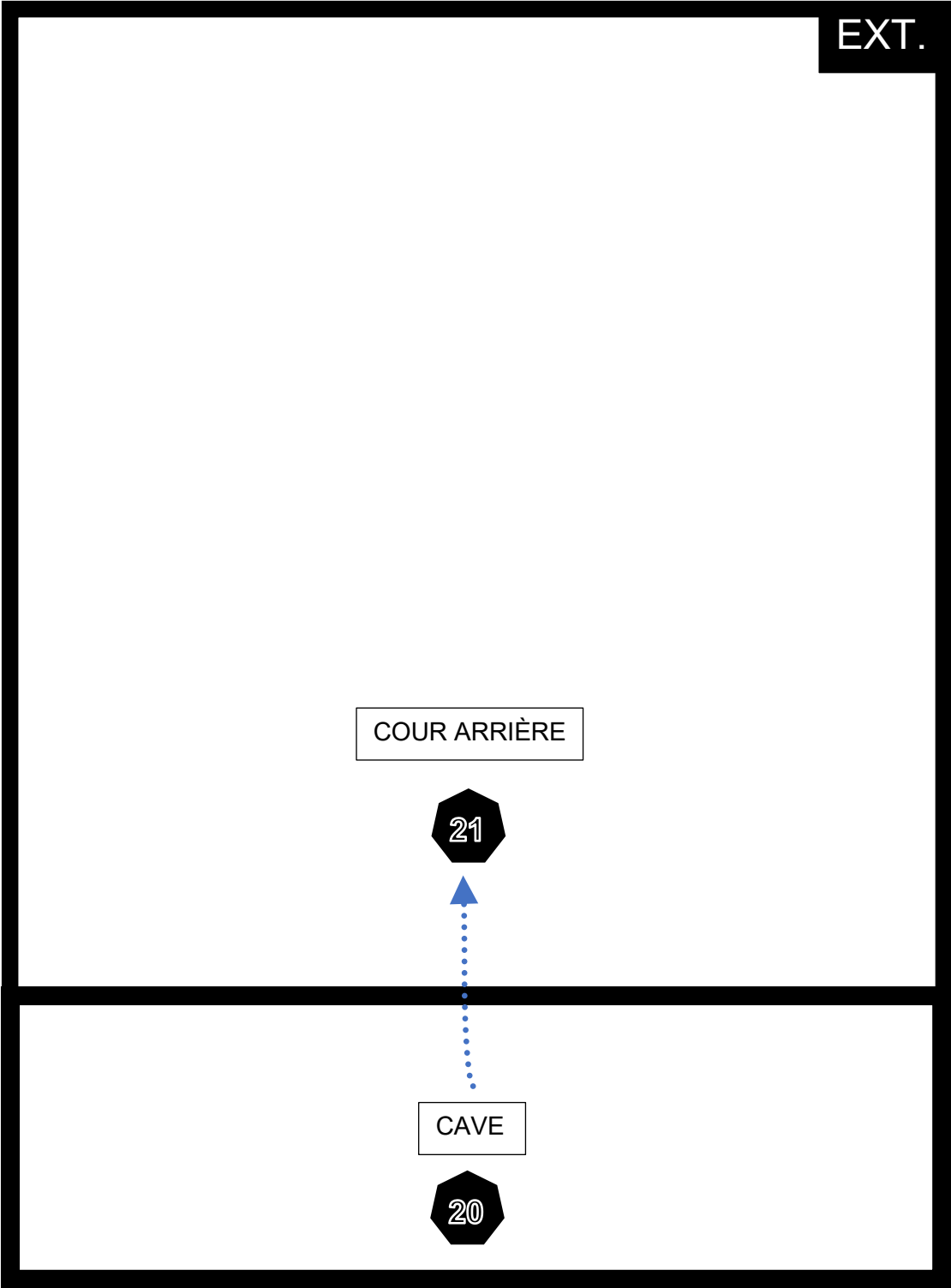
Rappeler que l'installation 19 a été retranchée, d'où l'absence de tableau.





Décharge/oubli a été la construction la plus pénible à produire. D'abord, elle impliquait de brûler partiellement des photographies, dont plusieurs de personnes proches de nous. Ensuite, brûler des photos n'est pas chose simple : il faut le faire en extérieur et composer avec des vents qui cherchent à déjouer nos plans; porter un masque complet de protection respiratoire contre les produits toxiques. Finalement, le contrôle du degré de brûlure est extrêmement complexe.

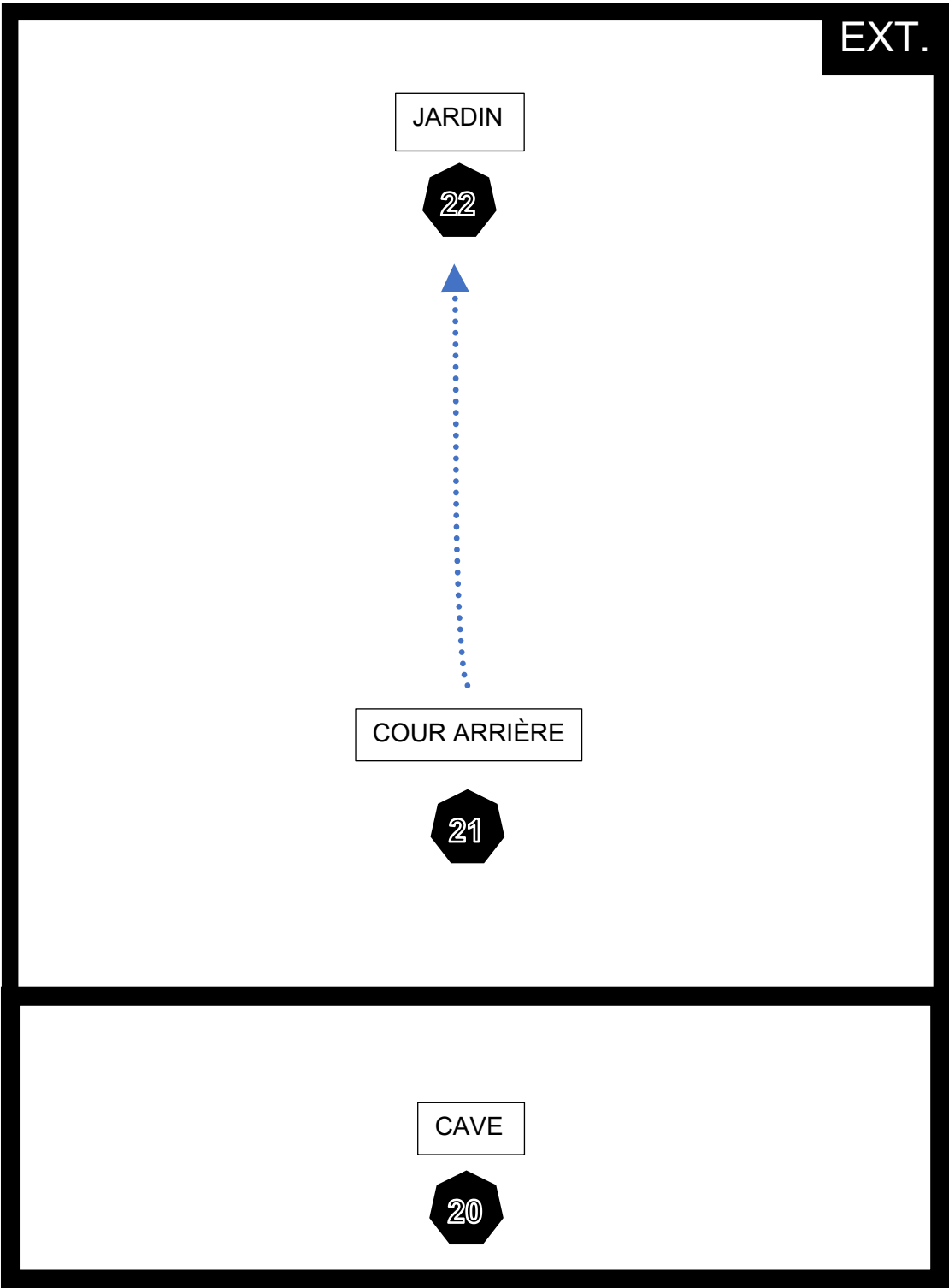
Cette installation reprend l'idée du symbole web de la corbeille que nous vidons pour libérer de l'espace de stockage, mais aussi parfois pour nous libérer de contenus dont nous ne voulons plus pour différentes raisons. Elle est la seule à être présentée dans notre cave. Celle-ci est divisée en deux sections : atelier de menuiserie dont les éléments sont interpellés régulièrement et lieu d'entreposage de (trop) longue durée favorisant l'abandon, l'oubli. Nous avons à nouveau réincarné des symboles et des pratiques numériques en matériaux bien tangibles : une poubelle et un BBQ. La première déverse son contenu dans le second qui se charge de l'incinérer. Elle devait en principe être en continuité avec l'installation n° 19 *Surcharge/décharge* dont la météo aura eu raison (cf. *Effets du temps* de la section 3.4.2). Ici, l'accent est mis sur le caractère irréversible de la destruction, volontaire ou non, de souvenirs de famille. Entre perte non désirée et intention libératrice, il y a tout un monde (ou un entre-deux-mondes).



Installation 21	Titre : <i>Abolir la profondeur [...]</i>	Section 2 : Surcharge informationnelle
-----------------	---	--

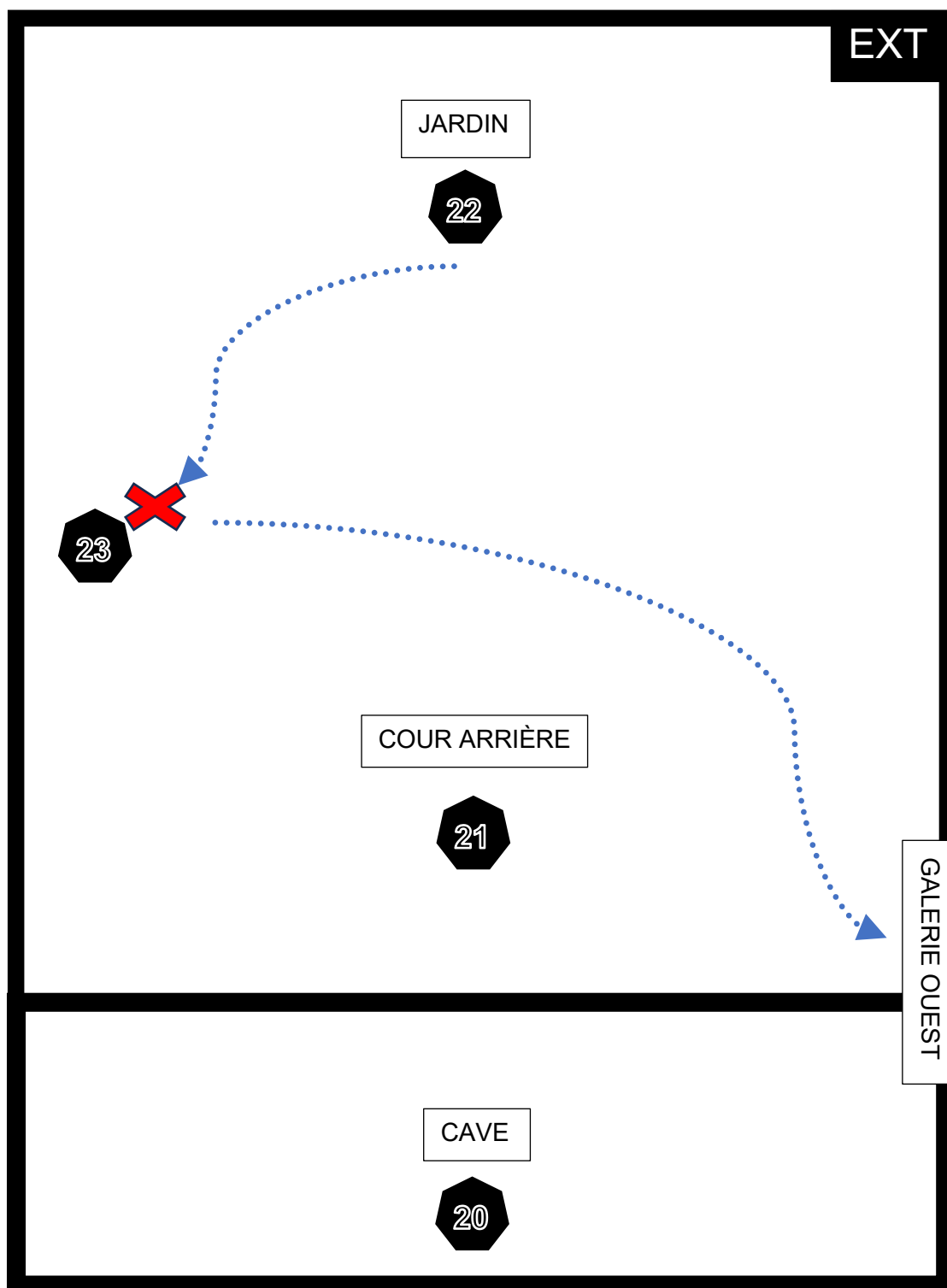


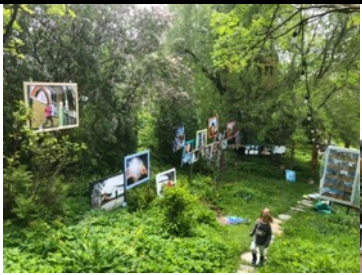
Nous quittons la maison pour nous retrouver dans la cour arrière. Si l'installation n° 20 a été douloureuse à réaliser, la suivante a été au contraire la plus hilarante à créer. Nous avons adopté le format des abribus pour élaborer un affichage double rétroéclairé. Ce dernier donne à voir une multitude d'égoportraits. L'avant-plan est identique pour les 40 photos au format 8 par 12 pouces. Nous y apparaissions tout sourire avec des lunettes de soleil. Les arrière-plans sont quant à eux tous différents. Ils présentent, pour la plupart, des sites touristiques célèbres. Certains sont plus inusités et nous emmènent dans la station spatiale internationale, dans un bidonville ou dans un territoire ukrainien en ruine. Les portraits dominent largement le cadre de chacune des photographies, laissant très peu d'espace à l'environnement où la photo aurait été prise. Nous sommes d'avis que les interstices médiatiques contribuent à contextualiser nos communications et que le fait de s'en passer uniformise ou banalise l'expérience photographique. Autrement dit, le fait de recourir à un temps et à un espace de réflexion qui précède la prise de photographies de voyage, particulièrement les égoportraits, peut permettre un questionnement sur l'intention et la pertinence du cliché imminent, mais aussi un possible recadrage qui donnerait une autre valeur à la photo. Cette même interpellation interstitielle inviterait à se questionner sur l'après prise de vue : le partage et la conservation. Il s'agit donc ici de distinguer trois intentions : témoigner de « NOUS y étions », de « NOUS étions à cet endroit » et d'« à cet ENDROIT, nous étions ». Les trois peuvent être pertinents, mais nous devrions pouvoir et devoir choisir. Les réseaux sociaux numériques et, plus généralement, les dispositifs et pratiques photographiques numériques, l'égoportrait en tête, semblent laisser peu de place aux arrière-plans, aux contextes dans lesquels se vivent les moments que nous décidons d'immortaliser. C'est ce qui est évoqué dans cette installation qui incite à la révision de nos pratiques et de nos intentions. Il y a toutefois un biais important à la critique qui se dégage de cet assemblage : nous n'utilisons aucun réseau social numérique et, bien que nous en étudions les constituants et principales fonctionnalités, nous n'en maîtrisons pas les dynamiques générales.





Plus loin dans la cour, un arbre créé à partir de madriers a pour fruits 120 cadres photo vides. Les visiteuses et visiteurs pouvaient adopter différents points de vue pour en observer les composantes. Il était possible d'accéder au centre de la base de l'arbre ou d'avoir une vue en plongée à partir d'une cabane construite dans un arbre, celui-là véritable. Nous désirions qu'après avoir été (sur)stimulé.e.s par les installations précédentes, les visiteuses et visiteurs puissent faire le plein de vide ou l'inverse. Les cadres vides devaient permettre de se libérer, du moins en partie, de cette accumulation visuelle. Lorsque nous avons testé cette installation, nous avons fait le constat qu'elle pouvait, au contraire, inciter à remplir les cadres avec les arrière-plans qui s'y inséraient. Transposé aux technologies numériques, cela revient à un encouragement, bien involontaire soit-il, à favoriser un accroissement de l'offre écranique. Était confirmée à nouveau la difficulté d'alléger notre consommation d'images, qu'elles soient suggérées ou imposées. Une réelle décharge doit être un acte réfléchi et organisé, à moins d'en avoir l'habitude et qu'elle soit déjà inscrite naturellement dans nos choix du quotidien. Ainsi, libérer de l'espace de stockage devrait s'accompagner non pas d'une intention de remplacer ces données par d'autres équivalentes, mais plutôt d'une volonté d'ouvrir ces espaces et temps aux interstices afin d'y insérer des pauses, des réflexions, du décrochage, de l'oubli de consommer.



Installation 23	Titre : <i>Sans titre</i>	Section 4 : Décharge et oubli
		
Ces 18 grands formats de photos argentiques proviennent de l'ensemble des familles participantes. Les photographies ont été prises à l'aide d'appareils 35mm fournis dans le cadre de notre projet. Elles ont été réalisées tant par les enfants et adolescent.e.s que par leurs parents. Nous avons eu l'idée de les suspendre sur notre corde à linge. C'est une portion d'exposition du <i>Museum of the City of New York</i> qui a initialement inspiré cette démarche (voir plus bas). L'accrochage, complexe en raison de la météo et des enjeux techniques, nous avait occupé une bonne partie de la nuit qui précédait l'exposition. Au lever du jour, les forts vents menaçaient de démolir les photos et nous ont forcé à abandonner le positionnement prévu. Nous avons utilisé deux versants de la galerie de la maison pour les accueillir avec un accrochage de dépannage extrêmement sommaire et décevant. Pour nous, ces photographies étaient particulièrement précieuses. Les familles et nous avons pris grand soin d'en faire la meilleure sélection possible et de les mettre en valeur en optant pour un format imposant, des cadres attrayants et un positionnement inusité. Nous aurions sans doute dû ajouter un chapelet sur la corde à linge²⁸.  Sid Grossman (1915-1955), Terrain vacant entre les bâtiments à 148th St., 1939. Musée de la ville de New York. 43.131.9.7		

²⁸ Au Québec, la tradition voulait qu'on accroche un chapelet à la corde à linge afin d'obtenir une température clémente pour un événement spécial.



Figure 120 – Photos suspendues dans un arbre.

En face de l'arbre-grotte créé pour l'installation n°22, un autre arbre, un vrai, accueillait en guise de fruits 54 photographies rondes collées recto verso à des couvercles de pots de yogourt. Ces photos présentaient des clichés réalisés en argentique par les élèves participant.e.s. Quelques jours avant l'exposition, nous avons décidé de les retirer. C'est l'enthousiasme suscité par la participation de ces jeunes qui nous avait encouragé à produire cet accrochage. Après réflexions devant l'arbre, nous avons considéré qu'il s'agissait de redondance (3 autres installations présentaient déjà les réalisations de ces jeunes) et qu'en cohérence avec notre souci de réduire la diffusion, il valait mieux la démanteler. D'autres constructions envisagées ont subi le même sort à l'étape de l'élaboration. Nous y avons déjà fait allusion. L'exposition, dans son sens le plus large, ouvre la voie à la tentation de partager beaucoup, de surexposer. La résistance est rarement spontanée. Il faut la cultiver en s'imposant ou en s'offrant des temps et des espaces de questionnement. La pertinence de notre démarche et de nos intentions a sans cesse été renouvelée au fil du projet, redéfinie et affûtée avec l'accompagnement offert par notre directrice de thèse qui redoutait aussi un excès d'informations là où nous tentions de faire surgir des échappées interstitielles. Ainsi, cette gymnastique à laquelle nous nous sommes

prêté avec ces créations médiatiques a orienté l'ensemble du laboratoire qui culmine par ce travail de rédaction.

4.1.5 Temps d'exposition

Il y a un aspect dont nous sommes particulièrement satisfait à l'égard de l'exposition. Nous croyons avoir pu préserver notre intention initiale de ne pas en faire une vitrine documentant des données recueillies ou, plus globalement, illustrant nos travaux de recherche. Par une série de réflexions, de cadrages et recadrages, nous considérons avoir pu en faire une expérience génératrice d'interstices, malgré le risque possible de surexposition. Des commentaires de personnes qui ont pris part à l'exposition témoignent de cette impression, de cette imprégnation. Nous en insérons quelques-uns ci-après.



Figure 121 – Vernissage / décapage de l'exposition.



Figure 122 – Visite de l'exposition par les élèves du primaire.

Les observations des visiteuses et visiteurs recueillies oralement et par écrit (via un feuillet remis à toutes et tous) nous permettent de penser que l'exposition a pu les plonger dans un état et un rapport particulier aux interstices médiatiques. Cet état correspond à la définition que nous avons proposée pour décrire ces interstices, soit le moment et l'espace où nous avons/prenons conscience de notre état de communicatrice et de communicateur ; ces instants qui rendent disponibles l'hésitation, l'attente, le délai, la réflexion, les questionnements, le souvenir, la nostalgie, l'oubli, mais aussi l'anticipation, l'excitation, l'appréhension. Cette

(sur)exposition aura donc été une invitation à réfléchir le temps et l'espace dans nos échanges communicationnels au prisme de la photographie.

À l'issue de sa visite, une mère immigrante nous a raconté que, lorsque ses enfants étaient plus jeunes, elle n'avait pas les moyens d'avoir un appareil photo. Sa famille avait alors développé une habitude qui consistait à faire semblant de se photographier, chaque membre plaçant leurs mains de manière à créer un cadre et se montrant le résultat par la suite, dans ce même cadre. J'ai été très touché par ce témoignage. Elle venait de me confirmer qu'on peut se passer de matérialité pour capter, partager, exposer. C'était ma dernière exposition.

Nous partageons ici dix captures de notes rédigées par des personnes qui ont parcouru l'exposition. Nous avons choisi de les reproduire sans commenter les commentaires. En leur donnant la parole, nous marquons une pause, nous libérons un espace.

Vous êtes invités à voter pour votre installation préférée.

À la fin de votre parcours, déposez cette fiche dans la boîte prévue à cet effet ou remettez-la à une préposée.

Merci d'inscrire vos coordonnées ainsi que la raison de votre préférence.

Installation préférée : no. 12

Raison(s) : la poésie et la photo (raquie)
Orient une impression de poeur
comparaison qui montre la force de l'intensité.

Figure 123 – Visite de l'exposition : commentaire 1.

Installation préférée : no. 18

Raison(s) : se me suis sentie immergée
dans l'installation avec le vent.
Représente bien la surconsommation

Nom : Cynthia d'Acem Bisson Âge : 32

Figure 124 – Visite de l'exposition : commentaire 2.

Installation préférée : no. 18 + 20

Raison(s) : la vie nous surcharge de beaucoup de souvenirs
qu'on doit savoir un jour s'en décharger
l'oubli est le meilleur remède pour nous décharger des bords
souvenirs

Nom : Fadova Mervezai Âge : 36

Figure 125 – Visite de l'exposition : commentaire 3.

Installation préférée : no. 16

Raison(s) : parce que la surcharge
tombe et se recycle dans
la décharge. Comme quoi c'est
possible de faire pousser des fleurs dans
l'asphalte

Nom : Julie Chevon Âge : 53

Figure 126 – Visite de l'exposition : commentaire 4.

Installation préférée : no. 11 et 12

Raison(s) : Il force un temps d'arrêt, on
sent un malaise, d'ailleurs, à prendre le
temps qu'il faut pour tout voir.

Nom : Lucie Âge : 35

Figure 127 – Visite de l'exposition : commentaire 5.

Installation préférée : no. 12

Raison(s) : Pour la réflexion que
l'installation apporte. Pour la musique
et le rythme.

Nom : Jacinthe Maffett Âge : 41

Figure 128 – Visite de l'exposition : commentaire 6.

Installation préférée : no. 17

Raison(s) : Tellement de beauté, de
couleurs concentrées, qui me forcent
à prendre une pause pour apprécier cette
œuvre!

Nom : Adèle Beausoleil Âge : 28

Figure 129– Visite de l'exposition : commentaire 7.

Installation préférée : no. 4

Raison(s) : Éclairage naturel, créativité des lumières, structures
en bois clair qui donnent un bon fond pour les images
et le montage 3D simulé.

Nom : ALEXIS CALVÉ-GENEST Âge :

Figure 130 – Visite de l'exposition : commentaire 8.

Installation préférée : no. 20

Raison(s) : ça démontre bien notre
relation avec la photo instantanée

Nom : Marie-Michèle Drouin Âge : 37

Figure 131 – Visite de l'exposition : commentaire 9.

Vous êtes invités à voter pour votre installation préférée.

À la fin de votre parcours, déposez cette fiche dans la boîte prévue à cet effet ou remettez-la à une préposée.

Merci d'inscrire vos coordonnées ainsi que la raison de votre préférence.

Installation préférée : no. 13

Raison(s) : En entrant dans votre
maison, on est en fait entré
dans votre tête ! N'est-ce pas ?

Nom : Michel Mailhiot Âge : 56

Figure 132 – Visite de l'exposition : commentaire 10.

L'élaboration de cette exposition a constitué un travail de laboratoire dans lequel nous avons pu occuper à la fois les fonctions d'appariteur, d'ingénieur et de chercheur. C'est par ce processus que nous en sommes arrivé à certains constats. Nous en évoquons quelques-uns ici et nous y reviendrons plus en profondeur en conclusion de thèse.

En manipulant différents matériaux que nous avons considérés comme étant des fragments d'interstices, des structures frontalières au flux communicationnel ou des blocs de charge informationnelle, nous avons joué avec des constituantes de dispositifs au cœur desquelles se déploient nos activités photographiques familiales. Au cours des trois dernières années, ces éléments ont été remués, déplacés, agencés et réagencés. Ces activités techniques et créatrices nous ont conduit à des repositionnements à l'égard de nos postulats et postures. Par exemple, nous avons pu observer que nos juxtapositions initiales, plutôt rigides, de dispositifs analogiques et numériques se sont progressivement métamorphosées en cohabitations harmonieuses, en conflits stimulants et même en fusions ou en confusions. Entre l'installation n° 19 créée en 2020 et celle n° 13 créée en 2022, le contraste est majeur. La première présente, sur deux bandes parallèles de plus de 14 mètres, le flux analogique et celui numérique. Dans la seconde, les équipements analogiques et numériques collaborent pour assurer la mémoire de nos données.

Nous avons également fait le constat que, si certains agencements (sur)chargés dégageaient une tension désagréable, voire agressive, d'autres regroupements pouvaient être non seulement esthétiquement attrayants, mais pouvaient également proposer une certaine harmonie, une nouvelle unicité. Étant donné que nous nous définissons et que nous nous réalisons principalement comme travailleur manuel, nous avons besoin de ce contact physique avec la matière de notre quête. Construire des structures, percer, scier, creuser, visser, coller, ont permis à la fois de nous rapprocher de notre objet et de nous motiver dans la poursuite de notre projet. De plus, créer des installations dans lesquelles nous regroupons des centaines de boîtes de métal, des pots de compote ou de yogourt, où nous juxtaposons des milliers de photogrammes et photographies qui semblent avoir perdu toute valeur individuelle, transforme ces étapes du processus en des moments de médiation, mais aussi de méditation qui libèrent notre esprit et permettent à notre intellect de se ressourcer, d'appréhender avec plus de profondeur les différentes constituantes de notre objet de recherche.

L'historien et théoricien de la photographie, André Rouillé, résume bien l'importance que nous accordons à la mécanique interstitielle, au dispositif, dans notre exposition et dans l'ensemble de notre travail : « Les expositions d'aujourd'hui prennent de plus en plus des allures de dispositifs dans lesquels la mécanique du voir a totalement changé puisqu'elle déborde les objets présentés pour s'élargir à tout l'espace, et pour s'inscrire dans des procédures et des dispositifs mobilisant le corps et tous les sens » (Rouillé, 2008, p.4). Ainsi, tout notre laboratoire de recherche et de création se rend disponible à la monstration.

SECTION V

Apports participatifs

5.1 Entretiens et activités avec les participant.e.s

Nous énonçons, dans ce chapitre, les étapes de collaboration et les apports des participant.e.s. Nous avons obtenu leur autorisation d'effectuer un enregistrement audio des discussions découlant de la mise en commun de leurs réponses aux questionnaires écrits. Cette procédure peu intrusive a permis que le récit des expériences, les échanges et les remarques puissent être retranscrits sans être altérés. Ces enregistrements n'ont été utilisés que pour produire les verbatims. Pour chaque rencontre effectuée, des éléments du verbatim ont été consignés pour une intégration éventuelle à la thèse.

5.1.1 Qualifier et quantifier les interstices

Rappelons à nouveau que c'est dans le contexte des pratiques photographiques des membres de la cellule familiale que nous approchons les interstices médiatiques. Afin d'étudier des particularités de leurs rapports à cette activité, nous avons effectué des entretiens semi-directifs individuels et par petits groupes (en famille). Par le recours à cette méthode d'étude qualitative, nous avons travaillé à combler une absence dans la littérature scientifique.

Dans une entrevue parue en 2010 dans *ActuaLitté*, Irène Jonas cherche à expliquer le peu d'intérêt consacré en recherche à la photographie familiale. Elle suggère que cette pratique serait en quelque sorte le « parent pauvre » de la photographie en général. Ni véritable art, ni activité forcément amateur, ni travail historiographique officiel, la photographie familiale n'aurait pas de statut défini. Et cette indéfinition la rend pour nous encore plus intéressante à explorer. Les travaux existants que nous avons pu répertorier se limitent à une catégorie d'utilisatrices et d'utilisateurs – par exemple les étudiant.e.s ou les mères – et portent habituellement exclusivement sur la prise de vue ou le souvenir photographique. Dans l'ouvrage collectif *Picturing the*

Family: Media, Narrative, Memory (2018), les collaboratrices et collaborateurs proposent essentiellement des études de cas reliées par leur intérêt pour la photographie et les films familiaux. Outre une insistance récurrente portant sur le caractère plus mobile et malléable des photographies de famille d'aujourd'hui, peu de constats communs et « généralisables » émanent de cette publication. Ce collectif s'inscrit toutefois dans une tendance, quasi absente il y a encore une dizaine d'années, à reconnaître une valeur créative et même un potentiel artistique à la pratique amateur. Nicky Bird y montre d'ailleurs que certains albums sont collectionnés en tant qu'œuvres d'art (dans Simine et Leal, 2018). Dans leurs chapitres respectifs du même livre, Deborah Schultz ainsi que Suze Adams et Richard Lowell MacDonald effleurent l'idée que ces photographies familiales auraient la faculté de nous être familières même lorsque les sujets qui y apparaissent nous sont complètement inconnus (dans Simine et Leal, 2018). Ces dernières pistes, associées à la construction d'une familiarité dans un contenu photographique qui peut être considéré comme une création, ont stimulé notre propre travail de terrain.

Puisque notre analyse s'intéresse aux activités liées à la photographie au sein de la famille et non aux sujets des photographies familiales, nous avons voulu observer et consigner des tendances dans les pratiques des membres de familles. Ces analyses devaient nous permettre de dégager des ressemblances et des contrastes en fonction des outils mobilisés et des générations technologiques associées aux personnes impliquées. Il s'agissait donc de bénéficier de cet environnement photographique pour travailler à dégager les éventuelles répercussions des interstices médiatiques sur la production, la circulation et la conservation des photographies de famille. Les combinaisons de tâches et d'actions permises depuis quelques années par les appareils et applications numériques allaient rendre une part importante de nos intentions inatteignable, dans son sens premier d'inaccessible. En effet, en combinant les fonctions de prise de vue, de visualisation, de modification, de suppression, de stockage et de circulation instantanée, nous sommes exposé.e.s à une reconfiguration du traitement des images et cette simultanéité complexifie l'observation (Langford, dans Simine et Leal, 2018). Dès lors, nous avons choisi de

traiter cet ensemble de tâches en un tout, une nouvelle unité résultant de cette remédiation de la photographie amateur.

Notre enquête impliquait plusieurs participant.e.s. Comme nous l'avons déjà évoqué, il ne s'agissait toutefois pas d'une recherche participative proprement dite : ces collaboratrices et collaborateurs ont été impliqué.e.s dans plusieurs étapes du processus de recherche-crédation, mais n'ont pas été appelé.e.s à contribuer directement – à titre de co-auteurice ou co-auteur, par exemple – à son élaboration, à sa gestion ou à la production de ses conclusions. Il est donc important, pour nous, de rappeler qu'il s'agit donc ici non pas d'une démarche participative de recherche, mais plutôt d'un processus recourant à des méthodes participatives de recueil des données.

Profil des participant.e.s

Le profil des personnes engagées dans le projet a été déterminé par notre intérêt pour l'idée de générations technologiques que nous avons définie dans la problématique de recherche. Ainsi, nous cherchions à distinguer des rapports aux interstices en fonction de nos rapports – nos relations, nos pratiques – aux outils photographiques. Ces mises en relation croisent donc l'âge des participant.e.s et certaines préférences généralement associées à des pratiques soit analogiques (argentiques), soit numériques. Une part importante de nos questionnaires a été élaborée afin d'établir ces démarcations, bien sûr, approximatives. Précisons qu'il ne s'agit aucunement d'associer les répondant.e.s à des étiquettes de technophiles ou de technophobes selon le degré de recours aux ressources numériques, l'idée étant d'observer certaines tendances qui nous aideraient à établir un portrait du ou des types d'individus qui recourent plus spontanément et plus régulièrement aux interstices médiatiques tels que nous les concevons.

L'implication de citoyennes et de citoyens s'est effectuée à travers deux groupes : 1- des familles hébergeant au moins un enfant âgé de 8 à 18 ans; 2- une classe d'élèves de 6^e année primaire. La volonté d'approcher des familles résulte essentiellement du fait que ces cellules permettent l'observation, à travers notamment les interactions des

membres, de disparités et de similitudes dans les relations et pratiques associées à la photographie. Puisque nous nous intéressons à la photographie pratiquée dans un cadre familial, nous avons voulu nous rapprocher de notre objet pour ainsi parvenir à cerner des états interstitiels présents dans ces activités. Le choix des familles a dû être adapté au contexte pandémique dans lequel nous étions plongés. Étant donné que les rencontres s'effectuaient en présence, nous avons dû – en conformité avec les directives gouvernementales en vigueur durant cette période – prendre certaines mesures pour limiter les contacts. Nous avons notamment réduit à l'essentiel les temps de rencontre. Nous avons aussi choisi de ne pas inclure dans le processus les grands-parents, population particulièrement à risque. De plus, afin de faciliter l'adhésion des familles au projet, de s'assurer qu'elles se sentent en sécurité et de favoriser le lien de confiance, nous avons décidé de sélectionner des familles avec lesquelles nous avions un lien direct ou indirect (par personnes interposées). Huit des dix familles initialement impliquées dans le projet ont pu être rencontrées. La participation des deux autres s'est limitée au questionnaire. Toutes les rencontres se sont tenues aux domiciles des participant.e.s. Nous tenions à être témoin des échanges entre l'ensemble des membres impliqué.e.s. Rassemblé.e.s au salon ou dans la salle à manger, nous avons discuté des questionnaires et de l'expérience de la photographie argentique avec un appareil 35mm à usage unique. Nous avons exclu tout entretien par visioconférence. Nous considérons que cette approche aurait limité les interactions et la contribution de certaines personnes aux échanges.

Notre posture d'observateur et d'interviewer est de nature participante, mais périphérique (Adler et Adler, 1987). Notre implication se limitait à nous rendre chez les familles et à animer les échanges. Le nombre de familles anticipé au départ du projet s'est ajusté au fil des informations colligées. Le degré de saturation théorique (Marshall *et al.*, 2013) nous a servi d'indicateur pour adapter la quantité d'entretiens à effectuer. Cet axe de notre projet de recherche-crédation s'est accompli entre novembre 2021 et avril 2022, comme le démontre notre journal de bord.

Les participant.e.s devaient relever d'une unité familiale aux profils variés (nucléaire, monoparentale, adoptive, recomposée) comportant au moins un parent ou un.e tutrice, tuteur adulte et au moins un enfant âgé de 8 à 18 ans. Le but de cette répartition était de pouvoir observer des tendances en regard de la fonction de chacun.e au sein de la cellule familiale. Les parents étaient âgés de 35 à 54 ans. Étant donné qu'il n'a pas été possible d'impliquer des personnes aînées, notre échantillon est plutôt homogène en ce qui a trait au critère de l'âge. Cet état restreint l'analyse intergénérationnelle, mais permet – en contrepartie – de comparer plus rigoureusement les réponses et commentaires des participant.e.s. Toutes et tous devaient pouvoir s'exprimer à l'oral et à l'écrit en français, en anglais ou en espagnol. Enfin, le critère d'identité de genre a été inclus dans le questionnaire, mais écarté de l'interprétation des résultats que nous présentons plus loin. Cette distinction ne nous est pas apparue pertinente au vu des données recueillies.

En ce qui a trait à l'inclusion d'élèves du primaire, notre objectif premier était d'étudier des tendances d'un groupe d'enfants essentiellement homogène quant à leur rapport à la photographie numérique et à celle d'une pratique qu'elles et ils n'ont pas connue, à savoir la photographie argentique. Notre sélection s'inscrit donc dans notre volonté d'observer les caractéristiques d'états interstitiels actifs dans leurs relations à la photographie. Nous avons sélectionné la classe de 6^e année d'une école publique à Montebello. Nous considérons que les ateliers que nous proposons nécessitaient un degré d'autonomie, de maturité, de référents culturels et d'aptitudes intellectuelles associés à ce groupe d'âge. Ce choix était aussi appuyé par notre désir d'impliquer ces élèves dans l'exposition qui se déroulerait dans cette même municipalité. Il s'agissait donc, de prime abord, d'une décision prise sur une base logistique. L'ensemble du groupe de 15 élèves a pris part aux différentes étapes du projet.

5.1.2 Déroulement avec les membres des familles

La participation des membres des familles s'est faite en quatre temps : 1- Réception d'un document résumant le projet de thèse et formulaires d'autorisation aux entretiens

(Annexe E); 2- Remise d'un questionnaire papier (Annexe E) ainsi que d'un appareil photo 35mm à usage unique contenant 27 poses. Distribution des consignes pour la prise des photographies (Annexe E); 3- Rencontre sous forme d'entrevues semi-dirigées d'environ 45 minutes avec l'ensemble des membres concernés au sein des familles; 4- Envoi des fichiers de photos prises et invitation à prendre part à l'exposition (Annexe E). Malgré la distance et une météo extrêmement difficile, la grande majorité des membres de ces familles ont visité l'exposition.

Le questionnaire distribué à chacun.e des membres comportait trente-six énoncés à choix de réponses. Certaines questions permettaient à la personne répondante de proposer d'autres options ou de justifier son choix. Ces documents étaient récupérés lors des entrevues. À l'aide des appareils 35mm, les participant.e.s étaient invité.e.s à prendre des photographies durant une période moyenne de dix jours. Il n'y avait aucune obligation d'utiliser l'appareil et aucun sujet imposé. Cette invitation résulte d'une volonté de proposer une activité collaborative dont il est possible de tirer une analyse à la fois individuelle et collective des rapports des participant.e.s à la pratique de la photographie.

Le déroulement des entretiens semi-directifs comportait quatre moments : 1- Faire connaissance avec les membres des familles par des échanges informels; 2- Valider les autorisations d'enregistrer en audio la rencontre et les autres modalités, présenter sommairement aux participant.e.s le projet de thèse et ses principales intentions en reprenant pour l'essentiel des informations leur ayant été préalablement acheminées; 3- Échanger autour de l'expérience de la prise de photographies avec l'appareil argentique et approfondir certains énoncés du questionnaire; 4- Donner des informations portant sur les étapes à venir du projet. À la suite du développement des pellicules, les fichiers numériques ont été transmis aux familles. Nous avons demandé leur accord pour insérer certains clichés dans l'exposition à laquelle elles ont été conviées.

5.1.3 Déroulement avec les élèves du primaire

Étant donné que nous n'avions pas d'intention de mesure par un échantillon représentatif, nous avons approché un seul établissement scolaire : l'école primaire de Montebello. Ce choix reflétait notre désir que les participant.e.s puissent facilement être impliqué.e.s dans l'exposition. L'ensemble des élèves de l'unique classe de 6^e année ont pris part au projet. Nous avons limité la participation à un seul groupe pour des raisons logistiques et financières. En effet, l'activité de prises de vues impliquait de fournir à chaque participant.e un appareil jetable 35mm. Le coût de ces équipements et les frais de développement représentaient une dépense importante. L'animation des ateliers et la préparation des élèves à l'exposition nécessitaient plusieurs longs déplacements de notre part, une exigence d'autant plus grande que le contexte pandémique forçait le retrait social en restreignant les contacts directs. Enfin, pour respecter notre posture à l'égard de la quantité d'images photographiques produites et en cohérence avec nos objectifs, nous voulions modérer le volume de photographies tirées de ce projet et intégrées à l'exposition.

Deux ateliers d'une durée de 1 heure 25 minutes ont d'abord eu lieu en classe avec les enfants. Leurs parents, tutrices et tuteurs ainsi qu'eux-mêmes ont préalablement rempli les formulaires d'autorisation (participation, enregistrement audio, photos). Après avoir expliqué la raison de notre présence et les principales étapes du projet les impliquant, le premier atelier proposait un survol de l'histoire et du fonctionnement de la photographie argentique et numérique. Le second atelier portait sur des techniques et stratégies pour la prise de vue. Cette deuxième rencontre a été l'occasion de présenter aux élèves l'activité de prise de photos sur support argentique. Elles et ils ont disposé d'une semaine pour prendre un maximum de 27 photographies (nombre de poses disponibles dans les appareils). Les élèves étaient invité.e.s à s'intéresser à leur famille, au temps, à leur village... À la suite du développement des pellicules, nous sommes retourné à leur rencontre pour un autre atelier et leur avons remis leurs photos imprimées sur support papier glacé. Elles et ils ont été appelé.e.s à choisir leurs trois clichés préférés en guise de présélection pour l'exposition. Nous avons à la même occasion effectué un long échange portant sur leur expérience de

la photographie analogique. Cette discussion a été enregistrée et des éléments ont été intégrés à notre recherche. Nous en partageons l'essentiel dans le paragraphe suivant. Ce troisième atelier a aussi été l'occasion d'aborder la question de la conservation et du partage de photographies. À la fin de la rencontre, nous avons récupéré les questionnaires complétés entre les deux ateliers. Ceux-ci portaient sur leurs conceptions et leurs rapports à l'image photographique. Des réponses ont été insérées dans une installation vidéo de l'exposition et d'autres sont évoquées dans la thèse (Section 4.2 et Annexe C).

Les principales intentions de ces ateliers étaient de créer un lien concret avec les élèves, de s'assurer de leur bonne compréhension du projet et des attentes les concernant, de leur transmettre des connaissances portant sur la photographie et de les sensibiliser aux enjeux associés à la prise de vue, aux modifications, au partage et à la conservation d'images photographiques. Le groupe participant ainsi que les élèves de 5^e année de la même école ont visité l'exposition le 20 mai 2022. Elles et ils y ont passé tout l'après-midi, prenant part à la visite, mais aussi à des activités qui leur étaient destinées, notamment un jeu-questionnaire et une chasse au trésor.

5.1.4 Résultats d'enquêtes

La première collecte d'informations auprès des élèves du primaire s'est faite à l'aide d'un questionnaire comportant neuf questions à court développement (Annexe F). Les élèves l'ont rempli individuellement en classe. Nous présentons, à l'intérieur du tableau suivant, certaines réponses. Un diaporama a été tiré de ces réponses et présenté lors de l'exposition (voir le lien en Annexe C).

Question	Répondant.e	Réponse ²⁹
Que signifie pour toi le mot PHOTO?	Caleb	Famille
	Xavier	Immortaliser un moment important comme une fête ou un moment éprouvant.

²⁹ Les réponses n'ont pas été altérées lors de leur retranscription, d'où les tournures un peu familières et les pléonasmes.

	Jean-Philippe	Immortaliser les moments de ta famille.
	Elliott	Un truc pour voir le monde sans bouger d'un pas.
	Joey	Mémoire de ma famille pour la vie.
Qu'est-ce qu'il y a de différent entre prendre une photo avec un appareil numérique et un appareil 35mm?	Elly	Avec un téléphone, on peut prendre des photos à l'infini!
	Loralyn	Avec les appareils anciens, on peut pas voir les photos au même moment qu'on les prend, alors j'ai trouvé ça bizarre.
	Olivier	[Avec le 35mm] on devait imaginer comment les images allaient être.
	Alexander	Ce n'est pas le même sentiment, car on ne voit pas la photo tout de suite.
	Milo	Ce n'est pas immédiat. Le téléphone est plus simple d'emploi.
Comment t'es-tu senti.e de devoir attendre 2 semaines pour voir les photos que tu as prises?	Caleb	C'est long. Je ne sais pas comment j'aurais fait dans le temps...
	Xavier	J'avais hâte de voir le résultat, mais je n'ai pas trouvé ça stressant.
	Jean-Philippe	C'était stressant!
	Elly	J'étais patiente. Je crois que je ne me rappelais pas d'avoir pris des photos!
	Loralyn	Excitée et fébrile.
	Olivier	[C'était] amusant, cool et stressant!
	Joey	Ça m'a fait prendre mon temps. Excité et stressé : j'avais peur d'avoir raté des photos.
	Lily-Rose	Je trouve ça plus amusant de devoir attendre pour voir les photos.
	Jessy William	Prendre les photos m'a fait sortir dehors. Les attendre m'a stressé : je ne voulais pas en avoir manqué.
Lorsque tu prends des photos, qu'est-ce que tu en fais généralement après les avoir prises?	Florence	J'étais impatiente, car j'avais envie de voir à quoi ça ressemblerait.
	Jessy William	Je les supprime.
	Lily-Rose	Je ne fais pas de photos, mais les <i>screen shot</i> , je les utilise pour faire des montages vidéo.
	Olivier	Je les modifie ou je les envoie à des personnes.
	Florence	Je les laisse dans ma galerie.
	Caleb	Des montages pour les rendre plus belles.

	Elliott	Je les garde et les regarde presque jamais.
--	---------	---

Tableau 4 – Synthèse des réponses au questionnaire.

Il est intéressant de constater que de nombreuses et nombreux élèves associent d'emblée photographie et famille. En ce qui a trait à l'appareil, ne pas pouvoir voir le résultat instantanément a été perçu comme une curiosité ou une faiblesse de l'argentique. De plus, l'attente pour voir le résultat développé et tiré sur papier photo a été vécu différemment par la majorité des participant.e.s. Si, pour certain.e.s, elle pouvait être une source de stress, la plupart ont trouvé dans ce délai quelque chose d'excitant. Enfin, le sort des photos prises par ces jeunes (en dehors de ce projet) est très variable : réemploi dans des montages vidéo, modifications et partage, conservation sans consultation ultérieure, effacement, etc.

Expérimentation de l'argentique par les élèves du primaire

Afin d'illustrer avec le moins de distorsion possible l'expérience vécue avec les appareils 35mm par les élèves de 6^e année, nous juxtaposons dans cette section une série de commentaires partagés lors de notre retour effectué en classe. Ce choix de mise en forme de verbatims répond à notre volonté d'en faire des intermèdes qui viennent modifier la linéarité du document. Leur place est tout aussi importante que ce qui précède et ce qui suivra. Cette insertion brute ne cherche pas à briser la continuité. Elle permet cependant – comme nous l'avons vu avec les travaux de Jason Mittell (2016) et de Jason Farman (2019) – d'accéder à des instants de transition, à des moments d'anticipation narrative, à des délais qui procurent à ces échanges leur pleine valeur. Étant donné que ces remarques sont extraites d'un enregistrement audio réalisé en groupe-classe, quelques intervenant.e.s n'ont pu être identifié.e.s clairement, ce qui explique l'absence des certains noms associés aux extraits retenus. De plus, les échanges sont retranscrits tels quels, avec les répétitions et les maladroites syntaxiques de l'oral, et avec ajout de féminisation pour une cohérence de l'ensemble.

Le jour de remise des photographies aux élèves, une grande fébrilité régnait dans la classe. Dès mon entrée en classe, j'ai été interpellé par un élève :

Jessy William : « Les photos sont-elles dans le sac? »

Emmanuel : « Ah... j'savais que j'oubliais quelque chose! »

Caroline (enseignante) : « J'vous comprends d'être énervé.e.s; moi aussi, j'suis énervée! »

Emmanuel : « Lorsque je vous ai remis l'appareil photo la dernière fois qu'on s'est vu.e.s, la cloche s'apprêtait à sonner. J'aimerais savoir ce que vous en avez fait immédiatement après? »

Milo : « Moi, j'ai pas fait tout de suite des photos, j'voulais attendre d'être avec ma mère pour en faire, parce que quand elle était jeune elle a beaucoup utilisé ces appareils. On est allé.e.s dans la montagne puis dans le village pour en prendre. »

Éliott : « J'ai commencé par penser à comment j'allais prendre mes 27 photos. Après, j'ai voulu prendre une photo avec ce que tu nous avais montré là, le point de fuite; j'ai pris une photo de ma rue. »

Loraly : « J'ai pensé à ce que je voulais faire, pis j'en ai parlé avec ma mère. » [La mère est photographe.]

Lili-Rose : « Ça rappelait des souvenirs à ma mère. »

(Élève, n.d.) : « J'suis arrivé chez moi; pas longtemps après, mon père a dit : "embarque, on s'en va prendre des photos dans le village". »

(Élève, n.d.) : « Le jour où il fallait remettre l'appareil, j'avais pas fini le film. J'me suis levé vraiment tôt pis j'suis allé prendre le lever de soleil devant l'église. »

Nous avons été très étonné de constater à quel point les élèves avaient intégré dans leurs prises de vues des techniques et procédés (loi des tiers, point de fuite, plongée/contre-plongée...) présentés lors des deux premiers ateliers. Nous n'avions pas envisagé cette mise en pratique dans le cadre de l'activité.

Caroline (enseignante) : « Ils ont eu de très bons réflexes de photographes. Ils se plaçaient proches, penchés, surélevés pour essayer de créer quelque chose de différent. »

Emmanuel : « Est-ce que vous avez eu des problèmes techniques avec l'appareil? »

Joey : « J'oubliais de « crinquer; j'avais peur que mon doigt se retrouve au milieu de l'écran! »

Emmanuel : « Est-ce que vous trouviez ça difficile de ne pas voir le résultat tout de suite? »

(Élève, n.d.) : « J'essayais de voir en retournant l'appareil. »

Emmanuel : « Vous avez dû attendre près de 2 semaines pour voir les résultats. Comment vous êtes-vous senti.e.s? »

(Élève, n.d.) : « C'était un peu stressant; j'me demandais si ça allait être flou, si la lumière serait bonne... »

(Élève, n.d.) : : « J'avais peur que mes photos ne soient pas bien prises. »

À l'instar de ce qui est ressorti des réponses au questionnaire, le délai de deux semaines pour le développement ne semble pas avoir dérangé la majorité des élèves. En contrepartie, ne pas pouvoir consulter instantanément le résultat a irrité plusieurs participant.e.s. Nous avons complété le retour par un vote à main levée. Les élèves devaient choisir le dispositif photographique qui leur convient le mieux.

Emmanuel : « Si on vous disait qu'à partir d'aujourd'hui, vous avez le choix entre faire des photos numériques ou des photos "à l'ancienne" (argentiques), vous choisiriez quoi? »

Contre toute attente, la grande majorité a voté pour les photos « à l'ancienne ». Le fait que plusieurs prennent peu ou pas de photos numériques peut possiblement expliquer en partie cette préférence. Nous les avons ensuite interrogé.e.s sur les motifs qui justifiaient leur choix.

Emmanuel : « Pourquoi? »

(Élève, n.d.) : « Parce que c'est cool! »

(Élève, n.d.) : « À cause du suspense. »

Milo : « J'trouve ça plate, les appareils numériques, on voit tout de suite tout. Avec l'appareil (argentique), t'as pas le choix de garder tes photos; ça t'oblige à trouver des points positifs dans tes photos. »

Jean-Philippe : « J'trouve que y'a un gros risque que la photo soit pas bonne avec l'appareil à film. Si t'es en voyage, c'est plate si tes photos sont pas bonnes. Avec le numérique on voit très bien ce qu'on a pris. C'est moins risqué. »

Loralys : « Moi, ma mère a perdu toutes nos photos de famille : y'a eu un bog dans son ordi. J'aime mieux quand elles sont imprimées. »

L'engouement de ce groupe d'élèves du primaire pour la prise de photos argentiques a largement dépassé nos attentes. Plusieurs membres des familles de ces jeunes se sont impliqués dans le projet. Nous croyons qu'il s'agit d'un terrain fertile pour des chercheuses et chercheurs qui souhaiteraient en faire une exploration beaucoup plus approfondie.

Les liens vers les principales photographies des élèves figurant dans l'exposition sont disponibles en Annexe C. Ces images ont été choisies par les participant.e.s et ont obtenu préalablement un droit de diffusion limité au cadre de la présente thèse.

À titre indicatif, voici le calendrier de réalisation de cet axe du projet de thèse :

Période	Activités
Semaine du 23 octobre 2021	Animation de l'atelier 1 (1h15) : Bref survol de l'histoire de la photographie; Bref survol du fonctionnement de la photographie (argentique et numérique).
31 octobre	Animation de l'atelier 2 (1h15) : Techniques et stratégies pour la prise de vue; Présentation du projet (24 photos en 24 heures). Remise aux élèves des appareils 35mm.

17 novembre	Animation de l'atelier 3 (1h15) : Remise aux élèves de leurs photographies; Discussion portant sur l'activité (ce qu'elles et ils ont aimé ou pas...); Consignes et stratégies pour la sélection et la conservation de photographies; Sélection de photographies qui apparaîtront dans l'exposition.
Décembre 2021 à mars 2022	Préparation des installations qui impliquent les photographies des élèves.
20 mai 2022	Visite de l'exposition et chasse au trésor.

Tableau 4.2 – Calendrier de réalisation des activités avec l'école primaire.

5.1.5 Données recueillies auprès des familles

Trois types de données ont été recueillies auprès des familles : réponses aux questionnaires, verbatim tiré des entretiens semi-directifs et photographies prises dans le cadre du projet.

Les réponses aux questionnaires de type quantitatif ont été consignées puis compilées à l'intérieur de tableaux (Annexe E). Un code a été associé à chaque participant.e. L'identité de genre et l'âge, comme facteurs socioculturels, ont été ajoutés à ce code unique. De plus, une couleur unique a été associée à chaque famille. Ces éléments nous ont permis d'observer diverses tendances en lien avec les rapports à la photographie, ce qui constituait l'objet du sondage. Nous faisons état ici de certains constats généraux découlant de l'enquête, outre ceux, plus spécifiques, déjà partagés dans les chapitres précédents. Nous avons réparti les tendances importantes en fonction de quatre temps du questionnaire :

- 1- (Auto)gestion de la prise de photos et contexte (Q.18 à 26);
- 2- Modifications de photos (Q.12 à 15);
- 3- Partage d'images photographiques et effets de disponibilité (Q. 16 et 17; 27 à 30);
- 4- Impression, consultation et conservation des photos (Q.8 à 11; 31 à 36).

Les membres des familles participantes aux entretiens semi-directifs ont préalablement rempli un questionnaire portant sur leurs habitudes en matière de pratique photographique. Le formulaire comportait trente-six questions pour lesquelles la personne répondante devait effectuer un ou plusieurs choix et en proposer parfois d'autres selon l'énoncé. Les données quantitatives ainsi recueillies ont été compilées à l'intérieur de tableaux comparatifs. Certains indicateurs de l'enquête ont été transposés en graphiques. Ces informations sont présentées dans l'annexe E.

Profils des participant.e.s :

Groupe d'âges et appartenance à un genre	Nombre de participant.e.s
8 à 18 ans	17
Plus de 18 ans	19
8 à 18 ans s'identifiant au genre féminin	10
8 à 18 ans s'identifiant au genre masculin	7
Plus de 18 ans s'identifiant au genre féminin	11
Plus de 18 ans s'identifiant au genre masculin	8
Total de participants	36

Tableau 4.3 – Profil des membres des familles participantes.

Rappelons que l'intention et l'intérêt de cette enquête sous forme de questionnaires individuels relèvent d'une volonté d'observer des tendances quant au caractère interstitiel présent dans les activités liées à la photographie, à partir des réponses de chaque membre des familles participantes. Bien sûr, nous sommes conscient du faible

degré de représentativité potentielle, compte tenu de l'échantillon de participant.e.s : trente-six membres de familles vivant au Québec. Nous utilisons donc ces données avec prudence et les relient aux entretiens et expérimentations de la photo argentique auxquels ont pris part ces mêmes personnes. Nous relevons ici quelques résultats, afin de les mettre en relation plus loin avec des aspects théoriques et créatifs présentés dans cette thèse.

1- (Auto)gestion de la prise de photos et contexte

Les enfants ³⁰ considèrent que leurs parents prennent plus de photos qu'elles et eux (10 sur 17 : 59%). Cette proportion est de 3 sur 19, soit 16% chez les adultes.
Seulement 4 jeunes sur 17 (24%) considèrent que leurs parents prennent moins de photos qu'eux.
Toutes et tous s'entendent pour dire que ce ne sont pas les enfants de moins de 12 ans qui prennent le plus de photos. (1 sur 17 et 1 sur 19).
Selon les répondant.e.s (tant enfants qu'adultes), ce seraient les adolescent.e.s qui prendraient le plus de photos (11 sur 17; 9 sur 19), suivi.e.s par les adultes (8 sur 17; 8 sur 19).
Dans une proportion équivalente, les enfants et les adultes considèrent que les adolescent.e.s prennent trop de photos.
Les enfants et les adolescent.e.s sont plus nombreuses et nombreux que les adultes à trouver que « les adolescent.e.s ne partagent pas beaucoup de photos ».
Dans une proportion équivalente, les enfants et les adultes trouvent que « les adolescent.e.s partagent juste assez de photos ».
Seul.e 1 répondant.e enfant sur 17 (contre 8 adultes sur 19) indique se demander si ça vaut la peine de prendre la photo. Seul.e.s 3 répondant.e.s enfants sur 17 (contre 7 adultes sur 19) se demandent si ce sera une « bonne photo ». 5

³⁰ La désignation « enfants » ou « jeunes » regroupe les participant.e.s âgé.e.s de 8 à 18 ans.

répondant.e.s enfants contre 11 adultes attendent le moment idéal pour prendre la photo.
10 enfants sur 17 (contre 4 adultes sur 19) ne pensent pas vraiment au résultat de la photo.
Les enfants sont plus nombreuses et nombreux à proposer de limiter le nombre de photos prises pour économiser de l'argent. Enfants comme adultes proposent de limiter le nombre de photos pour protéger l'environnement.
La majorité des répondant.e.s enfants et adultes croient que nous devrions limiter le nombre de photos prises « par respect pour les autres ». Dans une proportion moins importante, elles et ils croient aussi qu'il faut le faire « pour l'environnement ».

De ce segment ressort une tendance à considérer que ce sont les adolescent.e.s qui prennent le plus de photos, mais qu'elles et ils en partageraient un nombre plutôt restreint. Puis, très peu de jeunes se questionnent sur la pertinence ou non de prendre une photo. Enfin, la plupart des répondant.e.s, tant chez les enfants que chez les adultes, considèrent que nous devrions limiter le nombre de photographies prises pour des questions financières, environnementales ou pour le respect d'autrui.

Prise de vue : saisir cette « boîte noire »

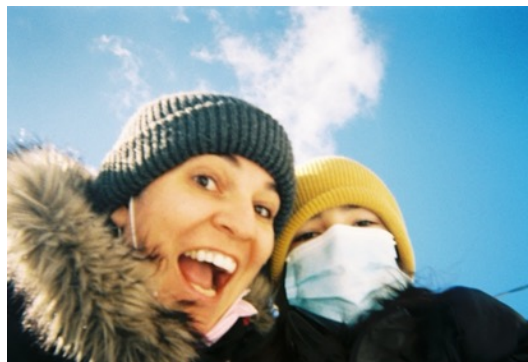


Figure 133 – Photo : Valérie Gagnon, 43 ans.

L'intention principale en remettant aux participant.e.s un appareil argentique (35mm à usage unique) était de les placer dans une posture d'observatrices et d'observateurs de leur propre pratique photographique. Étant donné que nous percevons les interstices médiatiques comme des instants et des lieux de prise de conscience de nos activités communicationnelles, nous trouvions que cet exercice pouvait être porteur non seulement pour notre quête, mais aussi pour l'ensemble des personnes impliquées.



Figure 134 – Photo : Johanne Lapierre, 42 ans.

Les premiers contacts avec l'appareil 35mm à usage unique ont pu être laborieux, particulièrement pour les jeunes participant.e.s qui n'ont pas grandi avec ce support. « La première fois que j'ai voulu prendre une photo, je savais pas comment faire! », a affirmé Laurent (9 ans). « Moi, j'ai cru d'abord que c'était un paquet de gomme! » (Laurence, 8 ans) « Ça manquait de possibilités, d'actions. » (Félix, 9 ans) Johanne a découvert avec satisfaction qu'il y avait un flash en photographiant ses enfants dans leur cabane de couvertures. Laurence cherchait comment regarder le résultat des photos qu'elle venait de prendre.

La gestion de l'appareil par les autres membres a été abordée par toutes les familles rencontrées. Chez les Thibert-Drouin, l'appareil était laissé à la disposition de toutes et tous dans un endroit central. Toutefois, les enfants devaient passer par les parents pour utiliser l'appareil, « sinon ils auraient fini ça d'un coup » (Éloi, 39 ans). Chez les Charlebois-Leduc, on s'est assuré.e.s d'une répartition équitable des poses.

Plusieurs participant.e.s ont évoqué la lourdeur associée au fait de devoir penser à avoir avec soi l'appareil argentique. Devoir aller le chercher réduisait la spontanéité du moment à capter, « cassait le moment [...] comme si le moment ne serait pas le même si je prenais l'appareil » (Éloi, 39 ans). En contrepartie, d'autres voient une certaine « pureté » dans l'usage de cette technologie : « J'trouve que le 35mm, c'est plus de capturer un instant » (Olivier, 37 ans). Dans le même ordre d'idées, selon Marie-Hélène (40 ans), « [c]et exercice-là nous permet d'apprécier davantage chaque moment où on prend une photo ». Vincent (17 ans) précise qu'il « [a] l'impression de prendre plus ce qu'[il] veu[t] mettre en valeur. Tu choisis ce que tu veux vraiment prendre, ce que tu veux vraiment garder avant même de prendre la photo. Normalement, je prends des photos pour me souvenir de quelque chose. Là, c'était plus spontané ».



Figure 135 – Photo : Olivier Shanks, 37 ans.

L'enjeu d'une limite ou non du nombre de poses a aussi été soulevé par plusieurs. « Clara était dehors avec l'appareil [35mm] et lorsqu'elle est entrée je lui ai demandé

“Combien t’en a pris là?” Ça devient plus précieux! », raconte Johanne (42 ans). « En temps “normal” Lolo [Laurent] prend des photos de tout ce qu’il fait! », explique Clara, (11 ans), au regard de la pratique photographique numérique de son frère. Certain.e.s ont cherché à réaliser des photos « mémorables »; d’autres ont opté pour « prendre des petits instants de rien » (Marie-Michèle, 37 ans). À titre d’exemple, Charlotte (8 ans) a fait des captures d’écran de ses résultats de parties de jeux vidéo.

« Moi, j’ai gardé ce rapport à la photo. J’trouve que trop de photos, ça a moins de signification. J’veais essayer de faire une belle photo tout le temps. J’aime pas ça *kid kodak* : 8 photos qui veulent dire la même affaire », a avoué Charles-Alexandre (44 ans), qui n’a pris aucune photo dans le cadre du projet.

« On a risqué un selfie, pris par *Mononc bédaine* parce que c’est lui qui a les plus grands bras! » (Olivier, 37 ans)

Si toutes et tous s’entendent pour considérer qu’il est « plus simple de prendre des photos avec le téléphone » (Frédérique, 13 ans), certain.e.s évoquent une satisfaction associée aux constituantes matérielles des appareils argentiques : « Juste le fait de crinquer l’appareil, le son... y’a quelque chose qui se passe là... » (Nigel, 44 ans.) Si leur appareil multifonctions ne pouvait servir qu’à prendre des photos, les deux enfants de la famille Gee-Martel disent qu’ils préféreraient photographier avec l’appareil 35mm : « J’aime plus prendre des photos avec des caméras jetables; c’est plus le fun » (Clémence, 16 ans). Au sein de plusieurs familles, ce plaisir est souvent associé à l’attente, à la surprise.

Délai : générer des attentes ou oublier grâce à l’attente



Figure 136 – Photo : Jean-Philippe Duguay, 11 ans.



Figure 137 – Photo : Anthony Desjardins-Lalonde, 11 ans.

Bien que nous ayons partagé par écrit et à l'oral notre objet et nos principales intentions de recherche, les participant.e.s n'étaient pas contraint.e.s de tenir compte des interstices dans les activités proposées dans le cadre de notre projet. Toutefois, lors des entretiens semi-directifs, nous avons pu remarquer que plusieurs ont été sensibles, consciemment ou non, à des enjeux s'y rattachant. Chacun de nos entretiens s'est amorcé par une présentation sommaire de notre projet de recherche-crédation. La notion d'interstice médiatique a été expliquée de la manière suivante : « Pendant que je discute avec vous, il y a de l'espace et du temps pour réfléchir, hésiter, se remémorer quelque chose. Lorsqu'on prend ou qu'on échange des photos, ces intervalles sont aussi disponibles. Je cherche à comprendre ce qui se passe dans ces moments-là ».

Comme ce fut le cas avec les élèves du primaire, le fait de devoir attendre souvent longtemps pour voir le résultat – différence majeure entre les technologies argentiques et numérique – a été vécu de manières très variées au sein des familles. Plusieurs jeunes s'attendaient à ce que les résultats soient décevants : « Ça risque d'être varié : il va y avoir du noir, du flou! » (Vincent, 17 ans); « Je m'attends à ce que toutes mes photos soient noires! » (Sara-Marie, 12 ans); « Ce seront toutes des surprises, parce que j'ai tout oublié » (Frédérique, 13 ans); « J pense qu'il va y avoir des photos qui vont être bien; d'autres vont être trop claires ou trop sombres » (Laurence, 8 ans); « C'était bizarre de ne pas pouvoir voir tout de suite ce que je venais de prendre en photo » (Clovis, 13 ans); « C'est bizarre, en même temps, c'est excitant de devoir attendre. J'trouve ça l'fun que ce ne soit pas plein de photos, que ce soit juste une » (Clémentine, 14 ans). Marie-Michèle, quant à elle, propose une distinction très intéressante entre « attentes » et « l'attente » : « De ne pas pouvoir voir le résultat immédiatement, ça me rassurait. Complet détachement, moins stressant. Pas de pression, pas responsable de devoir en arriver à la photo parfaite... » (Marie-Michèle, 37 ans).

Pour plusieurs adultes, cet exercice avec l'appareil 35mm a réactivé des souvenirs plus ou moins lointains : « La dernière fois qu'on a utilisé des appareils 35mm, c'était à notre mariage. On avait mis un appareil par table à la disposition des invité.e.s [...]. » (Kristelle, 35 ans); « C'est tellement quelque chose de l'ancien temps de se dire : "On aurait dû apporter l'appareil photo!" » (Catherine, 43 ans); « C'était plus en voyage avant. Pour le quotidien, on n'avait pas l'habitude de sortir l'appareil photo. [...] On le prenait juste pour des occasions spéciales » (Nigel, 44 ans); « L'excitation d'attendre, j'avais pas vécu ça depuis longtemps. Quand on était plus petit, c'était toujours comme ça » (Olivier, 37 ans).

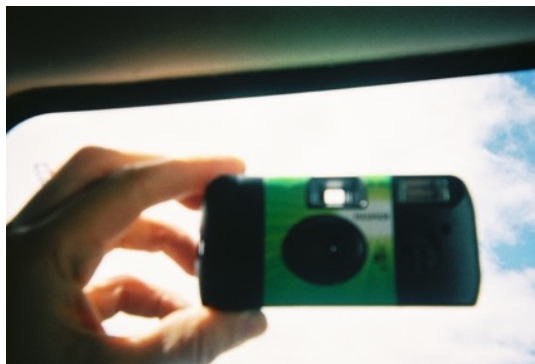


Figure 138 – Photo : Clémence Glee, 16 ans.

2- Modifications de photos

Les enfants sont plus enclin.e.s à retoucher leurs photos.
Les enfants sont beaucoup plus nombreuses et nombreux que les parents à indiquer préférer les photos à leur « état naturel » (53% : 9 sur 17 contre 21% : 4 sur 19).
6 sur 19 : 32% des parents contre 0% d'enfants indiquent ne pas modifier de photos par manque de temps.
La principale modification de photographie effectuée est le recadrage : 10 sur 17 : 59% des enfants et 12 sur 19 : 63% des adultes. Les filtres sont très peu utilisés (3 enfants et 3 parents). Les effets spéciaux, les incrustations et les autres types de retouches sont utilisés presque exclusivement par les enfants.

Bien que les jeunes soient plus enclin.e.s à utiliser les outils de modification d'images, elles et ils sont paradoxalement beaucoup plus nombreuses et nombreux que leurs parents à préférer les photos à leur « état naturel ». Le type de modification le plus répandu est le recadrage. Ces constats sont à la fois surprenants et mériteraient qu'une recherche s'y attarde.

Plusieurs ont mentionné qu'avec l'appareil 35mm, elles et ils étaient moins porté.e.s à faire de la mise en scène, à « stager » les clichés : « J'ai pris un moment calme de Félix qui joue. Pas de mise en scène » (Éloi, 39 ans); « Ma mère cherchait toujours à

prendre des photos spontanées. Après, ses compétences de photographe laissent à désirer : son pouce a été pris souvent! » (Clémence, 16 ans).



Figure 139 – Photo : Sara-Marie Leduc, 12 ans.

3- Partage d'images photographiques et effets de disponibilité

Les enfants partagent généralement un peu moins leurs photos que les adultes.
Un.e seul.e des 36 répondant.e.s indique partager des photos pour avoir des « likes » et aucun.e « pour être connu.e, populaire ».
La majorité des répondant.es (25 sur 36 : 69%, et particulièrement les adultes, 16 sur 19 : 84,2%) disent partager des photos pour faire plaisir à leurs connaissances.
La très vaste majorité des répondant.e.s (16 sur 17 : 94% des enfants et 16 sur 19 : 84% des adultes) considèrent que les gens partagent « juste assez de photos avec elles et eux ».
Aucun enfant ne trouve que les gens partagent TROP de photos avec elles et eux, et seul.e.s 3 adultes le considèrent.
Dans une proportion importante, les adultes considèrent que prendre beaucoup de photos « rend le choix plus difficile » ET « enlève de la valeur aux photos » ET « fait plein d'images à repartager ».
Les adultes sont beaucoup plus nombreuses et nombreux que les enfants à considérer que le fait de recevoir beaucoup de photos « enlève de la valeur aux photos » ET « peut être étourdissant ». Les enfants sont plus nombreuses et

nombreux à trouver que « ça donne beaucoup de choix » ET que « ça fait plein de souvenirs ».

Si plusieurs adultes paraissent affecté.e.s par une production et un échange trop importants de photographies, il est intéressant de constater qu'elles et ils sont peu nombreuses et nombreux à trouver que les gens partagent trop de photos avec elles et eux. Quant aux jeunes répondant.e.s, elles et ils semblent trouver un bon équilibre dans le partage qu'elles et ils font de leurs photographies.

À la suite de cet exercice de prises de vues, nous avons sondé les familles quant à l'usage qu'elles prévoyaient faire de ces photographies. À quelques rares exceptions près, elles n'avaient pas prévu cette question. Plusieurs membres se sont regardé.e.s, interloqué.e.s.

« Je n'envisage pas un partage de ces photos avec d'autres, seulement avec le "moi du futur". [...] Ça pourrait se présenter sous forme d'un album » (Marie-Michèle, 37 ans).

Certain.e.s jeunes utilisent *Messenger Kids* pour le partage de photos, notamment des selfies, avec leurs ami.e.s. Nous les avons questionné.e.s afin de savoir si ce type de plateforme pouvait être utilisée pour le partage de photographies familiales.

« Si tu as des photos dans le projet que tu trouves intéressantes, est-ce que tu vas vouloir les partager par Messenger Kids? »

« NON! Ça reste dans la famille! » (Sara-Marie, 12 ans)

« Charlotte partage des photos numériques avec ses ami.e.s par *Messenger*. Elle photographie les résultats de ses parties de jeux en ligne au grand désespoir de sa mère! » (Marie-Michèle, 37 ans)

« On dirait que le fun, c'est de l'envoyer dès que tu l'as prise, comme s'il fallait que tu t'en débarrasses vite. [Un] genre de *reward*, OK c'est fait, *empty climax*. Après, on

dirait qu'il manquait un p'tit quelque chose après la gratification instantanée » (Catherine, 43 ans).



Figure 140 – Photo : Nigel Glee, 44 ans.

4- Impression, consultation et conservation des photos

Après avoir pris les photos, les enfants les suppriment dans une proportion équivalente (souvent/très souvent) à celle des adultes.
Les enfants sont un peu plus enclin.e.s à effacer leurs photos lorsque ça fait longtemps qu'elles et ils les ont.
Les enfants conservent leurs photos généralement beaucoup moins longtemps que le font leurs parents.
Une majorité d'adultes conservent leurs photos « toujours » (12 sur 19 : 63%) contrairement aux enfants (5 sur 17 : 29%).

La vaste majorité des répondant.e.s impriment peu ou pas de photos.
Dans une proportion beaucoup plus élevée, les adultes qui impriment des photos le font pour « les conserver » ou « les offrir à des proches ». Les enfants et les adultes le font aussi pour ajouter des éléments décoratifs à leur maison.
Dans une proportion de 12 jeunes contre 1, les adultes conservent leurs photos dans un ordinateur.

La majorité des répondant.e.s enfants et adultes conservent leurs photographies dans un appareil multifonctions. 10 adultes contre 3 enfants les conservent aussi sur une clé ou un disque dur externe. 10 adultes contre seulement 1 enfant les conservent également dans l'infonuagique (<i>clouds</i>).
Seul.e.s quelques adultes disent regarder « très souvent » leurs photos prises dans la dernière semaine.
La majorité des répondant.e.s disent les regarder « rarement ». Seul.e.s des enfants indiquent ne « JAMAIS » regarder des photos prises au cours de « la dernière semaine », de la « dernière année » ou d'« il y a plusieurs années ».

Les enfants comme les adultes suppriment passablement les photos après les avoir prises. Toutefois, la conservation à long terme des clichés se fait beaucoup plus chez les adultes. L'impression et la conservation de photographies sur papier sont très peu pratiquées. La plupart des adultes les conservent dans un ordinateur, sur un disque dur externe, dans l'infonuagique et dans leur téléphone multifonctions. Les jeunes préfèrent les conserver dans leur appareil multifonctions. La consultation des photographies prises, récemment ou il y a longtemps, se fait rarement, particulièrement chez les enfants.

Au cours des entretiens semi-dirigés, un certain temps a été consacré à discuter de la pérennité ou non des photos prises : « Les premières photos que nous avons prises avec l'appareil (35mm) étaient à la fête de Charlotte. Nous n'avons pas pris d'autres photos avec un appareil numérique. On verra si c'était un bon risque! » (Marie-Michèle, 37 ans); « Le temps qu'on fasse développer notre dernier film, j pense que ça pris plus d'un an » (Charles-Alexandre, 44 ans); « Même en numérique, la dernière fois qu'on a fait imprimer une photo c'était pour Clara il y a plusieurs années, pour un cadre avec plein de photos [...]. [Imprimer les photos], [c]'est le genre d'affaire que je me dis "ça serait l'fun", mais je le fais jamais » (Johanne, 42 ans); « Les photos de bébés, je les ai imprimées, je les ai trop imprimées! » (Catherine, 43 ans); « Là j viens de faire un gros ménage. J'étais à plus de 2000 photos et vidéos, pis là j'ai presque tout effacé en fermant les yeux : j'suis à 160 photos. J'ai gardé les plus récentes [celles

du dernier mois]; j'ai effacé les vieilles » (Clovis, 13 ans); « Moi, ça me stresse; j'ai peur de tout effacer » (Nigel, 44 ans); « Moi, j'aurais été plus portée à garder ce qui est vieux » (Catherine, 43 ans); « Ce qui est vieux, ça a plus de valeur » (Clémentine, 14 ans); « Je me dépêchais à faire plein de captures d'écran sur *Insta* de ses photos, parce que Clémentine effaçait toutes ses photos. Elle jetait tout » (Catherine, 43 ans); « Quand je viens de les prendre, je veux toutes les garder, mais là, 5 ans plus tard, je suis capable de faire un émondage. C'est moi qui ai la job de les transférer sur l'ordi. C'est rare qu'on regarde les photos qu'on a prises » (Catherine, 43 ans); « C'est pour m'en souvenir parce que quand je joue, je me rappelle des choses dans ma tête, sauf que quand je prends des photos, c'est parce que je sais que je vais pas m'en rappeler » (Laurent, 9 ans).



Figure 141 – Photo : Cedrik Nadeau, 14 ans.



Figure 142 – Photo : Robert Nadeau, 59 ans.

Caractéristiques démographiques et mémoire photographique

La catégorisation des membres des familles impliquées en fonction de l'âge devait permettre de distinguer certaines tendances quant aux rapports et pratiques en photographie selon les générations. Mis à part quelques résultats d'énoncés que nous avons partagés, l'âge a rarement constitué un révélateur important de démarcation dans les activités photographiques. Ce constat vient appuyer une de nos hypothèses à l'effet que les caractéristiques de nos rapports à l'image photographique seraient plutôt influencées par la génération technologique à laquelle nous nous identifions. En ce qui a trait à l'identité de genre, ce critère a été disqualifié pour les raisons suivantes : 1- Il n'était pas obligatoire pour les participant.e.s d'indiquer à quel genre elles et ils s'identifiaient; 2- Aucune de nos hypothèses et lignes directrices de recherche ne porte sur cet indicateur. Étant donné que toutes et tous ont fourni cette information, nous l'avons intégrée, comme précision secondaire, aux données du tableau 4.3 – Profil des membres des familles participantes. Nous nous sommes tout de même attardé aux rapports respectifs à la photographie des mères et des pères au sein de leur unité familiale. Nous souhaitions observer ainsi des tendances présentées précédemment portant sur le rôle de chacun.e dans la production et la préservation de la mémoire familiale.

À cet effet, le nombre de photos prises par semaine est équivalent chez les mères et chez les pères tant dans un contexte du quotidien que dans celui d'un voyage ou d'une fête. Les mères ont cependant deux fois plus tendance que les pères à prendre des photos des membres de leur famille (Q.7, choix 4).

7- Qui sont les sujets principaux de vos photos? (vous pouvez cocher plus d'une case)
☐ Vous-même (<i>selfies</i>)
☐ Des ami.e.s
☐ Votre amoureuse / votre amoureux
☐ Des membres de votre famille
☐ Des lieux (paysages, architecture...)
☐ Des captures d'écrans
Autre : _____

Figure 143 – Capture tirée du questionnaire pour les familles

Les mères comme les pères conservent, dans une vaste majorité, les photos prises pour plus d'un an (Q.11, choix 5) ou pour toujours (Q.11, choix 6). La plupart (1 sur 10) n'en suppriment que rarement (Q.8, choix 2). Les mères, dans une proportion de 3 pour 1, ont beaucoup plus tendance que les pères à partager les photos prises (Q.16, choix 3 : Souvent (environ la moitié). Dans la même proportion, les mères indiquent que les gens partagent des photos avec elles « souvent », alors que la majorité des pères affirment le vivre « rarement » (Q. 27, choix 2 et 3).

L'espace de la photographie

L'appareil 35mm, par sa matérialité, a paru constituer une contrainte importante pour la prise de photos dans plusieurs familles. Il fallait que les membres de la famille se le partagent, qu'elles et ils s'assurent de le mettre à la disposition de toutes et de tous. Le fait de devoir penser à activer le flash, à ne pas mettre ses doigts devant l'objectif, de devoir « deviner » le résultat, a pu engendrer certains désagréments. Il fallait aussi s'assurer de l'avoir avec soi, alors que ce réflexe est disparu pour la plupart d'entre nous avec la popularité exceptionnelle des téléphones multifonctions. Penser à ce que l'appareil photo nous accompagne est déjà une étape préalable à la prise de photographies : nous envisagions la possibilité de cette action et parfois même, nous planifiions des clichés qui seraient pris. Cette projection n'est plus nécessaire ou préconisée aujourd'hui avec des outils extrêmement performants, permettant des manipulations rapides et très simples. Chez plusieurs jeunes participant.e.s, cette petite boîte argentique a suscité beaucoup de curiosité. Si certain.e.s ont cherché à y voir les résultats des clichés, d'autres l'ont manipulée avec grand soin, lui conférant une valeur particulière. La quantité limitée de poses (27 pour toute la famille) n'a jamais été soulevée comme objet de frustration. Au contraire, la limitation a facilité la répartition des poses au sein de plusieurs familles et semble avoir contribué à donner un cadre à la réalisation de cette activité. Nous avons eu droit à plusieurs regards inquiets ou intrigués lorsque, durant les entretiens, j'expliquais que j'allais partir avec les appareils pour en extraire une pellicule qui serait développée et transformée en négatifs avant d'en tirer des photographies sur papier! Toutes ces étapes, toutes ces

manipulations tangibles, semblaient dépasser plusieurs enfants, adolescent.e.s et même certains parents qui avaient oublié ce processus pouvant paraître aujourd'hui comme lourd, lent et peu efficace.

Cette séquence entre la prise de vue et son résultat sur papier impliquait donc de nombreux déplacements et plusieurs actions qui pouvaient parfois compromettre le résultat souhaité. Au-delà des risques d'erreurs associés à un mauvais usage du matériel photographique, il y avait le risque d'oublier ou de perdre la pellicule à développer. Et nous n'évoquons pas ici le cas où les gens se chargeaient eux-mêmes du développement et des tirages de leurs photos. Toute cette manœuvre forçait à une certaine vigilance, invitait à accorder une attention soutenue à cette activité. La charge mentale qu'imposait, essentiellement aux parents³¹, le parcours menant à tenir dans son foyer les souvenirs familiaux n'est pas disparue, mais a connu des changements significatifs, notamment un transfert des « étapes critiques » de l'ensemble du processus précédant l'obtention des photographies imprimées vers celui de la gestion des images une fois captées. En effet, si le processus n'exige plus de déplacements physiques à proprement parler, il n'en demeure pas moins que les risques de péremption de ces images sont notables : mauvaise gestion des fichiers et des bibliothèques photos, problème de compatibilité, erreurs de sauvegarde, problème d'équipement numérique...

Le temps de la photographie

Plusieurs sites publient des données portant sur le nombre de photographies produites annuellement à l'échelle planétaire. Les chiffres varient beaucoup, les résultats, énormément, et les sources de même que les méthodologies employées paraissent peu fiables – certaines études calculent, par exemple, le nombre d'images partagées via les réseaux sociaux numériques. Tout de même, nous souhaitons avoir une idée, bien que très approximative, de ce résultat. Après avoir consulté et comparé

³¹ Comme mentionné précédemment, aujourd'hui la plupart des membres des familles contribuent à des degrés divers à la production, au partage et à la conservation de leurs souvenirs photographiques familiaux. Cette observation a été consolidée par l'ensemble des familles rencontrées,

diverses études, nous en arrivions à une moyenne de 25 photos par personne par jour. Nous avons ainsi envisagé de demander aux participant.e.s d'épuiser les 27 poses en 24 heures. Toutefois, en voulant tenir compte des disponibilités de chaque membre des familles, nous avons finalement accordé une moyenne de 10 journées à chaque famille pour compléter l'exercice. Ce plus long délai entre la prise des photographies et la tenue des entretiens a sans doute rendu plus difficile le partage d'observations de la part des participant.e.s. En contrepartie, il a probablement permis une analyse plus riche des effets de la durée, de l'attente, de l'anticipation, etc. Les élèves du primaire ont été particulièrement nombreuses et nombreux à exprimer cette hâte de prendre les photos et d'en voir les résultats. Les membres adultes des familles participantes ont, quant à elles et eux, exprimé majoritairement leur plaisir à attendre le résultat, la surprise. À l'inverse, les enfants de ces mêmes familles ont très peu manifesté d'enthousiasme à l'idée de devoir patienter à chaque étape de réalisation du projet. Il semble donc que le contexte dans lequel l'activité est réalisée influe sur l'intérêt des participant.e.s. Notons un autre facteur qui a pu avoir une incidence sur leur intérêt : le fait que chaque élève du primaire se voyait confier un appareil alors que les enfants des familles participantes devaient le partager avec les autres membres de leur famille.

Pour les familles, la remise de leurs photographies s'est faite par envoi de fichiers numériques. Nous aurions préféré imprimer leurs photos et aller à nouveau à leur rencontre pour assister à leurs réactions, mais le contexte pandémique et les coûts relatifs à ces étapes ne nous permettaient pas de l'envisager. Avec les élèves du primaire, la remise en personne des enveloppes contenant les photographies qu'elles et ils avaient prises a constitué un des moments magiques du projet. À notre arrivée en classe, les élèves étaient fébriles. Un mélange d'espoir et de crainte les habitait. Une fois leur enveloppe ouverte, chaque élève a juxtaposé spontanément ses clichés sur son bureau, les manipulant comme s'il s'agissait d'objets précieux. La sélection individuelle des images destinées à l'exposition s'est déployée aussi de façon méthodique, calme, avec un travail très sérieux de réflexion, de comparaison et d'analyse. Nous ne nous attendions pas à un tel investissement de la part de ces

jeunes. Nous avons capté quelques-uns de ces instants témoignant de l'importance de ce moment de révélation du travail accompli par chacun.e.

5.2 Recadrage pour les mémoires photographiques familiales

Bien que nos recherches ne portent pas sur l'analyse des contenus photographiques, mais sur l'analyse d'interstices médiatiques à travers le processus et le rapport à la photographie, nous partageons tout de même deux constats frappants émanant des centaines de clichés argentiques pris par nos collaboratrices et collaborateurs : 1- les jeunes participant.e.s sont beaucoup plus enclin.e.s à prendre de nombreuses photos successives d'un même sujet; 2- alors que les parents proposent des photographies représentant leur famille de manière généralement très classique, les enfants qui choisissent d'exploiter le thème de la famille le font de manière plus variée, débordant largement le cadre de la famille nucléaire. Ainsi, leurs animaux de compagnie et leurs ami.e.s se retrouvent dans plusieurs photographies. Les espaces communs familiaux (salon, cour, salle de jeux...) ont également occupé une place de choix. Ces exemples illustrent des variantes significatives selon l'âge des participant.e.s et la place qu'elles et ils occupent au sein de leur famille.



Figure 144 – Photo : Olivier Beauchemin-Lockman, 11 ans.

À plusieurs égards, les résultats sont surprenants, en ce sens qu'ils défont des tendances attendues associées à un groupe d'âge donné. Par exemple, la propension observée chez les enfants et les adolescent.e.s à ne pas hésiter avant la prise de photos numériques est complètement renversée lorsqu'il s'agit de photographies argentiques. Lors des entretiens, plusieurs jeunes ont mentionné avoir attendu souvent longtemps avant d'oser appuyer sur le déclencheur. Certains adultes (parents, tutrices et tuteurs, enseignante) ont même dû rassurer et encourager les jeunes à se donner le droit de prendre des clichés avec l'appareil 35mm. Des élèves ont par exemple souligné avoir pris le temps de se placer pour prendre une photo. D'autres ont dit avoir pris trop de temps avant d'appuyer sur le déclencheur. Certain.e.s ont été déçu.e.s ou frustré.e.s de ne pas avoir l'appareil avec elles et eux lorsqu'elles et ils l'auraient voulu.

Le fait que les jeunes sont plus nombreuses et nombreux que les adultes à préférer les photographies à leur état naturel est un autre constat inattendu. Mis à part pour le

recadrage, elles et ils sont peu enclin.e.s à modifier leurs photos. De plus, la majorité des répondant.e.s semble être à l'aise avec le degré de flux de partage d'images les concernant. Peu disent être submergé.e.s ou dérangé.e.s par ce volume d'échanges. Enfin, l'enjeu de la conservation semble porter plus sur le support qui assurera la pérennité des souvenirs plutôt que sur une volonté de choisir les photographies que l'on souhaite immortaliser.

Survie ou disparition de la famille

Positionnés à l'intersection entre famille, technologies photographiques impliquées et volonté de témoigner et de se souvenir, les interstices médiatiques nous paraissent déterminants dans ces pratiques répondant principalement à un devoir de mémoire. À cet effet, notre enquête confirme que ce sont les femmes qui, encore aujourd'hui, accorderaient le plus de temps à « immortaliser » des instants familiaux. Nos résultats sont ainsi en adéquation avec les travaux que nous avons consultés. Ceux-ci montrent le rôle prépondérant assuré par les femmes, depuis plus d'un demi-siècle, dans la conservation de la mémoire photographique familiale. Irène Jonas a consacré une publication à l'aspect genré de la photographie familiale. Elle y évoque entre autres le fait qu'assurer la pérennité des images photographiques, loin de s'être simplifié avec le développement du numérique, peut être extrêmement chronophage, surtout si on souhaite offrir une matérialité aux souvenirs photographiques : sélection parmi des centaines de photos, maîtrise du matériel informatique permettant le traitement des images, gestion des impressions en ligne ou à une borne, etc. S'ajoute à ces tâches tout le travail de stockage qui peut s'accompagner de problèmes de transferts ou de compatibilité, de risques de pertes de données... Bref, les membres des familles – généralement les mères – qui assument ces responsabilités remplissent un mandat exigeant et déterminant. « Pour que la famille survive dans la mémoire de ses descendants, elle doit mettre en œuvre un traitement qui sélectionne, informe et archive ses propres traces » (Jonas, 2010, p. 179).

Comme nous l'avons évoqué, ce rôle visant à assurer en amont un patrimoine photographique familial revenait presque exclusivement aux pères jusqu'aux années

1960, pour des motifs de coûts du matériel et un contexte familial sous le joug du patriarcat. Dans notre enquête, ce rôle de production, de diffusion et d'archivage de photographies familiales semble être rempli tant par les mères que par les pères. Certains enfants y contribuent aussi, passant ainsi de sujets traditionnellement passifs figurant sur les photos à actrices et acteurs impliqué.e.s dans la couverture photographique des activités familiales et de la pérennité des souvenirs familiaux. Notre sondage montre d'ailleurs que les enfants prennent autant de photographies que leurs parents en voyage. Elles et ils en prennent toutefois moins lors d'un anniversaire. Globalement, elles et ils en prennent autant que les adultes.

Comment interpréter au prisme des interstices médiatiques ces « prises de temps », ces recadrages et ces déplacements de pratiques en matière de mémoires photographiques familiales? En quoi ces nouvelles réalités – comprises comme des constructions fondées sur des interventions concrètes et médiatisées par des instruments (Aggeri, 2017) – peuvent s'expliquer à travers la performativité des interstices impliqués? De telles questions mériteraient d'être étudiées dans une recherche participative approfondie.

SECTION VI

CONCLUSION

6.1 (Re)définir les interstices au prisme de la recherche-crédation médiatique

Le fait de privilégier des pratiques analytiques créatives (Richardson, 2022) nous a permis de présenter et de discuter nos résultats et notre activité de recherche-crédation médiatique sous une forme moins habituelle sans pour autant rejeter l'écriture scientifique plus « classique » à laquelle nous tenons personnellement, ainsi l'usage du nous qui, plutôt que d'exprimer une distance avec notre sujet, évoque la collectivité qui lui a donné forme. Le choix de ce mode de rendu s'imposait tant par le type de recherche réalisé que par son objet et son producteur. L'ensemble de notre travail s'est donc articulé autour de l'idée que « le trajet accompli prime sur le projet initial » (Lancri, cité dans Paquin, 2014, page) et que ce parcours se vit davantage comme un « cheminement vers l'inconnu que comme un acheminement vers le savoir » (Paquin, 2014, p. 49). Plus que jamais, à l'issue de ce long chemin parcouru, nous croyons que ces inconnus ou méconnus que sont les interstices médiatiques demandent d'être reconnus et sentis plutôt que maîtrisés. C'est donc à leur révélation et sensibilisation que nous espérons avoir pu contribuer.

En recourant à ces modes d'investigation et de création, nous avons pu observer et représenter certaines tendances dans les pratiques photographiques familiales actuelles tout en découvrant et en mobilisant les interstices médiatiques. Ces données pourront fournir un complément aux travaux existants (Martin, 2008; Lachance, 2019) et participeront à nous éclairer sur les apports interstitiels dans la pratique photographique des personnes usagères, particulièrement les jeunes. Elles permettront aussi de contribuer à combler certains manques, par exemple, la quasi-absence d'informations concernant les interactions, dans la pratique photographique, entre les membres d'une même famille. En plus de concourir à révéler ces interactions, le processus de création se veut une occasion de récréation et de

remédiation des composantes esthétiques et des pratiques associées tant à l'analogique qu'au numérique. Une telle exploration, à travers d'anciennes et de plus récentes technologies de communication, implique notamment d'étudier les temporalités médiatiques (Niemeyer, 2014 et 2011) et les espaces de l'image au sein de l'environnement familial. Nous espérons enfin avoir pu dégager des caractéristiques interstitielles applicables à d'autres contextes communicationnels.

Matière interstellaire

Au cours des premiers mois de ce processus de thèse, nous avons consacré beaucoup de temps à étudier les parents des interstices, leur champ lexical. Nous sommes passé de la botanique à la médecine en passant par le cinéma. Même l'astronomie avec le concept d'interstellaire a été examiné. Tous ces survols ont été par la suite un peu oubliés, mais nous ont finalement accompagné tout au long du parcours doctoral, en filigrane de nos activités. Ainsi, la notion d'interstellaire nous a aidé à discerner les interstices médiatiques des médias proprement dits. Dans cette conception empruntant une terminologie de l'astrophysique, la communication entre corps célestes est rendue possible par les véhicules médiatiques et leurs composantes. L'interstice médiatique constitue cette composante qui permet à la fois d'accéder au vide intersidéral ou de l'éviter. Il est cette matière interstellaire qui « se présente sous forme de nuages discrets, brillants ou obscurs » (Schatzman, 1963, p. 112 dans le dictionnaire du CNRTL). Pour demeurer dans cette métaphore cosmologique, la densité des informations auxquelles nous sommes exposé.e.s (corps condensés) et qui ont motivé cette mission que nous réalisons à travers ce projet formeraient des trous noirs empêchant toute matière et tout rayonnement d'y pénétrer et de s'en échapper. L'interstellaire – l'interstice médiatique – incarnerait donc la résistance possible, la brèche qui peut laisser jaillir quelques rayons de lumière permettant le retour, l'aller, (de) la réflexion...

C'est donc autour de ces mécanismes d'enclavement et de décroissement que se sont articulés nos travaux. D'un désir initial de saisir les interstices médiatiques, nous sommes rapidement passé à une volonté d'observer des conduites interstitielles dans

nos activités communicationnelles quotidiennes, principalement au prisme de nos rapports à la photographie familiale. Cette insaisissabilité, qui aurait pu être un obstacle majeur à notre quête, a plutôt défini notre posture épistémologique, déterminé l'ensemble de nos approches méthodologiques, orienté notre travail d'enquêtes et inspiré notre processus de création médiatique en mode bricoleur. Nos recherches et créations nous ont conduit à considérer que le caractère abstrait des interstices ne les prive pas pour autant de balises spatiotemporelles. Si on peut les associer à des non-lieux (Augé, 1992), des non-temps, nos travaux ont voulu montrer qu'ils sont identifiables. C'est d'ailleurs ce caractère immatériel qui nous a mené à interpellier des outils analogiques pour chercher à en définir les contours, les frontières. Et c'est à travers cette mise en relation analogique/numérique que nous croyons avoir pu comprendre – bien que partiellement – l'évolution et les caractéristiques de certains états interstitiels. Le champ de la communication peut assurément remplir un rôle de premier plan pour contribuer à révéler et à promouvoir les interstices médiatiques. Comme discipline indisciplinée, elle a le pouvoir et le devoir de lutter contre l'uniformisation de la recherche et de travailler à proposer des angles d'approches novateurs (Niemeyer, 2020). Cette thèse en soi et ses tentacules présentent aussi un interstice médiatique de pause, de réflexion et de sensibilisation pour sa propre « cause ». (pour faire une transition avec le paragraphe suivant)

Auto-générateur d'interstices

Une part importante de notre exploration des interstices se serait réalisée à notre insu. C'est du moins ce que nous a suggéré notre directrice de thèse à l'aube du dépôt du travail. Par les moyens déployés pour accéder à notre objet de recherche – les entretiens, les ateliers et la conception de l'exposition –, nous aurions généré nous-même une forme d'interstice médiatique. En analysant rétrospectivement cette proposition, nous prenons conscience des apports et incidences de la somme interconnectée des démarches impliquées pour accéder à cette matière si riche. Ainsi, c'est l'ensemble de la mécanique consciente et inconsciente autour de laquelle s'est articulé ce projet qui l'a façonné. À cet effet, nous avons toujours considéré la création de l'exposition et de son contenu comme une partie de notre démarche scientifique

de réflexivité médiatique et non comme une production d'œuvres au sens artistique du terme.

Si la pandémie a grandement complexifié notre travail de terrain (privation d'accès aux aîné.e.s des familles, complexification des autorisations pour aller à la rencontre des élèves du primaire, etc.), elle nous a parallèlement permis de prendre conscience du privilège, du pouvoir et de la responsabilité associés au fait d'accéder directement au monde et au Monde. Tous ce(s) temps investi(s) pour en arriver à atteindre les espaces de nos participant.e.s auront modulé ce bricolage. Par exemple, les rencontres et ateliers avec les élèves du primaire sont venus chambarder nos (pré)conceptions de leurs rapports aux images photographiques. Elles et ils nous ont déjoué et nous ont forcé à revoir nos balises générationnelles, à approfondir la conception de « générations technologiques ». Les installations de l'exposition qui leur sont associées évoquent ces contrastes. Pour accomplir ce projet, le pédagogue, le photographe et l'étudiant-chercheur en communication que nous sommes a été régulièrement déstabilisé, hors de sa zone de confort. Nous avons notamment dû accepter qu'il n'était pas possible d'imposer notre rythme d'hyperactif à l'ensemble des actrices et acteurs impliqué.e.s et qu'il fallait, au contraire, chercher à s'ouvrir à d'autres temporalités, à d'autres conceptions des espaces familiaux où s'ancrent des pratiques photographiques. De plus il fallait constamment alterner une posture centrale et une en périphérie. Nous croyons que c'est à travers ce va-et-vient constant entre champ et hors-champ que les interstices médiatiques trouvent leur résonance.

États bigarrés

Il nous aura fallu cinq années de recherche-crédation médiatique, incluant une expérience de terrain et la création d'une l'exposition, pour que nous acceptions de concevoir les interstices médiatiques à travers une relation consensuelle au sein de laquelle leur anonymat se comprend par la révélation de leurs activités à l'intérieur des frontières interstitielles. Autrement dit, cinq années pour accepter qu'ils soient discrets à condition de pouvoir étudier le bruit et les distorsions qui découlent de leur présence continue. En effet, ils s'inscrivent dans cet environnement de disponibilité

permanente, illimitée et ininterrompue, qui caractérise notre modernité selon Hartmut Rosa. Toutefois, contrairement à ce dernier, nous croyons que ces états, loin d'être illisibles ou muets (Rosa, 2020b), sont réversibles. Les interstices sont disposés à renverser cet enfermement technique, social, culturel. Nous devons cependant les y autoriser. Comme Rosa, nous convenons que cela est rarement encouragé et encore moins réalisé naturellement, instinctivement.

Jason Farman nous a aussi accompagné tout au long de notre parcours. Farman a largement contribué à nous faire passer d'une conception initiale plutôt statique à un rapport beaucoup plus dynamique avec ces instruments et canaux de circulation médiatique que sont les interstices en communication. Ses travaux portant sur les délais et l'attente nous ont fourni des pistes importantes d'analyse et de réflexion pour notre propre objet de recherche. Il nous montre que le degré de perception et, par le fait même, de possible interpellation de ces espacements dépend en bonne partie de leurs rapports aux contenus³².

Waiting tends to hide the reasons it exists. As we go about our day, time can seem transparent, not drawing explicit attention to the work it does on our lives. Media and time are noticeable or invisible based on the relationship they bear on content. In some contexts, we are meant to notice the medium of an experience; in other contexts, it is designed to disappear (Farman, 2019, p. 185).

À l'instar de Farman, nous aurons cherché à défendre l'idée que le délai n'est pas forcément une contrainte, un obstacle entre nous et le projet à réaliser. Comme il le démontre, l'attente force le temps à se révéler, à se matérialiser, rendant possible – notamment pour des chercheuses et chercheurs – l'observation de conceptions sociales et culturelles à l'égard d'un bon ou d'un mauvais usage du temps (Farman, 2019). Cet « accès » au temps était essentiel à la conduite de nos travaux.

Le déplacement paradigmatique que nous avons opéré et auquel nous avons fait référence à quelques reprises nous aura donné accès à des travaux qui auraient sans

³² Le terme « contenu » est entendu ici dans son sens marketing de contenus médiatiques produits pour être diffusés

doute passé sous notre radar. Le plus récent est l'ouvrage *La ville analogique* (2022) de Guillaume Éthier. Les postulats de l'auteur, spécialiste en études urbaines, sont venus appuyer la pertinence de notre changement d'approche, passant d'une comparaison – voire d'une opposition – des ères analogiques et numériques à un examen de leurs relations. Notre exposition, *Interstices : entre nécessité et danger*, a été construite autour de cette volonté de révéler des interstices médiatiques à travers les interactions pouvant être entretenues par les technologies analogiques et numériques. Bien que nous nous soyons piégé à quelques reprises en mettant en valeur les contrastes des deux ères, des deux technologies, nous pensons avoir pu arriver à une mise en valeur de leur complémentarité dans nos relations à la photographie de famille. Leurs collaborations, leurs tensions et leurs écueils sont par exemple évoqués dans l'installation vidéo (Annexe A) ainsi que dans celle présentant sur trois écrans les photographies des élèves du primaire.

La promotion des interstices peut facilement s'accompagner d'une dénonciation des effets ravageurs du numérique. Si nous reconnaissons ses incidences majeures, nous avons cherché à éviter de le démoniser en travaillant à montrer ses contributions au développement de nouvelles configurations interstitielles. Parallèlement, nous nous sommes intéressé à cette idéalisation de l'ère analogique vécue à travers la photographie. Les sections consacrées aux mouvements « slow » ainsi qu'aux cures numériques s'inscrivent dans cette intention. Des portions d'entretiens réalisés auprès des membres de familles témoignent également de cette nostalgie alors que d'autres expriment un enthousiasme marqué pour l'apport du numérique dans les pratiques photographiques actuelles. Nous pensons que les interstices peuvent gagner à bénéficier de l'un comme de l'autre, dans une sorte de tension créative (Wajcman, 2015). C'est cette tension, prenant diverses formes (frictions, oppositions, complémentarité), qui a été au centre de notre quête interstitielle. « L'ère numérique est advenue », écrit Éthier qui nous enjoint à l'« [a]ccueill[ir], tout en bâtissant, à côté, des villes analogiques prêtes à nous rattraper chaque fois que la connexion fera défaut » (2022, p. 22).

Incidences numériques

Notre recherche-création médiatique montre que les technologies de communication numériques participent à reconfigurer les cadres spatiotemporels de nos activités photographiques amateurs. Nous sommes toutefois d  avis – contrairement aux postures technophiles de plusieurs (Smati, 2011; Wajcman, 2015) – que ces technologies peuvent empiéter sur le temps et les espaces interstitiels dans la sphère privée. Aussi, bien que nous reconnaissons une possible intégration plus « naturelle » de ces outils par les personnes de la génération Y, nous ne croyons pas en l  id  e de Judy Wajcman à savoir que « for young people [de la génération Z], the so-called digital natives, omnipresent communication devices and social media stream seamlessly into the natural rhythms of daily life » (2015, p. 153). En revanche, les enquêtes effectuées ont fait en sorte que nos principales inquiétudes initiales, quant aux risques de contractions généralisées des interstices par les technologies de communication numérique, se sont dissipées au profit d  une conception proposant une éventuelle capacité d  adaptation des interstices. En effet, partant de croquis inspirés de documents étudiés, nous en sommes arrivé à considérer que la matière (réflexion, hésitation, mémoire, oubli...) générée et contenue dans les interstices médiatiques ne serait pas réduite par les pratiques numériques, elle déborderait simplement les frontières (poreuses) des interstices, mais demeurerait disponibles –    condition de savoir les interpeller – dans toutes les étapes de communications numériques. En ce sens, les jeunes générations seraient particulièrement à l  aise avec ces nouveaux   tats moins séquentiels, alors que les adultes ayant grandi à l   re analogique peuvent éprouver certaines difficultés à bénéficier de ces interstices. Nos entretiens le confirment, mais montrent que le degré d  aisance se mesurerait plutôt en fonction de la génération technologique dans laquelle nous nous inscrivons. Les critères de cette catégorisation reposeraient essentiellement sur les types d  activit  s numériques que nous pratiquons, l  importance qu  elles occupent dans notre quotidien et notre vitesse d  action et de réaction à titre de citoyen.e.s numériques. Rosa parle, quant à lui, d  une vitesse de mutation sociale qui transcenderait les seuils générationnels traditionnels pour les redéfinir en   tats et « rythmes intrag  n  rationnels » (2013, p. 359).

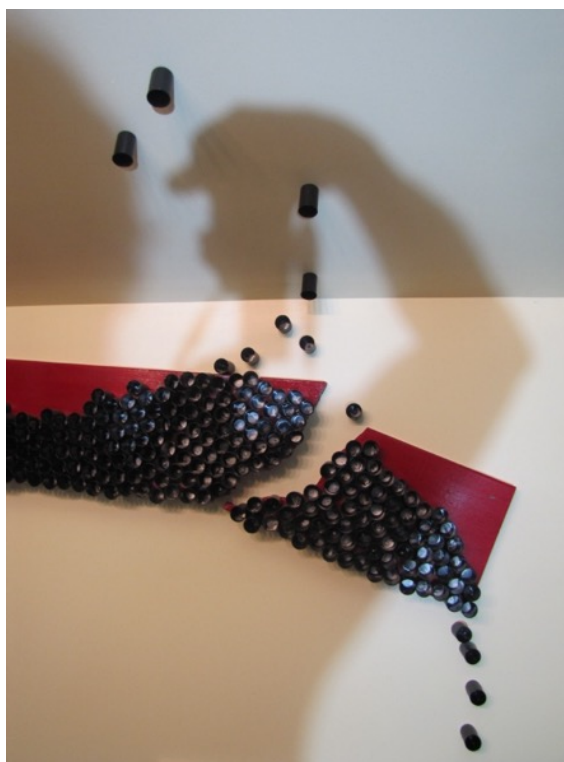


Figure 145 – Installation n° 16 *Surcharge*, modifiée après l'exposition.

Cette implosion/explosion interstitielle conserverait tout de même une structure de finitude. Nous avons évoqué précédemment la modification de l'installation n° 16 à la suite de l'exposition. Nous lui avons ajouté de nombreux éléments en suspension pour illustrer cette expansion contrôlée. Ces éléments en orbite ne sont pas pour autant en perdition, ils sont simplement ailleurs et peuvent toujours être interpellés. Au même titre que l'espace occupé par le web n'est pas infini comme le soutient Éthier (2022), le territoire interstitiel demeure aussi borné et identifiable. Bien que la déconnexion numérique représente un défi certain, on peut choisir de s'en distancer sans toutefois adopter une position rétrograde prônant un retour en arrière, une sorte de technostalgie (Fantin, Fevry et Niemeyer, 2021). Suivant Éthier (2022), nous l'avons montré : ce qui a vraiment changé, c'est l'ubiquité à laquelle nous avons maintenant accès. Et c'est essentiellement ce numérique ubiquitaire qui, selon nous,

rend si riche, mais aussi si complexe pour le chercheur-créateur-participant, le repérage des interstices médiatiques.

Si les interstices naviguent aujourd'hui surtout, mais pas exclusivement, entre des « 0 » et des « 1 » dans un flux continu (voir le croquis n° 51, figure 30), nous pouvons nous demander s'ils lui résistent ou s'ils permettent, en agissant comme liant du flux communicationnel, qu'il existe. À l'ère analogique, les interstices médiatiques pouvaient se retrouver dans les intervalles de communication. Avec la déferlante numérique, ils ne peuvent plus se loger dans les entre-deux. Ils sont partie intégrante de la bande passante et sont à la fois continuellement disponibles et potentiellement invisibles. L'intensité, mais aussi la fragilité de l'activité photographique, ce que Jean Baudrillard appelle « le miracle de l'acte photographique » (1998, p. 103), nous sont ainsi apparues comme étant particulièrement pertinentes pour l'étude et pour notre compréhension des interstices médiatiques.

La journée de 25 heures

Le silence, les espaces aérés, les rythmes interrompus m'interpellent depuis très longtemps. Malgré le fait que j'admire ces éléments, que j'en fasse la promotion, que je considère que nous gagnerions énormément individuellement et collectivement à tendre vers eux, j'appartiens plutôt aux personnes qui sont toujours en action, qui trouvent une satisfaction profonde dans le fait d'effectuer le plus grand nombre de choses dans un délai le plus court possible. Ma journée préférée de l'année est celle où nous gagnons une heure. À cet effet, mon exposition témoigne, bien malgré moi, de cette propension à la surcharge communicationnelle. Rétrospectivement, je réalise que j'ai éprouvé de grandes difficultés à proposer des installations qui incitaient à l'arrêt. Mis à part les installations n°s 1, 9 et 22, intitulées respectivement *(Re)conquête interstitielle*, *Pause interstitielle* et *Rétablir la profondeur de champ*, toutes les autres ne favorisaient pas le ralentissement ou l'arrêt pour les visiteuses et visiteurs. Si nous n'y sommes pas parvenu alors que nous en avons la volonté, qu'est-ce que cela signifie? Le flux numérique continu qui caractérise notre époque rend-il l'interruption, la pause et même le ralentissement très difficilement atteignables? Par le fait même,

nous considérons que les interstices médiatiques sont complexes à générer et à intégrer. Si nous considérons avoir contribué à la surproduction informationnelle, nous avons toutefois réussi notre pari de participer le moins possible à cette surdiffusion qui nous apparaît être beaucoup plus problématique et vectrice de pathologies importantes telles que le stress, l'épuisement, le vertige, l'aliénation... En limitant à une journée l'accès à l'exposition et en réduisant au minimum la promotion de celle-ci, nous avons respecté notre désir d'encourager les gens à produire, à créer, sans pour autant chercher à partager, à diffuser au plus grand nombre les éléments ainsi engendrés. Notre exposition a aussi été l'occasion d'évoquer différentes formes de distorsions et d'altérations pouvant découler d'une surabondance informationnelle. Dans son important ouvrage *Théorie de l'agir communicationnel* (1981), Jürgen Habermas avançait que les pathologies sociales émergent à partir de distorsions systématiques des conditions de communication. Appliquées à l'acte médiatique ou à l'acte éducatif, ces déviations nous paraissent aussi porteuses de nouvelles constructions communicationnelles et mériteraient un examen approfondi.

Certain.e.s participant.e.s ont eu conscience de cette surcharge, d'autres non. Nous l'avons illustré : nos entretiens ainsi que les ateliers animés auprès d'élèves du primaire nous ont permis de remarquer que le degré de souci lié à une possible surcharge informationnelle et au stress découlant de l'incitation à échanger le plus de données (images photo) au plus grand nombre s'est vécu différemment en fonction de la génération technologique à laquelle nous nous identifions. Chez les adultes, cette identification paraît être notamment influencée par l'emploi occupé. Par exemple, parmi les répondant.e.s les plus enclin.e.s à prendre et à échanger un volume important de photographies, une travaille comme UX designer, une autre est au secteur numérique de Radio-Canada et un troisième gère une entreprise de production de balados. Les plus jeunes, sans prendre ou partager plus de photographies que celles et ceux des autres groupes d'âge, semblent pour la plupart échapper à cet état d'aliénation possible découlant de l'accélération des flux d'échanges communicationnels (Rosa, 2014).

Voies et voix médiatiques parallèles

Pour les nombreuses personnes affectées par ce flux rapide et tendu, la solution ne se trouve sans doute pas dans une valorisation de la décélération. Même Rosa, contrairement à ce qui a souvent été avancé à son égard, ne suggère jamais une telle avenue. Introduite dans le paradoxe illustré par Rosa (2013) voulant que l'accélération technologique dégagerait plus de temps libre et ralentirait par le fait même nos rythmes de vie, la décélération ne saurait trop où se positionner. Les principaux courants de « *slow communication* » proposent rarement d'emprunter cette voie. Ils valorisent beaucoup plus une décompression ou une dilatation prenant la forme d'îlots souvent déphasés par rapport aux conduites communicationnelles de masse. Or la voie du *digital detox* afin de contrer l'anxiété et la dépendance que leur procure la surconnectivité (Hardy, 2021) mène souvent à un retour en force au cœur du flux informationnel rapide et continu. D'ailleurs, certaines personnes s'imposent un sevrage numérique pour retourner y participer avec plus d'aplomb, pour accroître leurs aptitudes, leurs présences, leurs performances communicationnelles. D'autres « nostalgisent » (Niemeyer, 2014) une temporalité pré-connexion numérique perçue comme étant plus saine et répondant mieux à leurs valeurs. Pour elles et eux, nous devrions pouvoir nous passer – ne serait-ce que temporairement – de médias, de médiateurs socio-numériques, et ainsi retrouver notre présence dans les choses et événements du quotidien (Hardy, 2021).

Sans adhérer nécessairement à des mouvements organisés de *slow life*, plusieurs cherchent des solutions afin d'échapper à la surconsommation ou à ce que nous nommons la *surcommunication* pour participer au développement d'une société de post-croissance (Rosa, 2018a); une société aux rythmes tendus, galvanisée par des désirs et des injonctions de faire toujours plus en moins de temps. Dans *Rendre le monde indisponible* (2018b), Rosa évoque la disponibilité continuelle et illimitée des individus et de leurs outils rendant paradoxalement, selon lui, le monde illisible. Les adeptes du ralentissement considèrent cet état de saturation comme étant hostile et lui attribuent la responsabilité de différentes crises sociales, politiques ou écologiques. Pour y échapper, plusieurs explorent des pistes, expérimentent des approches visant

à redonner un certain accès à ce monde qui se serait refermé, devenant indisponible, inatteignable. D'autres, au contraire, voient dans cette ère numérique des opportunités nouvelles et inégalées pour le développement de communautés plus humaines, plus saines et plus justes (Wajcman, 2015). Dans cette optique, l'accélération sociale constituerait un moteur puissant pouvant générer des formes d'échanges et de communication inédites : « There is a disjunction between the cultural allure of speed and the common experience of always feeling rushed, but this can be a source of creative tension » (Wajcman, 2015, p. 184). Dans une conception comme dans l'autre, les interstices médiatiques jouent un rôle de premier plan : contribuer à médier nos rapports au flux communicationnel auquel nous participons. Aussi, nous croyons que les frictions émanant de cette fonction de médiation peuvent engendrer de nouvelles structures de communication. En considérant les interstices médiatiques comme des générateurs de valeur et de qualité communicationnelle, nous estimons que, oui, certains mouvements « slow » peuvent contribuer à les promouvoir. Il faut toutefois en arriver à établir une typologie de ces approches et pratiques pour mieux analyser leurs relations potentielles aux interstices médiatiques. En effet, nous pouvons penser que ces rapports diffèrent grandement selon que l'on adhère à un mouvement radical de cure numérique ou à un groupe qui pratique le yoga dans le cadre de l'horaire quotidien de travail. Une telle classification se trouve complexifiée par la relativité de concepts comme ceux d'accélération ou de ralentissement, de vitesse ou de lenteur.

Diversifier les tempos et les espaces de nos pratiques communicationnelles

Parmi nos hypothèses en début de parcours, nous proposons que des interruptions du flux communicationnel offriraient temps et espaces aux interstices médiatiques. Nous considérons aujourd'hui que si une telle pratique pouvait être envisageable sous une ère analogique, elle ne l'est plus maintenant. Le flux rapide et ininterrompu dans lequel la très grande majorité d'entre nous navigue quotidiennement ne permet pas ces arrêts brusques. Nous pensons même qu'ils ne seraient pas souhaitables,

puisqu'ils risqueraient d'entraîner une association des interstices à quelque chose de dérangeant, de désagréable, d'anxiogène, de dangereux, un peu comme l'a montré Farman avec les notions de délai et d'attente. Nous ne prôtons pas non plus le ralentissement de nos rythmes de vie pour offrir plus de latitude aux interstices. Nous l'avons évoqué : nous concevons, comme Rosa, que cette intention ne peut trouver qu'une adhésion marginale. Nous proposons plutôt de favoriser la variation des rythmes et espaces de production et de partage de contenus informationnels, notamment dans nos activités liées à la photographie. Lorsque nous étudions en enseignement, nous apprenons à créer des séquences de cours variées intégrant diverses activités en groupe-classe, en sous-groupes ou individuelles. Ces activités doivent favoriser une variation de stimuli et adopter des durées et rythmes variables. Appliqués à notre quotidien, ces agirs communicationnels conscients permettraient, selon nous, de mieux comprendre les facultés des interstices médiatiques et de les intégrer à nos activités ou, mieux encore, d'y intégrer nos activités.

6.2 Éduquer ou plutôt s'éduquer aux interstices

Dans l'extrait suivant tiré de *Welcome to Bachoura, or the found city as interstice* (2013), Carole Lévesque synthétise bien la quête de reconnaissance que nous souhaitons apporter aux interstices médiatiques :

Whether we speak of them as terrains vagues, as vagues urbains, as interstices, or as marginal areas, the chosen term counts in fact for very little. It is not so much our ability to name them that is important. What is important about them, once recognized, accepted or not, lies in the challenge they pose as a negotiation for balance, as a counterweight keeping our cities afloat. What is crucial about them is their ability to propose valuable potentials, though often unrecognized or undervalued: required imaginative potentials (Lévesque, 2013, p. 37-38).

Afin qu'ils se révèlent, il nous paraît essentiel de favoriser un travail de sensibilisation et d'éducation à ces actants. L'éducation aux rôles et apports potentiels des interstices médiatiques et, plus largement, à la connaissance et à la maîtrise des technologies numériques en communication constitue une priorité dans cette mission que nous nous sommes donnée.

Il suffit d'arpenter, avant le début d'un cours ou pendant une pause, le corridor d'une école secondaire, d'un collège ou d'une université pour constater que ces temps de transition ou d'attente sont remplis par l'utilisation des téléphones multifonctions. La peur du silence, du vide, du délai et de l'attente a été évidemment exacerbée par la pandémie. L'accroissement fulgurant des troubles anxieux dans les institutions scolaires en témoigne. Ces états étaient toutefois déjà bien installés dans le monde de l'éducation, la téléphonie cellulaire y ayant largement contribué. Les juridictions de certains pays, notamment la France, ont choisi d'interdire ces appareils dans leurs établissements d'enseignement secondaire. Le Québec prévoit emboîter le pas prochainement. Sans nécessairement légiférer en ce sens, nous gagnerions à analyser plus en profondeur les comportements des élèves en classe, mais encore plus hors classe. Qu'est-ce qui explique le réflexe des élèves de se connecter individuellement à un appareil numérique alors qu'elles et ils sont entouré.e.s de dizaines de collègues de classe? Pourquoi ces jeunes ressentent-elles et ils le besoin systématique de remplir tout intermède par une couverture numérique? Où et quand sont les interstices durant ces « temps morts »? Est-ce que le fait d'être conscientisé.e à leur existence aurait des incidences sur ces pratiques devenues instinctives? Nous n'avons évidemment pas les réponses à ces questions qui relèveraient d'autres recherches. Toutefois, à la suite du travail d'investigation que nous avons réalisé, nous avançons l'hypothèse que la (re)connaissance des rôles des interstices médiatiques dans nos activités quotidiennes – les activités scolaires en faisant partie – pourrait contribuer à diversifier l'emploi de ces temps et espaces médians. Spontanément, nous pourrions être tenté de remettre entre les mains de l'école la responsabilité d'éduquer les étudiant.e.s aux interstices médiatiques.

Bien que le milieu de l'éducation ne soit pas nécessairement reconnu pour être avant-gardiste en matière de technologies de communication, cette attribution paraît logique. Toutefois, une telle proposition s'inscrirait dans une liste déjà beaucoup trop longue d'enseignements que nos sociétés souhaitent confier aux institutions scolaires : éducation à la sexualité, à la prévention des dépendances, à l'écoresponsabilité, etc.

De plus, en classe, les pédagogues ont rarement une approche ou une pratique encourageant de véritables temps et espaces de réflexion, d'hésitation, d'attente. Elles et ils « remplissent » leurs apprenant.e.s. Cela est particulièrement vrai dans les programmes d'études postsecondaires. À titre d'étudiant, j'ai été trop souvent témoin de professeur.e.s frustré.e.s de ne pas arriver à couvrir l'ensemble des contenus qu'elles et ils espéraient nous transmettre à l'intérieur du temps alloué pour la séance. Cette situation peut s'expliquer entre autres par le fait que la plupart n'ont pas été formé.e.s en pédagogie, mais aussi et surtout par une (sur)valorisation de l'idée qu'un bon cours doit être un cours « bien rempli ». D'ailleurs, un écart de plus en plus marqué se creuse entre des pratiques enseignantes qui ont somme toute peu évolué depuis le développement des technologies numériques et une offre en ligne autrement plus dynamique et attrayante. Comme l'avance Rosa, « nous nous acheminons vers une société où le rapport au monde passe tout entier par une médiation symbolique dont l'écran est le support » (2018a, p. 106). Ce nouvel état communicationnel nuit, selon lui, à nos relations de résonance³³ avec le monde, par le fait qu'il limite à un seul canal principal nos interactions avec autrui. Ce filtre n'est pas en soi problématique, mais il le devient lorsque, par exemple, l'offre scolaire en présence doit rivaliser avec l'ensemble de l'offre écranique. La valorisation et le développement d'un recours aux interstices médiatiques nous paraît, en ce sens, constituer une voie parallèle ayant le potentiel de créer une alternative souhaitable tant dans le cadre scolaire qu'au sein de la cellule familiale. Il s'agit d'instaurer dans notre quotidien des instants de transition, de décélération, accessibles à toutes et tous (Éthier, 2022); des espaces et des moments qui non seulement ne nuisent pas à nos intentions de performance, mais ont également le pouvoir d'accroître notre efficacité, de nous ouvrir à de nouveaux potentiels (Farman, 2019).

Détourner notre attention

Afin que nos communications résonnent à nouveau, nous devons être en mesure de détourner notre attention; de détourner l'économie de l'attention essentiellement

³³ Rosa définit la résonance comme « une relation spécifique entre deux corps dans laquelle la vibration de l'un suscite l'activité propre (la vibration propre) de l'autre » (année, p. 189).

balisée par les réseaux sociaux numériques. Comme nous l'avons vu, cela passe non pas par une déconnexion, mais par une résistance à nos réflexes et par un questionnement de ceux-ci. À l'instar de Jenny Odell (2019), qui suggère que « we withdraw our attention and use it instead to restore the biological and cultural ecosystems where we forge meaningful identities, both individual and collective » (p. 22), et convaincu que les pensées, idées et pratiques les plus significatives ont besoin de temps et d'espaces d'incubation, nous prôtons une décentralisation des réseaux passant entre autres par une réhabilitation des rencontres en personne, notamment les rassemblements familiaux. Chercher à reprendre le contrôle sur ce à quoi nous accordons notre attention accroît notre capacité de résistance au flux informationnel et ouvre la voie aux interstices médiatiques. « Small spaces can open bigger spaces. If you can afford to pay a different kind of attention, you should », défend d'ailleurs Odell (2019, p. 94).

Si l'école peut et doit jouer un rôle de partenaire dans l'éducation aux interstices, c'est à l'ensemble de la société que revient la responsabilité de s'y sensibiliser. Ainsi, nous suggérons, avec cette thèse, de favoriser le développement d'un intérêt collectif puis d'une éducation collective aux interstices médiatiques. Cela offrirait à chacun.e un portrait de leur disponibilité, une idée de leurs apports et nuisances potentiels.

Il faudrait, par exemple, apprendre aux parents à apprendre à leurs enfants qu'il est normal et souhaitable de s'ennuyer parfois, d'hésiter, d'errer; qu'il n'est pas nécessaire de remplir systématiquement leurs journées de cours, d'activités structurées, de jeux vidéo, de séries, de partages de photos via les réseaux sociaux numériques... Nous croyons donc en une responsabilité collective de développer une gymnastique interstitielle; une forme d'entraînement aux interstices médiatiques.

POSTFACE

Nous avons insisté à plusieurs moments de la thèse – particulièrement dans la conclusion – sur l'importance, voire la nécessité, de s'éduquer aux interstices médiatiques et communicationnels. À cet effet, nous avons exprimé le souhait que ce travail de recherche-crédation puisse rencontrer des chercheuses et chercheurs qui ont le désir de pousser plus loin l'exploration des interstices médiatiques et contribuer à en faire un objet d'étude pour les différents ordres d'enseignement. Afin d'appuyer cette volonté, nous proposons ici une postface qui prend la forme de pistes de réflexions qui suggèrent des angles qui pourraient être examinés dans des travaux ou recherches futurs. Ces trajectoires possibles sont teintées par notre posture épistémologique. Nous en faisons un rappel sommaire avant de la préciser à l'aide d'exemples extraits de notre parcours doctoral et d'écrits scientifiques.

Tout au long de la réalisation de notre recherche-crédation, nous avons tenu à ce que notre approche herméneutique soit balisée par une lecture, une analyse et une interprétation de chercheur en sciences de la communication et, plus précisément, en études médiatiques. Nous avons tenu à en déroger le moins possible afin d'éviter de perdre les interstices ou de nous perdre en eux. Bien que l'accent ait été mis sur l'interprétation et la compréhension du ou des sens de notre objet, nous avons tout de même emprunté au paradigme pragmatique des applications concrètes pour la partie participative de notre recherche.

En posant de nombreuses questions et en recourant parfois au mode conditionnel dans la thèse, nous avons adopté une démarche épistémique qui reconnaît les limites de nos connaissances et invite à intégrer de nouveaux angles de recherche afin d'approfondir la compréhension des interstices médiatiques en aval de cette première tentative posée par cette thèse.

Nos suggestions de pistes à explorer sont organisées en trois sections qui découlent de notre posture épistémologique à l'égard (1) de la recherche-crédation médiatique, (2) des études médiatiques et de communication et, plus largement, (3) des sciences sociales.

Les interstices et la recherche-crédation médiatique

Nous ne croyons pas qu'il aurait été souhaitable d'étudier les interstices médiatiques dans une perspective où nous aurions considéré la recherche-crédation comme une simple approche méthodologique qui combine la création artistique et la recherche universitaire. La création n'est pas ici qu'un objet d'étude, elle est d'abord un moyen pouvant permettre l'émergence de nouvelles connaissances à travers une analyse critique du processus de création. Elle correspond à la dynamique qui résulte de l'imbrication de la création et de la recherche. La recherche-crédation médiatique implique donc l'idéation, la réalisation et la diffusion (ou non) d'une création médiatique.

Ainsi, la recherche-crédation médiatique représente une méthodologie à part entière et une démarche d'étude qui accroît l'expérimentation dans le champ des médias. Elle participe au renouvellement des pratiques de même qu'au développement de nouvelles connaissances scientifiques dans ce domaine.³⁴

Quelques questionnements et pistes qui pourraient être explorés :

Basé sur un objet de recherche identique, est-ce qu'un projet réalisé en recherche « classique » et un autre accompli en recherche-crédation médiatique en arriveraient aux mêmes conclusions principales?

³⁴ Consulter à cet effet les travaux de Louis-Claude Paquin et de Cynthia Noury (2019; 2020)

Les interstices médiatiques peuvent-ils être étudiés en recherche-crédation dans d'autres champs? Le cas échéant, comment se révèlent-ils et sous quel(s) angle(s) doit s'articuler le travail?

Nous considérons que la recherche-crédation médiatique a encore énormément de chemin à parcourir pour devenir une in-discipline acceptée comme démarche universitaire légitime (Aussi, est-ce que cela doit être son objectif?). En ce sens, serait-il souhaitable que son enseignement et son apprentissage se fassent en contexte de recherche-crédation; qu'elle soit enseignée et évaluée par des personnes qualifiées pour cette approche, des spécialistes qui interpellent la recherche-crédation dans le cadre de leur travail? Et, dans un tel cas, quels pourraient être les apports des interstices médiatiques aux différentes étapes d'un tel processus : constitution des contenus de cours, partage, critères d'évaluation, etc.?

Approche postqualitative

Ce n'est qu'en toute fin de parcours que nous avons été exposé aux approches postqualitatives en que nous avons réalisé que nous les pratiquions. Nous en avons porté et intégré les principaux fondements sans savoir qu'ils étaient associés à cette philosophie de recherche. L'interrogation précédente fait partie d'une réflexion générale qui traverse l'ensemble de notre thèse, à savoir si les interstices médiatiques peuvent générer de nouvelles potentialités pour les approches méthodologiques empiriques et théoriques en pédagogie, en communication, mais aussi dans d'autres champs. Ce questionnement qui a motivé l'ensemble de nos démarches s'inscrit dans les volontés de l'approche postqualitative. Ainsi, elle met l'accent sur le processus pour étudier les interactions entre sujet(s) et production de connaissance (St. Pierre, 2014). Elle n'a pas de prétention ni même d'intérêt à définir avec précision l'objet de recherche. La recherche postqualitative cherche au contraire, d'une certaine manière, à valoriser l'indéfini (Law, 2004), l'expérimental, l'in-fini et est ainsi toujours en devenir. La chercheuse ou le chercheur, mais aussi celles et ceux qui consulteront ses travaux devront accepter d'être surpris.es, désorienté.es et inconfortables (Paquin et Noury,

2020). Les recherches et leurs découvertes relèvent du processus d'attribution du sens plutôt que d'un résultat qui découlerait d'une logique causale (Paquin et Noury, 2019). C'est notamment ce qui la rend si inhabituelle et encore si peu empruntée en sciences sociales (Law, 2004). Ce type d'enquête présente un intérêt particulier pour nous, du fait qu'il a été initialement proposé par Elizabeth St. Pierre, une professeure d'éducation à l'Université de Géorgie. Cette méthodologie du processus (St. Pierre, 2014) offre une riche schématisation d'intentions et de valeurs pouvant inspirer d'éventuelles recherches-crédation médiatiques. Si elle accorde peu de valeur aux conclusions et aux résultantes, la recherche postqualitative suggère plutôt de laisser advenir les multiples significations. Nous avons ainsi exposé des extraits de nos entretiens en limitant au maximum toute interprétation de ceux-ci. Il en a été de même pour les croquis tirés de notre journal de bord. Bien sûr, nous sommes conscient que le simple fait de les sélectionner et de les ordonner dans ce travail peut diriger leur teneur, leur sens. Il était aussi important pour nous de résister à imposer des liens préfabriqués entre des constituantes de notre travail. Encore une fois ici, l'intention de laisser les significations et les relations s'établir par elles-mêmes nous apparaît tout aussi importante que les résultantes. Nous avons appliqué la même volonté aux interstices médiatiques.

Les interstices et les études médiatiques

Les études médiatiques et, plus largement, le champ des sciences de la communication, offrent un vaste terrain d'exploration pour les interstices médiatiques. Ce domaine d'études interdisciplinaires s'intéresse tant aux médias comme dispositifs techniques que comme générateurs de contenus. Nous avons examiné parallèlement ces deux constituantes avec notre objet de recherche. Cela est particulièrement tangible dans notre exposition, mais encore plus dans le projet que nous avons réalisé avec les élèves du primaire. Par leur rencontre avec les appareils photos argentiques, ces jeunes ont été exposés à une nouvelle/ancienne technologie et l'analyse de leur travail en atelier a permis d'examiner le processus d'exécution ainsi que les résultats (nous avons projeté en classe des photographies réalisées par chacune et chacun des participant.e.s.) Durant ces ateliers, nous avons donc constaté des effets des

interstices médiatiques dans un cadre académique similaire à celui de cours d'éducation aux médias axés tant sur l'analyse des contenus que sur les processus de production et de diffusion. Ces activités ont conduit à des discussions et échanges étonnants. Nous n'avions pas envisagé que l'intérêt des élèves nous mènerait à aborder le développement du jugement critique, des possibles incidences des médias sur notre quotidien, des enjeux éthiques et sociaux qui y sont liés (anxiété, surcharge, efficacité enivrante...). Inscrites au cœur même de nos choix épistémologiques – se voulant les plus discrets possibles durant l'essentiel de la création de la thèse – ces activités, de même que celles réalisées avec les familles, permettent de faire apparaître les discours critiques de nos participant.e.s.

Intermédialité

Ici, le média photographique argentique a été perçu et vécu par la plupart des participant.e.s comme un média différent de la photographie numérique. C'est l'intermédialité, comme processus, qui a permis d'examiner chacun de ces médias dans leur unicité et dans les rapports qu'ils entretiennent l'un avec l'autre. En invitant à interroger le propre d'un média en le mettant en relation avec un autre, nous avons voulu éviter le piège de la simple comparaison analogique/numérique qui, nous croyons, n'aurait pas servi notre projet. Plusieurs chercheuses et chercheurs, dont Sybille Krämer, Irina Rajewsky, André Gaudreault et Philippe Marion, affirment que toute production culturelle ou médiatique implique le concept d'intermédialité : l'entre-deux ou l'entre-plusieurs révélerait les particularités des médias étudiés. Dans notre exposition, nous avons proposé plusieurs installations qui incorporaient simultanément des éléments associés à des technologies analogiques et d'autres, au numérique. (Installations no. 2, 4, 13 et 14). Chaque fois, nous avons eu le souci de laisser aux visiteuses et visiteurs le rôle de déconstruire/reconstruire ces éléments parfois juxtaposés, parfois interreliés. Elles et ils avaient ainsi la possibilité de saisir l'intermédialité découlant des médias en présence.

Quelques questions et pistes qui pourraient être explorées :

Partant de l'idée que l'étude des médias examine leur rôle et leurs incidences tant sur la société que sur les individus, quels seraient les apports envisageables d'une analyse intermédiaire des interstices médiatiques sur leurs relations avec les mouvements culturels, sociaux, économiques et politiques?

Les interstices médiatiques pourraient-ils être reconnus comme un média à part entière?

Dans le cadre d'atelier ou de cours, les interstices médiatiques pourraient-ils contribuer au développement de la littératie médiatique auprès d'apprenant.e.s? Et si « oui », de quelle manière?

Bien qu'ils soient plus souvent associés et explorés dans le domaine des arts, les concepts relevant de l'intermédialité pourraient-ils englober notre travail ou encadrer un autre projet portant sur les interstices médiatiques?

Les interstices médiatiques, tels que nous les avons décrits dans notre thèse, sont-ils transférables, applicables à tous les champs d'études? Il serait intéressant de « tester » leur incorporation dans des domaines auxquels nous ne les associons pas spontanément (ex. : marketing, sociologie, traduction, ingénierie...) afin de mieux décoder des états interstitiels communs et particuliers.

Les interstices et les sciences sociales

Ce projet de recherche-crédation a été inspiré et accompagné par nos deux champs de formation et de pratique; tous deux relevant des sciences sociales : la communication et l'éducation. Nous avons ainsi fait appel à des méthodes qui y sont ancrées: enquêtes, entretiens, observations participantes et analyses de données statistiques. Ces choix, somme toute classiques, ont été partie intégrante d'un

processus de recherche et de création médiatique, contribuant ainsi à l'approche du bricolage.

Réflexivité médiatique

Si l'intermédialité peut permettre de circonscrire les particularités d'un média en le comparant à d'autres, la réflexivité médiatique nous aura invité à examiner de manière critique la construction et les incidences du média que nous avons privilégié pour l'étude des interstices, à savoir la photographie. La réflexivité médiatique implique une approche consciente et introspective du processus de production de la photographie au sein de l'unité familiale. Elle nous aura guidé dans la lecture, le décodage et l'interprétation de pratiques photographiques amateurs. Plus largement, la réflexivité médiatique permet de reconsidérer les fondements mêmes de la discipline (Smedt et Fastrez, 2013). Son application peut donner accès à des connaissances théoriques et pratiques pouvant nourrir et influencer notre posture épistémologique. Cet acte d'autoévaluation s'est inséré naturellement lors des moments de sélection, de mise en œuvre et d'évaluation des données (Lecompte, 2014). « Cela signifie que le chercheur doit être conscient de ses présupposés, être ouvert aux données recueillies et être prêt à modifier ses hypothèses (Cohen et al. dans Dawn H. et Deirdre M., 2022, p.21). La réflexivité médiatique est particulièrement propice à l'examen des projets-frontières et objets-frontières (Morgan, 2009) auxquels appartiennent les interstices médiatiques.

Nous avons toujours prétendu que les champs de la pédagogie et de la communication devraient « communier » pour travailler à un partage commun de savoirs. Notre mémoire de maîtrise portait sur le manuel scolaire comme média pérenne et notre thèse fait appel au champ de l'enseignement pour contribuer à l'éducation aux interstices médiatiques. Éducation et médias sont vecteurs de normes sociales communes (Gonnet dans De Smedt et Fadstrez, 2013). Nous trouvons paradoxal, voire pléonasmatique, l'intérêt pour l'enseignement des médias dans un contexte scolaire. La réflexivité médiatique nous paraît constituer une des principales contributrices à l'éducation aux médias. Elle invite à naviguer au cœur de la masse

informative, mais aussi de produire des contenus, de les organiser (De Smedt, Fastrez et Philippette, 2013) et de participer, ultimement, à une discussion des contenus (Golob, 2023). La réflexivité médiatique invite également à questionner les fondements en fonction de ses propres positions, valeurs, croyances, intérêts et structures cognitives. L'enseignant.e est ainsi exposé à une tension entre partage et construction de savoirs (Lecompte, 2014). Bref, la réflexivité médiatique s'exprime par un acte d'autoévaluation des positions et des actions, mais aussi de la sélection et de l'évaluation des contenus et des méthodes pédagogiques retenues. Ainsi, les différents choix pédagogiques et actions médiatisées privilégiées permettent ces projets-frontières (Meyer, 2009) accueillant les interstices médiatiques et éducatifs.

Quelques questions et pistes qui pourraient être explorées :

Qu'est-ce que la réflexivité médiatique peut attendre des interstices médiatiques et vice versa?

Partant du fait qu'éducation et médias sont vecteurs de valeurs individuelles et sociales, de présupposés, de contraintes, d'impositions et de tensions, peut-on penser que la réflexivité médiatique – en amenant la chercheuse et le chercheur à se reconsidérer – contribue à accroître la qualité des actes de sélection, de construction, de mise en œuvre et d'évaluation des contenus et méthodes médiatiques et pédagogiques? L'acquisition de ces compétences doit permettre aux interstices médiatiques de se révéler, d'être considérés non pas comme des objets-frontières, mais comme des sujets-frontières.

À (pour)suivre...

Cette dimension processuelle des interstices médiatiques que nous venons d'évoquer a été mise à l'avant-plan dans l'ensemble de ce travail de recherche et de création médiatique. Nous sommes aujourd'hui plus convaincu que jamais que les études médiatiques, en collaboration avec le secteur de l'éducation, offrent un cadre pour

comprendre le rôle complexe et multiforme des médias dans nos vies et dans la société en général. Ils permettent de développer une pensée critique et une compréhension approfondie des médias, essentielle à l'ère numérique actuelle.

L'intention initiale était d'explorer les interstices dans nos communications actuelles et passées. En toute fin de parcours, nous en arrivons à considérer que l'état de l'interstice communicationnel est déterminé par ce que permet, ou non, l'interstice médiatique. Ce dernier est lui-même déterminé par la nature de l'activité communicationnelle prévue ou en cours. Par exemple, la lecture effectuée actuellement est balisée par des interstices médiatiques à l'intérieur desquels les interstices communicationnels incarnent ces espaces et temps d'intervalles.

Les interstices communicationnels sont donc le contraire des intermèdes qui consistent à remplir un temps ou un espace libre, volontaire ou accidentel. L'interstice médiatique est un processus choisi, imposé ou spontané qui détermine l'espace et le temps accordé aux pauses (réflexion, hésitation, ajustement, mémoire...) dans nos pratiques médiatiques et communicationnelles. L'interstice communicationnel est le résultat de l'intellection et de l'imagination déployées par les interstices médiatiques. Ces derniers agissent tant en amont qu'en aval de la présence des interstices communicationnels. En photographie, et particulièrement en photographie amateur, cette distinction se décline en plusieurs instants :

Avant la prise de vue, le fait de se demander si on devrait prendre la photo ou seulement observer le sujet; Établir préalablement un nombre de photos qu'on s'autorise à prendre dans un certain contexte;

Lors du partage d'images photographiques, déterminer initialement le nombre de photos qui seront publiées, etc.;

Dans le cas de photographies dont le sujet tourne autour de la famille s'ajoutent les enjeux de mémoire, d'archive, d'exposition publique des membres de la famille – particulièrement des enfants – à travers les plateformes de partage en ligne.

Ainsi, l'interstice médiatique correspondrait aux frontières, des frontières poreuses, à l'intérieur desquelles se trouvent les interstices communicationnels; l'extérieur étant occupé par le flux informationnel. Plus concrètement, l'installation no.14, *Stockage 2*, peut en être un bon témoin : il s'agit d'une des 24 installations de l'exposition. Le projecteur à diapositives, issu d'une ère analogique, projette des images entre lesquelles un intervalle s'insère automatiquement, une forme d'entre-deux ou d'entre-plusieurs. La mécanique de l'appareil peut aussi parfois entraîner des intervalles non sollicités, considérés comme nuisibles à la séance. Dans cette installation, le premier appareil projette une diapositive d'enfants prise dans les années 1970. Le deuxième appareil projette une absence de photographie. Est-ce le signe d'un problème technique, d'une mémoire perdue ou effacée, ou d'un interstice? Le projecteur numérique, quant à lui, peut diffuser des contenus en continu sans interruption. Il n'est toutefois pas à l'abri d'ennuis techniques. Aussi, dans le cas de présentations sous formes de diapositives, la conceptrice ou le concepteur du contenu peut déterminer un temps de délai entre chaque diapo et ainsi accorder un espace entre les informations diffusées. Ce processus implique les interstices médiatiques et peut influencer la réception à des degrés variables.

De façon très sommaire ici, si nous les appliquons au design ou à l'architecture – par exemple – les interstices communicationnels constitueraient les aires libres d'un espace aménagé, notamment les proportions et caractéristiques des espaces « vides » occupés dans l'ensemble. Les interstices médiatiques, quant à eux, seraient associés au processus (repérage, négociations, plans, créations, aménagements...) conduisant à ces relations et tensions entre espace « occupé » et espace « disponible ». En musique, l'interstice communicationnel représenterait les silences présents dans la mélodie (ou les absences de sons dans la mélodie). L'interstice médiatique correspondrait aux réflexions, aux intentions, aux processus de création qui mènent à insérer ces silences. Ils portent sur les dispositifs mis en place pour y arriver. En aménagement du territoire, nous pouvons observer un changement de posture. Alors qu'il y a encore peu de temps, on pensait d'abord l'aménagement d'un territoire en

fonction de ce qu'on voulait y construire, on le pense beaucoup plus maintenant en fonction de ce qu'on veut y protéger, y préserver.

Bref, nous considérons aujourd'hui que l'interstice médiatique est le processus, le dispositif, l'intention qui encadre et détermine l'état de l'interstice communicationnel. Il n'est donc pas le résultat du hasard. Il est soit provoqué, souhaité et s'il est parfois spontané, c'est qu'il est ancré dans certaines habitudes. Ainsi, les interstices communicationnels sont le résultat de ce qui est médié par les interstices médiatiques.

Inscrites dans un processus d'allers-retours, ces activités participatives, nos recherches bibliographiques, un journal de bord et des constructions d'artefacts ont alimenté un vaste laboratoire basé sur une approche par bricolage. Une exposition photographique avec différentes installations en a émergé : elle a constitué une partie déterminante de ce travail de recherche-crédation médiatique. À l'issue de ce parcours, je considère que nous devrions favoriser une sensibilisation et une éducation à l'égard des interstices médiatiques. Ce projet de recherche-crédation peut s'expérimenter ou vivre comme interstice en soi et nous espérons qu'il le sera aussi pour celles et pour ceux qui s'y intéresseront.

BIBLIOGRAPHIE

- Adler, P. A. et Adler, P. (1987). The Past and the Future of Ethnography. *Journal of Contemporary Ethnography*, 16(1), 4-24.
<https://doi.org/10.1177/0891241687161001>
- Aggeri, F. (2017). Qu'est-ce que la performativité peut apporter aux recherches en management et sur les organisations : Mise en perspective théorique et cadre d'analyse. *M@n@gement*, 20(1), 28-69.
<https://doi.org/10.3917/mana.201.0028>
- Arendt, H. et Fradier, G. (2002). *Condition de l'homme moderne*. Pocket.
- Arias Rodas, J. L. (2022). *Intersticios: disección del objeto y del espacio cotidiano como posibilidad habitable en propuesta fotográfica experimental* [Thèse de licence, Université de Cuenca].
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/39311>
- Arnold-de Simine, S., et Leal, J. (dir.). (2018). *Picturing the Family: Media, Narrative, Memory* (1^{re} éd.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003103837>
- Assar, S. (2013). [Compte rendu du livre *Cloud computing : Décider, concevoir, piloter, améliorer*, par R. Hennion, E. Bourgeois et H. Tournier]. *Systèmes d'information & management*. 18(1). 124-125.
<https://doi.org/10.3917/sim.131.0124>
- Aubert, N. (2003). *Le culte de l'urgence : la société malade du temps*. Flammarion.
- Aubert, N. (2006). Hyperperformance et combustion de soi. *Études*, 10(10), 339-351.
<https://doi.org/10.3917/etu.054.0339>
- Aubert, N. (2006). L'individu hypermoderne et ses pathologies. *L'information psychiatrique*, 82(7), 605-610. <https://doi.org/10.3917/inpsy.8207.0605>
- Aubert, N. et de Gaulejac, V. (2007). *Le coût de l'excellence*. Seuil.
- Aubert, N. et Haroche, C. (2011). *Les tyrannies de la visibilité : être visible pour exister?* Érès. <https://doi.org/10.3917/eres.auber.2011.01>
- Aubert, N. (dir.) (2018). *@ la recherche du temps : Individus hyperconnectés, société accélérée : tensions et transformations*. Érès. <http://www.cairn.info/a-la-recherche-du-temps--9782749261768.htm>
- Aubert, N. (2019). Culture de l'urgence (emergency culture – cultura de la urgencia) [Entrée de dictionnaire]. Dans A. Vandeveld-Rougale et P. Fugier (dir.),

Dictionnaire de sociologie clinique (p. 177-179). Érès.
<https://shs.cairn.info/dictionnaire-de-sociologie-clinique--9782749257648-page-177?lang=fr>

Augé, M. (1992). *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil.

Augé, M. (1998). *Les formes de l'oubli*. Payot & Rivages.

Baddeley, G. (2011). *Street Art Photography: Mapping the Interstices of Urban Experience* [Mémoire de maîtrise, Université de Concordia]. Spectrum.
https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/15184/1/Baddeley_MA_F2011.pdf

Baio, C. (2014). Imagens de absorção: do cinema aos ambientes imersivos digitais. *Revista Visualidades*, 12(1). 155-181. <https://doi.org/10.5216/vis.v12i1.33697>

Baio, C. (2014). A impureza da imagem: estéticas intersticiais entre a fotografia analógica e digital. *Galaxia*. 28. 134-145. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014219195>

Balleys, C. (2017). *Socialisation adolescente et usages du numérique* [Rapport d'étude]. Institut national de la jeunesse et de l'éducation populaire.
<https://injep.fr/wp-content/uploads/2018/07/synthese-2017-04-socialisation-numerique.pdf>

Barraud, P. (20 décembre 2015), *Le silence qui suit MOZART....* ICM, Institut de culture musicale. <https://www.icm-musique.fr/le-blog/archives/privilge-du-gnie-lorsquon-vient-dentendre-un-morceau-de-mozart-le-silence-qui-lui-succde-est-encore-de-lui/>

Bartholeyns, G. (2014). The Instant Past: Nostalgia and Digital Retro Photography. Dans Katharina Niemeyer (dir.), *Media and nostalgia: Yearning for the past, present and future* (p. 51 à 69). Palgrave MacMillan.

Bartholeyns, G. (2015). Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se regrette : photographies rétro et colorisation. *Terrain*. 65. 12-33.
<https://doi.org/10.4000/terrain.15803>

Baudrillard, J. (1993). *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Gallimard.

Baudrillard, J. (1998). *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*. Descartes & Cie.

Baudrillard, J. et Delahaye, L. (1999). *L'Autre*, Phaidon Press Limited.

Belk, R. W. (1988). Possessions and the Extended Self. *Journal of Consumer Research*, 15(2), 139-168. <https://doi.org/10.1086/209154>

- Belk, R. W. (2013). Extended Self in a Digital World. *Journal of Consumer Research*, 40(3), 477-500. <https://doi.org/10.1086/671052>
- Bergier, B. (2001). Repères pour une restitution des résultats de la recherche en sciences sociales. L'Harmattan.
- Bergson, H. (1939). *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*. Presses universitaires de France. <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.beh.mat>
- Bertelli, L. (2012, 7-9 septembre). *Benjamin's optical unconscious: the motion in photography as the interstice of cinematic time*. Alphaville Inaugural Conference, Cinema in the Interstices, University College Cork, Irlande.
- Bjerregaard, P. (Éd.). (2020). *Exhibitions as research : Experimental methods in museums (First issued in paperback)*. Routledge.
- Blanchette, J-F. (2010). Total Recall: How the E-memory Revolution Will Change Everything; Delete: The Virtue of Forgetting in the Digital Age. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 61(8), 1727–1731. <https://doi.org/10.1002/asi.21322>
- Blanchette, J-F. (2011). The Noise in the Archive: Oblivion in the Age of Total Recall. Dans S. Gutwirth, Y. Poulet, P. De Hert et R. Leenes (dir.), *Computers, Privacy and Data Protection: An element of choice* (p. 00-00). Springer.
- Bloch, E. (1977). Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics. *New German Critique*. 11. 22-38. <https://doi.org/10.2307/487802>
- Bochner, A. P. et Adams, T. E. (2020). Autoethnography as Applied Communication Research. Dans H. D. O'Hair et M. J. O'Hair (dir.), *The Handbook of Applied Communication Research* (1^{re} éd., p. 707-729). Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781119399926.ch39>
- Bolin, G. (2017). *Media Generations: Experience, Identity and Mediatized Social Change*. Routledge.
- Bonneville, L. (2000). *L'impact des nouvelles technologies d'information et de communication (NTIC) sur la représentation de la temporalité* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal].
- Bonneville, L. (2020, 19 mars). Covid-19 : y a-t-il surabondance d'informations? *The Conversation*. <http://theconversation.com/covid-19-y-a-t-il-surabondance-dinformations-133494>
- Boucher, M., Fraser, M., & Lamoureux, J. (2023). *Réinventer la collection : L'art et le musée au temps de l'évènementiel*. Presses de l'Université du Québec.

- Boudon, P. (2013). *L'architecture des lieux : sémantique de l'édification et du territoire*. Infolio.
- Boyd, D. (2020). *It's Complicated: The Social Lives of Networked Teens*. Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/9780300166439>
- Braga, M. (2020, 4 janvier). Data overload: Why it's time to do a digital purge. *The Globe and Mail*. <https://www.theglobeandmail.com/opinion/article-data-overload-why-its-time-to-do-a-digital-purge/>
- Bubb, M. (2010). *La Camera obscura : philosophie d'un appareil*, L'Harmattan.
- Buyya, R., Broberg J. et Goscinski, A. (dir.). (2014). *Cloud computing: Principles and Paradigms*. John Wiley & Sons.
- Calle, S. (1983). *Suite vénitienne*. Éditions de l'Étoile.
- Campany, D. (2003). *Safety in Numbness: Some remarks on the problems of "Late Photography"*. <https://davidcampany.com/safety-in-numbness/>
- Certeau (de), M. (1984). *The Practice of Everyday Life* (1^{re} éd., S. Rendall, trad.). University of California Press.
- Certeau (de), M. (1990). *L'invention du quotidien : arts de faire* (vol. 1). Gallimard.
- Chalfen, R. (2015). La photo de famille et ses usages communicationnels. *Études photographiques*. 32. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3502>
- Chapman, O. (2012). Research-Creation: Intervention, Analysis and "Family Resemblances". *Canadian Journal of Communication*, 37(1), 5-26. <https://doi.org/10.22230/cjc.2012v37n1a2489>
- Cordelier, B. (2011). Le silence en tant qu'acte de langage, ou quand (ne pas) dire, c'est (dé)faire : stratégie et temporalités. Dans V. Carayol et A. Bouldoires (dir.), *Discordance des temps : Rythmes, temporalités, urgence à l'ère de la globalisation de la communication* (p. 00-00). Rhuthmos.
- Cornish, F., Breton, N., Moreno-Tabarez, U., Delgado, J., Rua, M., de-Graft Aikins, A., & Hodgetts, D. (2023). *Participatory action research*. *Nature Reviews Methods Primers*, 3(1), 34. <https://doi.org/10.1038/s43586-023-00214-1>
- Corsico, P. (2022). Technophiles and Technophobes: Will Digital Technologies Solve All Our (Mental Health) Problems? *AJOB Neuroscience*, 13(3), 211-213. <https://doi.org/10.1080/21507740.2022.2082593>
- Coughlin, A. (2017). *Tracing the Interstice: Godard, Deleuze, and The Future of*

Cinema [Mémoire de maîtrise, Université Western Ontario]. Western Libraries. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/4741>

- Couldry, N. et Mejias, U. A. (2019). *The Costs of Connection: How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism*. Stanford University Press.
- Courbet, D. et Fourquet, M.-P. (dir.). (2020). *Connectés et heureux : du stress digital au bien-être numérique*. Dunod.
- Christancho, A. (2023). Educación Ambiental: El Motor Transformador en la Política Global. *Fundación Fepropaz*. <https://fepropaz.com/educacion-ambiental-y-politica-global/>
- Crovi Druetta, D. M. et Lozano Ascencio, C. (2010). *La faena de lo incierto : medios de comunicación e incertidumbre*. UNAM.
- Cruz, E. G. et Lehmuskallio, A. (2016). *Digital Photography and Everyday Life*. Routledge.
- Dansereau, G. (2020, 8 mai). Le « clash » des générations et la technologie. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/499255/le-clash-des-generations-et-la-technologie>
- Debat, M. (2006). Tableaux vivants-tableaux animés. Dans E. Dyotte, M. Dussault et R. Begin (dir.), *La circulation des images* (p. 00-00), L'Harmattan.
- Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1 : L'image-mouvement*. Minuit.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2 : L'image-temps*. Minuit.
- Denson, S. et Jahn-Sudmann, A. (2013). Digital Seriality: On the Serial Aesthetics and Practice of Digital Games. *Eludamos: Journal for Computer Game Culture*, 7(1), 1-32. <https://doi.org/10.7557/23.6145>
- Denzin, N. et Lincoln, Y. (2000). The Discipline and Practice of Qualitative Research. Dans N. Denzin et Y. Lincoln (dir.), *Handbook of Qualitative Research* (5^e éd., p. 1-32). Sage.
- Denzin, N. K. (2017). Critical Qualitative Inquiry. *Qualitative Inquiry*, 23(1), 8-16. <https://doi.org/10.1177/1077800416681864>
- Dincher, M. et Wagner, V. (2023). On the Relationship between Technophobia and Technology Acceptance in Schools. *SSRN*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.4599998>

- Dion, M. (2020, 6 février). Coup d'œil sur la consultation pour changer le cours d'éthique et culture religieuse. *Info Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1507905/abolition-cours-ethique-culture-religieuse-consultation-resultats-preliminaires>
- Drevon, B. (2014). [Compte rendu du livre *Accélération : une critique sociale du temps*, par H. Rosa]. *Idées économiques et sociales*, 177(3), 78-79. <https://doi.org/10.3917/idee.177.0078>
- Earl, C. (2013). Being Realistic by Demanding the Impossible: Beginning the Bricolage. *Enquire*, 8(1), 16-38.
- Eppler, M. J. et Mengis, J. (2004). The Concept of Information Overload: a Review of Literature from Organization Science, Accounting, Marketing, MIS, and Related Disciplines. *The Information Society*, 20(5), 325-344.
- Ellis, C., Adams, T. E. et Bochner, A. P. (2010). Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, 12(1). <https://doi.org/10.17169/FQS-12.1.1589>
- Esquenazi, J. et Montebello, P. (2017). *L'analyse de film avec Deleuze*. CNRS Éditions.
- Éthier, G. (2022). *La ville analogique : repenser l'urbanité à l'ère numérique*. Atelier 10.
- Fantin, E., Fevry, S. et Niemeyer, K. (dir.). (2021). *Nostalgies contemporaines : médias, cultures et technologies*. Presses universitaires du Septentrion.
- Farge, A. (1997). *Le goût de l'archive*. Seuil.
- Farge, A. (2019). *Vies oubliées : au cœur du XVIII^e siècle*. La Découverte.
- Farman, J. (2018). *Delayed Response: The Art of Waiting from the Ancient to the Instant World*. Yale University Press.
- Geiger, J. (2015). *Entr'acte, Interim, Interstice: Performing Publics and Media across Scales of Time and Space*. Palgrave MacMillan.
- Germain, R. (2016). *Un présent infini : notes sur la mémoire et l'oubli*. Atelier 10.
- Gomez Cruz, E. et A. Lehmuskallio. (2016). *Digital Photography and Every Life*. Routledge.
- Gosselin, P., & Le Coguie, É. (Éds.). (2006). *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Congrès de l'Acfas, Québec, Canada. Presses de l'Université du Québec.

- Gumpert, G. et Cathcart, R. (1985). Media Grammars, Generations, and Media Gaps. *Critical Studies in Mass Communication*, 2(1), 23-35.
<https://doi.org/10.1080/15295038509360059>
- Habermas, J. (1987). *Théorie de l'agir communicationnel : rationalité de l'agir et rationalisation de la société* (vol. 1). Fayard.
- Haefliger, J.-A., Allagnat, F., Krattinger, N., Nicod, P. et Meda, P. (2005). Jonctions communicantes et pathologies. *Revue Médicale Suisse*.
<https://www.revmed.ch/RMS/2005/RMS-17/30349>
- Hardy, J-S. (2021). La volonté de présence, ou la nostalgie d'un temps pré-médiatique. Dans E. Fantin, S. Fevry et K. Niemeyer (dir.), *Nostalgies contemporaines : médias, cultures et technologies* (p. 00-00). Presses universitaires du Septentrion.
- Helmersen, P., Jalalian, A., Moran, G. et Norman, F. (2001). Impacts of Information Overload. *Eurescom*.
- Hendarti, R. et Kasih, T. (2021). The Effect of New Application on the Community Enthusiam. *ICCD*, 3(1), 413-415. <https://doi.org/10.33068/iccd.Vol3.Iss1.391>
- Hilbert, M. et López, P. (2011). The World's Technological Capacity to Store, Communicate, and Compute Information. *Science*, 332(6025), 60-65.
<https://doi.org/10.1126/science.1200970>
- Hilbert, M. et López, P. (2012). How to Measure the World's Technological Capacity to Communicate, Store and Compute information? *International Journal of Communication*, 6(2), 1042-1055.
www.ijoc.org/ojs/index.php/ijoc/article/viewFile/1562/742
- Hilbert, M. (2013). Big Data for Development: From Information to Knowledge Societies. *SSRN*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2205145>
- Holloway, D. et Green, L. (2017). Mediated Memory Making: The Virtual Family Photograph Album. *Communications*, 42(3). <https://doi.org/10.1515/commun-2017-0033>
- Holmes, K. (2022). *Exhibition curation as practice-as-research performance historiography: an incomplete story of audience experience*. *Studies in Theatre and Performance*, 44(2), 306–326.
<https://doi.org/10.1080/14682761.2022.2105544>
- Honoré, C. (2004). *In Praise of Slow: How a Worldwide Movement Is Challenging*

the Cult of Speed. Vintage Canada.

Hoog, E. (2009). *Mémoire année zéro*. Seuil.

Horst, H. A. et Miller, D. (2006). *The Cell Phone: An Anthropology of Communication*. Berg.

Issac, H., Kalika, M. et Campoy, E. (2007). Surcharge informationnelle, urgence et TIC. L'effet temporel des technologies de l'information. *Management et Avenir*, 3(13), 149-168. <http://dx.doi.org/10.3917/mav.013.0149>

Ivan, L., Loos, E. et Bird, I. (2020). The impact of 'technology generations' on older adults' media use: Review of previous empirical research and a seven-country comparison. *Gerontechnology*, 19(4), 1-19. <https://doi.org/10.4017/gt.2020.19.04.387>

Jacques, J. (2018, 7-11 mai). *L'anticipation du sentiment nostalgique comme motivation des pratiques de gestion personnelle des collections d'informations numériques*. 86^e congrès de ACFAS, Chicoutimi, Québec. <https://www.researchgate.net/publication/325313329>

Jankélévitch, V. (2011). *L'irréversible et la nostalgie*. Flammarion.

Jaquemet, J. (2021, 30 juillet). Mire de télévision – un lointain souvenir de la pause de diffusion. *Musée de la communication*. <https://blog.nationalmuseum.ch/fr/2021/07/mire-de-television-un-lointain-souvenir-de-la-pause-de-diffusion/>

Jaureguiberry, F. (2003). L'homme branché : mobile et pressé. Dans F. Ascher et F. Godard (dir.), *Modernité : la nouvelle carte du temps* (p. 155-167). L'Aube.

Jaureguiberry, F. (2005). L'immédiateté télécommunicationnelle. Dans P. Moati (dir.), *Nouvelles technologies et mode de vie* (p. 85-98). L'Aube.

Jonas, I. (2008). La photo de famille : entre évolution des moyens techniques et mutations familiales. Dans F. Gaudez (dir.), *Les arts moyens aujourd'hui* (vol. 1, p. 00-00). L'Harmattan.

Jonas, I. (2007). La photographie de famille au temps du numérique. *Enfances, Familles, Générations*, (7). <https://doi.org/10.7202/017789ar>

Jonas, I. (2010). *Mort de la photo de famille : de l'argentique au numérique*. L'Harmattan.

Jonas, I. (2013). [Compte rendu du livre *Photos d'ados : à l'ère du numérique*, par J. Lachance]. *Lectures*. <https://doi.org/10.4000/lectures.12671>

- Jouët, J. (2003). Technologies de communication et genre. Des relations en construction. *Réseaux*, 4(120), 53-86.
https://shs.cairn.info/article/RES_120_0053?lang=fr
- Kamal, A. (2014, mars 30). Gilles Deleuze, une pensée de l'interstitiel. *Textes sur la littérature et les arts*. <https://abhaths.blogspot.com/2014/03/gilles-deleuze-une-pensee-de.html>
- Keating, A., D. Mellamphy et Murphy, J. (2013). Cinema in the Interstices: Editorial. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, (5), 6-24.
<https://doi.org/10.33178/alpha.5.01>
- Keightley, E. (2012). *Time, Media and Modernity*. Palgrave MacMillan.
- Keightley, E. et Pickering, M. (2014). Technologies of Memory: Practices of Remembering in Analogue and Digital Photography. *New Media & Society*, 16(4), 576-593. <https://doi.org/10.1177/1461444814532062>
- Kimble, C., Grimshaw, D. J. et Hildreth, P. M. (1998, avril). *The role of contextual clues in the creation of Information Overload*. 3^e Conférence UKAIS, Lincoln University, McGraw Hill.
https://www.researchgate.net/publication/23744493_The_Role_of_Contextual_Clues_in_the_Creation_of_Information_Overload
- Kincheloe, J. L. (2001). Describing the Bricolage: Conceptualizing a New Rigor in Qualitative Research. *Qualitative Inquiry*, 7(6), 679-692.
<https://doi.org/10.1177/107780040100700601>
- Kincheloe, J. L. (2005). On to the Next Level: Continuing the Conceptualization of the Bricolage. *Qualitative Inquiry*, 11(3), 323-350.
<https://doi.org/10.1177/1077800405275056>
- Lachance, J. (2013). *Photos d'ados : à l'ère du numérique*. Presses de l'Université Laval.
- Lachance, J. (2019). Temps et photographies numériques chez les adolescents : lecture socio-anthropologique. *Captures*, 1(1).
<https://doi.org/10.7202/1059820ar>
- Lacotte (de), S. H. (2003). Deleuze et la critique. *Mouvements*, 3(27-28), 126-131.
<https://doi.org/10.3917/mouv.027.0126>
- Lenoir, Y. (2003). Inter, trans, multi, pluri ou intradisciplinarité? *Laboratoire interdisciplinaire littérature et mathématiques*.
<https://www.usherbrooke.ca/litt-et-maths/fondements/inter-trans-multi-pluri-ou-intradisciplinarite/>

- Lévêque, C. (2016, 7-8 juillet). *Art, langage et communication : Interstice et méthodologie plasticienne*. Eustocchia des doctorales du réseau, Université de France-Comté, Montbéliard. <https://ajccrem.hypotheses.org/193>
- Lévesque, C. (2011). *À propos de l'inutile en architecture*. L'Harmattan.
- Lévesque, C. (2013). Welcome to Bachoura, or The Found City as Interstice. Dans P. Barron (dir.), *Terrain Vague: the interstitial as Site, Concept, Intervention* (p. 00-00). Routledge.
- Lévesque, C. (2015). Du béton à la mer : l'enjeu de l'espace commun. *Inter, art actuel*, (120), 14-17. <http://id.erudit.org/iderudit/77838ac>
- Lévesque, C. (2020). La précision du vague, *Captures*, 5(1), revuecaptures.org/node/4417
- Lévi-Strauss, C. (2010). *La pensée sauvage*. Presses Pocket.
- Libaert, T. (2017). Déprogrammer l'obsolescence. *Revue Projet*, 1(362), 95b-996.
- Le Moignan, E., Lawson, S., Rowland, D. A., Mahoney, J et Briggs, P. (2017). Has Instagram Fundamentally Altered the « Family Snapshot »? *CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (p. 4935-4947), Denver, Colorado. <https://doi.org/10.1145/3025453.3025928>
- Lister, M. (1995). *The Photographic Image in Digital Culture*. Routledge.
- Luitel, B. et Taylor, P. (2011). Kincheloe's Bricolage. Dans K. Hayes, S. R. Steinberg et K. Tobin (dir.), *Key Works in Critical Pedagogy* (p. 191-200). Springer. https://doi.org/10.1007/978-94-6091-397-6_16
- Mackness, J., Bell, F. et Funes, M. (2016). The rhizome: A problematic metaphor for teaching and learning in a MOOC. *Australasian Journal of Educational Technology*, 32(1). <https://doi.org/10.14742/ajet.2486>
- Marshall, B., Cardon, P., Poddar, A. et Fontenot, R. (2013). Does Sample Size Matter in Qualitative Research?: A Review of Qualitative Interviews in is Research. *Journal of Computer Information Systems*, 54(1), 11-22. <https://doi.org/10.1080/08874417.2013.11645667>
- Martin, C. (2008, juillet). Téléphone portable et images mobiles : de nouveaux usages sociaux de la photographie chez les jeunes?. *18^e Congrès international de l'AISLF* (p. 127-142), Istanbul, Turquie. <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01476833>
- Mayer-Schönberger, V. (2014). La révolution Big Data, *Politique étrangère*, (4), 69-81. <https://doi.org/10.3917/pe.144.0069>

- Meier, R. L. (1963). Communication Overload: Proposals from the Study of a University Library, *Administrative Science Quarterly*, 7(4), 521-544. <https://doi.org/10.2307/2390963>
- Meunier, D., Lambotte, F. et Choukah, S. (2013). Du bricolage au rhizome : comment rendre compte de l'hétérogénéité de la pratique de recherche scientifique en sciences sociales? *Questions de communication*, (23), 345-366. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.8480>
- Minkus, T., Liu, K. et Ross, K. W. (2015). Children seen but not heard: When parents compromise children's online privacy. *24th International Conference on World Wide Web* (p. 776-786). <https://doi.org/10.1145/2736277.2741124>
- Mittell. (2016). Mind the Gap: Brief Thoughts on Seriality from Berlin. *Just TV*. <https://justtv.wordpress.com/2016/06/22/mind-the-gap-brief-thoughts-on-seriality-from-berlin/>
- Mondain, N. et Bologo, É. A. (2009). L'intentionnalité du chercheur dans ses pratiques de production de connaissances : les enjeux soulevés par la construction des données en démographie et santé en Afrique. *Cahiers de recherche sociologique*, (48), 175-203. <https://doi.org/10.7202/039772ar>
- Mondain, N., Larouche, J.-M. et Gaudet, S. (2020). De la méthodologie aux méthodes de recherche (et non l'inverse). *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.14646>
- Mongeau, P. (2008). Réaliser son mémoire ou sa thèse. Côté Jeans & Côté Tenue de soirée. Québec, Québec : Presses de l'Université du Québec. *Revue des sciences de l'éducation*, 37(1), 202-203. <https://doi.org/10.7202/1007690ar>
- Monjour, S. (2018). *Mythologies postphotographiques : l'invention littéraire de l'image numérique*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Mons, A. (2003). L'intervalle des lieux. *Le Portique*, (12). <https://doi.org/10.4000/leportique.578>
- Mons, A. (2013). La force des fissures. *Sociétés*, 2(120), 91-104. <https://doi.org/10.3917/soc.120.0091>
- Morin, E. (1981). *Pour sortir du XX^e siècle*. F. Nathan.
- Morrisette, J. (2013). Recherche-action et recherche collaborative : quel rapport aux savoirs et à la production de savoirs? *Nouvelles pratiques sociales*, 25(2), 35-49. <https://doi.org/10.7202/1020820ar>
- Natale, S. (2016). There Are No Old Media. *Journal of Communication*, 66(4), 585-603. <https://doi.org/10.1111/jcom.12235>

- Natale, S. (2017). *Supernatural Entertainments: Victorian Spiritualism and the Rise of Modern Media Culture*. Pennsylvania State University Press.
- Neves, B. B. et Casimiro, C. (dir.). (2018). *Connecting Families?: Information & Communication Technologies, generations, and the life course* (1^{er} éd.). Bristol University Press.
- Niemeyer, K. (2011). *De la chute du mur de Berlin au 11 Septembre 2011 : le journal télévisé, les mémoires collectives et l'écriture de l'histoire*, Antipodes.
- Niemeyer, K. (dir.) (2014). *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. Palgrave MacMillan.
- Niemeyer, K. (2016). Digital Nostalgia. *Media Development*, 63(4), 27-30.
- Niemeyer, K. et Douad, C. (2018). La marchandisation du passé – Le cas d'Apple et de la préfabrication des souvenirs. *Effeillage*, (7), 78-81.
<https://doi.org/10.3917/eff.007.0078>
- Niemeyer, K. (2018). Du mal du pays aux nostalgies numériques : réflexions sur les liens entre nostalgie, nouvelles technologies et médias. *Recherches en Communication*, 46. <https://doi.org/10.14428/rec.v46i46.47213>
- Niemeyer, K. et Keightley, E. (2020). The Commodification of Time and Memory: Online Communities and the Dynamics of Commercially Produced Nostalgia. *New Media & Society*, 22(9), 1639-1662.
<https://doi.org/10.1177/1461444820914869>
- Niemeyer K. et Schafer, V. (2022). Stocker. *Le Temps des médias*, 2(39), 6-14.
- Odell, J. (2019). *How to Do Nothing: Resisting the Attention Economy*. Melville House.
- Odell, J. (2023). *Saving Time: Discovering a Life Beyond Productivity Culture*. Random House.
- Osiceanu, M.-E. (2015). Psychological Implications of Modern Technologies: "Technophobia" versus "Technophilia". *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 180, 1137-1144. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.02.229>
- Ospina Hurtado, D., Arango, C., & Cruz González, M. C. (2022). *Investigación-creación desde la comunicación. Posibilidades del arte en la hiperesfera*. *Comunicación*, 46, 108-127. <https://doi.org/10.18566/comunica.n46.a07>
- Paquin, L.-C. (2014). *Méthodologie de la recherche-crédation : écriture de mes notes de cours* (2017). http://lcpaquin.com/methoRC/MethoRC_methodologie.pdf

- Paquin, L.-C. et Noury C. (2018, 14 février). Définir la recherche-création ou cartographier ses pratiques? *ACFAS Magazine*.
<https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/definir-recherche-creation-cartographier-ses-pratiques>
- Paquin, L.-C. et Noury C. (2020) Petit récit de l'émergence de la recherche-création médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique. *Communiquer*, 103-136. <https://doi.org/10.4000/communiquer.5042>
- Pickering, M. et Keightley, E. (2015). *Photography, Music and Memory: Pieces of the Past in Everyday Life*. Palgrave MacMillan.
- Reading, A. et Notley, T. (2015). The Materiality of Global Memory Bringing the Cloud to Earth. *Continuum*, 29(4), 511-521.
<https://doi.org/10.1080/10304312.2015.1051807>
- Richardson, L., St.Pierre, E., Arsenault, K. et Bellerive, K. (2022).   crire : une méthode de recherche. *Communication*. 39(1).
<https://doi.org/10.4000/communication.15395>
- Ricoeur, P. (2003). *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Seuil.
- Robin, R. (2003). *La mémoire saturée*. Stock.
- Roche, D. (1982). *La disparition des lucioles : réflexions sur l'acte photographique*. Seuil.
- Rogers, M. (2015). Contextualizing Theories and Practices of Bricolage Research. *The Qualitative Report*, 17(48), 1-17. <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2012.1704>
- Rosa, H. (2012). *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive* (T. Chaumont, trad.). La Découverte.
- Rosa, Hartmut. (2013) *Accélération : une critique sociale du temps* (1  r   d., D. Renault, trad.). La Découverte.
- Rosa, H., Renault, D. (2014). *Accélération : une critique sociale du temps*. La Découverte.
- Rosa, H. (2018). *Résonance : une sociologie de la relation au monde* (S. Zilberfarb, trad.). La Découverte.
- Rosa, H. (2020). *The Uncontrollability of the World*. Polity Press.
- Rosa, H. (2020). *Rendre le monde indisponible* (O. Mannoni, trad.). La Découverte.

- Rouillé, A. (2008). *Une esthétique des dispositifs*. Paris Art.
- Rouillé, A. (2015). Quand la photographie cesse d'en être : de l'argentique au numérique. *Appareil*, (15). <https://doi.org/10.4000/appareil.1336>
- Roy, P., Schubnel, Y. et Schwab, C. (2019). Les représentations de la pratique interdisciplinaire chez de futurs enseignants suisses du primaire. *RDST*, (19), 49-85. <https://doi.org/10.4000/rdst.2282>
- Sapio, G. (2014). Homesick for Aged Home Movies: Why Do We Shoot Contemporary Family Videos in Old-Fashioned Way?. Dans K. Niemeyer (dir.), *Media and Nostalgia Yearning for the Past, Present and Future* (p. 39-50). Palgrave MacMillan.
- Sheller, M. et Urry, J. (2006). The New Mobilities Paradigm. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 38(2), 207-226. <https://doi.org/10.1068/a37268>
- Sauvajol-Rialland, C. et Shenk, D. (2013). *Infobésité : comprendre et maîtriser la déferlante d'informations*. Vuibert.
- Sauvajol-Rialland C. (2014). Infobésité, gros risques et vrais remèdes. *L'Expansion Management Review*, 1(152), 110-118. <https://doi.org/10.3917/emr.152.0110>
- Sauvajol-Rialland, C. (2014). Surcharge informationnelle en entreprise : l'infobésité, réalité ou illusion? *Cahiers de la documentation*, (1), 5-12. https://www.abd-bvd.be/wp-content/uploads/2014-1_Sauvajol-Rialland.pdf
- Servan-Schreiber, J.-L. (2010). *Trop vite! Pourquoi nous sommes prisonniers du court terme*. Albin Michel.
- Solym, C. (2010, 29 juin). Du passé ressuscité à la construction de l'identité : la place de la photo. *ActuaLitté*. <https://actualitte.com/article/40461/interviews/du-passe-ressuscite-a-la-construction-de-l-identite-la-place-de-la-photo>
- Schrey, D. (2014). Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation. Dans K. Niemeyer (dir.), *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future* (p. 27-38). Palgrave MacMillan.
- Schurmans, M.-N., Charmillot, M. et Dayer, C. (2014). Introduction du Dossier « La restitution des savoirs ». *SociologieS*. <https://doi.org/10.4000/sociologies.4713>
- Smati, R. (2011). *Éloge de la vitesse : la revanche de la génération texto*. Eyrolles.

- Starr, L. J. (2010). The Use of Autoethnography in Educational Research: Locating Who We Are in What We Do. *Canadian Journal for New Scholars in Education*, 3(1), 1-9. <https://jmss.org/index.php/cjnse/article/view/30477>
- Staudacher, C. (2023). Simmel's Sociology of Time: On Temporal Coordination and Acceleration. *Time & Society*, 32(2), 210-231. <https://doi.org/10.14279/DEPOSITONCE-18245>
- St-Hilaire, Emilie (2018), Who Should Care about Responsible Conduct in Research-Creation, *Revue d'art canadien / Canadian Art Review (RACAR)* 43, no. 1 https://www.racar-racar.com/uploads/5/7/7/4/57749791/racar_43_1_2_sthilaire.pdf.
- Tari, T. (2015). Savoirs contés : la rhétorique des générations technologiques. *Réseaux*, 188(6), 53-83. <https://doi.org/10.3917/res.188.0053>
- Tapscott, D. (2009). *Grown Up Digital: How the Net Generation is Changing your World*. McGrawHill Edition.
- Taylor, P. C. et Luitel, B. C. (dir.) (2019). Research as Transformative Learning for Sustainable Futures: Glocal Voices and Visions. *BRILL*. <https://doi.org/10.1163/9789004393349>
- Tison, M. (2020, 3 avril). Revivre ses voyages en triant ses photos. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/voyage/trucs-et-conseils/2020-04-03/revivre-ses-voyages-en-triant-ses-photos>
- Truman, S. E. (2022). Undisciplined: Research-Creation and What It May Offer (Traditional) Qualitative Research Methods. *Qualitative Inquiry*, 29(1), 95-104. <https://doi.org/10.1177/10778004221098380>
- Tsing, A. L. (2005). *Friction: An Ethnography of Global Connection*. Princeton University Press.
- Uhl, M. et Niemeyer, K. (2023). Solastalgie. *Anthropen*. <https://doi.org/10.47854/anthropen.v1i1.51945>
- Uotinen, J. (2013). Autoethnography in Media Studies: Digitalization of Television in Finland, or Carrying Home Cardboard Boxes. Dans A. N. Valdivia (dir.), *The International Encyclopedia of Media Studies* (p. 217-235). John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781444361506.wbiems180>
- van der Heijden, T. (2021). Technostalgie du présent : des technologies de la mémoire à une mémoire des technologies. Dans E. Fantin, S. Fevry et K. Niemeyer (dir.), *Nostalgies contemporaines : médias, cultures et technologies*, Presses universitaires du Septentrion

- van Dijck, J. (2011). Flickr and the culture of connectivity: Sharing views, experiences, memories. *Memory Studies*, 4(4), 401-415.
<https://doi.org/10.1177/1750698010385215>
- Van House, N. A. (2011). Personal Photography, Digital Technologies and the Uses of the Visual. *Visual Studies*, 26(2), 125-134.
<https://doi.org/10.1080/1472586X.2011.571888>
- Virilio, P. (1989). *Esthétique de la disparition*. Galilée.
- Virilio, P. (1995). *La vitesse de libération*. Galilée.
- Virilio, P. (2009). *Le futurisme de l'instant : Stop-Eject*. Galilée.
- Virilio, P. (2010). *Le grand accélérateur*. Galilée.
- Waechter-Larrondo, V. (2005). Plaidoyer pour le bricolage et l'enracinement des méthodes d'enquête dans le terrain : l'exemple d'une recherche sur le changement dans les services publics locaux. *Bulletin of Sociological Methodology/Bulletin de Méthodologie Sociologique*, 88(1), 31-50.
<https://doi.org/10.1177/075910630508800104>
- Wajcman, J. (2015). *Pressed for Time: The Acceleration of Life in Digital Capitalism*. The University of Chicago Press.
- Whittaker, S., Bergman, O. et Clough, P. (2010). Easy on That Trigger Dad: a Study of Long Term Family Photo Retrieval. *Personal and Ubiquitous Computing*, 14(1), 31-43, <https://doi.org/10.1007/s00779-009-0218-7>
- Wolton, D. (2005). *Il faut sauver la communication*. Flammarion.
- Wolton, D. (2009). *Informer n'est pas communiquer*. CNRS.
- Yardley, A. (2008). Piecing Together – A Methodological Bricolage. *Forum: Qualitative Social Research*, 9(2). <https://doi.org/10.17169/FQS-9.2.416>

Interstices. (s. d.). *Interstices*. Art Map London. Consulté 12 février 2023, à l'adresse <http://www.artmap.london/event/interstices>

Jenny Odell <https://www.jennyodell.com/>

Yoshiharu Ota <https://www.worldphoto.org/sony-world-photography-awards/winners-galleries/2014/professional/shortlisted/conceptual/yoshiharu>

Fonds de recherche Société et culture <http://www.frqsc.gouv.qc.ca>

Une ligne fine : L'art de la corde à linge | Musée de la ville de New York. (s. d.). Consulté 26 avril 2021, <https://fr.mcny.org/story/fine-line-art-clothesline>

Colloque international « Intervalles sériels »—CRILCQ. (2019) Récupéré de : <http://www.crilcq.org/actualites/item/colloque-international-intervalles-seriels/>

Congrès de l'AISLF - Istanbul 7-11 juillet 2008. <https://congres2008.aislf.org/>

9e Université d'été du RéDoc/AISLF, 2018 <https://iussp.org/fr/9e-universite-dete-du-redocaislf>

Penelope Umbrico <http://penelopeumbrico.net/>

ANNEXE A – RÉCIT VIDÉO

[Récit vidéo IntersticeS.mp4](#)

**ANNEXE B – LIVRET D'EXPOSITION : *INTERSTICES : ENTRE
NÉCESSITÉ ET DANGER***

[Livret d'exposition.pptx](#)

ANNEXE C – DIAPORAMA DE L'INSTALLATION NO. 11

[Installation no.11-Élèves du primaire.mp4](#)

**ANNEXE D – PLAN DES SALLES D’EXPOSITION; FICHES TECHNIQUES
DES CRÉATIONS**

S-S

24

JARDIN

22

23

COUR ARRIÈRE

21

20

CAVE

GALERIE ARRIÈRE

19

RDC

SALLE À MANGER

CUISINE

4

5

0.2

2

SALON

SALLE DE BAIN

ENTRÉE /
ACCUEIL

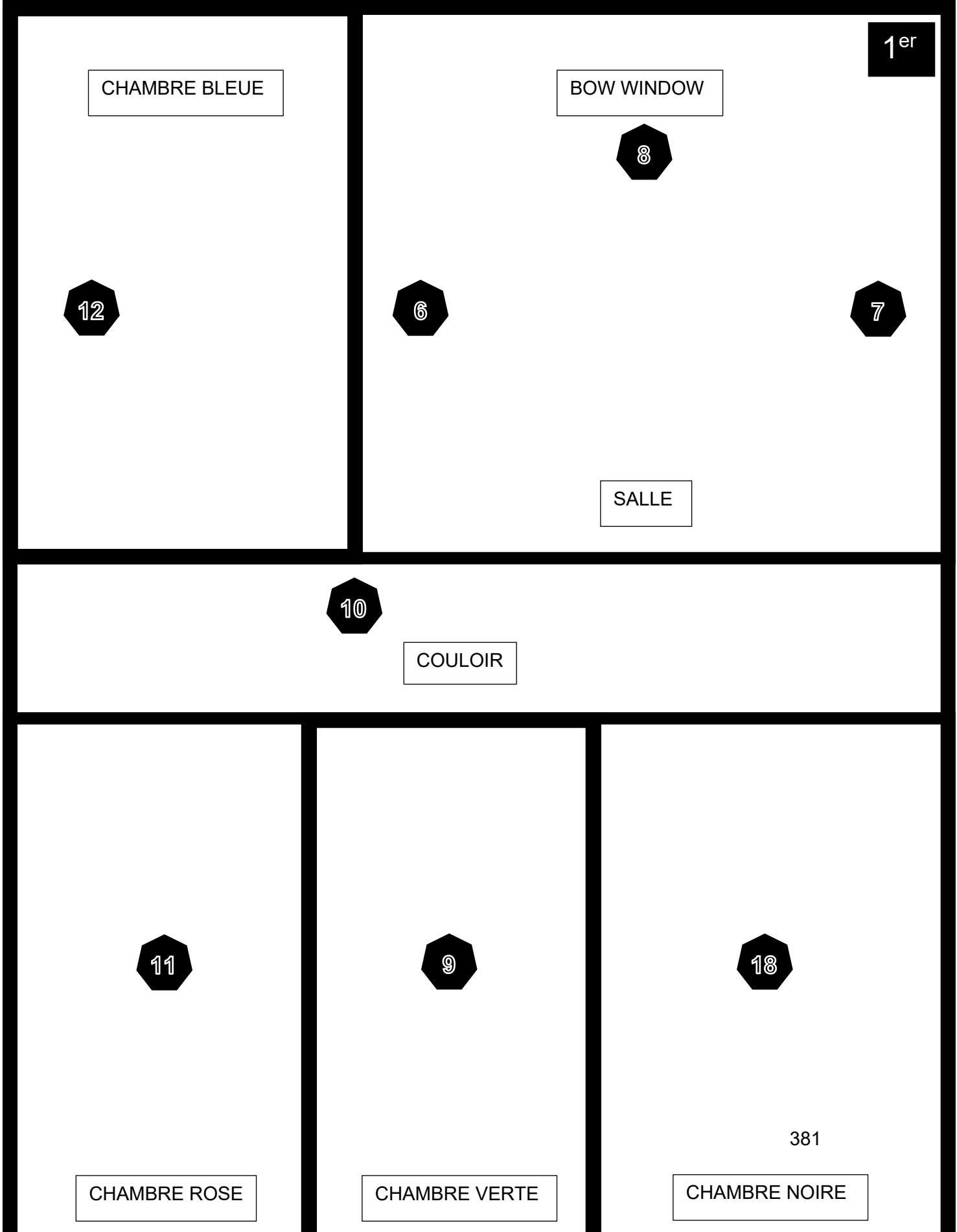
3

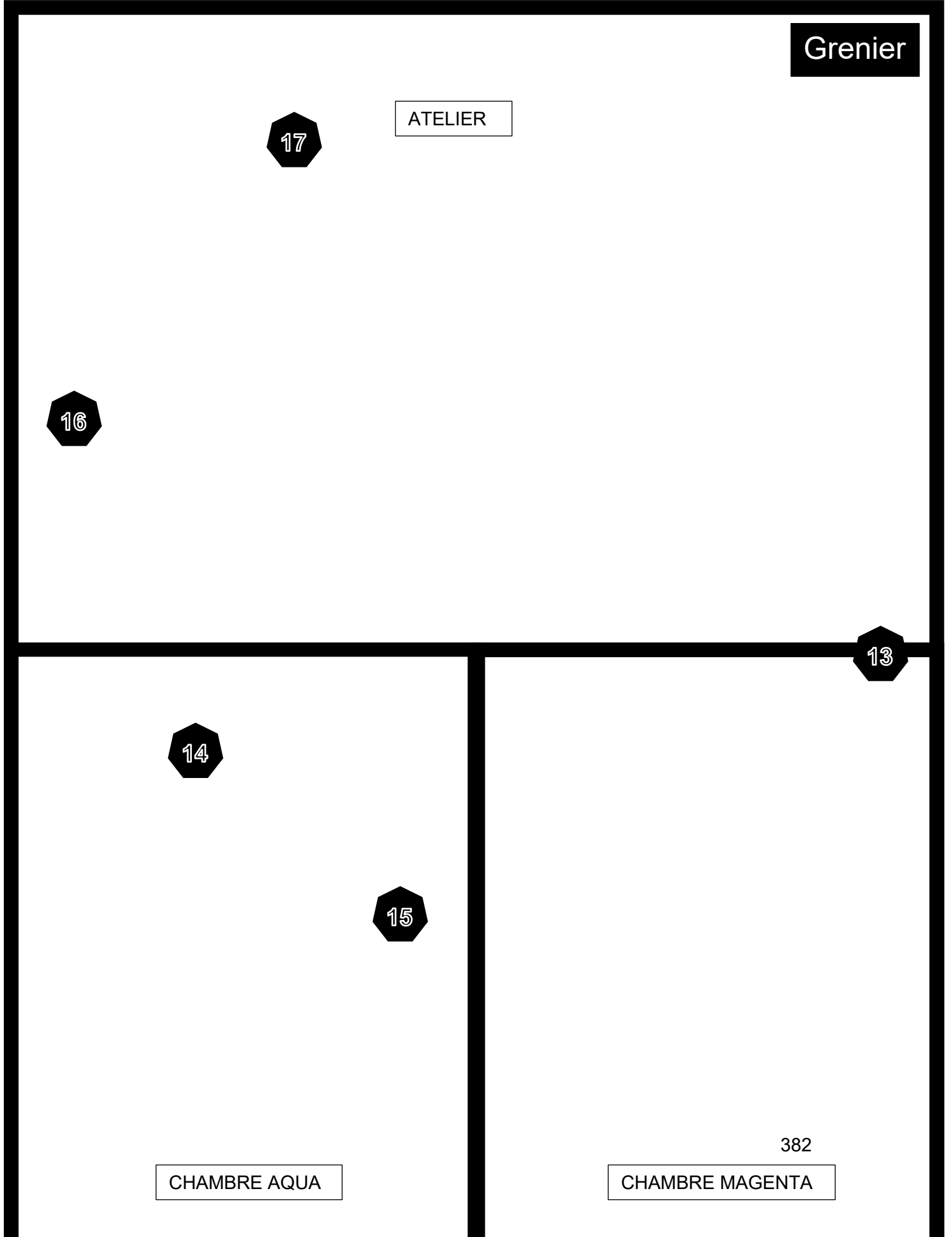
1

CHAMBRE DES ANCÊTRES

GALERIE AVANT

0





Grenier

ATELIER

17

16

13

14

15

CHAMBRE AQUA

CHAMBRE MAGENTA

382

No. d'installation	Emplacement	Titre	Description et processus de création	Inspiration principale	Date de fin de création	Constitution
00	RDC Devanture : Galerie avant	Interstice 0	Rencontre entre une mire télévisuelle analogique classique (barres de couleurs SMPTE) et un représentant de la génération numérique. Cette photographie apparaît également en couverture du livret de l'exposition. Elle incarne ma volonté d'explorer des mutations et des distorsions potentielles dans notre rapport à l'image photo en fonction de la génération technologique à laquelle nous nous identifions. Les interstices y interféreraient, revendiquant un espace et un temps dans nos communications. J'ai ressorti une production que j'avais réalisée en Betacam amorcée par la mire; je l'ai mise hors alignement (<i>off-tracking</i>); je l'ai numérisée; j'ai posté mon garçon face à l'écran.	Scratch video : Mouvement d'art britannique des années 1980. Son esthétique est basée sur l'exploration et l'exploitation de son média comme dispositif et comme création.	11/2021	Grand format 120X160 cm Toile photo
0,2	RDC Salon sud	Interstice 1	Un tout petit écran diffuse une mire télévisuelle accompagnée d'une fréquence de son 1000 Hz. Une dizaine de câbles sont connectés à cet	Marquer des temps d'arrêt (Honoré, 2004) Artiste :	04/2021	Écran (tablette 12 pouces), Filage

			écran évoquant la lourdeur et la tangibilité du dispositif. Il s'agit de la première installation à laquelle sont exposés les visiteurs.	Yoshiharu Ota, Interstice, 2019		
01	RDC Salon nord	(Re)conquête interstitielle	Dans la portion opposée du salon, 4 cadres ayant pour sujets des enfants en déplacement dans de vastes espaces : 1- Ma fille de 4 ans tirant sa luge sur un volcan au Nicaragua; 2- Un enfant sur le quai au bord de la rivière des Outaouais; 3- L'ombre d'une jeune sur le feuillage du parterre de l'église; 4- Deux enfants dans le sentier de la seigneurie Papineau Les photos 2, 3 et 4 ont été réalisées par des élèves de l'école primaire participant au projet. Les installations 0,2 et 1 se trouvent face à face. Nous les avons ainsi postées, car elles incarnent à fois l'apaisement de ces images épurées et l'agression d'un écran chargé et d'un son strident continu. Elles devaient ainsi donner le ton à l'ensemble de l'exposition.	Pour les photos 2, 3 et 4 : consignes du projet soumis aux élèves participant.e.s. (voir les consignes et informations du projet en annexe ??) Les terrains vagues, finalement pas vagues... (Lévesque, 2020)	10/2021	Grands formats 76X101 cm

02	RDC Salle de bain	(Re)conquête interstitielle 2	Les difficultés de percevoir les espaces et temps occupés par les interstices dans les processus de communication et de création numérique m'ont conduit à faire appel au dispositif analogique de la photographie argentique afin de tenter d'en révéler des caractéristiques spatiotemporelles. Cette installation est composée du matériel de chambre noire traditionnel (agrandisseur, bacs, chimies, etc.). Elle a été aménagée dans la salle de bain, lieu classique servant jadis au travail de développement et d'agrandissement photo. Dans les bacs disposés dans le bain, des images sont en processus de révélation. Entre sous-exposition et surexposition, ces images illustrent les variations d'intensité de manifestation des interstices dans les informations exposées. Au mur, 10 photos sont prisonnières de cadres vitrés. Il y a ici tentative d'isoler des données photographiques pour analyse de leur contenu, comme on pourrait le faire dans un laboratoire.	L'acte comme moyen d'expression (Bartholeyns, 2015) ET le processus comme mémoire (Lachance, 2016) ET L'usage comme objet de nostalgie (Niemeyer, 2018)	12/2020	10 photos n/b tirages argentiques cadres vitrés, bacs et chimies de révélation, agrandisseur
03	RDC Chambre des anciens	(Re)conquête interstitielle 3	La photographie et la musique seraient les médias les plus efficaces pour alimenter la mémoire individuelle (Keightley, E. et Pickering, M., 2014). Si nous les entremêlons, génère-t-on	Keightley, E., & Pickering, M. (2014). Technologies of memory : Practices of remembering in	01/2022	Projecteur et pellicule 8mm, appareil photo et pellicule 35mm, magnétophone à

			un accroissement, un écrasement ou une déviation de cette force? Cette pièce est entièrement occupée par des équipements audiovisuels associés à l'ère analogique : magnétophone à ruban, projecteur 8mm, téléviseur n/b, camescope VHS, etc. Ces appareils sont reliés entre-eux par divers types de fils électroniques. L'intention étant de les faire collaborer dans la traque aux interstices médiatiques. Alors qu'il est fréquent de déployer des moyens numériques pour étudier des particularités de technologies pré-numériques, l'originalité de la démarche ici repose sur un rapport inversé : nous utilisons des outils analogiques pour étudier les comportements interstitiels actifs dans les communications numériques, notamment celles impliquant la photographie. Interstices, où êtes-vous? / quand êtes-vous? Tout comme pour l'installation 3, celle-ci est aménagée de manière que les visiteuses et visiteurs soient impliqués dans le processus de recherche. Ainsi, la chambre noire (03) est disposée	analogue and digital photography. New Media & Society, 16(4), 576-593. Performance interstitielle (Arriagada Reyes, 2013)		ruban magnétique sur bobines, magnétoscope et camescope VHS, téléviseur à roulettes n/b, projecteur à diapositives, filage audio et vidéo
--	--	--	--	---	--	--

			comme si elle était en fonction et l'installation 04 intègre les participants en les faisant apparaître à l'écran du téléviseur, filmés par le caméscope VHS.			
04	RDC Salle à manger	Recadrage	Le hors champ/temps est la limite au-delà de laquelle nous sommes encouragés à ne plus regarder, ne plus écouter, ne plus réfléchir. Trichons. Cette installation est une des premières que nous avons créée. Nous situons alors les interstices en périphérie de nos activités communicationnelles. Les photos qui s'y trouvent sont des scènes familiales : portraits, voyages, mariages...Elles ont été éventrées afin de mettre en valeur les zones généralement oubliées. La salle à manger a été choisie pour accueillir cette table. Traditionnellement au Québec, cet espace est associé aux rassemblements familiaux. En réunissant des photographies disparates présentant des personnes appartenant à différentes époques, je propose au visiteur de reconstruire des liens généalogiques, des récits familiaux.	Dynamiques des conjonctions frontalières (Bourdon, 2013) « La précision du vague » (Lévesque, 2020)	02/2022	INSÉRER CROQUIS DES INTERSTICES EN HORS CHAMPS 28 présentoirs de bois et de métal et grande table peints en blanc; 36 photographies datant de 1927 à 2018. Formats variés
05	RDC Cuisine	Ludo mange...	Encore aujourd'hui, le frigo accueille les rares photos familiales imprimées.		12/2021	365 photos 4'X4' avec contour blanc

			Si nous ne les imprimons pratiquement plus, nous en prenons toutefois beaucoup plus. J'ai créé une installation comportant 360 photographies de format Polaroid (4X4). Toutes les images présentent mon garçon (de 2 à 5 ans) en train de manger. J'ai voulu ainsi recourir à un support associé à l'ère analogique pour illustrer un comportement de surexposition du quotidien des enfants permis par la photographie numérique. Nous ne prenons plus le temps – ou nous n'avons plus à prendre le temps – de nous questionner sur la pertinence de ces captures en rafale et de ce que nous en ferons par la suite. L'assemblage couvre ainsi tout le réfrigérateur, mais aussi tous les murs de la cuisine. Les technologies numériques sont venues ainsi exacerber certaines tendances à la captation intensive, à l'accumulation et à la diffusion compulsive.	Excès et perte de mémoire familiale Jonas (2006, 2007, 2010) et Régine Robin (2003) Nous nous inquiétons d'une possible saturation de la mémoire individuelle et collective, d'une dévalorisation des photos familiales.		
06	1 ^{er} étage Salle	Autoportrait 1	Avec ce collage, je souhaite illustrer toute la force et la beauté potentielle d'un environnement chargé, surchargé. En procédant par réemploi, il rassemble des photos de voyages en famille accumulées au fil des ans et qui individuellement me paraissaient	Remédiation et métissage (Baio, 2014) Le partage d'images anonymes Umbrico (2011 ; 2018)	11/2019	179 portions (bandes) de photos argentiques et numériques imprimées

			peu ou in-signifiantes. Je l'ai créé très tôt dans mon processus de recherche afin d'étudier si la juxtaposition serrée de nombreux éléments pouvait alléger l'ensemble des composantes. Autrement dit, je souhaitais examiner une possible décharge permise par une surcharge			
07	1 ^{er} étage Salle	Autoportrait 2	Première création réalisée pour l'exposition. Une implosion/explosion de données visuelles : textures, couleurs, formes évoquant une possible saturation du débit communicationnel. Quand le flux informationnel dépasse notre capacité collective de rétention. Dans un tel état, où sont les interstices : rejetés dans un néant périphérique, absorbés et effondrés au sein d'une densité extrême, libres?	Surcommunication (Aubert (2003; 2011), Wolton (2009), Farman (2018), Sauvajol (2013), Servan-Schreiber (2010), Virilio (2010)	09/2019	186 portions déchirées de photos argentiques et numériques
08	1 ^{er} étage Bow-window	Re (construction) interstitielle	Les visiteuses et visiteurs reçoivent une sphère et une tige. Elles et ils sont invité.e.s à participer à la création de canaux et de jonctions communicationnels. Lors de leur visite, les élèves de l'école primaire de Montebello ont créé leur propre organisation.	Dynamiques des conjonctions frontalières (Bourdon, 2013) Bricolage (Kincheloe, 2004)	05/2022	200 sphères 200 tiges

			Cette installation interactive et éphémère est en relation avec le collage no.07. Elle cherche à observer comment peut se développer, se construire, s'organiser des traits d'union entre les informations. Lors de l'exposition, nous n'avons pas eu le temps d'effectuer ces observations et nous n'avons pas les autorisations pour les consigner par vidéo. Il a donc fallu chercher ailleurs, autrement...	Artiste : Yoshiharu Ota, Interstice, 2019		
09	1 ^{er} étage Chambre verte	Pause interstitielle	La pièce offre un moment de décompression. Une chaise longue propose un instant de repos sensoriel. Au plafond, 360 pots de yogourts vides. Un seul contient une marguerite rétro éclairée; c'est suffisant. Si « la liberté n'est pas une marque de yogourt » (Falardeau, 1995), ses contenants peuvent – me semble-t-il – générer ce sentiment. Cette création a été la plus complexe à élaborer et à installer. Comme quoi, les constituants les plus simples peuvent être les plus difficiles à atteindre.	Éloge de l'attente (Farman,2018)	01/2022	360 pots de yogourts Photo ronde d'une marguerite
10	1 ^{er} étage Couloir	Élagage	Poursuivant notre réflexion sur la surdiffusion, nous proposons dans ce couloir des grands formats de photos accrochés à des panneaux	Saturation mnémonique (Robin, 2003)	10/2021	4 grands formats 76 X 101 cm

			coulissants. Ce sont des photos d'images télévisuelles pixelisées par des distorsions de signaux numériques. Ceux-ci, plutôt que d'être juxtaposés, sont superposés. Ainsi, seule l'image du panneau à l'avant plan peut être vue. Les autres sont à peine perceptibles et les visiteurs ne peuvent faire coulisser les panneaux pour les voir. Nous offrons ici un moment de sous exposition : quelques photos qu'on ne verra jamais. Nous sommes dès lors invités à nous questionner à savoir si nous avons une responsabilité de ne pas tout partager.	Ne pas oublier d'oublier pour ne pas perdre la mémoire (Augé, 1998)		
11	1 ^{er} étage Chambre rose	Les espaces-temps vus et vécus par les élèves de 6 ^e année, École Saint-Michel	3 écrans synchronisés diffusent les projets photos réalisés par les élèves de 6^e année de l'École Saint-Michel à Montebello. À la suite de formations, les participant.e.s ont effectué des prises de vue liées à la famille, au village et aux souvenirs. Ces photographies ont été prises à l'aide d'appareils argentiques 35mm. Les écrans proposent deux diffusions. La première évoque une mitraille d'images correspondant au rythme avec lequel nous consommons en rafale les images qui nous sont partagées quotidiennement. La seconde séquence offre un défilement	Les jeunes seraient, par exemple, moins enclins à vouloir conserver et accumuler leurs données (photographies). L'important serait plutôt de les diffuser, de les partager le plus possible, de les/se rendre visible/s. Jonas (2007) Accélération sociale Rosa (2010)	12/2021	3 écrans 16X22 " 24 photos argentiques 3 documents .mov (voir les liens en annexe C)

			beaucoup plus lent, permettant d'apprécier chacune des photographies prises par les élèves			
12	1 ^{er} étage Chambre bleue	Interstice	Vidéo évoquant sous forme de fable la genèse des interstices. Cette création se veut minimaliste : seule des sphères et des tiges (créées à l'aide de PowerPoint) se rencontrent dans cette production. La narration est faite dans un mélange de finnois, de norvégien et de suédois, sous-titrée en français, afin de donner une fausse impression de rigueur scientifique. Les sphères représentent des informations alors que les tiges évoquent les relations permises par les interstices. Sous la projection, des centaines de sphères et tiges débordent d'une grosse malle. À proximité : photographie d'un arbre seul au milieu d'un grand champ. L'arbre, le ciel et la terre sont traversés par un éclair et par la foudre : There is a crack a crack in everything. That's how the light gets in. (Leonard Cohen, 1992)	Bricolage Kincheloe, 2004 Artistes : Leonard Cohen, Anthem, 1992 Yoshiharu Ota, Interstice, 2019	08/2021	Vidéo de 3min58sec. Écran 52 " Cadre avec photo grand format (76X101 cm) et éclairage minis del.
13	Grenier	Stockage :	L'infonuagique permet une accumulation extraordinaire de	Potentiel d'accumulation	03/2022	5 caméscopes Un mixeur vidéo;

	Chambre magenta	Mémoire vive ou mémoire morte	données. Cette installation étale au grand jour ces nuages d'informations qui étaient jusqu'alors parfaitement dissimulés... dans le 2 ^e grenier. En révélant leur matérialité, nous proposons une prise de conscience de l'ampleur et de la lourdeur de ces dispositifs. Des nuages qui se remplissent à un rythme ahurissant et qui pourraient bien finir par éclater. Par une trappe dans un mur du grenier, les visiteurs peuvent voir dans un autre grenier des nuages suspendus au-dessus d'une multitude de boîtes contenant toutes les informations partagées sur notre planète. Un écran retransmet les images captées par 3 caméscopes disposés dans ce grenier. Nous pouvons ainsi suivre en direct la progression de ces accumulations d'informations. 2 autres caméscopes filment les visiteurs. Un appareil programmé mixe les 5 sources d'images génératrices de contenus et de contenant.	Mayer-Schönberger, 2014		Un écran; 12 nuages découpés dans des panneaux de styromousse; Filage
14	Grenier Chambre turquoise	Stockage 2	25 boîtes, une pour chaque année de vie des enfants, de la naissance à l'âge adulte. Chacune est numérotée et datée. Chacune contient plusieurs centaines de photographies familiales.	Pour l'installation des deux projecteurs à diapos: <i>Le lion et l'oiseau</i> Marianne Dubuc, 2013	11/2021	25 boîtes; Étagère à 25 casiers Plusieurs milliers de photographies et diapositives;

			Est-ce que le fait de disposer de suffisamment d'espace de stockage autorise la conservation de tout? Du côté opposé de la pièce, 2 projecteurs à diapositives sont installés côte à côte. Un diffuse une photo de deux enfants à la fin des années 1970. L'autre diffuse par défaut la lumière résultant d'une case vide dans le carrousel à diapositive; une situation familière dans les soirées de projection de jadis. Un interstice qui permettait d'étirer la mémoire de la diapo précédente et d'anticiper la suivante.	Pour les boîtes de photographies : Enjeux de (devoir) sélectionner dans <i>Le goût de l'archive</i> Farge, 1997 <i>Mort de la photo de famille. De l'argentique au numérique</i> Jonas, 2007		2 projecteurs à diapositives
15	Grenier Chambre turquoise	Arbre généa- technologique	Grand arbre de 1m60 par 2m10 ayant pour fruits des photos rondes prises par les élèves du primaire impliqué.e.s dans le projet. Des membres de leurs familles, leurs animaux et amis sont les sujets de ces photos. Cette installation est incomplète. Plus de temps pour impliquer les élèves dans sa confection finale aurait sans doute permis de lui donner son sens.	Choc générationnel technologique Jonas, 2007	12/2021	42 photos 35mm rondes; 42 CD (supports et passe partout pour les arbres découpés dans la styromousse
16	Grenier Atelier	Surcharge	La chaîne de fabrication des informations est complètement saturées par une surabondance de données à traiter, si bien qu'elle se brise et amorce son effondrement.	Surcharge (Aubert (2003; 2011), Wolton (2009), Farman (2018), Sauvajol (2013),	07/2020	307 boîtiers de pellicules photographiques 35mm

			Ce flux photographique est matérialisé par des centaines de boîtiers de pellicules photographiques 35mm au fond desquelles se trouvent des portraits et les lettres formant le terme SURCOMMUNICATION.	Servan-Schreiber (2010), Virilio (2010)		281 mini photographies rondes 1X1"
17	Grenier Atelier	Décharge	Installation ratée. Elle se voulait un hommage au travail de jardinière de ma mère. 26 madriers 2X3 de 5 pieds accueillent 288 boîtes de métal sur lesquelles apparaissent 576 photographies de fleur de notre jardin. Si l'abondance peut servir la force photographique, ici elle l'affaibli. Une simple fleur aurait sans doute mieux servi l'intention...	Inspiration : ma mère (Alzheimer)	04/2020	288 boîtes de conserves; 26 madriers 2X3'; 576 photographies 4X6" 1 tabouret et une fleur (marguerite)
18	1 ^{er} étage Chambre noire	Surcharge 2	Le plancher de la pièce est entièrement recouvert de milliers de reçus de caisse qui virevoltes au gré du vent (provoqué par 7 ventilateurs au son infernal). Les visiteurs sont invités à transiter par cette pièce pour poursuivre le parcours de l'exposition. Deux murs sont occupés par 5600 photogrammes juxtaposés dans une mosaïque représentant un horizon. Nous avons voulu offrir une expérience immersive au cœur de la surabondance informationnelle. Nous souhaitons que les gens puissent vivre quelque chose entre une euphorie résultant de stimuli enivrants	Je conserve tous mes reçus depuis l'âge de 17 ans.	04/2022	Milliers de reçus de caisse; 5600 photogrammes (22X35mm); 7 ventilateurs 5 lampes de couleur; 2 boules disco

			et un envahissement parasitaire souffrant.			
19	Extérieur Galerie sud	Surcharge/ décharge	Deux bandes passantes, une analogique et l'autre numérique, sont disposées en parallèle sur une distance de 9 mètres (analogique) et 11 mètres (numérique). Des photos rondes rétroéclairées, illustrant des séquences d'interactions entre membres d'une famille, sont disposées sur les deux bandes. La bande numérique est pleine de photos juxtaposées serrées. Les personnes qui s'y retrouvent sont floues, distorsionnées, en raison du mouvement panoramique de l'appareil photo lors des prises de vues. La bande analogique accueille des photos bien définies, parfois rapprochées et parfois espacées. Cette création a été la plus longue de toutes à produire. En raison du climat (orages), elle n'a pu être exposée. Contrairement aux autres installations qui ont été pour la plupart démantelées, j'entrepone celle-ci dans l'ancienne cordonnerie de mon grand-père. Je déciderai éventuellement si elle doit être exposée ou détruite.	Flux tendu, superposition des différents médias Campoy et Kalika (2007), Nicole Aubert (2003) Flux interstitiel à l'écran Keating, Mellamphy et Murphy (2013) Entre-deux Deleuze (1983); Mittell (2016)	09/2021	134 photos numériques rondes de 4 pouces de diamètre prises en trainées de vitesse + vitesse lente (1/2 sec.). 108 photos numériques ronde de 4 pouces de diamètre prise en vitesse rapide (1/120 sec.). 7 madrier 2X4 de 10 pieds Ensembles de 250 lumières del.

20	Cave	Décharge/oubli	Dans la cave de la maison, un grand hibachi circulaire cuit et incinère des photographies familiales récentes et anciennes. Le dispositif intègre une poubelle de métal qui déverse son contenu photographique sur la grille du hibachi. Des photos calcinées s'accumulent. Une invitation est ici faite pour réfléchir les incidences de la perte, volontaire ou non, des souvenirs photographiques familiaux.	Irène Jonas... En revanche, l'oubli volontaire et réfléchi est sain et souhaitable (Ricoeur, 2003)	08/2021	Hibachi circulaire 2 écrans de fausses flammes
21	Cour arrière	Abolir la profondeur des champs	Bien que nous nous intéressions peu à la composition et au contenu des photographies familiales, nos recherches nous forces à constater une tendance importante au rétrécissement du cadrage depuis l'avènement de la photographie numérique. Cela peut s'expliquer notamment par le fait que nous pouvions avoir l'habitude de cadrer plus large à l'époque où il n'était pas possible de voir le résultat dans l'immédiat. Nous nous garantissons alors que rien « d'essentiel » n'échappe à ce que nous voulions immortaliser. La pratique de l'égoportrait a aussi assurément contribué à ce resserrement de plans larges à rapprochés. Ainsi, plusieurs souvenirs de voyages en famille prennent maintenant la forme	Photo d'une compagnie aérienne pour une destination européenne sur laquelle les $\frac{3}{4}$ de l'image sont occupés par les 2 sujets de l'égoportrait. Avec le développement numérique, la longueur focale n'aurait plus d'importance, on l'aplanit, il n'y aurait plus qu'un plan : le premier (égoportrait). Jonas, 2007	10/2021	40 photographies couleur 8X12" Cadres de métal et de bois, vitres, 4 barres d'éclairage et tubes DEL

			d'égoportraits individuels ou en portions de familles devant un lieu de moins en moins prédominant. Nous avons représenté cet état en créant un très grand cadre recto-verso et rétroéclairé semblable à ceux qui accueillent les publicités dans les abribus. 48 photographies de format 8X12 y sont juxtaposées. Chacune présente en avant plan l'<i>égoportraitiste</i>. Chaque arrière-plan présente un site touristique célèbre, mais aussi un bidonville, des ruines de guerre, la station spatiale... Ces lieux, ces contextes tentent de trouver, de conserver une place dans ces photos. Nous avons utilisé la technique de l'incrustation (<i>chroma key</i>) pour ajouter les arrière-plans. Il s'agit des seules photographies modifiées de l'ensemble de l'exposition.			
22	Jardin	Rétablir la profondeur des champs	Nous avons construit un arbre avec une vingtaine de madriers de bois de charpente. D'une hauteur d'environ 3,5m, l'arbre est composé de 120 cadres photos 4X6 sur pied. Ils se déclinent en 6 couleurs. Tous les cadres sont vides. Les visiteuses et visiteurs peuvent ainsi créer leurs propres cadrages, leurs propres compositions, leurs propres souvenirs. Elles et ils sont ainsi libres du contenu,		03/2022	23 madriers 2X4 de 8 pieds; 4 madriers 4X4 de 6 pieds; 120 cadres photo 4X6" sur pied.

			libres de l'angle de vue. Entourée d'un jardin fleuri et boisé, c'est une occasion de redonner de l'espace et du temps aux arrière-plans.			
23	Cour arrière Corde à linge	Sans titre	Sitôt accrochés, ces 18 cadres grands formats ont dû être retirées en raison des vents violents et des orages. Ils ont été relocalisés sur la galerie ouest. 2 photographies par famille participante constituent cette installation. Les photos ont été prises par les membres des familles, tant les enfants que les parents, et représentent des scènes de leur quotidien. Chaque famille était invitée à sélectionner 4 photos parmi les 27 prises initialement. Nous en avons sélectionné 2 en fonction de deux critères : priorité aux plans rapprochés (suspendues à la corde à linge, c'est photographies devaient être loin des visiteurs; favoriser des clichés pris par 2 membres de la famille, idéalement un enfant et un adulte.	Potentiels imaginatifs nécessaires (Lévesque, 2013)	04/2022	18 photos et cadres 76X101cm Corde à linge
24	Jardin	Sans titre	Le parcours de l'exposition se terminait dans le jardin où les visiteuses et visiteurs pouvaient errer. Cet espace est composé de nombreux arbustes, plantes arbres et fleurs semés par ma mère et mon grand-père, botaniste.	Marquer des temps d'arrêt (Honoré, 2004)		

ANNEXE E – QUESTIONNAIRE; TABLEAUX ET GRAPHIQUES DES RÉSULTATS D'ENQUÊTES

Projet de thèse E. Charlebois
QUESTIONNAIRE

Surlignez la ou les réponses qui correspondent à vos pratiques, à vos choix. Merci de compléter ce questionnaire individuellement.

1- Avez-vous un téléphone multifonctions (*téléphone intelligent*) ?

Non

Oui

2- Quel usage principal faites-vous de votre téléphone multifonctions ?
(Vous pouvez cocher plus d'une case)

Internet : réseaux sociaux

Internet : autre

Appels et messagerie texte (SMS)

Photos

Vidéos

Autre : _____

3- Vous prenez vos photos... (vous pouvez cocher plus d'une réponse)

Avec votre téléphone multifonctions

Avec un appareil photo numérique

Avec une tablette numérique

Autre : _____

4- Combien de photos prenez-vous en moyenne par semaine ?

Aucune

Moins de 10

10 à 50

51 à 100

Plus de 100

5- En voyage, vous prenez en moyenne...

aucune photo

moins de 10 photos

10 à 50 photos

51 à 100 photos

plus de 100 photos

6- À l'occasion d'une fête (ami, parent, enfant...), vous prenez en moyenne (habituellement...)

aucune photo
moins de 10 photos
10 à 30 photos
31 à 50 photos
plus de 50 photos

7- Qui sont les sujets principaux de vos photos? (vous pouvez cocher plus d'une case)

Vous-même (*selfies*)
Des ami.e.s
Votre amoureux / votre amoureux
Des membres de votre famille
Des lieux (paysages, architecture...)
Autre : _____

8- Supprimez (effacez)-vous des photos ?

Jamais
Rarement (Moins de 1 sur 10)
Souvent (Environ la moitié)
Très souvent (Plus de la moitié)
Presque toujours (Environ 9 sur 10)

9- Si vous effacez des photos, vous le faites...

immédiatement après les avoir prises
lorsque vous créez des albums ou que vous les transférez
juste avant de les partager
lorsque ça fait trop longtemps que vous les avez
Autre : _____

10- Quelles sont les raisons qui vous motivent à effacer des photos ?

Lorsqu'elles sont « ratées » (floues, trop sombres/ trop claires, mal cadrées...)
Lorsqu'il y en a plusieurs qui se ressemblent
Lorsqu'elles sont trop anciennes, démodées
Lorsque vous manquez d'espace pour tout conserver
Autre raison : _____

11- Vous conservez vos photos en moyenne...

moins d'une journée
de une journée à une semaine
de une semaine à un mois
de un mois à un an
plus d'un an
toujours

12- Modifiez-vous (retoucher) l'état de vos photos ?

Jamais
Rarement (Moins de 1 sur 10)
Souvent (Environ la moitié)
Très souvent (Plus de la moitié)
Presque toujours (Au moins 9 sur 10)

13- Si vous ne modifiez pas vos photos, est-ce parce que...

vous ne savez pas comment faire
vous préférez les photos à leur état naturel
ça demande trop de temps
Autre raison : _____

14- Si vous modifiez vos photos, quel type de modification effectuez-vous le plus souvent ?

Ajout de filtres
Recadrages
Retouches apparence physique
Effets spéciaux
Incrustation (*chroma-key, green screen...*)
Autre : _____

15- Si vous modifiez des photos, vous le faites par quel(s) moyen(s) ?

Application fournie avec votre téléphone ou votre ordinateur (ex. : *Apple Photos, Galerie Samsung, Photos Microsoft...*)
Logiciels de retouches gratuits (ex. *GIMP, Paint.net, Photoshop Express ...*)
Logiciels professionnels (ex. : *Adobe Photoshop, Lightroom, Luminar...*)

16- Partagez-vous les photos que vous prenez ?

Jamais

Rarement (Moins de 1 sur 10)

Souvent (Environ la moitié)

Très souvent (Plus de la moitié)

Toujours ou presque (au moins 9 sur 10)

17- Vous partagez vos photos pour...

faire plaisir à vos connaissances

avoir des « likes »

être connu(e), populaire

montrer ce que vous faites

Autre : _____

18- Vous diriez que vos parents prennent...

plus de photos que vous

autant de photos que vous

moins de photos que vous

aucune photo

ne s'applique pas

19- Selon-vous, qui prend le plus de photos ?

Les enfants

Les ados

Les adultes

Les aînés (personnes âgées)

20- En général, trouvez-vous que les ados...

Ne prennent pas beaucoup de photos

Preennent juste assez de photos

Preennent trop de photos

21- En général, trouvez-vous que les ados...

Ne partagent pas beaucoup de photos

Partagent juste assez de photos

Partagent trop de photos

22- En général, lorsque vous prenez des photos...

vous les prenez de manière à ce que personne ne s'en rende compte
vous les prenez rapidement pour garder la spontanéité
vous prenez le temps de créer la composition visuelle (cadrage, angle, éclairage...) que vous souhaitez

23- Avant de prendre une photo...

vous vous demandez si ça vaut la peine de prendre cette photo
vous vous demandez si ce sera une « bonne » photo
vous attendez le moment idéal
vous ne pensez pas vraiment au résultat de la photo

24- En général, lorsque vous prenez quelqu'un en photo à un moment précis...

vous ne prenez qu'une seule photo d'elle ou de lui
vous prenez 2 à 5 photos d'elle ou de lui
vous prenez 6 à 10 photos d'elle ou de lui
vous prenez plus de 10 d'elle ou de lui

25- Selon-vous, devrions-nous chercher à limiter le nombre de photos que nous prenons ?

Non
Oui, pour économiser de l'argent
Oui, pour protéger l'environnement
Non, au contraire, nous devrions en prendre encore plus
Autre : _____

26- Selon-vous, devrions-nous chercher à limiter le nombre de photos que nous diffusons (partageons) ?

Non
Oui, par respect pour les autres
Oui, pour protéger l'environnement
Non, au contraire, nous devrions en partager encore plus
Autre : _____

27- Est-ce que des gens partagent des photos avec vous ?

Jamais
Rarement
Souvent
Très souvent

28- Par rapport aux personnes qui partagent leurs photos avec vous, vous trouvez qu'ils...

Ne vous en partagent pas assez
vous en partagent juste assez
vous en partagent trop

29- Selon vous, quel est le principal effet lorsqu'on prend beaucoup de photos ?

Ça nous donne beaucoup de choix
Ça nous fait plein de souvenirs
Ça nous fait plein d'images à partager
Ça rend le choix difficile
Ça enlève de la valeur aux photos
Ça peut être étourdissant
Autre : _____

30- Selon vous, quel est le principal effet lorsqu'on reçoit beaucoup de photos ?

Ça rend le choix difficile
Ça enlève de la valeur aux photos
Ça peut être étourdissant
Ça nous donne beaucoup de choix
Ça nous fait plein de souvenirs
Ça nous fait plein de d'images à *repartager*
Autre : _____

31- Si vous imprimez des photographies, vous en imprimez...

peu (moins de 1 sur 100)
certaines (environ 1 sur 10)
plusieurs (environ 1 sur 2)
beaucoup ou toutes (au moins 9 sur 10)

32- Si vous imprimez des photographies, vous le faites...

pour être sûr de les conserver
pour les offrir à des proches (parents, amoureuse, amoureux, ami.e.s...)
pour décorer (cadre, chambre, agenda...)
pour faire des albums
Autre : _____

33- Comment conservez-vous vos photographies ?
(Vous pouvez cocher plus d'une réponse)

Je conserve mes photographies dans un ordinateur
Je conserve mes photographies dans un téléphone multifonctions
Je conserve mes photographies sur une clé ou un disque dur externe
Je conserve mes photographies dans les *clouds* (infonuages)
J'imprime certaines photographies
J'imprime toutes les photos que je prends

34- Diriez-vous que vous regardez les photos que vous avez prises au cours de la dernière semaine...
très souvent
à l'occasion
rarement
jamais

35- Diriez-vous que vous regardez les photos que vous avez prises au cours de la dernière année...
très souvent
à l'occasion
rarement
jamais

36- Diriez-vous que vous regardez les photos que vous avez prises il y a plusieurs années...
très souvent
à l'occasion
rarement
jamais

Entretiens semi-directifs – 2021-2022

Résultats – questionnaires familles

Identification des participant.e.s : Initiales-sexe-âge

No. Q.	Choix1	Choix 2	Choix 3	Choix 4	Choix 5	Choix 6	Choix 7
1 (2 choix de rép.)	NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 FS-F-13 VL-F-41 CL-F-16 GL-M-43 CL-F-14 RN-M-59 CN-M-14 EF-F-46 KML-F-39 PL-H-43 SML-F-12 MHC-F-40 VCL-M-17 MR-F-47 ECM-F-16 ET-M-39 MMD-F-37	AN-F-12 KCM-F-14					
2 (6 choix de rép.)	CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 FS-F-13 VL-F-41 CL-F-16 GL-M-43 CL-F-14 RN-M-59	NG-M-44 CG-F-16 CM- F-43 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 VL-F-41 CL-F-16 GL-M-43 CL-F-14 RN-M-59 EF-F-46	NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 FS-F-13 VL-F-41 CL-F-16 GL-M-43	NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 FS-F-13 VL-F-41 CL-F-16 GL-M-43 CL-F-14	NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 FS-F-13 CL-F-16 GL-M-43 CL-F-14 RN-M-59	NG-M-44 Lire les nouvelles, météo KD-F-36 Études GL-M-43 : scan 3D ET-M-39 : travail	

	CN-M-14 EF-F-46 PL-M-43 VCL-M-17 MR-F-47 ECM-F-16 ET-M-39 MMD-F-37	PL-M-43 SML-F-12 MHC-F-40 VCL-M-17 MR-F-47 KCM-F-14 ECM-F-16 ET-M-39 MMD-F-37	CL-F-14 RN-M-59 CN-M-14 EF-F-46 KML-F-39 SML-F-12 MR-F-47 ECM-F-16 ET-M-39 MMD-F-37	RN-M-59 EF-F-46 PL-M-43 SML-F-12 MHC-F-40 VCL-M-17 MR-F-47 KCM-F-14 ET-M-39 MMD-F-37	EF-F-46 VCL-M-17 MR-F-47 KCM-F-14 ET-M-39 MMD-F-37	MMD-F-37 :travail, achats, recherches	
3 (4)	NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 FS-F-13 VL-F-41 CL-F-16 GL-M-43 CL-F-14 RN-M-59 CN-M-14 EF-F-46 KML-F-39 PL-M-43 SML-F-12 MHC-F-40 MR-F-47 KCM-F-14 ECM-F-16 ET-M-39 MMD-F-37	VL-F-41 MHC-F-40	AN-F-12 SML-F-12 MHC-F-40 VCL-M-17				
4 (5)	AN-F-12 MMD-F-37	NG-M-44 CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44	CG-F-16 FS-F-13 VL-F-41 CL-F-16 RN-M-59 CN-M-14 KML-F-39		GL-M-43		

		KD-F-36 CL-F-14 EF-F-46 PL-M-43 SML-F-12 VCL-M-17 MR-F-47 ECM-F-16 ET-M-39 MMD-F-37	MHC-F-40 KCM-F-14				
5 (5)		AN-F-12 SML-F-12 MR-F-47 MMD-F-37	CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 CQ-F-11 FS-F-13 GL-M-43 RN-M-59 EF-F-46 MHC-F-40 VCL-M-17 ET-M-39 ECM-F-16	NG-M-44 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 CL-F-14 KML-F-39 PL-M-43 KCM-F-14	CG-F-16 VL-F-41 CL-F-16 CN-M-14		
6 (5)	CM-F-43 LQ-M-9 CN-M-14 AN-F-12 SML-F-12 ECM-F-16	NG-M-44 CG-F-16 CQ-F-11 JL-F-42 GL-M-43 CL-F-14 PL-M-43 VCL-M-17 MR-F-47 MMD-F-37	CLG-M-13 CAQ-M-44 KD-F-36 RN-M-59 EF-F-46 MHC-F-40 KCM-F-14	FS-F-13 VL-F-41 CL-F-16 ET-M-39	KML-F-39		
7 (7)	CG-F-16 CLG-M-13 LQ-M-9 CQ-F-11 FS-F-13 CN-M-14 SML-F-12	CG-F-16 CLG-M-13 CAQ-M-44 FS-F-13 CL-F-16 CL-F-14 AN-F-12 EF-F-46 MHC-F-40 VCL-M-17 ET-M-39 KCM-F-14	CAQ-M-44 VCL-M-17 ET-M-39 ECM-F-16	CM-F-43 LQ-M-9 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 CL-F-14 RN-M-59 CN-M-14 AN-F-12 EF-F-46 KML-F-39 PL-M-43 SML-F-12 MHC-F-40 VCL-M-17 MR-F-47 ET-M-39 MMD-F-37	NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 CL-F-16 CL-F-14 CN-M-14 AN-F-12 PL-M-43 SML-F-12 MHC-F-40 VCL-M-17 ECM-F-16	NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 CQ-F-11 KD-F-36 VL-F-41 CL-F-16 CL-F-14 RN-M-59 CN-M-14 KCM-F-14	NG-M-44 Mon travail : je suis entrepreneur CQ-F-11 : mon chien VL-F-41 Des objets GL-M-43 Documentation SML-F-12 animaux MMD-F-37 : captures d'écrans

8 (5)	GL-M-43 PL-M-43	NG-M-44 CLG-M-13 LQ-M-9 JL-F-42 CAQ-M-44 FS-F-13 VL-F-41 RN-M-59 AN-F-12 EF-F-46 KML-F-39 SML-F-12 MHC-F-40 ET-M-39 MMD-F-37 KCM-F-14	CG-F-16 CM-F-43 CQ-F-11 KD-F-36 CL-F-14 CN-M-14 VCL-M-17 MR-F-47 ECM-F-16	CL-F-16			
9 (5)	NG-M-44 CM-F-43 CAQ-M-44 VL-F-41 CL-F-16 CL-F-14 CN-M-14 AN-F-12 MHC-F-40 MR-F-47 ET-M-39	SML-F-12 MMD-F-37 KCM-F-14	ET-M-39	NG-M-44 CG-F-16 CLG-M-13 CQ-F-11 JL-F-42 FS-F-13 CL-F-14 RN-M-59 EF-F-46 KML-F-39 VCL-M-17 ECM-F-16	LQ-M-9 Ça dépend KD-F-36 Captures d'écrans plus nécessaires		
10 (5)	NG-M-44 CM-F-43 LQ-M-9 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 CL-F-16 RN-M-59 CN-M-14 AN-F-12 EF-F-46 MHC-F-40 VCL-M-17 MR-F-47 KCM-F-14 ECM-F-16 ET-M-39 MMD-F-37	NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 CQ-F-11 JL-F-42 KD-F-36 VL-F-41 CL-F-16 RN-M-59 CN-M-14 EF-F-46 PL-M-43 MR-F-47 KCM-F-14 MMD-F-37	CQ-F-11	NG-M-44 CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 FS-F-13 VL-F-41 CL-F-14 RN-M-59 AN-F-12 KML-F-39 SML-F-12 ET-M-39 MMD-F-37 ECM-F-16			

11 (6)			CLG-M-13	CQ-F-11 GL-M-43 CN-M-14 SML-F-12 KCM-F-14 ECM-F-16	CG-F-16 CM-F-43 LQ-M-9 CL-F-16 EF-F-46 VCL-M-17 ECM-F-16	NG-M-44 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 FS-F-13 VL-F-41 CL-F-14 RN-M-59 AN-F-12 KML-F-39 PL-M-43 MHC-F-40 MR-F-47 ET-M-39 MMD-F-37	
12 (5)	CM-F-43 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 VL-F-41 CL-F-14 CN-M-14 KML-F-39 PL-M-43 SML-F-12 MR-F-47 KCM-F-14 ECM-F-16	CG-F-16 CLG-M-13 GL-M-43 AN-F-12 EF-F-46 VCL-M-17 ET-M-39 MMD-F-37 ECM-F-16	NG-M-44 LQ-M-9 FS-F-13 MHC-F-40	CL-F-16 RN-M-59	KD-F-36		
13 (4)		CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 CQ-F-11 CAQ-M-44 VL-F-41 CL-F-14 CN-M-14 AN-F-12 PL-M-43 SML-F-12 VCL-M-17 MR-F-47 KCM-F-14 ECM-F-16 ET-M-39	JL-F-42 GL-M-43 EF-F-46 KML-F-39 ET-M-39 MMD-F-37	NG-M-44 Pas intéressantes			
14	NG-M-44 CQ-F-11	NG-M-44 CG-F-16	FS-F-13	CQ-F-11 FS-F-13	VCL-M-17	LQ-M-9	

(6)	CL-F-16 AN-F-12 ET-M-39 ECM-F-16	CLG-M-13 JL-F-42 KD-F-36 VL-F-41 CL-F-16 GL-M-43 CL-F-14 RN-M-59 CN-M-14 AN-F-12 EF-F-46 VCL-M-17 MR-F-47 ECM-F-16 ET-M-39 MMD-F-37		KML-F-39 ET-M-39		J'utilise le crayon KD-F-36 Améliorer l'éclairage	
15 (3)	NG-M-44 CG-F-16 LQ-M-9 CQ-F-11 KD-F-36 FS-F-13 CL-F-16 CL-F-14 RN-M-59 AN-F-12 EF-F-46 KML-F-39 MHC-F-40 MR-F-47 ECM-F-16 MMD-F-37	CLG-M-13 CQ-F-11 JL-F-42 VL-F-41 CN-M-14 MHC-F-40 ET-M-39	VL-F-41 GL-M-43 VCL-M-17 ET-M-39	VL-F-41	(MMD-F-37 : réseaux sociaux)		
16 (5)	LQ-M-9 SML-F-12	NG-M-44 CLG-M-13 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 CL-F-16 GL-M-43 CL-F-14 CN-M-14 AN-F-12 KML-F-39 PL-M-43 MHC-F-40 VCL-M-17 MR-F-47	CG-F-16 CM-F-43 CQ-F-11 FS-F-13 VL-F-41 RN-M-59 EF-F-46 MMD-F-37	KCM-F-14			

		ECM-F-16 ET-M-39					
17 (5)	NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 FS-F-13 VL-F-41 CL-F-16 RN-M-59 AN-F-12 EF-F-46 KML-F-39 MHC-F-40 MR-F-47 KCM-F-14 ET-M-39 MMD-F-37			CG-F-16 CLG-M-13 VL-F-41 GL-M-43 CN-M-14 KML-F-39 PL-M-43 VCL-M-17 ECM-F-16	CL-F-14 Aucune raison précise KCM-F-14 Souvenir avec les personnes concernées		
18 (5)	LQ-M-9 CAQ-M-44 FS-F-13 CL-F-14 AN-F-12 SML-F-12 VCL-M-17 MMD-F-37 KCM-F-14 ECM-F-16	KD-F-36 CN-M-14 PL-M-43 MR-F-47	NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 CQ-F-11 JL-F-42 VL-F-41 CL-F-16 GL-M-43 KML-F-39 ET-M-39	MHC-F-40	RN-M-59 EF-F-46		
19 (4)	KD-F-36 KCM-F-14	NG-M-44 CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 CAQ-M-44 CL-F-16 GL-M-43 CL-F-14 CN-M-14 PL-M-43 SML-F-12 VCL-M-17 MR-F-47	CG-F-16 JL-F-42 FS-F-13 VL-F-41 CL-F-14 RN-M-59 AN-F-12 EF-F-46 KML-F-39 MHC-F-40 (parents de jeunes enfants)	CQ-F-11			

		KCM-F-14 ECM-F-16 ET-M-39 MMD-F-37	ECM-F-16				
20 (3)	KML-F-39	JL-F-42 FS-F-13 CL-F-14 SML-F-12 VCL-M-17	CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 CQ-F-11 KD-F-36 CL-F-16 RN-M-59 CN-M-14 EF-F-46 PL-M-43 MHC-F-40 MR-F-47 KCM-F-14 ECM-F-16	NG-M-44 CAQ-M-44 VL-F-41 GL-M-43 ET-M-39 MMD-F-37			
21 (3)	CQ-F-11 FS-F-13 VL-F-41 CL-F-14 KML-F-39	NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 CAQ-M-44 KD-F-36 CL-F-16 RN-M-59 CN-M-14 AN-F-12 EF-F-46 PL-M-43 MHC-F-40 VCL-M-17 MR-F-47 KCM-F-14 ECM-F-16	JL-F-42 GL-M-43 SML-F-12 ET-M-39				
22 (3)	NG-M-44 CG-F-16 ECM-F-16	NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 FS-F-13	NG-M-44 LQ-M-9 CQ-F-11 CAQ-M-44 CL-F-16 GL-M-43 CL-F-14 AN-F-12				

		VL-F-41 RN-M-59 CN-M-14 VCL-M-17 MR-F-47 KCM-F-14 ECM-F-16 ET-M-39	EF-F-46 KML-F-39 PL-M-43 SML-F-12 MHC-F-40 MMD-F-37				
23 (4)	NG-M-44 CM-F-43 CL-F-14 EF-F-46 KML-F-39 PL-M-43 MR-F-47	NG-M-44 JL-F-42 CAQ-M-44 RN-M-59 KML-F-39 VCL-M-17 ET-M-39 ECM-F-16	NG-M-44 CG-F-16 CLG-M-13 LQ-M-9 CAQ-M-44 VL-F-41 CL-F-16 AN-F-12 KML-F-39 MHC-F-40 MR-F-47 MMD-F-37	CQ-F-11 KD-F-36 FS-F-13 GL-M-43 CL-F-14 CN-M-14 SML-F-12 ET-M-39 MMD-F-37 KCM-F-14			
24 (4)	GL-M-43	NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 VL-F-41 CL-F-14 CN-M-14 AN-F-12 EF-F-46 PL-M-43 SML-F-12 MHC-F-40 VCL-M-17 MR-F-47 KCM-F-14 ECM-F-16 ET-M-39 MMD-F-37	FS-F-13 RN-M-59 KML-F-39	CL-F-16			
25 (5)	GL-M-43 AN-F-12 KML-F-39 ET-M-39	CLG-M-13 CAQ-M-44 FS-F-13 CN-M-14	CAQ-M-44 KD-F-36 VL-F-41 CL-F-16	SML-F-12 On en imprime très peu. Le reste est en	CG-F-16 La plupart des photos sont inutiles	NG-M-44 Peut-être juste être plus conscient des	

			CL-F-14 CN-M-14 MHC-F-40 ECM-F-16	format numérique VCL-M-17 Que ce soit important ou non, une photo représente un moment de notre vie, et ces photos sont une preuve concrète d'événements, qu'ils soient banaux ou non. Autant bien en prendre plus pour les détails de notre chronologie.	LQ-M-9 Sinon les gens prennent trop de photos. JL-F-42 On en prend trop et elles sont moins uniques CAQ-M-44 Pour que les photos aient plus de signification CL-F-14 L'espace utilisé par nos photos sont l'une des sources du réchauffement climatique RN-M-59 Que ça devient ingérable et tombe dans l'oubli numérique EF-F-46 Gestion difficile PL-M-43 Nous ne regardons pas les photos et celles que nous voulons sont difficiles à retrouver MHC-F-40 Oui, pcqu'à la quantité prise, le temps manque pour les regarder.	photos qu'on prend. CM-F-43 Je voudrais réduire le nombre de photos non significatives mais augmenter le nombre de photos où l'on voit mes amis et ma famille dans des moments spéciaux ou la vie quotidienne. CQ-F-11 Non, nous devrions en prendre autant qu'il nous plaît. MR-F-47 Oui, Pcque je trouve que c'est mieux de vivre tout simplement le moment. KCM-F-14 Je ne sais pas MMD-F-37 pour vivre le moment présent	
26 (5)		CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 CAQ-M-44 KD-F-36 GL-M-43 AN-F-12 EF-F-46 KML-F-39 SML-F-12 VCL-M-17 ET-M-39	CAQ-M-44 FS-F-13 VL-F-41 CL-F-16 CL-F-14 CN-M-14		CG-F-16 Les gens ne veulent pas nécessaire- ment voir CAQ-M-44 Respect pour soi-même CL-F-14 L'espace utilisé par nos photos sont	NG-M-44 Je trouve que ce n'est pas nécessaire dans mon cercle d'amis/famille, mais peut-être pour les ados. CQ-F-11 Oui, nous ne devrions pas	

		MMD-F-37 KCM-F-14 ECM-F-16			l'une des sources du réchauffement climatique RN-M-59 En autant que les droits à l'image soient respectés. KML-F-39 respect de la vie privée PL-M-43 Je ne veux pas que tout le monde connaisse ma vie. MHC-F-40 La trop grande quantité ou fréquence rend la chose banale. MR-F-47 Oui, pcque nous diffusons trop KCM-F-14 Publier fréquemment des photos peut être agacent	partager n'importe quoi. JL-F-42 Ça dépend : pour certains oui, et d'autres non. Cela nous permet de rester en contact.	
27 (4)	LQ-M-9	NG-M-44 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 AN-F-12 PL-M-43 ET-M-39	CG-F-16 CQ-F-11 CM-F-43 CLG-M-13 FS-F-13 VL-F-41 CL-F-16 GL-M-43 CL-F-14 RN-M-59 CN-M-14 EF-F-46 KML-F-39 SML-F-12 MHC-F-40 VCL-M-17 MR-F-47 KCM-F-14 ECM-F-16 MMD-F-37				
28 (3)		NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 CQ-F-11	EF-F-46				

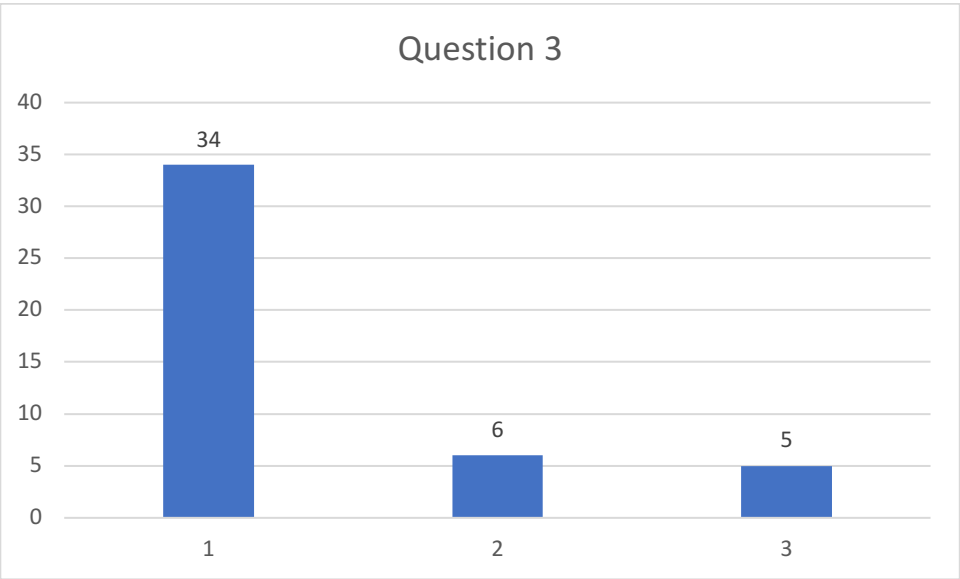
		JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 FS-F-13 VL-F-41 CL-F-16 GL-M-43 CL-F-14 RN-M-59 CN-M-14 AN-F-12 KML-F-39 PL-M-43 SML-F-12 MHC-F-40 VCL-M-17 MR-F-47 KCM-F-14 ECM-F-16 ET-M-39 MMD-F-37					
29 (7)	NG-M-44 CLG-M-13 CQ-F-11 KD-F-36 FS-F-13 RN-M-59 AN-F-12 MR-F-47 ECM-F-16	LQ-M-9 JL-F-42 FS-F-13 CL-F-16 CL-F-14 CN-M-14 KML-F-39 ET-M-39 KCM-F-14	SML-F-12	NG-M-44 CM-F-43 CAQ-M-44 EF-F-46 PL-M-43 SML-F-12	NG-M-44 CG-F-16 CAQ-M-44 CN-M-14 MHC-F-40 MMD-F-37	CAQ-M-44 GL-M-43 SML-F-12 MR-F-47	VL-F-41 Manque de temps pour classer; difficile à gérer
30 (7)	CAQ-M-44 KD-F-36 RN-M-59 MHC-F-40 VCL-M-17 ECM-F-16	NG-M-44 CAQ-M-44 CN-M-14 MR-F-47	NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 JL-F-42 CAQ-M-44 GL-M-43 AN-F-12 EF-F-46 PL-M-43 SML-F-12 MR-F-47 MMD-F-37	CG-F-16 FS-F-13 CL-F-16 KML-F-39	CLG-M-13 CQ-F-11 VL-F-41 CL-F-14 VCL-M-17 ET-M-39 KCM-F-14		LQ-M-9 Rien

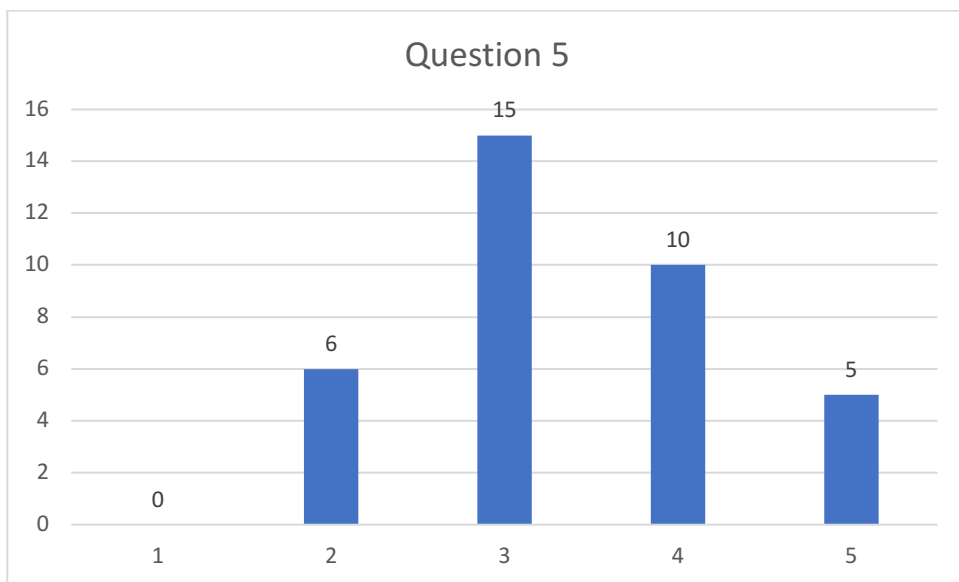
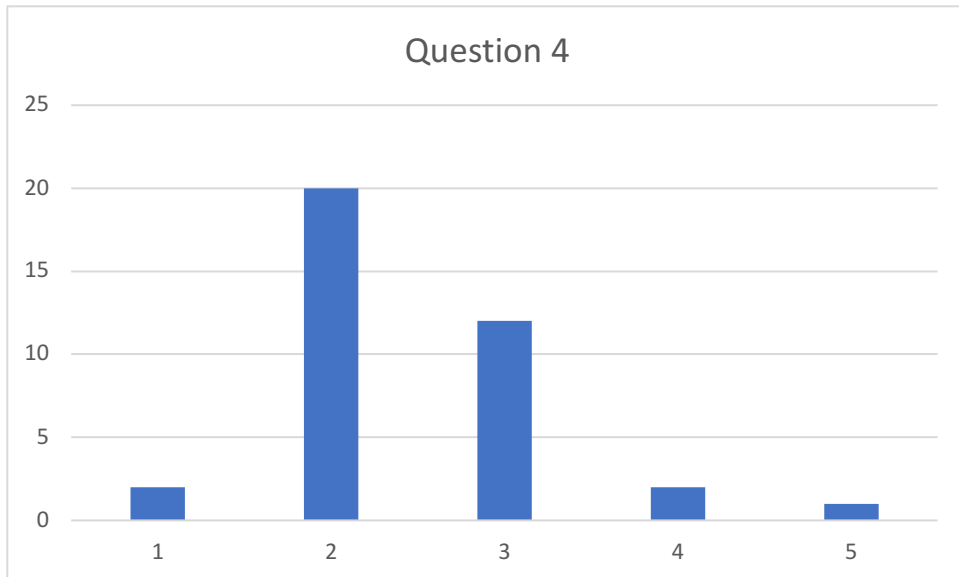
31 (4)	NG-M-44 CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 GL-M-43 CN-M-14 PL-M-43 MHC-F-40 VCL-M-17 MR-F-47 ECM-F-16 ET-M-39 MMD-F-37	VL-F-41 KML-F-39 SML-F-12	CG-F-16 CL-F-16 KCM-F-14	CL-F-14			
32 (5)	CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 VL-F-41 GL-M-43 KML-F-39 ET-M-39	CAQ-M-44 KD-F-36 VL-F-41 CL-F-16 RN-M-59 CN-M-14 VCL-M-17 MR-F-47 ECM-F-16 ET-M-39 MMD-F-37	CLG-M-13 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 VL-F-41 CL-F-16 CL-F-14 MHC-F-40 ET-M-39 MMD-F-37 KCM-F-14 ECM-F-16	VL-F-41 CL-F-14 PL-M-43 SML-F-12 ET-M-39 ECM-F-16	NG-M-44 Ma blonde le fait pour des albums familiaux		
33 (6)	NG-M-44 CM-F-43 JL-F-42 CAQ-M-44 VL-F-41 GL-M-43 VCL-M-17 MR-F-47 ET-M-39	NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 FS-F-13 VL-F-41 CL-F-16 GL-M-43 CL-F-14 RN-M-59 CN-M-14 AN-F-12 (tablette) EF-F-46 PL-M-43 MHC-F-40	CM-F-43 JL-F-42 CAQ-M-44 VL-F-41 GL-M-43 PL-M-43 SML-F-12 MHC-F-40 VCL-M-17 ET-M-39	CM-F-43 JL-F-42 VL-F-41 GL-M-43 CL-F-14 RN-M-59 EF-F-46 MR-F-47 MMD-F-37	CM-F-43 CQ-F-11 VL-F-41 CL-F-16 GL-M-43 CL-F-14 KML-F-39 SML-F-12 MHC-F-40 KCM-F-14 ECM-F-16		

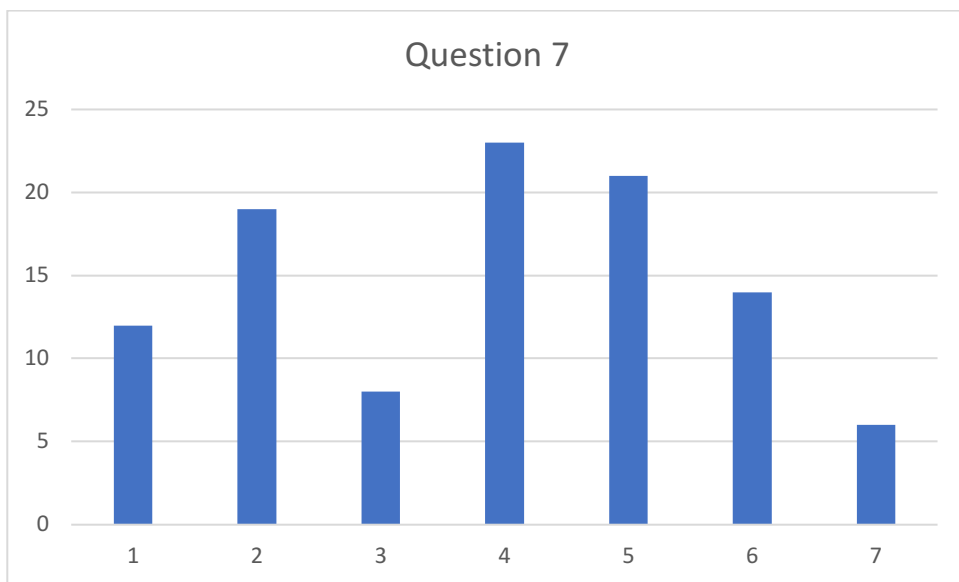
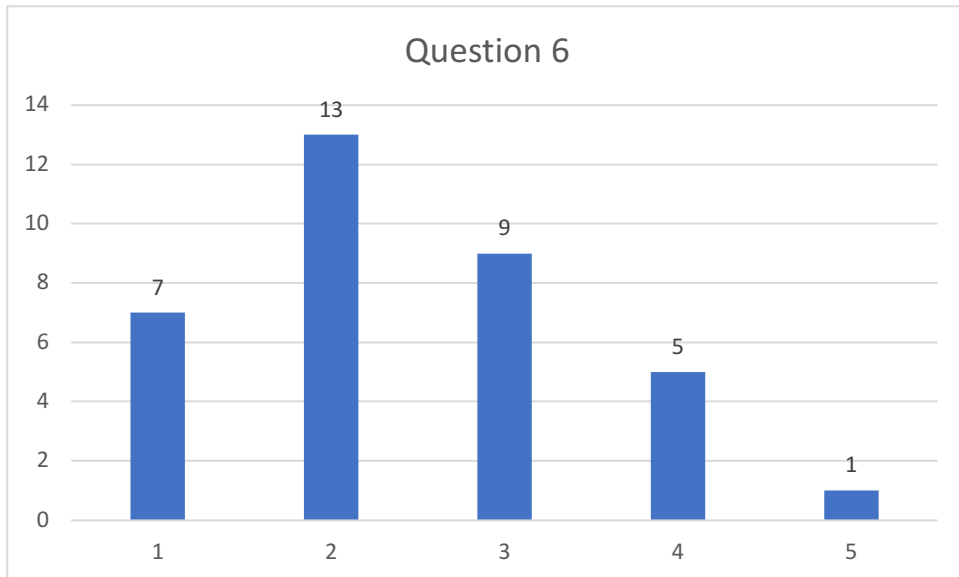
		VCL-M-17 MR-F-47 KCM-F-14 ECM-F-16 MMD-F-37					
34 (4)	CM-F-43 VL-F-41 GL-M-43 KCM-F-14	CG-F-16 CLG-M-13 KD-F-36 FS-F-13 CL-F-16 RN-M-59 AN-F-12 EF-F-46 KML-F-39 MHC-F-40 ET-M-39 ECM-F-16	NG-M-44 LQ-M-9 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 CL-F-14 CN-M-14 SML-F-12 VCL-M-17 MR-F-47 MMD-F-37	PL-M-43			
35 (4)	VL-F-41	CG-F-16 CM-F-43 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 FS-F-13 CL-F-16 GL-M-43 CL-F-14 RN-M-59 CN-M-14 EF-F-46 KML-F-39 SML-F-12 MHC-F-40 VCL-M-17 MR-F-47 KCM-F-14 ECM-F-16 MMD-F-37	NG-M-44 CLG-M-13 LQ-M-9 KD-F-36 AN-F-12 PL-M-43 ET-M-39				
36 (4)	VL-F-41 SML-F-12	GL-M-43 CL-F-14 CN-M-14 KML-F-39 PL-M-43 MR-F-47 KCM-F-14 ECM-F-16 MMD-F-37	NG-M-44 CG-F-16 CM-F-43 CLG-M-13 LQ-M-9 CQ-F-11 JL-F-42 CAQ-M-44 KD-F-36 CL-F-16 RN-M-59 AN-F-12 EF-F-46	FS-F-13			

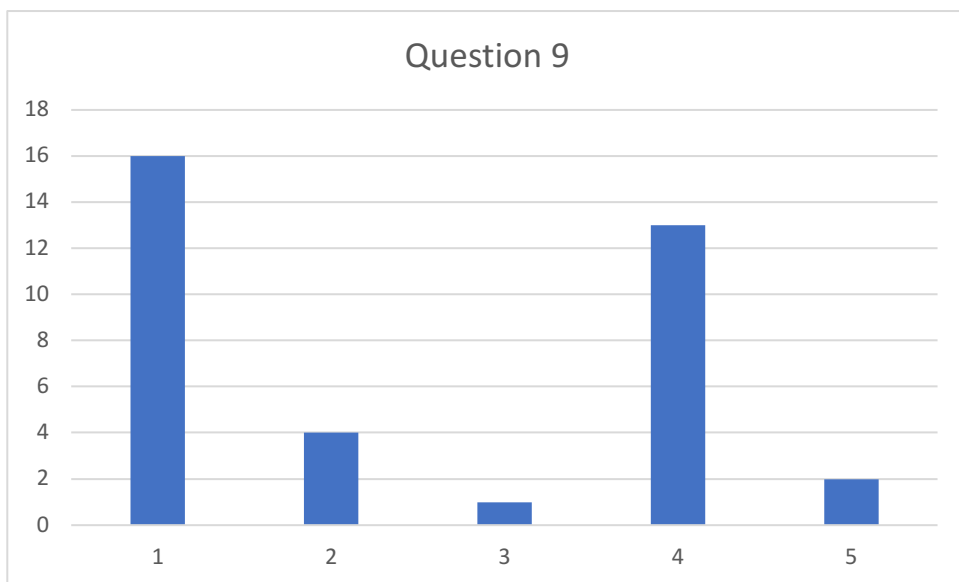
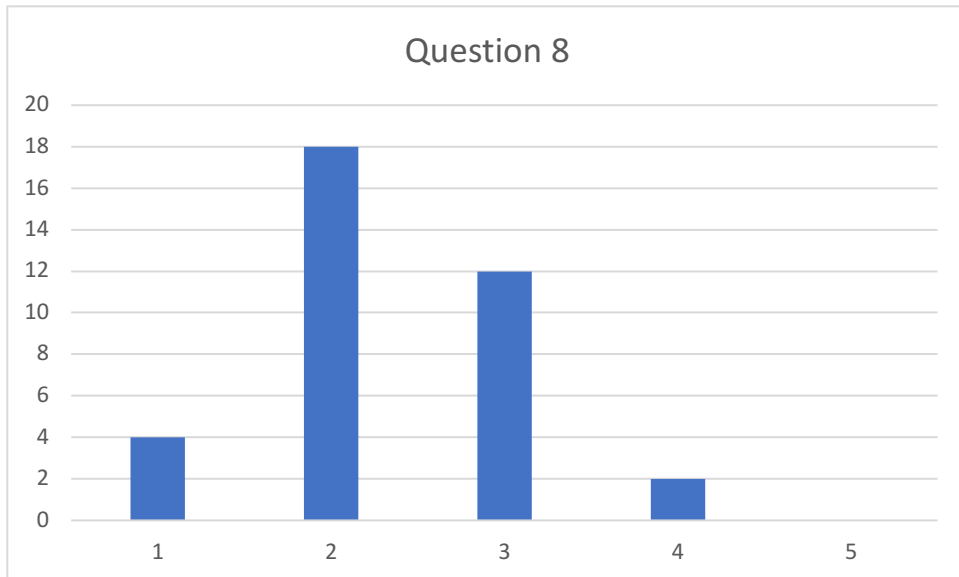
			MHC-F-40 VCL-M-17 ET-M-39				
--	--	--	---------------------------------	--	--	--	--

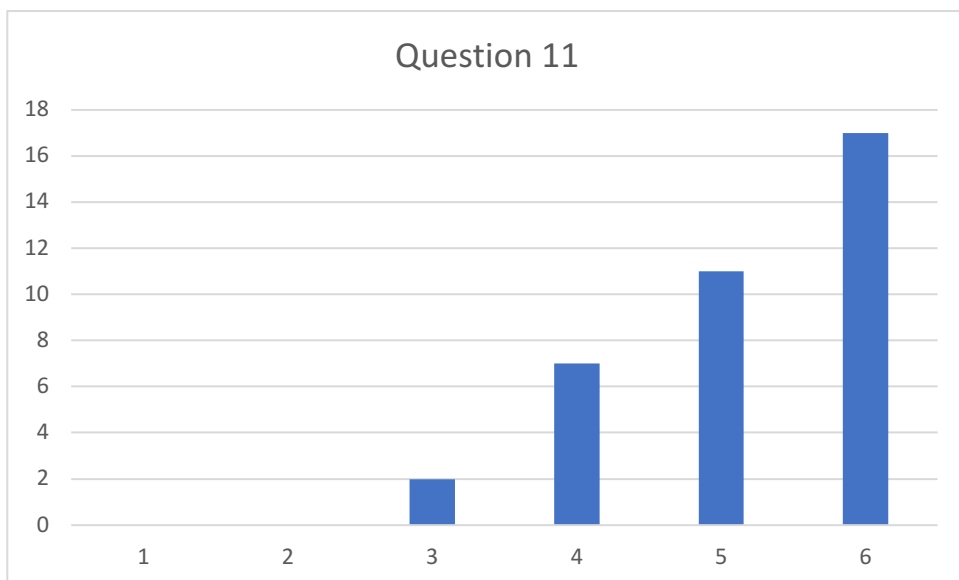
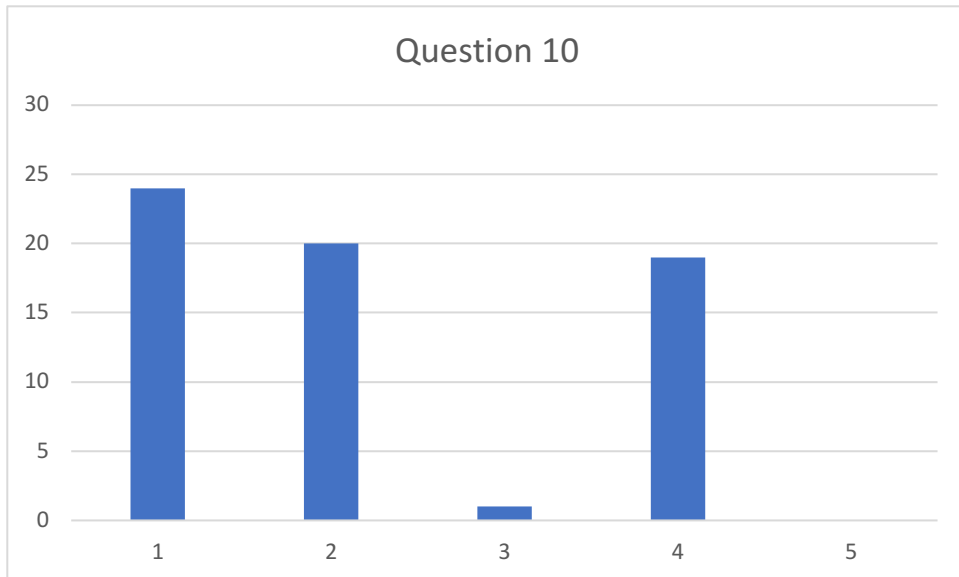
Graphiques – résultats % des questionnaires pré entretiens semi-directifs

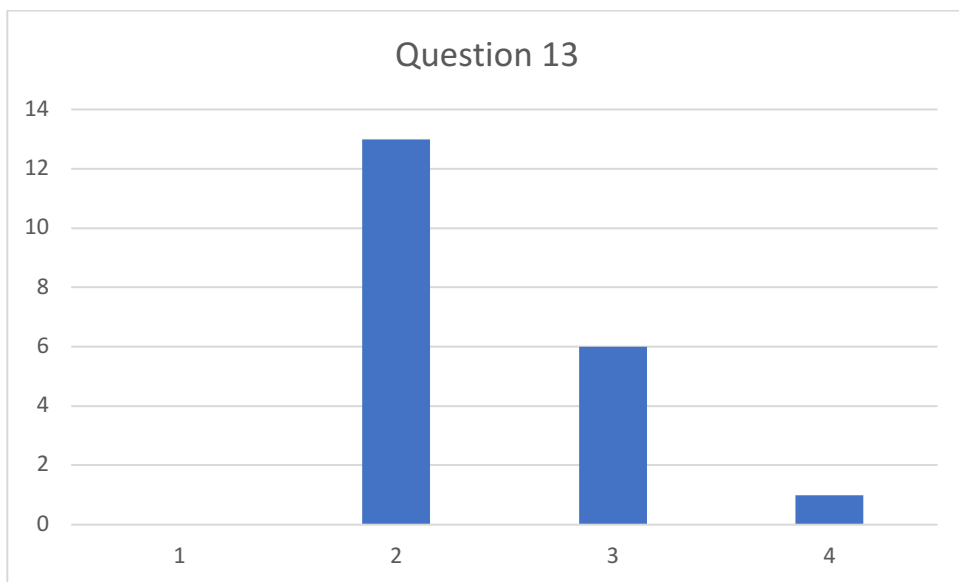
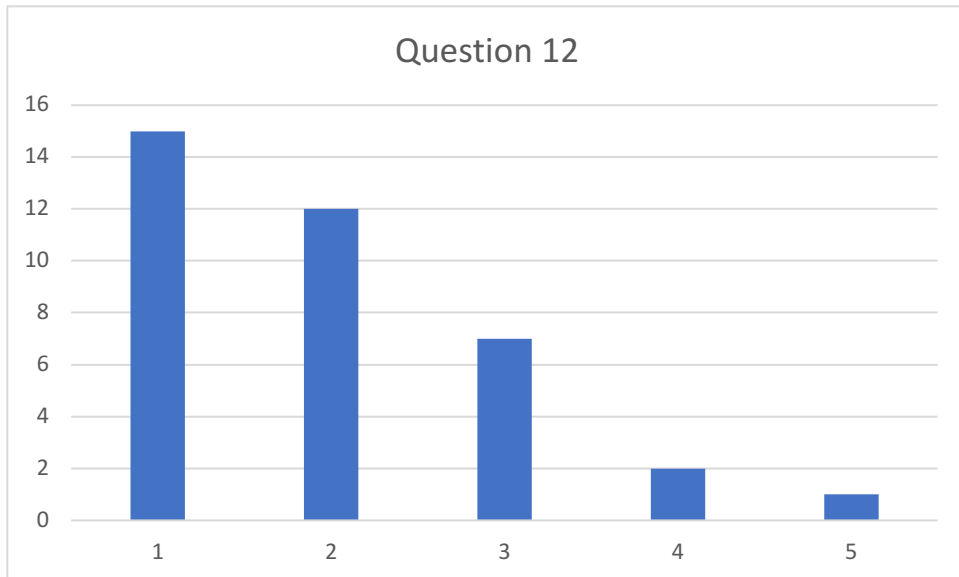


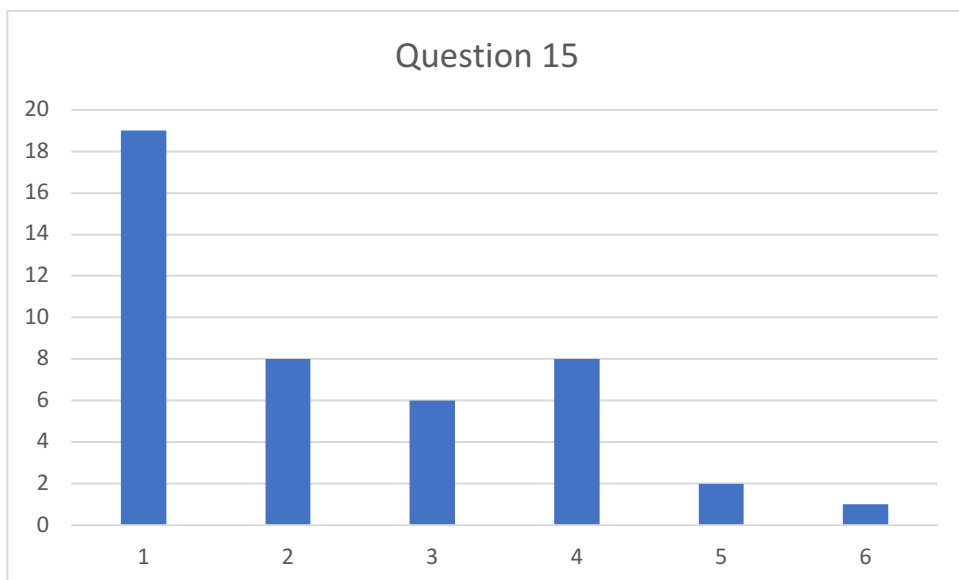
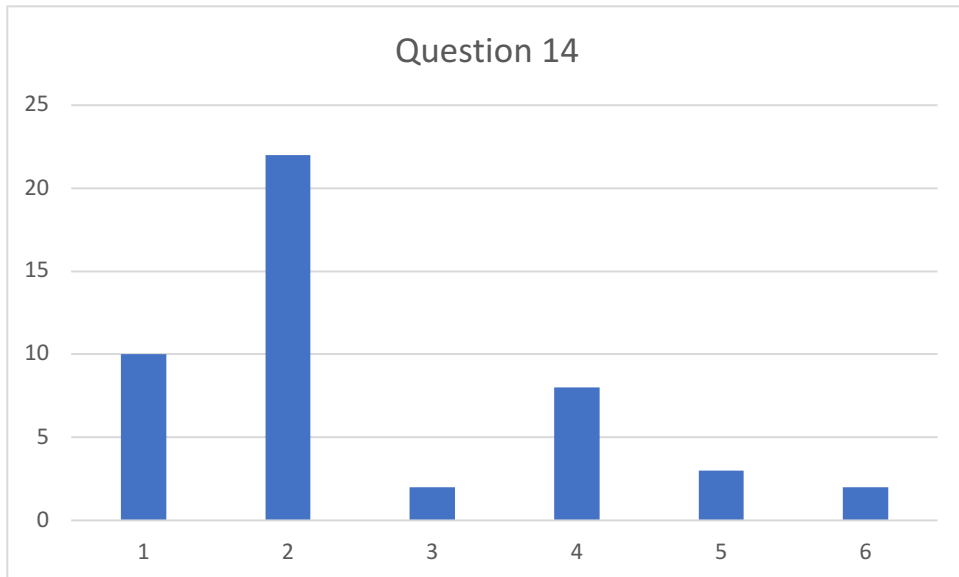


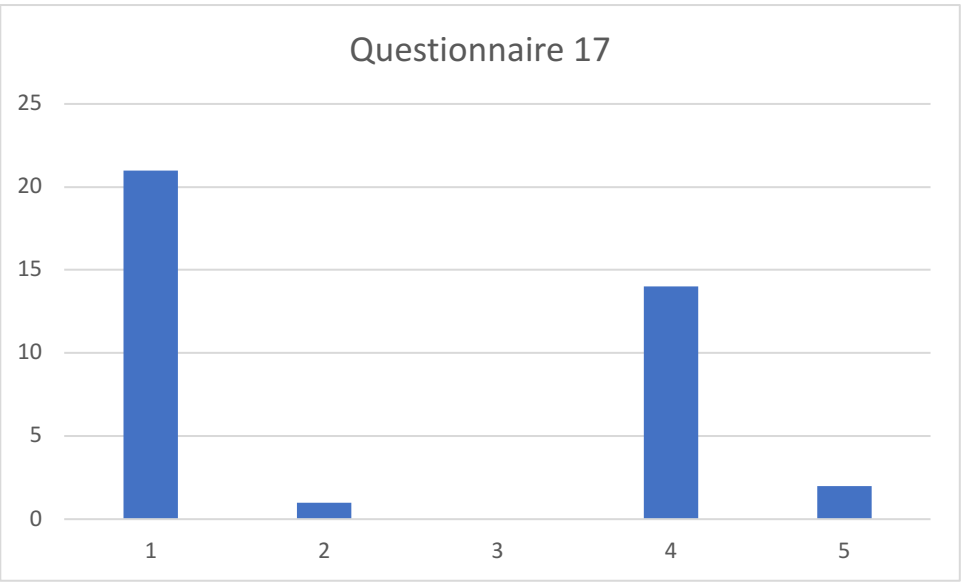
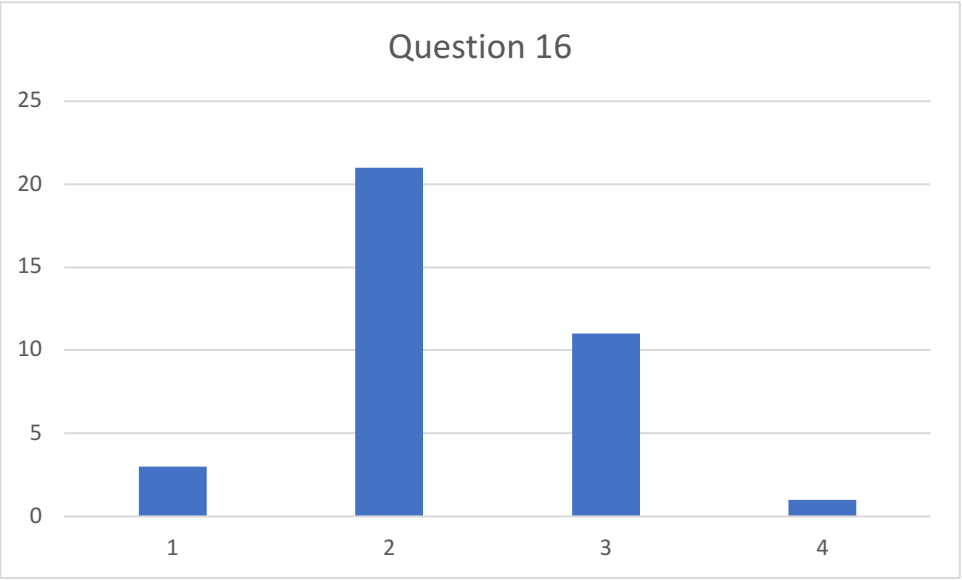


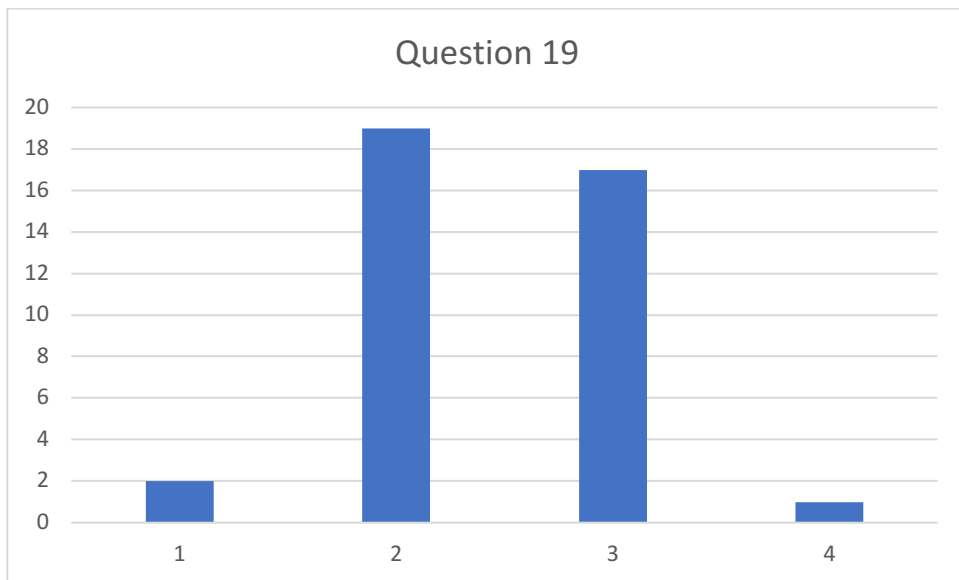
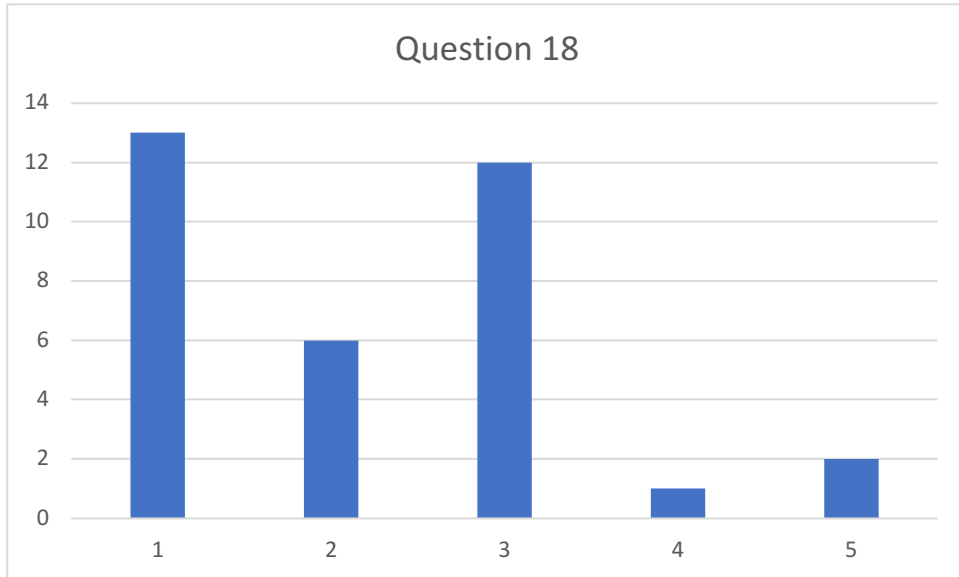


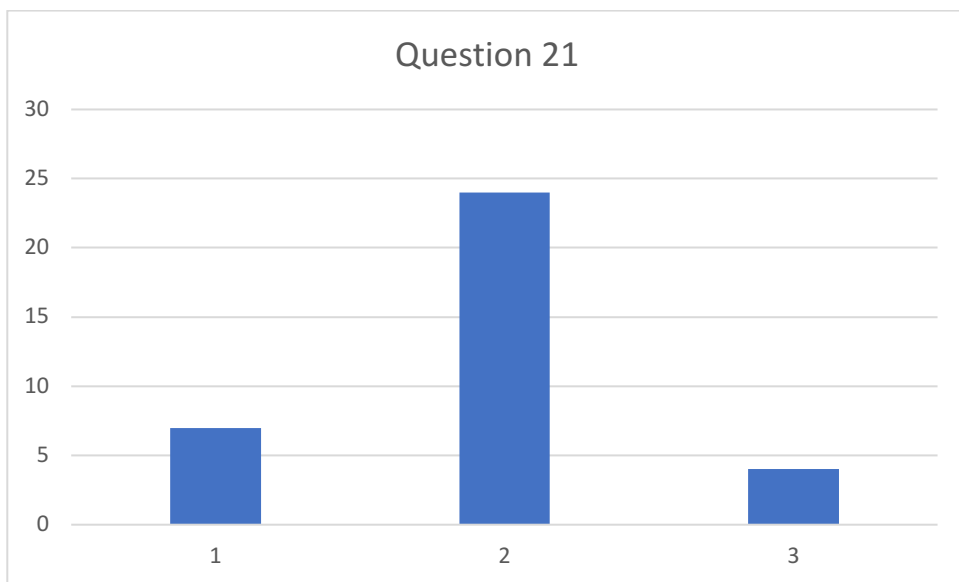
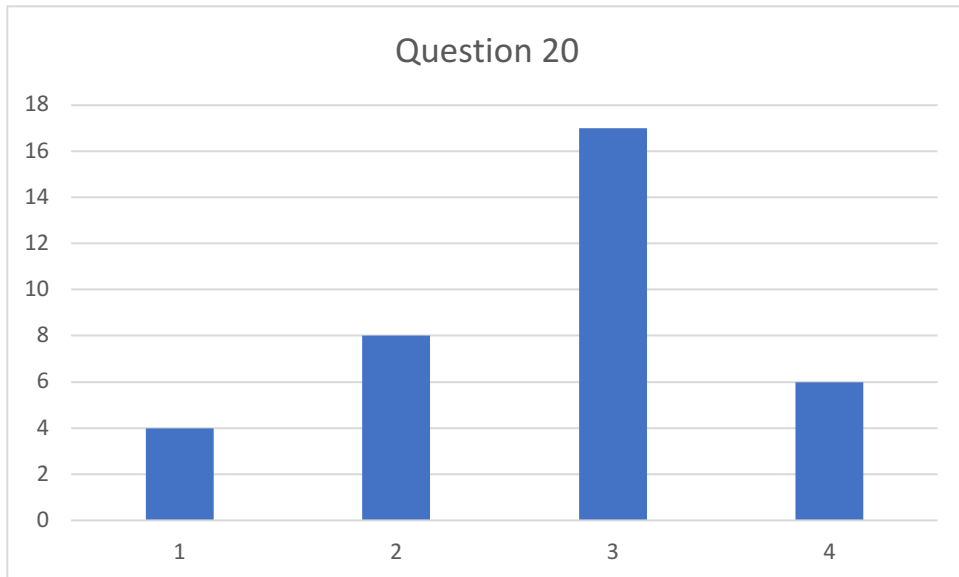


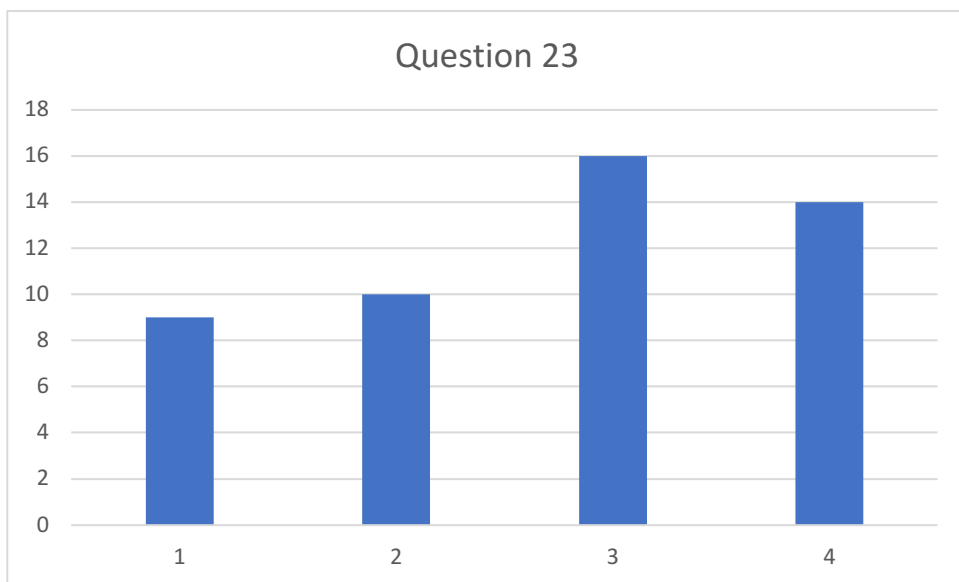
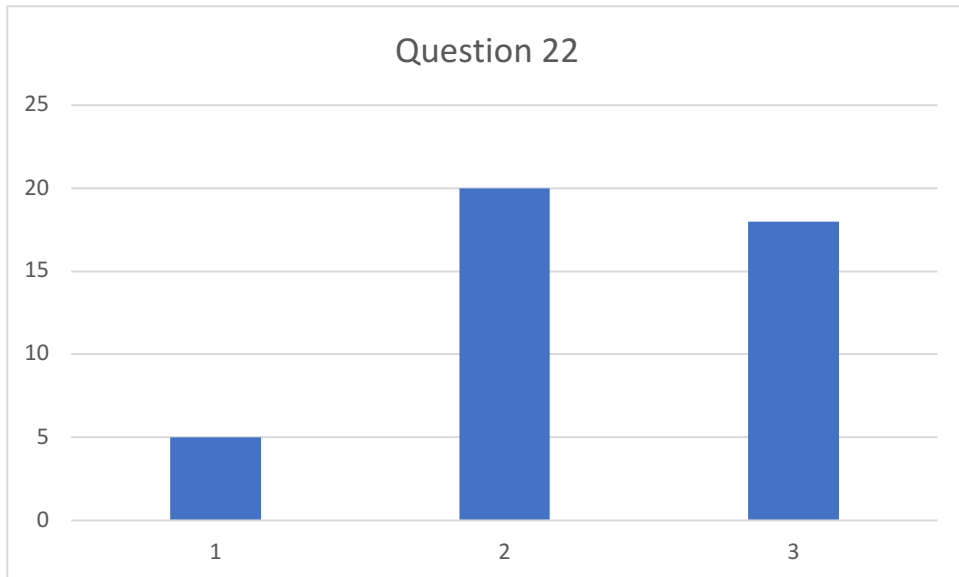


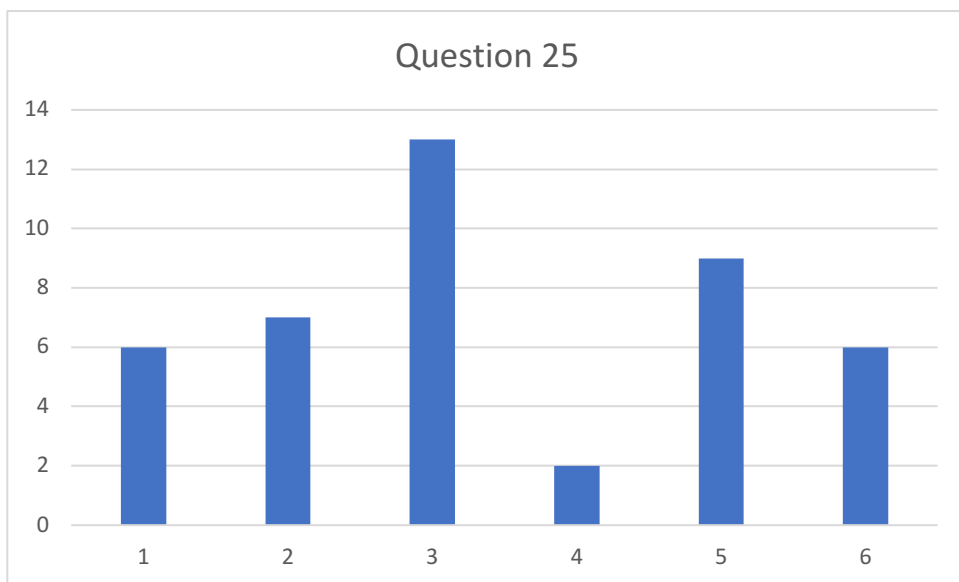
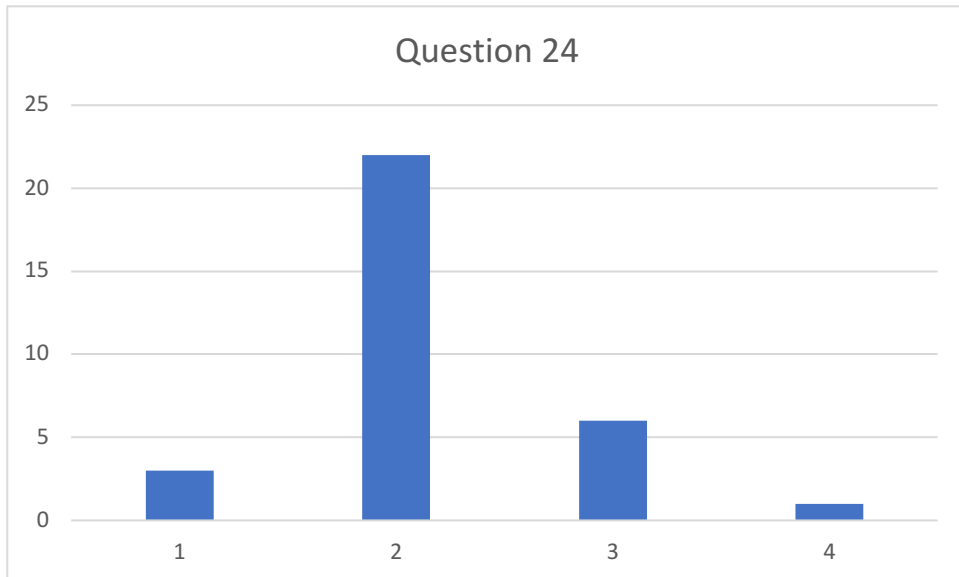


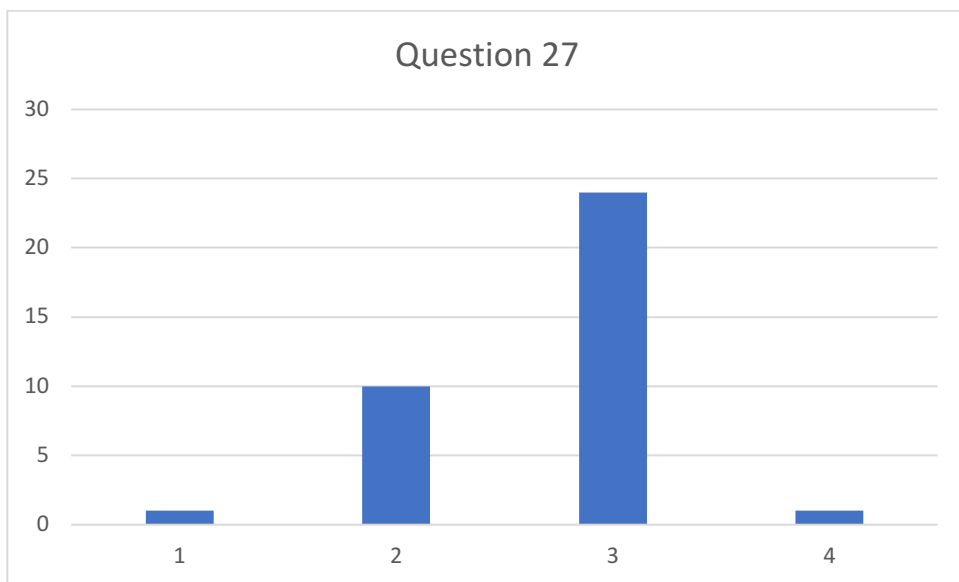
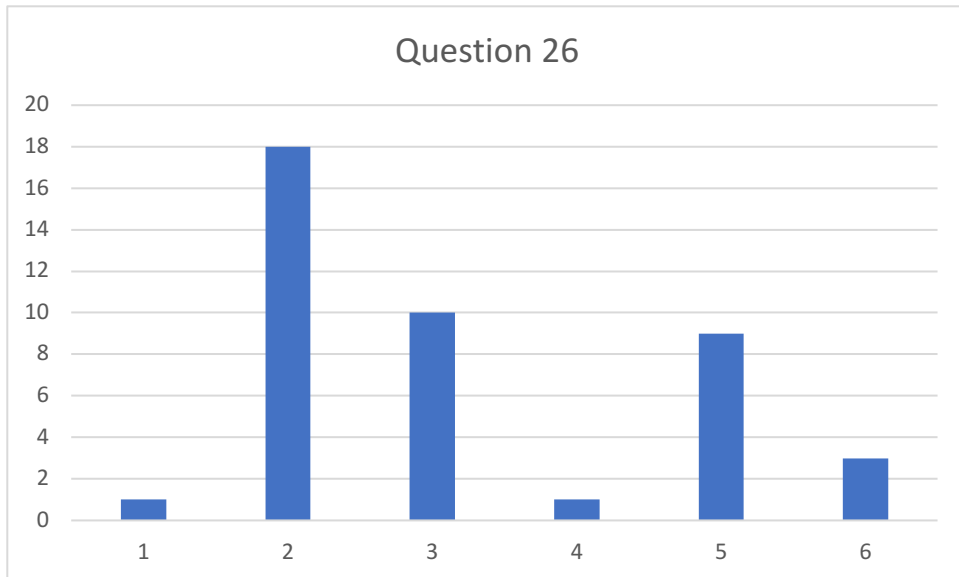


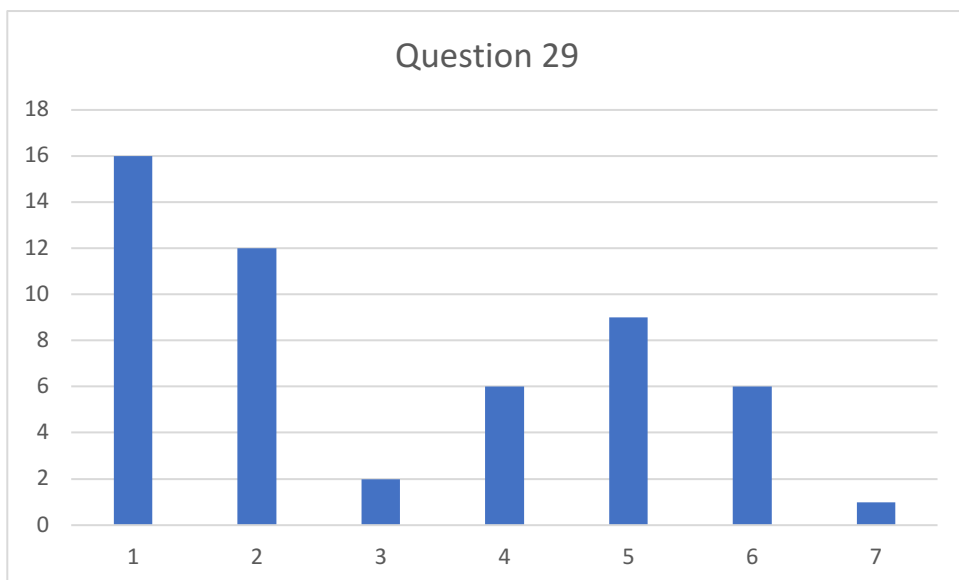
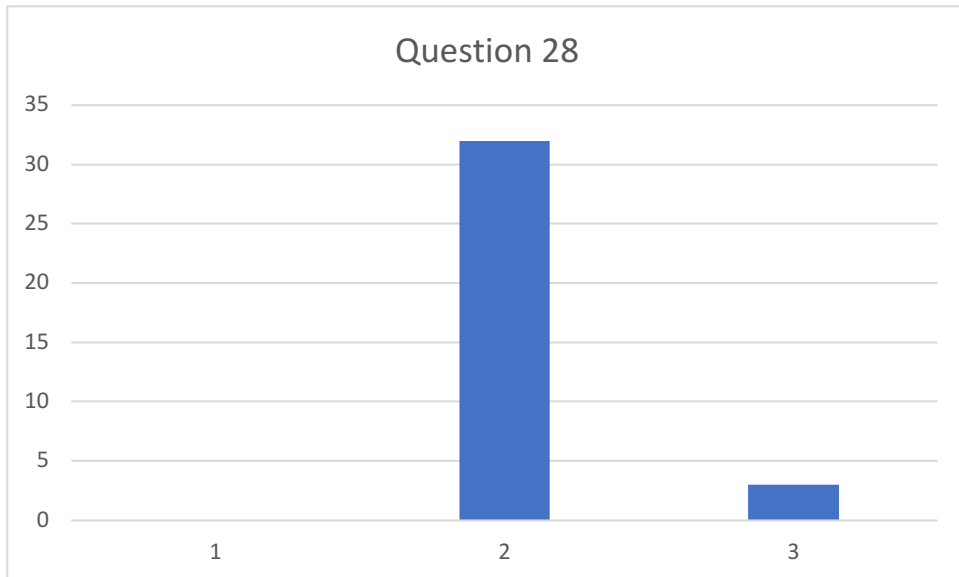


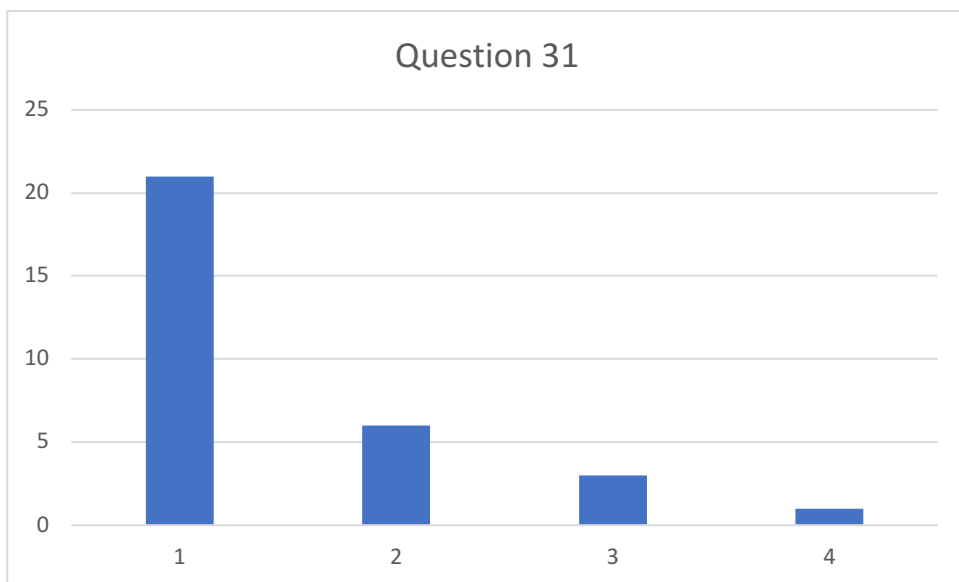
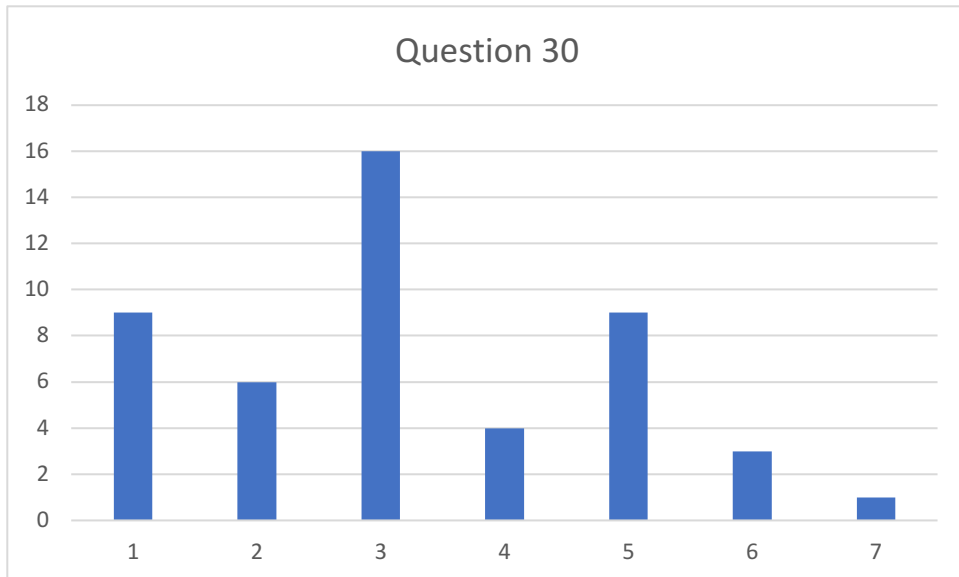


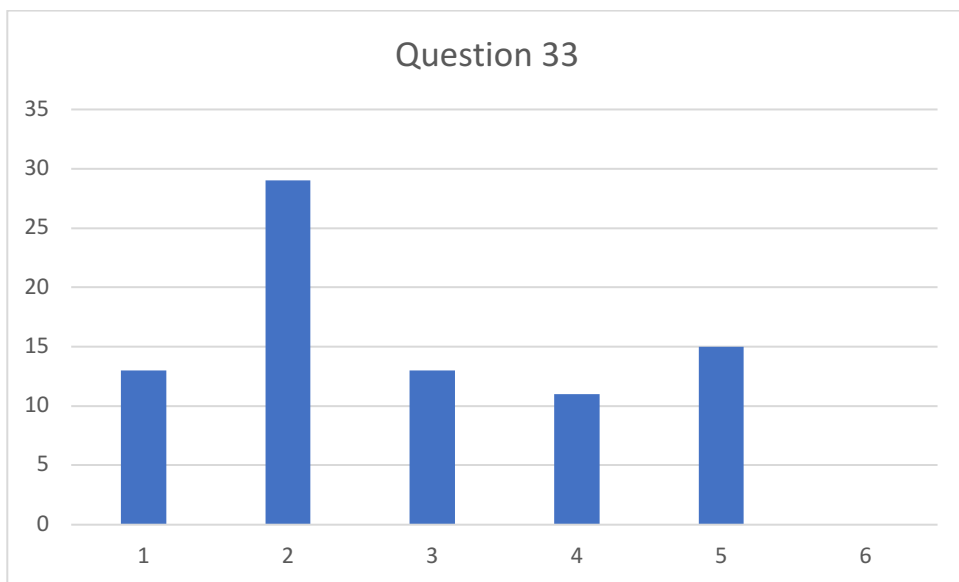
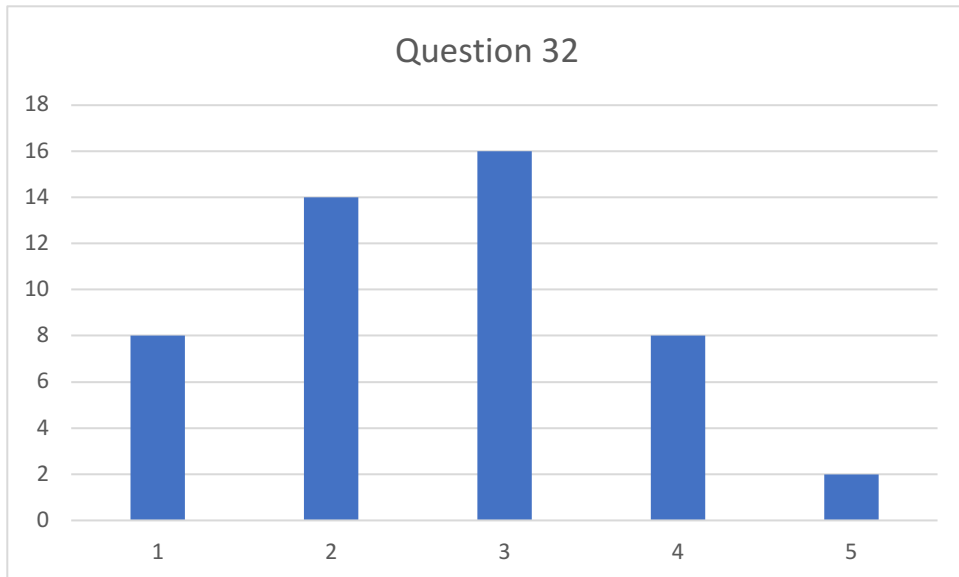


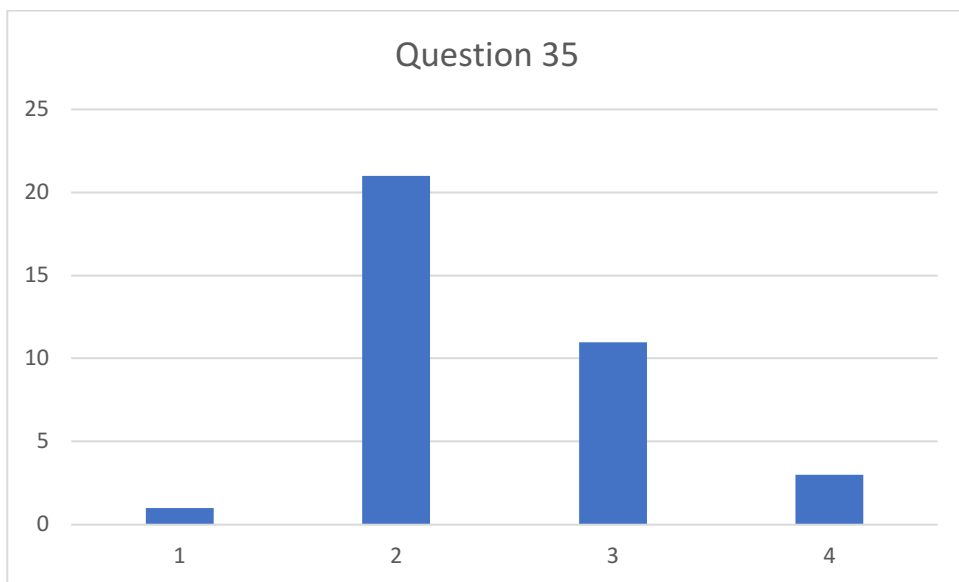
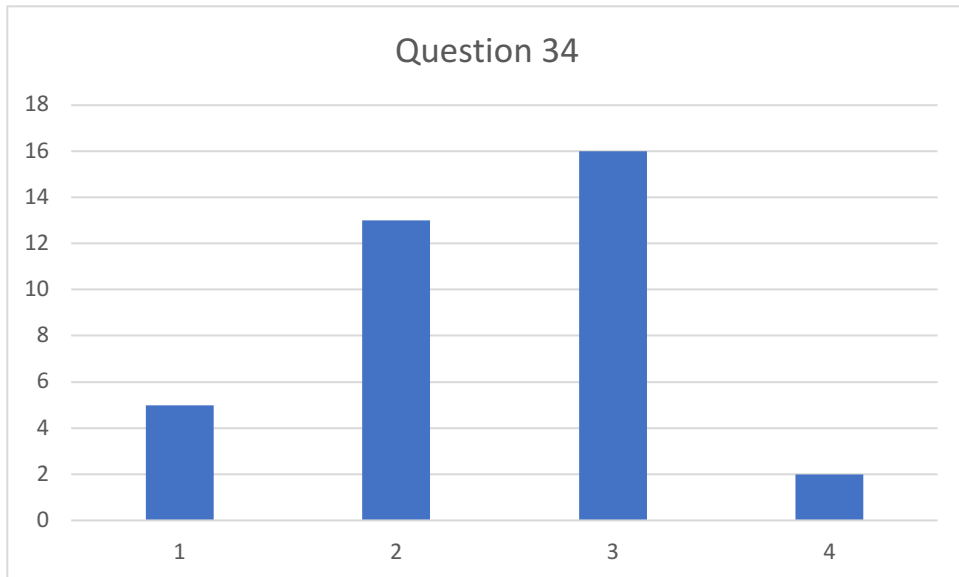


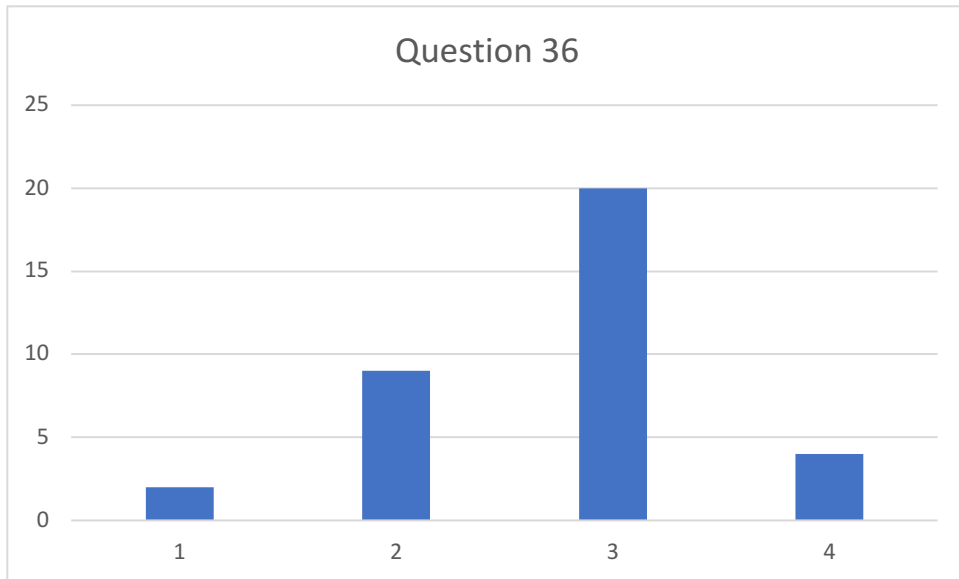












**ANNEXE F – QUESTIONNAIRE ÉLÈVES; LETTRES; GRILLE
D'ENTRETIENS; FORMULAIRES DE CONSENTEMENT**

Nom : _____

Âge : _____



RETOUR SUR L'EXPÉRIMENTATION DE LA PHOTO TRADITIONNELLE **(ARGENTIQUE)**

Maintenant que vous avez appris différentes notions associées à la photographie et que vous avez expérimenté la prise de vue avec un appareil 35mm, nous vous demandons de prendre un moment pour répondre au questionnaire suivant. Certaines réponses que vous fournirez pourront servir au projet universitaire d'Emmanuel Charlebois et aideront à préparer l'exposition à laquelle vous participerez en mai prochain.

Merci de prendre le temps de répondre de votre mieux. Si vous n'êtes pas à l'aise avec une ou des questions, vous êtes complètement libres de ne pas y répondre.

1- Que signifie pour toi le mot PHOTO?

2- Qu'est-ce qu'il y a de différent entre prendre une photo avec un appareil numérique (ou un téléphone) et un appareil à film 35mm comme celui qu'on t'a donné pour le projet?

3- Comment as-tu trouvé l'expérience de prendre 27 photos en moins d'une semaine?

4- Comment t'es-tu senti.e de devoir attendre 2 semaines avant de voir les photos que tu as prises?

5- Qu'est-ce que tu penses du résultat de tes photos et de celles des autres élèves de ta classe?

6- En dehors de ce projet, est-ce que tu prends des photos? Si oui, qu'est-ce que tu aimes photographier?

7- Quelle est ou quelles sont les photos que tu préfères parmi toutes celles que tu as prises avec l'appareil qui t'a été fourni? Décris-les précisément pour nous aider à les identifier.

8- En dehors de ce projet, est-ce que tu prends des photos? Si oui, qu'est-ce que tu aimes photographier?

9- Si tu prends des photos, qu'est-ce que tu en fais généralement après les avoir prises?

Merci de ta participation à ce projet et on se retrouve au printemps pour l'exposition de vos photos!

Emmanuel Charlebois

Mme Renée Larochelle
Directrice
École Saint-Michel
Montebello

Madame,

Dans le cadre de mon projet de thèse en communication, je m'intéresse à l'évolution de notre rapport aux images photographiques. Plus spécifiquement, j'étudie comment chacun des membres de la famille se comporte par rapport à la prise de photos, à leur traitement, à leur partage et à leur conservation. Ce projet devrait permettre d'observer des changements entre la pratique photographique argentique (35mm) et celle numérique en fonction de la génération technologique à laquelle nous appartenons. Ces observations devraient conduire à mieux saisir les interstices médiatiques : des espaces et durées dans nos pratiques communicationnelles, notamment celles liées à la photographie familiale.

Je souhaite établir un partenariat avec votre école afin de contribuer à cette recherche-crédation. Les élèves de 5^e ou 6^e année seraient appelés à prendre part à des activités nous permettant d'analyser des caractéristiques de leur pratique photographique. Nous privilégions ces niveaux scolaires puisque les participant.e.s devront compléter un questionnaire, répondre à des consignes et effectuer des tâches qui nécessitent des aptitudes associées à ce groupe d'âge. Les élèves seraient invité.e.s à participer à trois ateliers de photographie (1h15 chacun), à un projet de prise de vue ainsi qu'à une exposition. À la suite du 2^e atelier, elles et ils recevront un appareil photo 35mm à usage unique et seraient appelé.e.s à prendre des photographies sur une période d'une semaine. Les photos prises pourront, sans s'y limiter, porter sur leur famille, leur village, leur école. Nous souhaitons notamment faire vivre à ces jeunes appartenant à la génération numérique l'expérience de la photo traditionnelle argentique.

Lors du 3^e atelier, nous partagerons les photographies produites par les participant.e.s. Des photos prises par chaque élève seront sélectionnées pour apparaître dans une exposition qui se tiendra dès le 19 mai prochain au 626 Notre-Dame à Montebello.

Voici sous forme schématique ce qui serait proposé et attendu des élèves qui participeraient au projet :

Contenu proposé	Participation attendue
Atelier 1 : Histoire de la photographie	Assister à l'atelier ; poser des questions ; participer au quiz à la fin de l'atelier.
Atelier 2 : Techniques et trucs pour prendre de bonnes photographies	Participer à l'atelier ; prendre part aux exercices d'intégration ; participer au quiz à la fin de l'atelier.
Prises de vues à l'aide d'un appareil 35mm	Prendre des photos sur une période de 7 jours en respectant des consignes fournies lors de l'atelier 2.
Atelier 3 : Mise en commun	Collaborer au partage des photographies prises dans le cadre du projet et participer à la sélection de photos qui se retrouveront dans l'exposition.
Exposition	Visiter l'exposition et prendre part au quiz/chasse au trésor qui sera proposé.

Les intentions principales du projet sont les suivantes :

Pour notre recherche :

- Relever des particularités dans le rapport des jeunes à la pratique photographique ;
- Observer leurs visions et comportements à l'égard de la photographie argentique (35 mm) ;
- Encourager les participant.e.s à réfléchir à leurs relations aux images photographiques, à des questions relatives au temps, à l'instantanéité, au délai et à l'attente ;
- Inviter les participant.e.s à s'impliquer dans la réalisation de l'exposition.

Pour les élèves :

- Transmettre aux élèves des connaissances théoriques et techniques liées à la photographie ;
- Proposer des stratégies pour réaliser des clichés originaux et de bonne qualité ;
- Encourager les enfants à partager leurs apprentissages avec les membres de leur famille ;
- Amener les participant.e.s à réfléchir à la pratique de la photographie et à leur rapport aux images et au temps.

Tous les ateliers auraient lieu en classe selon l'horaire régulier. Pour l'animation des ateliers, je serais assisté de Julia Nadon, enseignante à la retraite de l'École Saint-Michel. Les élèves sont libres de prendre part ou non à chacune des activités. Il n'y a aucun frais pour la participation à ces activités. En contrepartie, il n'y a aucun bénéfice financier accordé aux élèves, aux membres du personnel ou à l'établissement. Il n'y

aura aucune diffusion de données (photos, enregistrements, textes) via Internet ou autre moyen de diffusion. La diffusion se limite donc au cadre de l'exposition qui aura lieu en mai prochain. De plus, aucune photographie permettant de reconnaître les participant.e.s ne sera prise dans ce projet. Toutes les informations consignées (questionnaires, verbatim des échanges et partages en classes) ne pourront servir qu'aux fins de la présente recherche. Les données seront conservées dans un disque dur externe dont l'accès nécessite un code qui ne sera connu que de l'étudiant-chercheur et de sa directrice de thèse. Le dépôt de la thèse est prévu pour avril 2023.

Nous vous demandons donc de bien vouloir autoriser la réalisation de ce projet. N'hésitez-pas à me communiquer toute demande de précision.

Cordialement,



Emmanuel Charlebois
charleboisem@csgm.qc.ca
514-662-6659

Le 12 octobre 2021

Chers parents,

Les élèves de 6^e année participeront prochainement à trois ateliers ainsi qu'à un projet en photographie. Le premier atelier portera sur l'histoire de la photographie ainsi que sur les bases de son fonctionnement. Le second proposera des stratégies pour prendre de bonnes photos, créatives, originales et bien réussies sur le plan technique. Les élèves recevront par la suite un appareil photo 35mm à usage unique. Elles et ils seront appelé.e.s à prendre des photographies sur une période d'environ une semaine. 3 photos devront représenter leur village et 3 autres représenteront leur famille. Les autres sujets seront libres. Les appareils seront ensuite récupérés pour procéder au développement des pellicules. Nous souhaitons notamment faire vivre à ces jeunes appartenant à la génération numérique l'expérience de la photo traditionnelle argentique.

Lors du 3^e atelier, nous partagerons les photographies produites par les participant.e.s. Les élèves seront alors invité.e.s à partager leur expérience en complétant un court questionnaire. Des photos prises par chaque élève seront sélectionnées pour apparaître dans une exposition qui se tiendra dès le 20 mai prochain au 626 Notre-Dame à Montebello.

Ce projet ainsi que l'exposition s'inscrivent dans le cadre du projet de thèse d'Emmanuel Charlebois. Ce dernier est doctorant en communication, enseignant au secondaire et chargé de cours à l'UQAM. Il est également un ancien élève de l'école Saint-Michel, gradué en 1987 !

Les intentions principales du projet sont les suivantes :

- Transmettre aux élèves des connaissances théoriques et techniques liées à la photographie ;
- Proposer des stratégies pour réaliser des clichés originaux et de bonne qualité ;
- Encourager les enfants à partager leurs apprentissages avec les membres de leur famille ;
- Amener les participant.e.s à réfléchir à la pratique de la photographie et à leur rapport aux images.

Tous les ateliers auront lieu en classe selon l'horaire régulier. Pour l'animation des ateliers, Emmanuel Charlebois sera assisté de Julia Nadon, enseignante à la retraite de l'École Saint-Michel. Il n'y a aucun frais pour la participation à ces activités. De plus, aucune photographie permettant de reconnaître les participant.e.s ne sera prise dans le cadre de ce projet. Enfin, il n'y aura aucune diffusion de données (photos, enregistrements, textes) via Internet.

N'hésitez-pas à nous communiquer toute demande de précision. Cordialement,



Emmanuel Charlebois
Doctorant
École des médias
UQÀM



Renée Larochelle
Directrice
École St-Michel, Montebello
École St-Pie-X, Papineauville

Le 26 octobre 2021

Chers parents,

Dans le cadre des ateliers et du projet de prise de vues en photographie impliquant les élèves de 6^e année, les participant.e.s sont invité.e.s à prendre des photos avec un appareil 35mm à usage unique. Cet appareil est remis gratuitement à chaque jeune et devra être retourné aux enseignantes impliquées le 1^{er} novembre.

Les élèves devront prendre au moins 3 photos qui représentent leur village et 3 autres qui représentent leur famille. Elles et ils sont libres des sujets pour l'ensemble des autres poses de l'appareil qui en contient 27.

Toutes les photographies prises par votre enfant présentant des sujets humains doivent obtenir l'assentiment préalable des personnes qui y apparaissent. Aussi, votre enfant doit s'assurer de connaître les personnes qu'il voudrait photographier. Environ 3 photos par élève seront retenues pour apparaître dans l'exposition. En cas de perte ou de bris, aucun autre appareil ne pourra être fourni à l'élève.

Nous vous rappelons qu'il n'y aura aucune diffusion de données (photos, enregistrements, textes) via Internet.

Par la présente, j'autorise mon enfant

_____ à participer à l'ensemble du projet photographique (prise de photos, questionnaire portant sur leurs impressions, visite de l'exposition en mai) proposé aux élèves de 6^e année. Je dégage de toute responsabilité l'étudiant coordonnateur du projet, Emmanuel Charlebois, l'Université du Québec à Montréal, l'École Saint-Michel et son personnel, ainsi que le Centre de service scolaire au Cœur-des-Vallées (CSSCV).

signature

date

Lien : Mère

☐

Père

☐

Tutrice ou tuteur

☐

Cette autorisation signée est obligatoire pour que des photographies prises par votre enfant puissent être sélectionnées pour l'exposition. Merci de retourner le document avant le 30 octobre 2021.

Nous vous remercions de votre précieuse collaboration !



Emmanuel Charlebois
Doctorant
École des médias
UQÀM



Renée Larochelle
Directrice
École St-Michel, Montebello
École St-Pie-X, Papineauville

Projet de thèse E. Charlebois
Entretiens semi-dirigés – Grille préliminaire

Entrevue no. _____ Date _____ Heure _____ Famille : _____

Prénoms, noms et âge des membres de la famille présents :

_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

Aide-mémoire
 Information à leur transmettre :

Chrono : _____

Question # ____ ou objet de discussion :	Participant.e (initiales)	Réponse / commentaire

Observations :		

Déroulement – cadre / repère :

1. Présentation / rappel sommaire du projet : sujet, intentions, diffusion...
2. Précisions quant à l'utilisation des informations recueillies (questionnaires, grilles d'entretiens, enregistrements audio.)
3. Rappel des règles et procédures (ex. : possibilité de retrait du consentement et du projet à tout moment).
4. Informations portant sur le déroulement de l'entretien
 - Parcours en collectif des énoncés du questionnaire préliminaire;
 - Clarification de questions au besoin;
 - Échange sur certaines questions;
 - Discussion générale avec tous les membres de la famille portant sur les habitudes et pratiques liées à la photographie
5. Remerciements et informations complémentaires

[Formulaire B—Consentement à la captation, la fixation et la communication d'images personnelles et de la voix d'une personne mineure]

**CONSENTEMENT À LA CAPTATION,
LA FIXATION ET LA COMMUNICATION D'IMAGES PERSONNELLES ET DE LA
VOIX D'UNE PERSONNE MINEURE**

Conditionnellement à ce que (i) leur utilisation par l'UQÀM ne soit pas préjudiciable à l'honneur et à la réputation de mon enfant _____ [*nom de l'enfant*] et (ii) à ce que cette utilisation soit faite conformément aux consentements contenus au présent formulaire, j'autorise l'UQÀM à capter et à fixer des images et la voix de mon enfant dans le cadre des activités suivantes (ci-après les « Activités ») :

Je consens à ce que les captations effectuées de mon enfant dans le cadre des Activités le soient par les procédés identifiés ci-après, et soient fixées sur les supports également identifiés ci-après :

[Description des activités et conditions du consentement]

Support

Enregistrement sonore

Procédé

Dictaphone sur téléphone multifonctions

Je consens à ce que les captations de mon enfant effectuées et fixées conformément aux consentements que j'ai donnés soient communiquées ou rendues accessibles, dans le cadre de la mission générale universitaire de l'UQÀM, ainsi que dans un but d'information de la communauté, le cas échéant, par les moyens suivants :

Retranscription sur support papier ou affiche (exposition)

Dans la mesure où la communication est faite conformément aux dispositions des présentes, l'autorisation de communication est également conférée à La Fondation de l'UQAM, le cas échéant.

Signé à Montréal ce _____ 202__

Nom du titulaire de l'autorité parentale

Signature du titulaire de l'autorité parentale

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Titre du projet de recherche :
PERFORMATIVITÉ DES INTERSTICES MÉDIATIQUES RÉVÉLÉE PAR LA PRATIQUE
PHOTOGRAPHIQUE DANS UN CADRE FAMILIAL

Étudiant-chercheur :
Emmanuel Charlebois
Doctorant en communication à l'UQÀM
514-662-6659
charlebois.emmanuel@uqam.ca

Direction de recherche :
Katharina Niemeyer
Professeure
École des médias, Faculté de communication de l'UQÀM
(514) 987-3000 poste 4146
niemeyer.katharina@uqam.ca

Préambule

Nous vous invitons à participer à un projet de recherche. Avant d'accepter et de signer ce formulaire d'information et de consentement, veuillez prendre le temps de lire, de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

Description du projet et de ses objectifs

Notre projet de recherche-crédation examine nos activités liées à la photographie. Plus précisément, nous étudions les changements qui se sont opérés depuis le passage de la photographie sur pellicule à la photographie numérique. Nous cherchons à voir si ces changements technologiques influencent notre rapport à la photo et aux pratiques qui y sont associées : prise de vue, partage d'images, conservation... Ce travail s'effectue sur une période de 4 ans et se conclura à la fin de l'année 2022. Afin d'observer les changements potentiels, nous impliquons 14 enfants d'une classe de 6^e année au primaire ainsi 12 familles. Les participant.e.s sont invité.e.s à compléter des questionnaires, à participer à des discussions et à prendre part à une exposition d'installations photographiques en mai 2022. L'exposition et le projet dans sa globalité portent sur la notion d'interstice médiatique. Il s'agit d'une zone spatiotemporelle qui se situerait entre l'acteur (par exemple : la personne qui prend une photo) et le sujet (ce qui sera photographier). Nous émettons l'hypothèse qu'une accélération technologique et sociale – notamment favorisée par le développement des outils et pratiques numériques – favoriserait une compression des espaces et temps disponibles pour l'hésitation, la réflexion, l'attente, le questionnement, etc. Ainsi, nous

souhaitons comparer les incidences de l'instantanéité actuelle de la photographie avec celles qui impliquaient des délais dans la photographie argentique (35 mm).

Nature et durée de la participation

Pour les familles participantes :

Questionnaire papier portant sur les habitudes liées à la photographie. Ce document devrait nécessiter environ 1 heure pour être complété ;

Participation au groupe de discussion (focus group) avec les membres de leur famille : environ 1h30 ;

Invitation à prendre part à l'exposition photo : environ 1h30

Avantages liés à la participation

Il se peut que vous retiriez un bénéfice personnel de votre participation à ce projet de recherche, mais nous ne pouvons vous l'assurer. Pour les membres des familles participantes, le projet pourra notamment permettre une autoréflexion sur leur rapport processus de production et de consommation d'images photographiques. De plus, les entretiens favoriseront des discussions familiales et un partage d'expériences.

Par ailleurs, les résultats obtenus contribueront à l'avancement des connaissances scientifiques dans ce domaine de recherche.

Risques liés à la participation

En principe, aucun risque n'est lié à la participation à cette recherche. Étant donné la nature des sujets abordés dans le cadre de cet exercice, les activités proposées ont très peu de chance d'être préjudiciables. Toutefois, nous nous assurerons tout au long du processus que chacun.e. est à l'aise de participer ou non. Si un membre de votre famille ou vous-même ressentez un inconfort à un moment ou l'autre du processus, n'hésitez pas à nous en faire part. Sachez que vous pourrez retirer votre consentement à tout moment durant le projet.

Participation volontaire et possibilité de retrait

La participation à ce projet de recherche est volontaire. Vous êtes donc libre de refuser d'y participer. Tel que mentionné précédemment, vous pouvez également vous retirer de ce projet à n'importe quel moment, sans avoir à donner de raisons, en faisant connaître votre décision au chercheur responsable de ce projet. À votre demande, toutes les données vous concernant seront détruites.

Confidentialité

Tout au long du projet, aucun enregistrement vidéo ni photo, permettant de vous identifier, ne seront effectués. Des enregistrements audio seront réalisés lors des discussions et entretiens. Ces enregistrements faciliteront la consignation d'informations par l'étudiant-chercheur.

Seul l'étudiant-chercheur et la directrice de recherche auront accès aux informations recueillies. Seuls les renseignements nécessaires pour répondre aux objectifs scientifiques de ce projet seront recueillis. Les informations personnelles ne seront connues que des chercheurs et ne seront pas dévoilées lors de la diffusion des résultats. Les données seront conservées dans un fichier d'ordinateur nécessitant un mot de

passer particulier pour y accéder. Les enregistrements seront détruits dès qu'ils auront été transcrits et tous les documents relatifs à l'entrevue seront conservés sous clef durant la durée de l'étude.

Toutes les participantes et tous les participants seront avisés de la disponibilité des résultats de la recherche lorsque la thèse sera accessible en ligne.

Utilisation secondaire des données

À ce stade-ci de la recherche, nous n'envisageons pas une utilisation ultérieure des informations qui seront recueillies. Advenant le cas où elles présenteraient un intérêt pour d'autres recherches, acceptez-vous que les données de recherche soient utilisées pour réaliser d'autres projets dans le même domaine ?

Ces projets de recherche seront évalués et approuvés par un Comité d'éthique de la recherche de l'UQAM avant leur réalisation. Les données de recherche seront conservées de façon sécuritaire. Afin de préserver l'identité de votre enfant et la confidentialité des données de recherche, votre enfant ne sera identifié que par un numéro de code.

Acceptez-vous que les données de recherche soient utilisées dans le futur par d'autres chercheurs à ces conditions?

☐ Oui ☐ Non

Indemnité compensatoire

Aucune indemnité compensatoire n'est prévue pour la participation à ce projet de recherche. Aucun frais n'est lié à la participation à ce projet de recherche. Ainsi, tout matériel mis à la disposition des participant.e.s (ex. : appareils photo à usage unique, photographies prises par les participant.e.s) leur sera fourni gratuitement.

Des questions sur le projet?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur la participation de votre enfant, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet :

Emmanuel Charlebois

514-662-6659

charlebois.emmanuel@uqam.ca

Katharina Niemeyer

(514) 987-3000, poste 4146

niemeyer.katharina@uqam.ca

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du CERPE :

Caroline Vrignaud

514 987-3000, poste 6188

cerpe-pluri@uqam.ca

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier !

Consentement

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de ma participation, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels je m'expose tels que présentés dans le présent formulaire.

J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à cette étude. Je peux me retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

Prénom, Nom du participant

Signature

Date

Engagement du chercheur

Je, soussigné(e) certifie

(a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire; (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard;

(c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à sa participation au projet de recherche décrit ci-dessus;

(d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

Prénom Nom

Signature

Date

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Parent / représentant légal d'une personne mineure

Titre du projet de recherche :

PERFORMATIVITÉ DES INTERSTICES MÉDIATIQUES RÉVÉLÉE PAR LA PRATIQUE
PHOTOGRAPHIQUE DANS UN CADRE FAMILIAL

Étudiant-chercheur :

Emmanuel Charlebois

Doctorant en communication à l'UQÀM

514-662-6659

charlebois.emmanuel@uqam.ca

Direction de recherche :

Katharina Niemeyer

Professeure

École des médias, Faculté de communication de l'UQÀM

(514) 987-3000 poste 4146

niemeyer.katharina@uqam.ca

Préambule

Nous invitons votre enfant à participer à un projet de recherche. Avant d'accepter qu'il participe à ce projet et de signer ce formulaire d'information et de consentement à titre de parent / représentant légal de votre enfant, veuillez prendre le temps de lire, de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer au besoin.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles.

Description du projet et de ses objectifs

Notre projet de recherche-crédation examine nos activités liées à la photographie. Plus précisément, nous étudions les changements qui se sont opérés depuis le passage de la photographie sur pellicule à la photographie numérique. Nous cherchons à voir si ces changements technologiques influencent notre rapport à la photo et aux pratiques qui y sont associées : prise de vue, partage d'images, conservation... Ce travail s'effectue sur une période de 4 ans et se conclura à la fin de l'année 2022. Afin d'observer les changements potentiels, nous impliquons 14 enfants d'une classe de 6^e année au primaire ainsi 12 familles. Les participant.e.s sont invité.e.s à compléter des questionnaires, à participer à des discussions et à prendre part à une exposition d'installations photographiques en mai 2022. L'exposition et le projet dans sa globalité portent sur la notion d'interstice médiatique. Il s'agit d'une zone spatiotemporelle qui se situerait entre l'acteur (par exemple : la personne qui prend une photo) et le sujet (ce qui sera photographier). Nous émettons l'hypothèse qu'une accélération technologique et sociale – notamment favorisée par le développement des outils et pratiques numériques – favoriserait une compression des espaces et temps disponibles pour l'hésitation, la réflexion, l'attente, le questionnement, etc. Ainsi, nous souhaitons comparer les incidences de l'instantanéité actuelle de la photographie avec celles qui impliquaient des délais dans la photographie argentique (35 mm).

Nature et durée de la participation de votre enfant

Pour les enfants de la classe du primaire, 5 rencontres sont prévues :

Atelier en classe (1h15) portant sur l'histoire et le fonctionnement de la photographie ;
Atelier en classe (1h15) portant sur des techniques et stratégies de prise de vue. Consignes et remise d'appareils 35 mm pour la réalisation du projet de prises de vues ;
Atelier en classe (1h15) portant sur le partage et la conservation des photographies ainsi que sur la mise en commun des photos prises par chacun.e. À cette occasion, les commentaires partagés seront enregistrés (audio seulement) sur un dictaphone ;
Rencontre en classe (1h30) pour la sélection de photographies et la préparation de l'exposition ;
Visite de l'exposition (1h30) photo à Montebello et participation aux activités associées.

Pour les enfants des familles participantes :

Questionnaire papier portant sur les habitudes liées à la photographie. Ce document devrait nécessiter environ 1 heure pour être complété ;
Participation au groupe de discussion (focus group) avec les membres de leur famille : environ 1h30 ;
Invitation à prendre part à l'exposition photo : environ 1h30

Avantages liés à la participation

Il se peut que votre enfant retire un bénéfice personnel de sa participation à ce projet de recherche, mais nous ne pouvons vous l'assurer. Par exemple, les élèves de la classe sélectionnée pourront faire l'acquisition de connaissances portant sur l'histoire, les techniques et la pratique de la photographie. Ils exploreront une « nouvelle » façon de faire de la photographie et pourront vivre la fierté de voir leurs photographies apparaître dans une exposition. Pour les enfants des familles participantes, le projet pourra notamment permettre une autoréflexion sur leur rapport processus de production et de consommation d'images photographiques. De plus, les entretiens favoriseront des discussions familiales et un partage d'expériences.

Par ailleurs, les résultats obtenus contribueront à l'avancement des connaissances scientifiques dans ce domaine de recherche.

Risques liés à la participation

En principe, aucun risque n'est lié à la participation de votre enfant à cette recherche. Étant donné la nature des sujets abordés dans le cadre de cet exercice, les activités proposées ont très peu de chance d'être préjudiciables pour votre enfant. Toutefois, nous nous assurerons tout au long du processus que chacun.e. est à l'aise de participer ou non. Si votre enfant ou vous-même ressentez un inconfort à un moment ou l'autre du processus, n'hésitez pas à nous en faire part. Sachez que votre enfant et vous-même pourrez retirer votre consentement à sa participation à tout moment durant le projet.

Participation volontaire et possibilité de retrait

La participation de votre enfant à ce projet de recherche est volontaire. Vous êtes donc libre de refuser qu'il y participe. Tel que mentionné précédemment, vous pouvez également le retirer de ce projet à n'importe quel moment, sans avoir à donner de raisons, en faisant connaître votre décision au chercheur responsable de ce projet. Votre enfant peut également choisir de se retirer de ce projet de son propre

chef, sans justification et sans pénalité d'aucune forme, et ce nonobstant votre consentement. Toutes les données le concernant seront détruites.

Confidentialité

Tout au long du projet, aucun enregistrement vidéo ni photo permettant d'identifier votre enfant ne seront effectués. Des enregistrements audio seront réalisés lors des discussions et entretiens. Ces enregistrements faciliteront la consignation d'informations par l'étudiant-chercheur.

Seul l'étudiant-chercheur et la directrice de recherche auront accès aux informations recueillies. Seuls les renseignements nécessaires pour répondre aux objectifs scientifiques de ce projet seront recueillis. Les informations personnelles ne seront connues que des chercheurs et ne seront pas dévoilées lors de la diffusion des résultats. Les données seront conservées dans un fichier d'ordinateur nécessitant un mot de passe particulier pour y accéder. Les enregistrements seront détruits dès qu'ils auront été transcrits et tous les documents relatifs à l'entrevue seront conservés sous clef durant la durée de l'étude.

Toutes les participantes et tous les participants seront avisés de la disponibilité des résultats de la recherche lorsque la thèse sera accessible en ligne.

Utilisation secondaire des données

À ce stade-ci de la recherche, nous n'envisageons pas une utilisation ultérieure des informations qui seront recueillies. Advenant le cas où elles présenteraient un intérêt pour d'autres recherches, acceptez-vous que les données de recherche soient utilisées pour réaliser d'autres projets dans le même domaine ?

Ces projets de recherche seront évalués et approuvés par un Comité d'éthique de la recherche de l'UQAM avant leur réalisation. Les données de recherche seront conservées de façon sécuritaire. Afin de préserver l'identité de votre enfant et la confidentialité des données de recherche, votre enfant ne sera identifié que par un numéro de code.

Acceptez-vous que les données de recherche soient utilisées dans le futur par d'autres chercheurs à ces conditions ?

☐ Oui ☐ Non

Indemnité compensatoire

Aucune indemnité compensatoire n'est prévue pour la participation à ce projet de recherche. Aucun frais n'est lié à la participation à ce projet de recherche. Ainsi, tout matériel mis à la disposition des participant.e.s (ex. : appareils photo à usage unique, photographies prises par les participant.e.s) leur sera fourni gratuitement.

Des questions sur le projet?

Pour toute question additionnelle sur le projet et sur la participation de votre enfant, vous pouvez communiquer avec les responsables du projet :

Emmanuel Charlebois

514-662-6659

charlebois.emmanuel@uqam.ca

Katharina Niemeyer

(514) 987-3000, poste 4146

niemeyer.katharina@uqam.ca

Des questions sur vos droits ? Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE) a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités de l'équipe de recherche au plan de l'éthique de la recherche avec des êtres humains ou pour formuler une plainte, vous pouvez contacter la coordination du CERPE :

Caroline Vrignaud

514 987-3000, poste 6188

cerpe-pluri@uqam.ca

Votre collaboration est essentielle à la réalisation de notre projet et l'équipe de recherche tient à vous en remercier !

Consentement

Je déclare avoir lu et compris le présent projet, la nature et l'ampleur de la participation de mon enfant, ainsi que les risques et les inconvénients auxquels il s'expose tels que présentés dans le présent formulaire.

J'ai eu l'occasion de poser toutes les questions concernant les différents aspects de l'étude et de recevoir des réponses à ma satisfaction.

J'ai discuté du projet avec mon enfant et il a accepté d'y participer volontairement.

Je, soussigné(e), accepte volontairement que mon enfant participe à cette étude. Il peut se retirer en tout temps sans préjudice d'aucune sorte. Je certifie qu'on m'a laissé le temps voulu pour prendre ma décision.

Une copie signée de ce formulaire d'information et de consentement doit m'être remise.

Prénom Nom du représentant légal

Prénom Nom de l'enfant

Signature

Assentiment écrit de l'enfant capable de
comprendre la nature du projet

Date

Date

Engagement du chercheur

Je, soussigné(e) certifie

(a) avoir expliqué au signataire les termes du présent formulaire; (b) avoir répondu aux questions qu'il m'a posées à cet égard;

(c) lui avoir clairement indiqué qu'il reste, à tout moment, libre de mettre un terme à la participation de son enfant au projet de recherche décrit ci-dessus;

(d) que je lui remettrai une copie signée et datée du présent formulaire.

Prénom Nom

Signature

Date

