

Université de Montréal

Archive(s)
Approche dialectique et exploitation artistique

par

Anne Klein

École de bibliothéconomie et des sciences de l'information
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en sciences de l'information

Septembre 2014

CC BY-NC Klein, 2014

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée :

**Archive(s)
Approche dialectique et exploitation artistique**

présentée par :

Anne Klein

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Christine Dufour
président-rapporteur

Yvon Lemay
directeur de recherche

Nadine Desrochers
membre du jury

Paul Servais
examineur externe

Marion Froger
représentant du doyen

Résumé

Les archives sont aujourd'hui utilisées et envisagées hors de leur lieu traditionnel qu'est le service d'archives et souvent même hors de l'action des archivistes. Cette thèse de doctorat propose un renversement dialectique benjaminien dans la conception de l'archivistique dont le point central devient l'utilisation des archives définitives plutôt que la production des documents. Les premiers chapitres retracent les différentes compréhensions des archives depuis la création des institutions nationales au 19^e siècle jusqu'au renouvellement opéré par certains archivistes se réclamant de la postmodernité à la fin du 20^e siècle. Cette histoire des archives et de l'archivistique montre que les archives définitives sont caractérisées au regard du rapport au passé qu'elles permettent et que les archivistes pensent leur objet depuis la question historiographique de l'écriture de l'histoire. Ainsi, deux conceptions générales des archives coexistent aujourd'hui et apparaissent comme essentiellement contradictoires en ce que l'une (traditionnelle) est centrée sur le créateur des documents et le passé compris comme l'ensemble des actes posés par le créateur, tandis que l'autre (postmoderne) se fonde sur les fonctions sociales des archives et sur le rôle de l'archiviste. L'élément commun à ces deux visions est l'absence de prise en charge théorique des utilisateurs et de l'exploitation des documents.

Or, en suivant les traces et la pensée de Walter Benjamin, nous proposons de penser la double nature des archives comme documents et comme témoignage tout en articulant cette pensée à l'archive comme modalité d'inscription de soi dans le temps. Il en ressort que les archives peuvent être considérées comme une objectivation du passé relevant d'une temporalité chronologique au cœur de laquelle réside, à l'état latent, l'archive potentiellement libératrice. L'exploitation artistique des archives, telle qu'elle est présentée dans le cinquième chapitre, montre comment la notion d'archives explose. En outre, l'observation de ce type particulier d'exploitation permet de mettre au jour le fait que les archives sont toujours inscrites dans des conditions d'utilisation (contexte, matérialité, dispositif, rapport au public) qui sont autant de conditions d'existence de l'archive. Parmi les questions abordées par les artistes celles de la mémoire, de

l'authenticité, des archives comme moyen d'appropriation du monde et comme objet poétique sont alors autant de points d'entrée possibles pour revisiter l'archivistique.

Le dernier chapitre synthétise l'ensemble des renouvellements proposés au fil de la thèse de manière implicite ou explicite. Nous y envisageons une temporalité non chronologique où les archives sont un objet du passé qui, saisi par un présent dialectique singulier, sont tournées à la fois vers le passé et vers l'avenir. De nouvelles perspectives sont ouvertes pour l'archivistique à partir des caractéristiques assignées aux archives par les artistes. Finalement, c'est le cycle de vie des archives qui peut être revu en y incluant l'exploitation comme dimension essentielle.

Mots-clés : Archives, Archive, Art contemporain, Dialectique, Théorie critique, Walter Benjamin, Exploitation des archives, Diffusion des archives, Théorie archivistique, Mémoire.

Abstract

This thesis proposes a dialectical reversal in the archival science concept whose central point is the use of archives rather than the production of records. The first chapters outline the various understandings of the archives since the creation of national institutions in the 19th century until a renewed approach done by some archivists defining themselves as postmodernists in the late 20th century. The history of the archives and the archival science shows two coexistent views which appear as essentially contradictory in that one (traditional) is centered on the creator of the records, and the past understood as the set of actions performed by the creator, while the other (postmodern) is based on the social functions of the archives and the archivist's role.

Following the dialectical thought of Walter Benjamin, the fourth chapter proposes to think the dual nature of archives as documents and testimony while articulating that thought about the archive as a means of inscription of self in time. It appears that the archives can be considered as an objectification of the past within a chronological temporality at the heart of which resides, latently, the archive as a potential emancipator. The artistic use of archives as presented in the fifth chapter shows how this particular type of exploitation highlights the fact that the archives are bound by their conditions of use, which are also the conditions of existence of the archive. Among the issues addressed by the artists, those of memory, authenticity, archives as a means of appropriating the world, and as a poetical object become as many possible entry point to revisit the archival science.

The last chapter summarizes all the proposed renewals detailed throughout the thesis. We envision a non-chronological temporality where the archives, objects of the past handled by a singular current dialectic, are being oriented towards both the past and the future. New opportunities are being offered for the archival science from the new properties being assigned to the archives by the artists. Finally, it is the life cycle of the archives itself that can be revised by including the exploitation as a key dimension.

Keywords : Archives, Archive, Archival Art, Dialectic, Critical Theory, Walter Benjamin, Exploitation, Dissemination, Archival science, Memory.

Table des matières

Liste des figures.....	viii
Remerciements	ix
Introduction	1
1 Approche et modalités de la réflexion	7
1.1 Archives et postmodernité.....	8
1.1.1 Contexte socio-culturel : la postmodernité	9
1.1.2 L'impact de la postmodernité sur la conception des archives : le renouvellement de la pensée archivistique dans les années 1990	16
1.1.3 Objectifs de la recherche : théorie des archives, approche dialectique et exploitation artistique.....	19
1.2 L'approche dialectique entre pensée et méthode.....	21
1.3 La méthode de travail	25
1.3.1 L'analyse de la littérature archivistique	25
1.3.2 L'analyse des œuvres d'art.....	27
1.4 En résumé	30
2 Les archives définitives selon la vision traditionnelle	33
2.1 Archivistique et histoire traditionnelles : à la source des « archives historiques ».....	34
2.1.1 La constitution des archives publiques et les archives historiques	35
2.1.2 L'école méthodique et la vérité historique.....	38
2.2 Vers la caractérisation des archives : questions de définitions.....	42
2.2.1 De la diversité à l'universalité.....	43
2.2.2 Origine et finalité des documents : les spécificités des archives.....	47
2.3 Le principe de respect des fonds : les archives, un objet naturel, fini et impartial	57
2.3.1 Nature organique : les archives, un objet naturel.....	59
2.3.2 Clôture de l'archive : les archives, un « reflet fidèle » du passé.....	65
2.4 L'approche des trois âges : les archives définitives et leurs usages	69

2.4.1	L'approche des trois âges : les archives définitives « troisième âge » des documents	72
2.4.2	Les valeurs secondaires, témoignage et information	74
2.4.3	Un cadre de référence restreint	78
2.5	Conclusion : les caractéristiques des archives définitives.....	82
3	La pensée postmoderne en archivistique	85
3.1	Historiographie nouvelle et documents	88
3.1.1	L'École des Annales et l'écriture de l'histoire.....	89
3.1.2	Histoire nouvelle et archives	92
3.1.3	Histoire et mémoire : renouvellement de la relation	96
3.2	Caractéristiques des archives.....	104
3.2.1	Construction sociale de la réalité	105
3.2.2	Incomplétude et devenir	111
3.3	Mémoire et archives	118
3.3.1	La mémoire, les mémoires	120
3.3.2	Les archives comme moyens de mémoire	127
3.4	Le modèle du <i>Records continuum</i>	130
3.5	Conclusion : des positions théoriques limitées.....	136
4	La pensée benjaminienne.....	140
4.1	Benjamin et l'historicisme.....	141
4.2	La temporalité de l'archive.....	146
4.2.1	L'image dialectique.....	146
4.2.2	Historicité et renversement copernicien.....	150
4.2.3	Aura et constellation	154
4.3	Mémoires et archives.....	158
4.3.1	La mémoire de Bergson à Proust	159
4.3.2	Freud, Proust, Benjamin.....	164
4.3.3	Expérience, narration et transmission du passé.....	168
4.4	Conclusion.....	173
5	Art et archive(s)	176
5.1	Les archives depuis l'art	177

5.1.1	Expositions et publications	178
5.1.2	L'archive	182
5.1.3	L'art de l'archive	184
5.2	Archive(s), art et archivistique	188
5.2.1	Les artistes, usagers des services d'archives, producteurs de documents et archivistes.....	188
5.2.2	Les conditions d'utilisation	192
5.3	Ce que l'art nous dit des archives.....	198
5.3.1	Mémoire et archives : entre identité et temporalité.....	199
5.3.1.1	Mémoire individuelle et transmission du passé : l'utilisateur comme conteur	199
5.3.1.2	Archives et inconscient collectif	202
5.3.2	Authenticité des archives et vérité de l'archive	204
5.3.2.1	Témoignage et fiction : la mise en récit du réel	205
5.3.2.2	Les archives comme récit	208
5.3.3	L'archive comme modalité d'appropriation du monde.....	211
5.3.3.1	L'archiviste comme conteur	212
5.3.3.2	La classification comme interprétation	214
5.3.4	Poétique de l'archive : dimensions émotive et évocatrice des archives...	216
5.3.4.1	Authenticité et matérialité : l'émotion au cœur des archives	217
5.3.4.2	Images d'archives, images de rêve	221
5.4	Conclusion.....	224
6	Des archives à l'archive : approche dialectique et exploitation artistique....	227
6.1	Temporalités archivistiques.....	229
6.1.1	De la diffusion à l'exploitation	229
6.1.2	Le matérialisme historique et la dialectique appliqués aux archives	232
6.1.2.1	Le temps des archives : les conditions de production	234
6.1.2.2	Le temps de l'archive : l'exploitation.....	237
6.2	Nouvelles perspectives : retour sur l'exploitation artistique	240
6.2.1	Lacune et authenticité : caractéristiques essentielles des archives.....	241
6.2.1.1	Le manque	241

6.2.1.2	Authenticité et fiabilité	243
6.2.2	Le cadre de référence : fonctions des archives.....	245
6.2.2.1	Fonctions mémorielle et narrative	247
6.2.2.2	Dimensions cognitive et poétique	250
6.2.3	Nouvel outil d'analyse : les conditions d'utilisation.....	254
6.3	Nouvelle vision de la trajectoire documentaire	257
6.4	Conclusion.....	263
7	Conclusion générale : retour, conséquences et suites	266
7.1	Temporalité des archives	266
7.2	Conditions sociales d'existence des archives	271
7.3	Revisiter l'archivistique : théorie, méthodologie et pratique	273
7.4	Perspectives : histoire, diffusion, émotion	275
	Bibliographie	i
	Annexe 1 - Tableau synthèse des axes et des objectifs de recherche	xxx

Liste des figures

Figure 1 Le modèle du <i>Records continuum</i>	133
Figure 2 L'exploitation ou la cinquième dimension de la trajectoire documentaire (Source : Lemay et Klein 2014a, 97).....	260

Remerciements

Je tiens avant tout à remercier chaleureusement mon directeur, Yvon Lemay, pour son accompagnement hors du commun tout au long de ces quatre années. Son soutien, ses conseils, son écoute et sa disponibilité ont été déterminants dans l'avancée de cette thèse. Je lui suis enfin reconnaissante pour la confiance qu'il m'a accordée ainsi que le calme et la sérénité qu'il a su m'insuffler.

Ma reconnaissance va ensuite, bien entendu, à mon comité de recherche, Éric Leroux et Sabine Mas, pour leurs encouragements et leurs commentaires; aux membres de l'AAQ pour leur accueil lors des congrès et la place qu'ils m'ont accordée au sein de leur association; aux équipes des revues qui ont permis la publication de fragments de cette thèse; à l'ensemble des membres de l'EBSI pour l'appui, tant financier que moral, qu'ils savent prodiguer aux doctorants, je souhaite d'ailleurs souligner ici l'aide précieuse d'Alain Tremblay qui sait nous soulager avec humour du poids que peuvent représenter les méandres, notamment administratifs, du parcours doctoral.

Mes remerciements vont aussi à ceux qui m'ont soutenue (et supportée) depuis le début (quel que soit ce début) : mes parents d'abord qui ont permis et encouragé mon long cheminement universitaire; les amis (Myriam, Srdjan, Vincent, Béatrice, Jean-Christophe, Alfredo et Estela à Paris; Hervé, Guillaume, Gabriel, Michel, Bruno, Andrew, Alexandra, David, Mattia et Élise à Montréal et Québec) qui m'ont épaulée, écoutée longuement, qui ont essayé de s'intéresser à mes préoccupations (et parfois y sont parvenus), qui ont permis à ma pensée de se préciser par leurs interrogations et leur écoute attentive; les camarades de l'EBSI (Dany, Aline, Stéphanie, Laure, Claire et Aïda) qui ont subi mes états d'âme avec patience et indulgence et qui ont été des interlocuteurs d'une importance cruciale, enfin, André Habib pour l'intérêt qu'il porte à mes travaux.

Je voudrais dire ici toute mon amitié à Michel Belisle, l'ennemi de l'espace insécable, pour le temps qu'il a passé et le sommeil qu'il a sacrifié pour les dernières corrections. Merci.

Je tiens, enfin, à exprimer ma gratitude à ma collègue, Martine Cardin, pour la confiance dont elle a témoignée à mon égard en défendant ma candidature et en m'accueillant dans son équipe à une étape encore précoce de mon doctorat. Mais aussi, je lui sais gré pour l'amitié qu'elle m'a manifestée depuis mon arrivée.

Introduction

En 2003 se tenait, en France, un colloque intitulé *L'archivistique est-elle une science?* Des archivistes français parmi les plus importants tels que Bruno Delmas, Françoise Bannat-Berger et Bruno Galland se sont succédés pour répondre à cette question. Selon deux comptes rendus de l'événement (Hottin 2003; Liard 2003), la majeure partie des professionnels présents se sont accordés sur le fait que « “le caractère autonome d'une science archivistique n'est plus vraiment contesté” pour reprendre la formulation de Léopold Auer » (Liard 2003, 99). Ce consensus est repris plus tard par le Québécois Marcel Caya dans son introduction à une conférence de l'École des chartes à Paris :

[...] nous nous sommes interrogés sur certains fondements de notre profession et avons conclu, entre autres, qu'un savoir comme l'archivistique a grandement besoin de recherche et de chercheurs pour étayer les bases scientifiques de ses pratiques. [...] La recherche en archivistique ne semble pas vraiment poser problème aujourd'hui parce qu'il ne manque pas de problèmes dans nos concepts et nos pratiques. (Caya 2004)

Malgré l'assurance des archivistes quant à leur discipline, ce même colloque a suscité des réactions beaucoup moins unanimes (Anheim et Poncet 2004; Hottin 2003, 2009). Ainsi, hors du champ archivistique, les historiens Étienne Anheim et Olivier Poncet proposent :

[...] une réflexion collective sur le statut épistémologique des archives et leur place dans la construction du savoir historique. [Ils veulent aussi mettre en place] un dialogue entre *deux professions, les archivistes et les universitaires*¹, et restaurer une distance critique à l'égard des enjeux politico-judiciaires afin de développer une réflexion scientifique autonome sur les archives. (Anheim et Poncet 2004, 1)

Cette volonté de rappeler « que le problème qui se trouve au cœur de toute la réflexion archivistique est celui de la définition même des archives » (Anheim et Poncet 2004, 3), d'une part, et de distinguer l'archivistique des disciplines universitaires, d'autre part, semble faire écho aux remarques de l'archiviste français Christian Hottin qui regrette que, lors du colloque de 2003 :

¹ Nous soulignons.

L'archive semble aller de soi et cette évidence n'est jamais remise en cause, pas plus que ne sont questionnés la nature et le contexte d'élaboration des pratiques normatives et sélectives mises en œuvre dans les institutions archivistiques. [...] comme si l'observation des phénomènes archivistiques ne pouvait être conduite dans une intention purement spéculative, sans but pratique ou didactique [...]. (Hottin 2003, 101)

Ces propos, pour être quelque peu provocants, ne peuvent pourtant laisser indifférent. La position des archivistes dans le champ universitaire et la recherche en archivistique sont en effet incertaines si on les envisage dans une perspective autre qu'appliquée. Cet état de fait se traduit par les définitions que la discipline donne d'elle-même. Ainsi, dans les glossaires établis par les institutions professionnelles, l'archivistique est présentée comme la « science qui étudie les principes et les méthodes appliquées à la collecte, au traitement, à la conservation, à la communication et à la mise en valeur des documents d'archives » (DAF 2007) ou encore comme « un ensemble systématique de théories qui soutient la pratique de l'évaluation, de l'acquisition, de l'authentification, de la préservation et de l'accès au matériel archivistique² » (Pearce-Moses 2005, trad.). Et, dans une perspective académique :

L'archivistique est la discipline professionnelle et académique qui traite de la théorie, de la méthodologie et des aspects pratiques de la création, de la préservation et de l'utilisation des archives. Elle recouvre à la fois la création, la préservation et l'utilisation des documents dans leur contexte fonctionnel, qu'il soit organisationnel ou personnel, et l'environnement plus large, social, juridique et culturel, dans lequel les documents sont créés et utilisés³. (Shepherd 2010, 179, trad.)

Pourtant, malgré l'affirmation de l'existence d'un volet théorique, l'archivistique tend encore à se concevoir en tant que « science au service de l'histoire et de l'administration » (Garon 1990, 28) comme l'indique encore la présentation que donne d'elle-même l'École nationale des chartes en France – lieu de formation des archivistes et des conservateurs du patrimoine : « une institution au service de l'histoire et du patrimoine » (ENC 2012). Et, si la discipline produit une riche littérature démontrant

² « [...] a systematic body of theory that supports the practice of appraising, acquiring, authenticating, preserving, and providing access to recorded materials. »

³ « Archival science is the academic and professional discipline concerned with the theory, methodology, and practice of the creation, preservation, and use of records and archives. It encompasses the creation, preservation, and use of records in their functional context, whether organizational or personal and the wider social, legal, and cultural environment within which records are created and used. »

qu'une réflexion existe bel et bien, celle-ci reste effectivement fortement ancrée dans les pratiques professionnelles sans lesquelles l'archivistique n'aurait pas lieu d'être. Nous pensons cependant que celle-ci se doit de poursuivre les travaux entrepris par les archivistes des 19^e et 20^e siècles qui ont posé les fondements théoriques de la discipline. En effet, une réflexion sur l'archive – en tant que concept – et sur les archives – en tant que matériel documentaire – nous paraît aujourd'hui nécessaire dans la mesure où ces dernières tiennent une place inédite dans les sociétés occidentales.

Effectivement, l'intérêt marqué pour les archives dans des disciplines telles que la philosophie (Certeau 2007; Derrida 1993, 1995, 2002, 2003; Foucault 2008; Ricœur 2000a et b) ou l'histoire de l'art (Bénichou 2002, 2009a et b, 2010; Breakell 2008; Foster 2004; Mokhtari *et al.* 2004; Spieker 2008) est le corollaire d'une présence de plus en plus marquée des archives dans l'ensemble de la société. D'une part, cette visibilité s'explique en partie par son contexte d'émergence, la postmodernité⁴ pensée comme moment historique⁵ entretenant un rapport particulier au passé comme nous l'expliquerons. D'autre part, la visibilité des archives se manifeste, depuis une dizaine d'années particulièrement, par un déploiement et une diversification des utilisations rendus possibles par les nouvelles technologies. En effet, depuis les expositions virtuelles jusqu'aux *archives à voix haute* en passant par les médias sociaux, les industries culturelles et l'art contemporain, les documents d'archives sont mis en jeu dans des productions, des milieux et auprès de publics de plus en plus variés. Ainsi, les archives se retrouvent sur des sites web d'hébergement ou de partage comme *Picasa*, *YouTube* ou *Flickr*; de grandes institutions du milieu de la télévision, du cinéma ou des télécommunications, telles que la Société Radio-Canada, l'Office national du film, Astral Média ou Vidéotron, ont investi le domaine des archives. Ces nouveaux lieux de

⁴ Nous souhaitons préciser que nous gardons une certaine réserve quant à la validité même de l'idée de postmodernité. Cependant, elle est omniprésente dans les différents discours sur l'archive ce qui explique que nous nous y arrêtions. Par ailleurs, ce travail ne nous semble pas être le lieu d'un débat sur cette question.

⁵ L'origine de l'idée de postmodernité n'est pas fixe, elle dépend des domaines dans lesquels est pensé le postmoderne (littérature – années 1930, esthétique – années 1970, politique – années 1980). Anderson (2010) propose une analyse historique des origines de l'idée de postmodernité. Pour notre propos, nous prendrons comme point originel les années 1980 puisqu'il s'agit du moment où les artistes ont commencé à s'intéresser massivement aux archives.

présence des archives ont engendré de nouvelles pratiques ou amplifié celles qui existaient. Ce contexte appelle une redéfinition du domaine des archives qui n'est possible qu'en comprenant ces nouvelles utilisations. Parmi celles-ci, les utilisations qui ont pour finalité la création culturelle et artistique sont certainement les plus remarquables par leur diversité, l'originalité des démarches et l'ampleur des discours qu'elles engendrent ou sous-tendent.

L'utilisation des archives à des fins de création est une pratique devenue courante aussi bien en arts visuels qu'en littérature⁶, au cinéma ou en musique⁷. Ces pratiques permettent de mettre en lumière « le goût de l'archive », l'émotion suscitée par le contact des archives, décrit par Arlette Farge (1989). En outre, en considérant la création comme forme d'exploitation courante des archives, le paysage archivistique se transforme complètement. D'abord, de manière générale, la pensée de l'archive peut être renouvelée et circonscrite, et la conception du cycle de vie des documents se transforme; ensuite, sur un plan plus spécifique, s'étoffent à la fois les valeurs et les fonctions assignées aux archives définitives, et le cadre de référence qui justifie leur existence – les domaines d'activité auxquels elles sont associées. Finalement, la prise en considération de l'exploitation artistique des archives offre un nouvel éclairage sur la discipline archivistique.

Cette thèse se veut moins une réflexion sur les pratiques et outils professionnels que sur l'objet même de ces pratiques : une réflexion sur l'archive comme concept et sur les archives comme matériel documentaire. La théorie de l'archive est aujourd'hui essentiellement le fait d'acteurs extra-disciplinaires, il nous paraît donc important d'investir ce champ en dehors duquel l'archivistique ne saurait trouver sa place en tant que discipline universitaire. Pour cela nous proposons des pistes pour un renouvellement, depuis l'intérieur de la discipline, de la pensée de l'archive. Notre réflexion prend pour point de départ l'exploitation des archives définitives, plutôt que les usagers des services. Elle s'appuie sur les textes archivistiques, historiographiques et philosophiques relatifs à la question des archives et de l'archive ainsi que sur la pensée

⁶ Voir à ce propos Lecompte-Chauvin (2014).

⁷ Voir à ce propos Côté-Lapointe (2014).

du philosophe allemand Walter Benjamin. Nous visons à établir que les archives sont un objet historique au même titre que tout objet social; que leur place, leur rôle et leur définition sont étroitement liés au moment historique duquel elles participent.

Finalement, nous postulons qu'il est possible de proposer de nouvelles perspectives archivistiques et de préciser la définition des archives définitives à partir de la dialectique benjaminienne et de l'exploitation artistique des archives définitives. Cette thèse cherche à montrer la possibilité et la pertinence d'établir une dialectique des archives – approche qui pense les concepts à partir du réel sans distinguer la théorie de la pratique – qui mette en rapport, d'une part, les différentes visions archivistiques des archives définitives et les concepts benjaminien d'histoire et d'historicité, de temps continu et d'image dialectique et, d'autre part, l'exploitation des archives définitives par les artistes. En nous penchant sur les visions des archives développées tant dans les discours que dans les pratiques des archivistes et des utilisateurs, nous pensons pouvoir établir que l'archive en tant que concept surgit au point de rencontre d'un document et d'un utilisateur, tout autant que les archives en tant que matériel documentaire sont le résultat tangible, sensible, d'une action posée par leur créateur.

Ainsi, notre thèse sera organisée autour de deux axes, de quatre objectifs et de quatre questions de recherche principales touchant autant à des objets théoriques qu'à des objets empiriques. Les axes qui structureront notre réflexion sont la temporalité des archives définitives d'une part, et la situation des archives définitives en postmodernité d'autre part. Nos objectifs sont de développer les bases d'une pensée dialectique des archives; de montrer les limites des modèles du cycle de vie des documents (théorie des trois âges et du *Records continuum*) au regard des archives définitives; de présenter l'émotion et la capacité d'évocation comme des qualités des archives définitives; d'identifier les champs d'existence des archives définitives et de définir leur cadre de référence. Quels éléments pourraient constituer une pensée dialectique des archives? Les modèles de cycle de vie des documents permettent-ils de prendre en charge les archives définitives? Quelles sont les valeurs et fonctions des archives définitives? Quelles activités justifient l'existence des archives définitives? Voici les questions principales auxquelles cette thèse se propose de répondre en six temps.

Après avoir présenté notre approche et les modalités de notre réflexion dans le premier chapitre, nous exposerons nos interprétations et notre synthèse. L'analyse de la littérature historiographique et philosophique liée aux problématiques archivistiques (chapitres 2 et 3) ainsi que des textes de Walter Benjamin relatifs à la théorie de l'histoire et de la connaissance (chapitre 4) nous permettront de mettre en lumière les éléments servant de base à une pensée dialectique des archives. Nous montrerons ensuite que les œuvres d'art qui mettent en jeu l'archive proposent une vision de celle-ci qui ne rejoint pas nécessairement celles que portent les textes archivistiques, historiographiques et philosophiques (chapitre 5). Finalement, nous dégagerons les conclusions archivistiques relatives à la pensée de l'archive et à la nature des archives, au cycle de vie des documents, aux valeurs et fonctions des archives définitives ainsi qu'à leur cadre de référence (chapitre 6).

1 Approche et modalités de la réflexion

La recherche appliquée⁸ en sciences sociales, telle qu'elle est généralement pratiquée en sciences de l'information, implique l'utilisation de certaines méthodes, c'est-à-dire des formes particulières de cheminement intellectuel, ainsi que des modalités d'organisation et d'exposition de la pensée adaptées à ces méthodes (Gingras 2006). Le modèle le plus courant veut que la recherche repose sur une revue de la littérature qui vise à établir une problématique de laquelle découlent des objectifs et des questions ou des hypothèses qui guideront la recherche. Une fois le problème posé, les outils qui permettront d'atteindre les objectifs de la recherche doivent être établis. Ces outils sont à la fois intellectuels et méthodologiques. Ils regroupent d'une part l'approche selon laquelle le sujet est appréhendé ainsi que le cadre conceptuel ou théorique qui permettra l'analyse, et, d'autre part, les moyens pratiques mis en œuvre pour la sélection des échantillons, la collecte et l'analyse des données. Généralement, l'organisation et l'exposition de la pensée sont linéaires. Le rapport de recherche décrit donc le cheminement méthodologique avant de présenter les résultats de l'analyse et de les discuter. Finalement un rapport de recherche appliquée en sciences sociales est une présentation de la démarche qui permet de démontrer la scientificité de la recherche et la fiabilité de ses résultats.

Pour ce qui concerne la présente recherche, qui s'inscrit dans les sciences humaines⁹, notre réflexion est d'ordre conceptuel et théorique : elle trouve ses sources dans les écrits tant historiographiques relatifs aux sources de l'histoire qu'archivistiques et philosophiques. Cependant, une analyse empirique nourrit aussi cette recherche. Notre démarche est donc littéraire et la structure de notre travail n'est pas linéaire, mais plutôt

⁸ « Recherche fondamentale et appliquée : la première correspond à la volonté de comprendre, de savoir pour savoir; la seconde répond à des critères précis d'utilisation, il s'agit moins de progresser dans la connaissance que d'utiliser un savoir déjà acquis. C'est donc la première qui nourrit la seconde. » (cours-memoire.ch 2006, 81)

⁹ « Certains domaines de recherche tels que la littérature ou les sciences humaines n'ont pas d'applications technologiques; leur seul but est le développement de la connaissance. Dans ce cas, on n'utilise pas l'expression recherche fondamentale, bien que ces domaines de recherche soient intrinsèquement fondamentaux, puisque leur seul but est le développement de la connaissance. » (cours-memoire.ch 2006, 81)

modulaire. Nous visons une pensée dialectique des archives, c'est-à-dire une approche archivistique qui puisse unir les différentes conceptions des archives en établissant une conception totalisante et dynamique tout à la fois. Par conséquent, la structure de notre travail présente les différents aspects nécessaires à l'établissement de cette dialectique et ne peut être un reflet de notre cheminement méthodologique tel qu'attendu lors d'une recherche appliquée. La nature dialectique de notre démarche impose de présenter dans le même temps l'analyse et les conclusions, d'exposer les différents éléments qui seront au fondement de la synthèse finale. L'important réside dans la possibilité, pour le lecteur, de suivre le déploiement de notre pensée grâce à l'articulation des différents éléments qui la nourrissent et de pouvoir juger de la validité de notre raisonnement.

Ce chapitre propose donc de présenter d'abord notre problème de recherche et son contexte : la postmodernité ainsi que son impact sur les archives et sur l'archivistique; puis nos objectifs et questions de recherche. Ensuite, nous exposerons la dialectique comme approche théorique et méthode de travail. Enfin, nous présenterons notre objet de recherche ainsi que les corpus étudiés et les outils d'analyse.

1.1 Archives et postmodernité

Dès le début des années 1970, l'archiviste allemand Hans Booms (2002, 2004), s'est attaché à montrer que les archives – leur constitution, leur traitement et leur compréhension – sont étroitement liées à la société dans laquelle elles sont constituées. « “Ordre social et constitution du patrimoine archivistique?” Nous voyons à quel point les travaux archivistiques sont dépendants de l'ordre social dans lequel vivent les archivistes » (Booms 2004, 22). Cette « dépendance » est aujourd'hui tout à fait palpable.

La société occidentale est le lieu d'une visibilité de plus en plus grande des archives. Elles sont utilisées dans des domaines aussi variés que le cinéma, la publicité, le journalisme, les films documentaires, Internet, etc. (Charbonneau, Chouinard et Fontaine 2008; Lecompte-Chauvin 2012; Lemay et Klein 2012a et b, 2013a et b) Aussi, si l'on effectue une recherche portant sur le mot « archive » sur Internet, à côté des institutions d'archives nationales, régionales ou privées, on trouve le site officiel et le

blogue d'un groupe de musique londonien, Archive (Archive), des boutiques *vintage* (Archive Vintage 2012; Boutique Archive Montreal 2012) ou encore un bar thématique (Archive Beer Boutique 2011). L'association des archives à l'ancien, au passé, au *vintage* est soulignée par l'archiviste et universitaire américain Richard Cox (2004) selon qui la société de consommation a transformé les rebuts en trésors. De ce fait, les archives ne sont plus seulement perçues comme des documents administratifs ou comme la matière première du travail des historiens, elles acquièrent un nouveau statut en même temps que le mot même tend à désigner des réalités de plus en plus variées.

Nous entendons, de manière sous-jacente à ce travail, questionner ce statut et ces réalités des archives dans la société actuelle. Pour commencer, nous présenterons le cadre sociétal dans lequel le changement de statut des archives apparaît et qui peut être désigné par le terme de « postmodernité ». Ensuite, nous montrerons que ces nouvelles utilisations des archives ne sont que peu prises en considération par les archivistes alors qu'elles seraient susceptibles de nourrir le débat autour de la nature des archives. Enfin, après avoir exposé les termes de ce débat, nous ferons apparaître les questions que ces discussions laissent de côté et que nous traiterons dans cette thèse.

1.1.1 Contexte socio-culturel : la postmodernité

D'abord, pour comprendre la place des archives dans la société, il est important de préciser la manière dont nous comprenons cette société et de la qualifier. Nous nous appuyons sur les textes du philosophe américain Fredric Jameson (1984; 1990; 1998; 2007) qui « conceptualise le postmoderne comme un stade du développement du capitalisme où la culture se confond, en pratique, avec l'économie. » (Anderson 2010, 179) Notons d'emblée que nous utiliserons systématiquement le terme « postmodernité » au détriment de « postmodernisme », contrairement à la plupart des auteurs, du fait que le suffixe -isme désigne, en français, une doctrine ou un comportement ce que n'est pas, selon nous, la postmodernité. Celle-ci est une période historique et non un courant de pensée. Cette période correspond au capitalisme tardif ou *Troisième âge du capitalisme* (Mandel *et al.* 1997).

Selon Fredric Jameson, l'émergence de la postmodernité est rendue possible par trois conditions. Celles-ci sont synthétisées par Perry Anderson dans son ouvrage *Les origines de la postmodernité* (2010) qui présente le travail du philosophe américain. La première de ces conditions est constituée par la disparition de la bourgeoisie en tant qu'elle formait une classe consciente d'elle-même dotée de valeurs et de normes. « Le modernisme [dans le champ culturel et artistique] se définissait comme “anti-bourgeois”. Or, la postmodernité est ce qui advient lorsque cet adversaire disparaît. » (Anderson 2010, 122)

La seconde condition d'émergence de la postmodernité réside dans l'évolution technologique et ses conséquences sur la culture visuelle. Le modernisme était caractérisé par un engouement pour la technique et les inventions qu'elle a permis jusqu'au milieu du 20^e siècle. L'apparition de la télévision dans les années 1950 et sa domination de la culture visuelle à partir de la décennie suivante, marque une rupture dans le rapport aux images. Les machines postmodernes que sont le téléviseur et l'ordinateur « peuvent se distinguer des icônes futuristes antérieures sur deux plans interdépendants : [elles] sont des sources de reproduction plus que de “production” et elles ne constituent plus des solides qui déploient dans l'espace leurs formes sculpturales. » (Jameson cité dans Anderson 2010, 125) De ce fait, les formes artistiques ne s'inspirent plus des objets mais plutôt de leur fonctionnement. De plus, ces machines déversent un flot permanent d'images qui explique, selon Anderson, les pratiques artistiques de réemploi et de citation depuis les années 1970. Finalement, « les nouveaux dispositifs sont des machines à émotion perpétuelle » (Anderson 2010, 125) et le postmoderne est « un indicateur de transformations décisives dans la relation qu'entretiennent les hautes technologies et l'imaginaire populaire. » (Anderson 2010, 126)

Enfin, la troisième condition d'émergence de la postmodernité réside dans les changements politico-économiques de la période. Ces changements peuvent se résumer comme la victoire du capital sur ses opposants.

La modernité prend fin quand elle perd tous ses antonymes. La possibilité d'ordres sociaux différents était un horizon essentiel du modernisme. Une fois qu'elle disparaît survient quelque chose comme le postmodernisme. [...]

Une comparaison schématique avec le modernisme pourrait [donc] prendre la forme suivante : le postmodernisme émergea de la constellation d'un ordre déclassé, d'une technologie de médiation et d'une politique monochrome. (Anderson 2010, 129)

Cette définition permet d'historiciser la notion et de comprendre la postmodernité comme une période historique particulière caractérisée, notamment, par le rapport entre culture et économie, par certaines formes esthétiques, mais aussi par son rapport au passé. Ces trois aspects nous semblent essentiels pour la compréhension du statut des archives dans la société actuelle. En effet, l'une des manifestations de la postmodernité réside dans la proclamation de la « fin des grands récits » par Jean-François Lyotard (1979), suivie de celle de la « fin de l'histoire » (Fukuyama 1992). Ces déclarations affirmaient le présent – le capitalisme – comme horizon indépassable. « Le postmoderne représentait la condamnation des illusions alternatives. » (Anderson 2010, 66) Le retentissement de ces formules, tant dans les milieux intellectuels que dans la société en général, a induit une importance inédite du passé. Celui-ci est devenu porteur de valeur et, d'une certaine manière, il est le seul horizon d'attente d'une société persuadée qu'elle n'a pas d'avenir.

La barrière temporelle entre le présent et le passé, très hermétique en modernité, est désormais remise en cause; elle laisse la place à une grande porosité entre mémoire et événement à travers entre autres l'engouement pour la commémoration et la célébration [...] : l'universel moderniste et progressiste semble être en voie d'effacement, de façon provisoire ou durable et avec lui le goût de l'anticipation; nous sommes ainsi saisis par une répugnance à spéculer sur ce que nous réserve notre avenir. (Boutinet 2006, 40)

Ces évolutions du rapport à la culture et au passé se manifestent au travers de phénomènes tels que la patrimonialisation (Di Méo 2008), la commémoration ou l'expansion des pratiques généalogiques. Dans ce cadre général, les archives, comme tout autre produit culturel, sont l'objet d'une nouvelle perception¹⁰.

En outre, si les usages et les usagers habituels des services d'archives sont précisément définis et relativement bien connus (Conway 1986; Craig 1998; Dearstyne 1987, 1997; Ermisse 2003; Gagnon-Arguin 1998; Pugh 2005; Roy 2007), les utilisations nouvelles émergeant dans le cadre de la postmodernité le sont beaucoup moins.

¹⁰ À titre d'exemple, au mois de mai 2012, un manuscrit de Jean Jaurès est mis en vente pour 178 000 euros (AFP 2012).

Les *usagers*, au sens strict du terme, sont les personnes qui cherchent des informations dans les archives. Ils peuvent être des chercheurs visitant les dépôts ou utilisant des documents conservés dans les services d'archives. Les archivistes sont des usagers lorsqu'ils extraient l'information d'un ensemble de dossiers et l'organisent dans un instrument de recherche, une lettre de référence ou une exposition. Plus fondamentalement, les usagers sont aussi les personnes qui peuvent ne jamais visiter un service d'archives, mais utilisent l'information archivistique indirectement [...]. *Les usagers d'archives sont, par conséquent, tous les bénéficiaires de l'information historique*¹¹. (Conway 1986, 395-396; trad.)

Dans ce texte, Paul Conway définissait en fait les usagers indirects (Dearstyne 1987), « ceux et celles qui, sans jamais franchir le seuil des services d'archives, profitent de leur existence, grâce aux recherches et aux travaux de ceux qui les fréquentent. » (Roy 2007, 120) Les usagers indirects sont donc toutes les personnes qui accèdent aux travaux réalisés par les usagers directs. Car en effet, et c'est là ce qui fait l'importance des archives pour l'ensemble de la société :

L'usage du matériel d'archives comprend deux activités distinctes. Celle qui a lieu physiquement dans la salle de référence lorsque les chercheurs consultent les collections, les séries, les dossiers ou les documents, cherchant l'information qui répondra à leurs besoins. [...]

Une autre sorte d'utilisation est plus difficile à décrire, mais aussi importante pour documenter – l'utilité ou l'utilisation faite de l'information archivistique et qui bénéficie aux individus, aux groupes ou à la société toute entière¹². (Conway 1986, 396; trad.)

Cette distinction entre usagers directs et usagers indirects, pour être essentielle à la compréhension du rôle et de la place des archives dans la société, ne permet cependant pas de rendre compte de la situation générale qui se développe depuis quelques décennies. Comme Marie-Anne Chabin l'a montré à plusieurs reprises (1996, 1999, 2003), « le discours d'archives déborde de plus en plus le cercle spécialisé des

¹¹ Nous soulignons « *Users*, in the most elementary sense, are people who seek information in archival materials. They may be researchers who visit repositories or who use items obtained from archives. Archivists are users when they extract information from a body of files and organize it in a finding aid, reference letter, or exhibition. More fundamentally, users are also people who may never visit an archives but utilize archival information indirectly [...]. *Users of archives are, therefore, all beneficiaries of historical information.* »

¹² « Use of archival materials is comprised of two distinct activities. Use occurs in a physical sense in reference rooms when researchers scan collections, series, folders, or individual items in search of information relevant to their needs. [...]

A second kind of use is more difficult to explain but as important to document–usefulness, or the use made of archival information to benefit individuals, groups, or society as a whole. »

archivistes et des historiens pour s'imposer dans d'autres professions (informatique, gestion, communication). » (Chabin 2003, 59)

En effet, les archives mises en jeu, tant dans les discours théoriques – des historiens, des historiens de l'art, des philosophes et autres intellectuels ou universitaires qui se sont penchés sur cette question – que dans les utilisations de plus en variées qui se font jour, ne sont pas nécessairement des documents conservés dans des services d'archives. Ainsi, l'ouvrage fondateur des réflexions récentes sur l'archive, *Mal d'archive* (Derrida 1995), évoque dès son ouverture les archives comme lieu, l'institution, pour l'évacuer presque aussi vite au profit de l'idée que les documents d'archives sont eux-mêmes une institution, un lieu de pouvoir, du fait qu'ils sont un lieu de consignation (Derrida 1995, 14 et 26). Cet abandon de l'idée des archives comme lieu physique forçol en fait les archives institutionnelles telles qu'elles sont comprises, et étudiées de manière privilégiée, par les archivistes. Derrida, ainsi que la plupart des auteurs hors archivistique, pense donc l'archive comme institution plutôt que les archives des institutions. D'un autre côté, les artistes trouvant leur source d'inspiration dans les archives peuvent effectivement être des usagers directs, comme Emmanuelle Léonard qui met en scène les documents conservés aux archives du Palais de justice de la Ville de Québec (*Homicide, détenu vs détenu, archives du palais de justice de la Ville de Québec*, 2010), comme Dominique Blain qui puise dans celles de la collection des Jardins des Métis, et plus particulièrement celles de Robert Wilson Reford (*Elsie*, 2006; Fortin *et al.* 2007) ou encore comme Éric Rondepierre qui sélectionne des photogrammes de films conservés à Montréal (*Moires*, 1996-1998). Mais, bien souvent, les artistes utilisent des documents qu'ils créent ou accumulent et conservent eux-mêmes. C'est le cas de Raymonde April qui met en scène ses propres archives (*Tout embrasser*, 2000-2002), de Christian Boltanski qui trouve dans les brocantes les documents qu'il transforme en installations (*Les Suisses morts*, 1990; *Monuments*, à partir de 1985; *Signal*, 1994; Bénichou 2009b) ou de Bertrand Carrière qui rephotographie les lieux fixés dans l'album de photographies de la Première Guerre mondiale d'un inconnu (*Ce qui demeure*, 2005-2009). Au travers de ces démarches, on constate que les archives sont aujourd'hui comprises et utilisées hors de leur lieu

traditionnel qu'est le service d'archives et hors de l'action même des archivistes. En ce sens, certaines utilisations n'entrent plus dans le cadre des usagers, directs ou indirects. Ce qui se dessine ici est une différenciation entre les usages et usagers des archives traditionnelles – celles de la modernité – et les utilisations et utilisateurs de l'archive en postmodernité.

La définition des archives comme « documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, *produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité* »¹³ (DAF 2007, 9), permet d'ailleurs une pensée large des archives dans laquelle peuvent s'inscrire bon nombre de documents non pris en charge par les archivistes. Or, ces documents et ces utilisations qui permettent de porter un nouveau regard sur les archives ne sont que peu considérés par l'archivistique. Les archivistes ont tout intérêt à tenir compte de ces utilisateurs qui, finalement, agissent sur l'idée que la société dans son ensemble a des archives et donc sur leur statut.

L'apparition de ces utilisations et de ces utilisateurs postmodernes induit une présence, aussi diversifiée qu'originale, des archives là où on ne les attend pas : dans la mode et les loisirs, dans la publicité, sur Internet, au cinéma, dans les productions culturelles grand public, etc. Parmi ces utilisateurs, les artistes tiennent une place particulière pour au moins deux raisons.

La première raison réside dans le fait que l'idée même d'une époque postmoderne, qui constitue le cadre du développement de ces nouvelles pratiques archivales¹⁴, est étroitement liée au champ artistique. En effet, c'est dans ce domaine que la notion de postmoderne est d'abord apparue (en littérature puis en architecture) et qu'elle connaît les développements parmi les plus importants. Et, si « la postmodernité n'est pas un mouvement ni un courant artistique » (Jimenez 1997, 418), de nombreuses pratiques artistiques des vingt dernières années mettent en œuvre les caractéristiques de

¹³ Nous soulignons.

¹⁴ Nous reprenons ce terme de Jacques Derrida (1995) qui semble pertinent pour qualifier tout ce qui entretient une relation aux archives en tant que concept. Le terme archival se distingue donc du terme archivistique qui nous semble largement déterminé par sa relation à la pratique des archivistes, à une technique.

la postmodernité. Comme le montre Nicolas Bourriaud dans *Postproduction* (2003), le point commun entre les artistes dont la démarche s'appuie sur la réutilisation d'objets existants réside dans l'indistinction croissante entre consommation et production. Si Anderson (2010, 124-125) voit dans l'omniprésence des images la raison essentielle de cette réutilisation, il s'agit, pour Bourriaud, d'une nouvelle forme de culture qu'il nomme « culture de l'usage » ou « culture de l'activité ». Une particularité de cette culture est le rapport du consommateur aux produits qui lui sont proposés : « le consommateur *customize* et adapte les produits qu'il achète à sa personnalité ou à ses besoins. » (Bourriaud 2003, 35) Les artistes participent de cette nouvelle figure du « consommateur intelligent et potentiellement subversif : l'usager des formes » (Bourriaud 2003, 35) qui apparaît dans les années 1990. Par ailleurs, Bourriaud met en lumière le fait que ces artistes tiennent un discours particulier sur la société :

Pour les artistes de la fin du vingtième siècle, la société est devenue à la fois un corps divisé en lobbies, quotas ou communautés, et un vaste catalogue de trames narratives.

Ce que l'on a coutume d'appeler « réalité » est un montage. Mais celui dans lequel nous vivons est-il le seul possible? À partir du même matériau (le quotidien), on peut réaliser différentes versions de la réalité. [...] L'artiste déprogramme pour reprogrammer, suggérant ainsi qu'il existe d'autres usages possibles des techniques et des outils qui sont à notre disposition. (Bourriaud 2003, 70)

Ce que décrit Bourriaud tout au long de son ouvrage correspond en fait à la culture postmoderne qui se déploie au sein d'un système unique et en évacue toute possibilité non commerciale (Jameson 1998, 135). Bourriaud parle alors de « brouillage des frontières » (2003, 12). Finalement, du fait de la place centrale de la culture et de l'art dans la société postmoderne, il apparaît pertinent d'appuyer une étude relative à la place des archives dans la société postmoderne sur les pratiques artistiques mettant en scène des documents d'archives.

Par ailleurs, et c'est la deuxième raison qui explique la place singulière des artistes parmi les utilisateurs d'archives, nous considérons, avec Christian Boltanski notamment, que l'activité artistique a partie liée avec l'interprétation et la transmission de l'histoire. Lors d'une rencontre à l'École normale supérieure de Paris, Boltanski exposait sa conception de la relation entre art et fait historique de la manière suivante :

Je pense que les artistes ont une sensibilité qui fait qu'ils sont plus sensibles à la période dans laquelle ils vivent. Il y a un lien entre le minimalisme et le communisme, entre le Bauhaus et le nazisme... [...] je pense qu'en regardant l'art on ressent mieux des événements historiques. (ENS 2008)

Ainsi, l'art n'est jamais déconnecté de son contexte sociétal et historique et, au contraire, il fonctionne comme marqueur de son temps. C'est dans cette mesure que nous pensons que l'exploitation artistique des documents offre une perspective originale pour une pensée archivistique de l'archive.

Pour résumer, dans le contexte historique qu'est la postmodernité, le champ culturel et la relation au passé connaissent des évolutions qui ont des conséquences sur la manière dont les archives définitives sont comprises et sur leur statut social. D'une part, la présentation de la société occidentale comme aboutissement de l'évolution historique confère aux archives une place et un rôle inédits. Produit culturel et moyen de connaissance du passé, elles deviennent un objet central, emblématique peut-être, de la postmodernité. D'autre part, elles sont l'objet d'utilisations de plus en plus variées et originales par des utilisateurs qui se distinguent des usagers traditionnels et qui sont peu connus. La multiplication des utilisations est explicable par le développement de technologies productrices d'images (depuis la télévision jusqu'aux téléphones intelligents) et la possibilité inédite de s'approprier ces images omniprésentes (depuis la photocopie jusqu'au téléchargement en ligne). Finalement, les artistes, en tant qu'acteurs fondamentaux de la période portent une attention particulière aux archives et constituent ainsi un exemple paradigmatique des utilisateurs postmodernes.

1.1.2 L'impact de la postmodernité sur la conception des archives : le renouvellement de la pensée archivistique dans les années 1990

Dans le champ archivistique, les archives sont généralement comprises comme le moyen privilégié de connaissance du passé et « le devoir premier des archivistes est de maintenir l'intégrité des documents » (ICA 1996, 1) qui assure leur fonction de « témoignage du passé durable et digne de foi. » (ICA 1996, 1) Cette assertion renvoie à l'idée des archives comme un objet figé. Elle est aujourd'hui encore le fondement de la pensée dominante en archivistique.

Cependant, depuis les années 1990, des voix se sont élevées défendant une autre conception selon laquelle les archives sont un objet en grande partie déterminé par la subjectivité des individus, archivistes et utilisateurs, qui agissent sur les documents. Engagé dans les milieux anglophones, un débat oppose une vision que nous nommons traditionnelle ou classique, du fait qu'elle repose sur les fondements de la discipline tels qu'ils ont été élaborés depuis le 19^e siècle, et que l'on retrouve dans la littérature sous l'appellation de « traditionnelle » (Eastwood et McNeil 2010), « jenkinsonienne » (Hill 2011; Ridener 2009) ou « positiviste » (Harris 1997), et une conception plus critique, dite « postmoderne » (Hardiman 2009; Hill 2011), largement fondée sur la pensée du philosophe français Jacques Derrida (Brothman 1993, 1997, 1999; Hardiman 2009; Harris 2010).

D'abord, la vision classique est transmise par les manuels destinés à la formation des archivistes. Celui des hollandais Muller, Feith et Fruin (1910), paru en 1804, est le premier d'entre eux. Réédité en anglais en 2003, il est cité par les auteurs anglo-saxons s'intéressant à l'histoire de l'archivistique comme l'un des fondements de la discipline (Cook 1997; Eastwood et McNeil 2010; Ridener 2010). Pour Ridener (2010, 22) et Cook (1997, 21), le manuel constitue la première théorie archivistique moderne en posant formellement les bases de la description et du classement des archives historiques fondées sur le principe de provenance. Le second manuel archivistique, celui de l'archiviste britannique Hilary Jenkinson (1882-1961) *A Manual of Archive Administration* (1922), est publié en 1922. Jenkinson présente les archives comme les documents qui participent d'une transaction officielle et qui sont préservés comme tels. L'archiviste britannique introduit l'idée que les archives constituent avant tout une preuve administrative et une source pour les historiens. C'est lui aussi qui établit le rôle de l'archiviste comme gardien impartial (Cook 1993, 23) des documents sélectionnés par le créateur. En 1956, Theodore R. Schellenberg publie *Modern Archives*, qui rompt d'une certaine manière avec la conception de Jenkinson. Sa définition des archives élargit le champ archivistique aux documents conservés en vertu de leur caractère informationnel (Schellenberg 1956, 16). Là où Jenkinson laissait les producteurs des documents seuls juges de la pertinence des documents pour une conservation

permanente (Jenkinson 1922, 130), Schellenberg confère à l'archiviste un rôle prééminent dans la sélection des documents voués à devenir archives définitives (Schellenberg 1956, 30-31).

Ces trois ouvrages, bien qu'ayant été réalisés dans un intervalle d'un siècle et demi, proposent une vision similaire des archives définitives, aujourd'hui encore dominante dans la discipline. Elle est reprise dans les écrits d'archivistes tels que Carol Couture et Jean-Yves Rousseau au Québec, Terry Eastwood, Heather MacNeil ou Luciana Duranti au Canada et Michel Duchein en France. Les archives, selon la vision qui se dégage des textes de ces auteurs, sont comprises comme un objet naturel, fini et impartial¹⁵.

La postmodernité a cependant marqué la pensée archivistique. En effet, certains archivistes, pour avoir commencé à discuter les fondements archivistiques au début des années 1990, ont trouvé dans le discours de Jacques Derrida sur les archives (1993, 1995, 2002, 2003) un cadre intellectuel permettant de déployer leur pensée archivistique. Dans *Mal d'archive* en 1995, Jacques Derrida, réfléchissant au concept d'archives, propose un renouvellement terminologique grâce auquel il est possible de repenser le domaine. Apparaissent ainsi les adjectifs : « archival », « archivable » et « archivant » pour qualifier des éléments propres aux archives hors du champ de la profession archivistique. L'archivation se distingue alors de l'archivage. Celui-ci tiendrait davantage du stockage quand celle-là est une action intellectuelle et sociale :

l'archive [...], ce n'est pas seulement le lieu de stockage et de conservation d'un contenu archivable passé qui existerait de toute façon, tel que, sans elle, on croit qu'il fut ou qu'il aura été. [...] L'archivation produit autant qu'elle enregistre l'événement. (Derrida 1995, 34)

Cette idée est centrale à l'ensemble de la pensée associée à la postmodernité en archivistique et a des implications multiples au regard de la vision classique. Notamment, la place et le rôle de l'archiviste dans la création des archives sont placés au cœur de la réflexion des archivistes postmodernes. Par ailleurs, l'ouvrage de Derrida permet aux archivistes de développer une conception des archives en tant qu'elles sont

¹⁵ Voir *infra* chapitre 2.

un objet socialement construit (Brothman 1991, 1993; Cook 1993, 2001a; Ketelaar 2001, 2002a et b; Nesmith 2002), un objet ouvert à l'interprétation (Harris 1997; Ketelaar 2001), et qu'elles sont plus en lien avec l'avenir qu'avec le passé (Menne-Haritz 2003)¹⁶.

Nous concevons ces deux visions, classique et postmoderne, comme essentiellement contradictoires en ce que l'une est centrée sur le créateur des documents et le passé compris comme l'ensemble des actes posés par le créateur, tandis que l'autre se fonde sur les fonctions sociales des archives et sur le rôle de l'archiviste. Elles constituent donc les deux pôles d'un axe autour duquel s'est articulé, durant les années 1990, un débat sur la nature et les fonctions des archives. Ce débat a, cependant, laissé des aspects problématiques. Ainsi, quelle que soit l'approche envisagée, les archives définitives sont considérées comme l'étape finale du cycle de vie des documents, une étape mal définie; ensuite, la valeur secondaire est liée aux utilisations pour des besoins informationnels et testimoniaux; enfin, le cadre de référence justifiant l'existence des archives définitives est constitué par leurs fonctions administratives, scientifiques et patrimoniales. En outre, les visions des archives définitives qui se dégagent de la littérature archivistique sont à la fois partielles et univoques quand, selon nous, le statut et la nature de l'archive en postmodernité sont pour le moins équivoques : à la fois représentation du passé et ouverture sur l'avenir, elles plient le temps sans pour autant être repliées sur elles-mêmes. Ces aspects que l'archivistique n'aborde pas ou résout de manière partielle, sont à l'origine de nos interrogations sur les archives à l'époque postmoderne.

1.1.3 Objectifs de la recherche : théorie des archives, approche dialectique et exploitation artistique

Nos objectifs de recherche relèvent de deux axes de réflexion¹⁷. Le premier est lié à la théorie des archives et il est centré sur la temporalité des archives définitives. Plus précisément cet aspect permettra de dégager leurs définitions au travers du principe

¹⁶ Voir *infra* chapitre 3.

¹⁷ Voir le tableau de synthèse en Annexe 1.

de respect des fonds, d'une part, et des modèles de gestion des documents, la théorie des trois âges et le *Records continuum*, compris comme recouvrant les différents moments d'existence des documents, d'autre part. Le deuxième axe de notre réflexion est constitué par les utilisations postmodernes des archives définitives, il est lié à leurs valeurs et fonctions ainsi qu'à leurs champs d'existence, c'est-à-dire les domaines d'activité dans lesquels les documents sont utilisés.

Notre premier objectif sera de développer les bases d'une pensée dialectique des archives qui permette d'articuler les différentes conceptions nourrissant le champ archivistique. Nous chercherons donc, dans la pensée de Walter Benjamin, les éléments qui pourraient constituer une telle pensée. Pour cela, nous nous poserons les deux sous-questions suivantes : Quelles sont les visions des archives définitives sous-tendues par les différents courants archivistiques? Comment une pensée dialectique de l'archive peut-elle être développée à partir des écrits de Walter Benjamin? Notre deuxième objectif est de montrer les limites des modèles du cycle de vie des documents (théorie des trois âges et *Records continuum*) au regard des archives définitives. Nous chercherons à montrer que les archives connaissent trois moments d'existence non séquentiels : la création des documents, leur conservation et leur utilisation. Plus précisément, les modèles de cycle de vie des documents permettent-ils de prendre en charge les archives définitives? Quelle est la place des archives définitives dans les modèles de cycle de vie des documents? L'utilisation des archives peut-elle être considérée comme un nouveau moment d'existence des documents d'archives distinct mais non subséquent à leur création et leur conservation?

Notre troisième objectif est de présenter l'émotion et la capacité d'évocation comme des qualités des archives définitives. La question qui se pose alors est de savoir quelles sont les valeurs et fonctions des archives définitives. À quels rôles et à quelles fonctions les artistes associent-ils les archives? Quelle pourrait être la place de l'émotion et de l'évocation dans la caractérisation des archives définitives? Enfin, notre dernier objectif est d'identifier les champs d'existence des archives définitives, c'est-à-dire les domaines d'activité associés à ces documents, et de définir leur cadre de référence. Ces champs constituent en effet ce que l'on peut nommer le cadre de référence auquel les

archivistes font, ou non, appel lors de la sélection des documents voués à devenir archives définitives. Pour atteindre cet objectif, nous devons répondre aux questions suivantes : Quelles activités justifient l'existence des archives définitives? Quels sont les domaines d'activités associés aux archives par les archivistes? Est-il possible de circonscrire un nouveau champ référentiel pour l'évaluation des archives définitives?

1.2 L'approche dialectique entre pensée et méthode

Si nos objectifs et questions de recherche touchent autant à des objets théoriques – les visions des archives, les modèles de gestion des documents, les concepts benjaminien – qu'à des objets empiriques – les œuvres d'art – c'est que l'articulation de ces deux plans de la connaissance est nécessaire à l'établissement d'une pensée dialectique. C'est en effet le point central de l'approche dialectique que de travailler des concepts à partir du réel. Nous présenterons ici cette manière d'aborder la question des archives.

La dialectique est une pensée et une méthode tout en même temps. En tant que pensée, elle postule que le réel prime sur sa connaissance, que l'objet d'une étude n'est pas une simple construction. En tant que méthode, la dialectique n'opère pas de distinction entre la théorie et la pratique qui se nourrissent mutuellement. Elle repose sur le mouvement dialectique qui unit des termes apparemment contradictoires dans une totalité qui dépassent chacun de ces termes.

En 1888, Friedrich Engels définissait la dialectique hégélienne, depuis et contre laquelle le matérialisme dialectique a été pensé, comme :

La grande idée selon laquelle le monde ne doit pas être considéré comme un complexe de *choses achevées*, mais comme un complexe de *processus* où les choses, en apparence stables, tout autant que leurs images mentales dans notre cerveau, les concepts, passent par un changement ininterrompu de devenir et de périr où, finalement, [...] un développement progressif finit par se faire jour. (Engels 1968, 45)

[... Ainsi,] si l'on part constamment de ce point de vue dans la recherche, on cesse une fois pour toutes de demander des solutions définitives et des vérités éternelles ; on a toujours conscience [...] de [la] dépendance [de la connaissance] à l'égard des conditions dans lesquelles elle a été acquise [...]. (Engels 1968, 45)

Engels retient de la dialectique hégélienne la conception de la pensée comme mouvement et l'interdépendance entre la connaissance et le contexte qui la permet. Marx et Engels (1962) rejettent en revanche le caractère idéaliste¹⁸ de la dialectique hégélienne. Ils lui opposent l'introduction du réel :

Les conditions préalables dont nous partons ne sont pas des bases arbitraires [...]; ce sont des bases réelles dont on ne peut faire abstraction qu'en imagination. Ce sont les individus réels, leur action et leurs conditions d'existence matérielles, celles qu'ils ont trouvées toutes prêtes, comme aussi celles qui sont nées de leur propre action. Ces bases sont donc vérifiables par voie purement empirique. (Marx et Engels 1962, 15)

Ainsi, « la question de savoir si la pensée peut aboutir à une vérité objective n'est pas une question théorique, mais une question pratique. C'est dans la pratique qu'il faut que l'homme prouve la vérité, c'est-à-dire la réalité [...]. » (Marx 1968, 61) Cet ancrage de la vérité dans la pratique, c'est-à-dire dans le moment historique particulier dans lequel le sujet s'inscrit, est cependant nuancé par Walter Benjamin : « Pourtant, la vérité n'est pas seulement – comme l'affirme le marxisme – une fonction temporelle du connaître. Elle est attachée au contraire à un noyau temporel qui se trouve à la fois dans ce qui est connu et dans ce qui connaît. » (Benjamin, 1989, 480) La vérité d'un objet, sa nature, est donc à chercher dans la relation entre cet objet, le sujet qui l'appréhende et le moment historique dont participent à la fois l'objet et le sujet.

Dans le cadre de la pensée contemporaine, l'approche dialectique se distingue d'une part, de l'approche postmoderne (constructiviste) en ce qu'elle part du réel, qu'elle affirme l'existence objective d'une réalité. Et, d'autre part, contrairement à l'approche traditionnelle (positiviste), elle met en jeu le sujet qui pense cette réalité. C'est ce qu'exprime Walter Benjamin lorsqu'il écrit :

On dit que la méthode dialectique consiste à rendre chaque fois justice à la situation historique concrète de l'objet auquel elle s'applique. Mais cela ne suffit pas. Car il est tout aussi important, pour cette méthode, de rendre justice à la situation historique concrète de l'*intérêt* qui est porté à son objet. (Benjamin 1989, 422)

¹⁸ La dialectique hégélienne prétend conduire à la connaissance du réel par le dépassement des contradictions dans le mouvement dialectique des seuls concepts. C'est en cela qu'elle est idéaliste : elle ne s'attache pas aux objets matériels, mais postule la possibilité de leur connaissance par la pensée. À ce propos, on peut se reporter à Henri Lefebvre (1974, 13-21).

Ceci constitue la prémisse à notre réflexion : l'objet étudié est une réalité concrète, historiquement déterminée et saisie en une totalité qui unit l'objet et les discours qui le travaillent. Le matérialisme dialectique permet donc de dépasser la contradiction apparente entre réalisme et idéalisme (positivisme et constructivisme) en affirmant la double nature de l'objet – matériel et théorique – et son inscription dans le processus historique.

L'indistinction entre théorie et pratique, dictée par la dialectique comme méthode, est essentielle pour notre démarche puisqu'il est impossible de penser les archives de manière unilatérale, théorique ou empirique, du fait qu'elles sont à la fois matière et pensée, concrètes et abstraites. Les archives, en effet, sont, d'une part, des « documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel » (DAF 2007, 9) et, d'autre part, elles sont considérées comme un « témoignage du passé durable et digne de foi » (ICA 1996, 1) et comme « la mémoire individuelle et collective » (ICA 2010). Ces deux facettes des archives, document et mémoire, révélées par les différentes définitions invoquent une réflexion ancrée tout autant dans la pratique que dans le champ théorique.

Et, si l'on suit Benjamin, ces deux aspects doivent être articulés de manière à ce que « tandis que s'opère [l]e sauvetage des phénomènes par l'intermédiaire des idées, la présentation des idées se fait par la médiation de la réalité empirique » (Benjamin 2009, 38-39). Car, en effet, l'approche dialectique benjaminienne vise à opérer le « sauvetage » des phénomènes. Sauver un objet, un moment historique ou un phénomène, c'est le sauver de l'oubli ou de l'indifférence, c'est « s'efforc[er] “d'arracher” la tradition au “conformisme” qui est sur le point de s'en emparer » (Benjamin 2009, 21). Pour cette thèse, cela se traduit par le fait de développer une conception abstraite des archives qui les pense dans leur historicité, c'est-à-dire en présentant les modalités de leur existence à travers le temps.

Finalement, l'aspect purement méthodologique de la dialectique consiste dans le mouvement dialectique, c'est-à-dire le mouvement par contradiction ou opposition, qui vise à leur dépassement. Benjamin le formule ainsi :

Il est très facile d'effectuer à chaque époque, dans les différents "domaines", des dichotomies, selon des points de vue déterminés, de telle sorte que, d'un côté se trouve la partie "féconde", "pleine d'avenir", "vivante", "positive", de l'autre, la partie inutile, arriérée, morte de cette époque. On ne fera même apparaître nettement les contours de cette partie positive que si elle est opposée à l'autre. Mais d'un autre côté, toute négation n'a de valeur que parce qu'elle sert d'arrière-plan aux linéaments du vivant, du positif. Il est donc d'une importance décisive d'appliquer de nouveau une division à cette partie négative, d'abord détachée, de sorte qu'en déplaçant l'angle de vue (sans modifier l'échelle!) on fasse surgir en elle, de nouveau, un élément positif différent de celui qui a été préalablement dégagé. Et ainsi de suite, à l'infini, jusqu'à ce que la totalité du passé soit, dans une apocatastase¹⁹ historique, introduite dans le présent. (Benjamin 1989, 475-476)

Ainsi, le principe fondamental de la méthode dialectique consiste dans l'analyse, la destruction, la fragmentation, de l'objet d'étude, qui permet de révéler, en dernière instance, la vérité de cet objet, sa connaissance comme totalité.

Pour résumer, afin d'atteindre nos objectifs, qui sont d'ordre théorique et empirique, nous postulons que le réel précède sa connaissance mais que, dans un rapport réciproque, le réel est transformé par les conditions de sa connaissance. La pensée de Walter Benjamin nous permet d'affirmer que la vérité de l'archive, sa possibilité conceptuelle, doit être cherchée au point de rencontre entre un document et un utilisateur, c'est-à-dire dans ce que nous nommons l'exploitation – ce « noyau temporel qui se trouve *à la fois*²⁰ dans ce qui est connu et dans ce qui connaît. » (Benjamin, 1989, 480). Du point de vue de la méthode, le mouvement dialectique, mouvement des concepts qui procède par contradictions et oppositions, mais aussi mouvement de la pensée qui va et vient entre objet empirique et concept, permet d'articuler les différents aspects de notre sujet dans une vision interdisciplinaire située entre historiographie, archivistique et philosophie.

¹⁹ L'apocatastase est le salut final des âmes, la restauration du monde après sa destruction.

²⁰ Nous soulignons.

1.3 La méthode de travail

1.3.1 L'analyse de la littérature archivistique

Pour mieux comprendre ce que sont les archives pour ceux-là mêmes qui en ont la charge, les textes archivistiques seront l'objet d'une analyse comparative dans le but d'établir les courants qui parcourent la discipline. Cependant, si l'archivistique s'est constituée en discipline au 19^e siècle, c'est en partie sous le coup des réflexions des historiens quant à leur propre champ de savoir, à leur pratique et à leur rapport tant au passé qu'à leurs sources. Leurs écrits sont donc d'une importance majeure pour comprendre les archives et le rapport à la connaissance qu'elles permettent. Ainsi, nous mèneront une lecture parallèle des écrits archivistiques et historiographiques. Car en effet, pour ce qui concerne les archives définitives, l'archivistique reste associée aux disciplines historiques et les archivistes tendent à les concevoir en regard de l'évolution des préoccupations et des réflexions historiographiques. En outre, le regard des historiens sur les archives est essentiel dans la mesure où elles sont avant tout considérées comme un moyen, pour les individus comme pour la société dans son ensemble, de s'inscrire dans le temps. La compréhension du rapport au passé qu'elles permettent, ou qu'elles imposent, est alors une condition de possibilité d'une théorie des archives.

La lecture de la littérature historiographique et archivistique sera guidée par les arguments concernant 1) la nature des archives définitives – leur caractère naturel ou construit, fini ou incomplet – 2) leur rapport à la temporalité – elles peuvent être comprises soit dans leur rapport au passé, soit comme objet en devenir et donc plus en lien avec le présent et l'avenir – 3) les valeurs et les fonctions assignées aux archives définitives ainsi que les domaines d'activité qui leur sont associés – administration, recherche et patrimoine. La comparaison des textes sur ces bases permettra d'établir clairement les différentes visions des archives définitives qui se dégagent des écrits archivistiques.

Le choix des textes sera effectué, à l'échelle internationale mais dans les seules sphères francophone et anglophone, selon une approche intertextuelle basée sur les

auteurs phares de la discipline archivistique. D'abord, l'échelle internationale s'impose pour que le corpus offre des éléments diversifiés au sein d'un ensemble cohérent. Ainsi, si l'archivistique en tant que discipline permet l'établissement d'un corpus homogène, les différentes visions qui traversent la discipline à travers l'espace et le temps constituent la diversité qui rendra l'analyse fructueuse. Ensuite, l'intertextualité constitue une méthode appropriée, d'une part, pour atteindre l'exhaustivité des points de vue sur les archives définitives, et d'autre part, pour connaître la position des auteurs dans le champ archivistique. Il s'agit, à l'origine, d'une méthode de sémiologie qui vise à établir :

Les relations explicites et implicites qu'un texte ou un énoncé entretient avec des textes antérieurs, contemporains ou postérieurs. À travers de telles relations, un texte évoque une représentation de la situation discursive, les ressources textuelles qui agissent sur la situation et la manière dont le texte analysé se positionne par rapport à d'autres textes et les exploite²¹. (Bazerman 2003, 100, trad.)

La pensée traditionnelle sera analysée à partir des auteurs fondateurs de la discipline en occident que sont Hilary Jenkinson (1922) et Theodore R. Schellenberg (1956) ainsi que sur la base des textes de Carol Couture (1994a et b; 1998; 1999), Jean-Yves Rousseau (1990; 1994), Luciana Duranti (1995; 1998; Duranti, Eastwood et McNeil 2002) et Terry Eastwood (1993; Eastwood et McNeil 2010). Certains textes, isolés mais essentiels, seront aussi à la base de l'exploration de la pensée traditionnelle. Ainsi, les textes de Michel Duchein (1977), qui constitue une référence internationale en matière de respect des fonds, et d'Yves Pérotin (CITRA 1963; Pérotin 1961), qui a introduit le cycle de vie des archives en France, seront analysés dans le cadre de l'étude de la vision traditionnelle.

D'autre part, sur la base des travaux de Terry Cook (1993, 1997, 2001a, 2009, 2011) et Brien Brothman (1991, 1993, 1997, 1999, 2001, 2002, 2006, 2010), qui comptent parmi les principaux animateurs du courant postmoderne, nous serons en mesure d'atteindre une vision globale de la pensée postmoderne. En outre, ces textes étant souvent de nature polémique, la méthode intertextuelle nous permettra, par le jeu

²¹ « The explicit and implicit relations that a text or utterance has to prior, contemporary and potential future texts. Through such relations a text evokes a representation of the discourse situation, the textual resources that bear on the situation, and how current text positions itself and draws on other texts. »

des citations, d'élargir nos sources jusqu'à l'obtention d'un ensemble exhaustif au regard des positions tenues dans le champ archivistique. Nous n'oublierons pas les archivistes australiens tels que Sue McKemmish (1998, 2001, 2005; McKemmish, Faulkhead et Russell 2011, McKemmish *et al.* 2012) et Franck Upward (1996, 1997; Upward, McKemmish et Reed 2011) qui ont notamment travaillé à l'élaboration du modèle du *Records continuum*.

Le résultat de cette analyse pourra ensuite être mis en perspective grâce à la pensée de Walter Benjamin dont les principaux textes (1989; 1991a et b; 2000a, b et c; 2009; 2011 a et b) seront l'objet d'une lecture critique dans le but de dégager l'applicabilité de sa théorie de l'histoire et du concept d'image dialectique à la théorie des archives. Nous nous attacherons aux concepts clés d'image dialectique et de constellation, d'histoire et de mémoire pour dégager une conception des archives et de l'archive qui articule ces différents termes.

1.3.2 L'analyse des œuvres d'art

Les œuvres d'art, quant à elles, seront le moyen d'analyser le phénomène constitué par l'exploitation des archives en postmodernité. Elles seront donc étudiées, d'une part, à la lumière des conditions d'utilisation pour révéler l'importance de cet outil méthodologique propre à l'étude de l'exploitation des archives, d'autre part, une typologie thématique des œuvres sera établie pour dégager le discours qu'elles tiennent²² quant aux archives et à l'archive.

Les travaux de Lemay (Lemay 2010a et b; Lemay et Boucher 2011, Lemay et Klein 2012a et b), révèlent en effet quatre éléments qui permettent de matérialiser la notion d'exploitation des archives et de mettre en lumière les possibilités d'existence des archives. Ces éléments qui constituent les conditions d'utilisation sont le contexte de l'exploitation, la matérialité de l'archive, le dispositif qui en permet la présentation et le public qui reçoit l'objet créé par l'exploitation.

²² Les œuvres d'art, dans une perspective sémiologique, peuvent être considérées comme un langage (Barthes 1972, 1991; Marin 2012). En ce sens, elles tiennent un discours.

D'abord, le contexte est l'un des éléments identifiés par Yvon Lemay comme prenant part aux conditions d'utilisation des archives définitives. En effet, « le potentiel de signification des documents d'archives va se réaliser en fonction d'un champ, d'un domaine, d'un discours » (Lemay 2010b, 77). Ensuite, « de son support à sa mise en forme en passant par les traces du passage du temps » (Lemay 2010b, 76), le document d'archives est avant tout un objet. Selon nous, sa matérialité constitue le premier aspect à prendre en compte pour mieux comprendre les conditions de son utilisation. Nous considérons que l'autre aspect fondamental des conditions d'utilisation des documents d'archives est le dispositif : « l'interrelation de divers éléments qui serviront à la présentation du document » (Lemay 2010b, 76). « A la fois machine et machination (au sens de la *méchanè* grecque), tout dispositif vise à produire des effets spécifiques. Cet "agencement des pièces d'un mécanisme" [...] est nécessairement de l'ordre de la scénographie » (Duquet 1988, 226). Mettant en jeu des éléments tels que les textes d'accompagnement du document ou les images pouvant y être juxtaposées, le dispositif s'articule dans la manière dont ces différents éléments sont organisés dans le temps (montage) ou dans l'espace (mise en scène). Enfin, le dernier élément mis en jeu lors de l'exploitation des documents d'archives est le rôle assigné au public destinataire des objets créés. En effet, dans le dispositif « sont actualisés certains réglages du regard ou des modes particuliers d'implication du spectateur. » (Duquet 1988, 226) Le spectateur n'est donc pas un simple récepteur passif de faits et de relations préalablement établis, mais il participe à les établir. Les procédés mis en place par les utilisateurs lors de leurs exploitations des archives ne fonctionnent pleinement que si le spectateur est capable de reconnaître l'archive. Le public de l'archive mise en jeu dans différentes utilisations est actif au même titre que le *Spectateur émancipé* de Jacques Rancière « [...] observe, [...] sélectionne, [...] compare, [...] interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues [...] en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. » (Rancière 2008, 19)

Pour ce qui est du corpus d'œuvres que nous envisageons d'étudier, nous disposons déjà d'un groupe d'artistes préoccupés par la question des archives grâce aux travaux de Lemay (2007, 2008, 2009, 2010a et b; Lemay et Boucher 2011; Lemay et

Ferron 2010; Lemay et Klein 2012a et b) et de Boucher (2009; Boucher et Lemay 2009-2010). Par ailleurs, nous explorerons les publications relatives à la thématique des archives dans l'art contemporain, depuis le début des années 2000 essentiellement, telles que les catalogues d'expositions (Enwezor 2008; Monk 2007; Morel 2009, Shaffner *et al.* 1998), les numéros thématiques de revues (*Ciel variable* 2002), les monographies, études et actes de colloques (Bénichou 2009a et b, 2010; Charbonneau 2000; Foulon 2007; Hudson 2008; Mokhtari *et al.* 2004; Spieker 2008; Thomas 2004), les articles de revues artistiques et d'histoire de l'art (Bénichou 2002, 2009a; Foster 2004; Simon 2002). Sur cette base, nous pourrions établir un ensemble d'artistes contemporains aussi bien québécois, tels que Raymonde April, Patrick Altman, Bertrand Carrière, Angela Grauerholz ou Emmanuelle Léonard, que canadiens comme Jeffrey Thomas, Rosalie Favell ou Sarah Angelucci, ou encore étrangers comme Christian Boltanski, Éric Rondepierre, Gerhard Richter ou Hans-Peter Feldmann qui sont incontournables dans le cadre d'une étude relative à la thématique « archives et art contemporain ».

Les critères utilisés pour établir le corpus initial seront les questions archivistiques soulevées par les œuvres, la notoriété de l'artiste et la documentation disponible. Il sera enrichi, si nécessaire, au cours de l'analyse en fonction des citations et des références trouvées dans la documentation. Le critère principal est celui des problématiques archivistiques que les œuvres permettent d'aborder. Pour les déterminer, une typologie des œuvres et des démarches artistiques doit être établie. Dans le domaine de l'histoire de l'art, les chercheurs ont mis en lumière différentes facettes de l'archive telle qu'elle est comprise par les artistes. Ainsi, le colloque *Les artistes contemporains et l'archive : Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation* (Mokhtari *et al.* 2004) a permis à Jean-Marie Poinot de distinguer : « l'archive comme objet, comme méthode, comme image ou comme poétique » (Poinot 2004, 5). Anne Bénichou (2002), de son côté, distingue deux stratégies qui permettent aux artistes de transformer les clichés photographiques en documents d'archives : l'échantillonnage et le classement. Ces deux pratiques donnent naissance à ce que l'historienne de l'art nomme les « œuvres-archives » (Bénichou 2002).

Du point de vue archivistique, Magee et Waters (2011) voient apparaître, dans le travail des artistes, les thèmes suivants : le concept d'archives, les pratiques d'archivage, le sujet sur lequel portent les documents, le récit dont ils sont le véhicule ou l'origine, ou encore leurs propriétés physiques ou visuelles. Pour ce qui concerne cette thèse, nous avons pu établir, au cours des travaux que nous avons menés (Lemay et Klein 2012a et b), une typologie qui recoupe en partie celle de Magee et Waters (2011). Ces questions sont celles de la mémoire (Christian Boltanski, Jeff Thomas, Rosalie Favel); de la mise en cause de l'archive dans ce qu'elle promet d'authenticité et de vérité (Hans-Peter Feldmann, Patrick Altman, Vera Frenkel, Emmanuelle Léonard); de l'archive comme modalité d'appropriation du monde (Gerhard Richter, Angela Grauerholz, Claire Savoie, Melvin Charney); et, enfin, de la poétique de l'archive (Zoe Leonard, Bertrand Carrière, Éric Rondepierre, Loren Williams). Il faut finalement noter que les critères culturels et géographiques n'ont pas été retenus puisque notre réflexion ne relève pas de l'histoire de l'art et ne vise donc pas à révéler les discours socio-culturels ou politiques portés par les œuvres.

1.4 En résumé

En somme, notre méthode de travail appliquera les deux outils inhérents à la dialectique telle que décrite plus haut – l'analyse et la synthèse – aux corpus sélectionnés. Plusieurs moyens seront mis en œuvre pour établir ces derniers. Les écrits historiographiques et archivistiques seront l'objet d'une lecture intertextuelle tandis que ceux de Walter Benjamin seront sélectionnés en fonction des concepts dont ils traitent. Les œuvres d'art étudiées, quant à elles, seront choisies à partir d'un corpus mis en lumière par les travaux existants qui sera enrichi au fil des lectures et en fonction de la notoriété des artistes et des questions archivistiques soulevées par les œuvres²³.

Le traitement analytique des textes et des œuvres sera effectué selon des grilles de lecture variant en fonction de nos questions de recherche. Ainsi, notre premier objectif, développer les bases d'une pensée dialectique des archives, nécessite de dégager, d'une part, les visions des archives définitives sous-tendues par les différents

²³ Voir le tableau de synthèse en Annexe 1.

courants archivistiques, et d'autre part, la possibilité de développer une pensée dialectique de l'archive à partir des écrits de Walter Benjamin. Nous analyserons dans un premier temps la littérature archivistique et historiographique en nous attachant aux définitions des archives définitives qui permettent d'en dégager la nature. Nous examinerons le lien établi par les auteurs entre les archives définitives et le passé, leur relation avec l'avenir, l'importance des créateurs de documents ainsi que celles des utilisateurs de manière à mettre en lumière la temporalité des archives définitives telle qu'elle est donnée par les archivistes en fonction de leur vision. Dans un second temps, les principaux textes de Benjamin seront étudiés au prisme des définitions de concepts clés pour notre étude que sont ceux d'histoire, de temps continu et d'image dialectique. Notre lecture sera aussi orientée par la recherche d'une applicabilité de ces concepts aux archives.

Notre deuxième objectif, montrer les limites des modèles du cycle de vie des documents (théorie des trois âges et du *Records continuum*) au regard des archives définitives, nous conduira d'abord à mettre en lumière la place des archives définitives dans les modèles de cycle de vie des documents. Nous analyserons les deux modèles de gestion du cycle de vie au regard de leurs différences et de la place qu'ils accordent aux archives définitives. Ensuite, la synthèse des éléments révélés par les analyses précédentes nous permettra de répondre à la quatrième sous-question : « L'utilisation des archives peut-elle être considérée comme un nouveau moment d'existence des documents d'archives distinct mais non subséquent à leur création et leur conservation? » Il s'agira de mettre en relation la temporalité chez Benjamin avec les visions qui auront émergé de l'analyse de la littérature archivistique et la vision du temps selon les modèles de gestion des documents. Nous nous attacherons alors à vérifier l'applicabilité des concepts benjaminien à une pensée de l'archive telle que nous l'aurons proposée à l'issue de l'analyse des textes de Benjamin. Cette première synthèse nous permettra de dégager certaines caractéristiques des archives définitives au regard de leur temporalité.

Nous pourrons alors envisager notre troisième objectif, présenter l'émotion et la capacité d'évocation comme des qualités des archives définitives et notre cinquième

sous-question : « À quels rôles et à quelles fonctions les artistes associent-ils les archives définitives? » Les œuvres et la littérature qui leur est relative seront analysées au prisme des conditions d'utilisation et de la typologie des thématiques (mémoire, authenticité, moyen d'appropriation du monde et poétique de l'archive) qui révéleront le discours des œuvres, des historiens d'art et des critiques sur les archives dans l'art contemporain. Par ailleurs, l'analyse de la littérature produite par les artistes, les historiens d'art et les critiques au regard des notions d'émotion et d'archives nous permettra de répondre à notre sixième sous-question : « Quelle pourrait être la place de l'émotion et de l'évocation dans la caractérisation des archives définitives? »

Notre quatrième objectif vise à identifier les champs d'existence des archives définitives, c'est-à-dire les domaines d'activité associés à ces documents, et de définir leur cadre de référence. Il nous faudra alors répondre à la septième sous-question : « Quels sont les domaines d'activités associés aux archives par les archivistes? » Pour cela, nous dégagerons de la littérature archivistique la manière dont les archivistes caractérisent les usagers et les usages des archives définitives. Pour finir, avec la synthèse des éléments mis au jour, nous pourrions conclure à la possibilité d'un nouveau champ de référence pour les archives définitives et répondre ainsi à notre huitième sous-question : « Est-il possible de circonscrire un nouveau champ référentiel pour l'évaluation des archives définitives? » Nous pourrions alors dégager certaines caractéristiques des archives définitives au regard de leur utilisation par les artistes.

À partir de l'ensemble de ces éléments, nous serons en mesure d'établir une synthèse archivistique qui mettra en jeu la question du cycle de vie au travers de la temporalité des archives définitives; qui reviendra sur les valeurs et fonctions assignées aux archives définitives en postmodernité en établissant l'émotion comme valeur archivistique et la capacité d'évocation comme fonction des archives définitives; qui montrera que la création doit être considérée comme un champ référentiel au même titre que l'administration, la recherche et le patrimoine; qui proposera, enfin, une vision dialectique des archives articulant les visions traditionnelle et postmoderne dans une conception totalisante et dynamique.

2 Les archives définitives selon la vision traditionnelle

Le principe de respect des fonds et le modèle de cycle de vie selon l'approche des « trois âges » distinguent l'archivistique des autres disciplines documentaires tout en impliquant, au sein même de la discipline, une vision singulière de ce que sont les archives définitives. Cette vision particulière est d'abord le fait des textes et auteurs fondateurs de la discipline en Occident que sont la circulaire de 1841 imposant la méthode de classement des archives départementales françaises (Ministère français de l'Instruction publique et des beaux-arts 1884), Samuel Muller, Johan Adriaan Feith et Robert Fruin (1910), Hilary Jenkinson (1922), Theodore R. Schellenberg (1956) et Yves Pérotin (1961). Elle est ensuite maintenue par les archivistes contemporains qui réfèrent à ces textes et auteurs, tels que Carol Couture (1994b, 1998, 1999), Jean-Yves Rousseau (1990, 1994), Luciana Duranti (1995, 1998, Duranti, Eastwood et MacNeil 2002) et Terry Eastwood (1992, 1993, 2000, Eastwood et MacNeil 2010). Certains textes, isolés mais essentiels, sont aussi à considérer pour explorer cette pensée traditionnelle. Ainsi, les textes de Michel Duchein (1977, 1993, 1998), qui constitue une référence internationale en matière de respect des fonds, seront analysés.

La lecture de ces textes amènera, dans un premier temps, à comprendre comment, au cours des siècles et en lien étroit avec l'évolution de l'historiographie, l'archivistique est devenue une discipline dotée de principes, d'outils et de méthodes propres à cette catégorie documentaire particulière que sont les archives. Ensuite, l'analyse des différentes définitions formelles des archives et du principe de respect des fonds permettra de mettre en lumière certaines des caractéristiques des documents – leur origine et leur finalité – qui, aux yeux des archivistes, en font des documents d'archives. Dans un troisième temps, l'étude des textes relatifs au principe de respect des fonds montrera quelle vision des archives définitives est sous-tendue par ce principe érigé en fondement de la discipline. Le dernier point abordé, l'approche des trois âges et le modèle de cycle de vie des documents, sera l'objet d'une réflexion sur les valeurs et les fonctions assignées aux archives définitives. Nous observerons, au cours de ce chapitre, trois aspects des archives définitives prédominants dans le courant traditionnel de

l'archivistique : leur nature d'abord – leur caractère naturel et fini; leur temporalité ensuite – leur rapport au passé; leurs valeurs et fonctions enfin – preuve, témoignage, administration, recherche et patrimoine.

2.1 Archivistique et histoire traditionnelles : à la source des « archives historiques »

Le lien entre archives et histoire, bien qu'il ne s'affirme qu'au 19^e siècle, est essentiel pour comprendre la manière dont les archivistes ont pu, au cours de ce même siècle, développer une discipline à part entière établie sur des bases rationnelles voulues scientifiques. Un survol de l'histoire des archives et leur lien aux champs qu'elles servent constitue donc un premier pas pour la saisie de cet objet central pour des sociétés qui, « dès [qu'elles] ont dépassé le stade de l'oralité, [voient apparaître] auprès des institutions de droit public des hommes de plume chargés de mettre par écrit les décisions des chefs responsables. » (Tessier 1961, 632) Au fil du temps, la masse documentaire ainsi produite et accumulée s'est avérée telle que des méthodes de rationalisation se sont imposées. Pendant longtemps, et malgré quelques exceptions²⁴, les documents ainsi conservés n'ont eu de finalité que juridique :

[Les archives] seront essentiellement juridiques et de caractère authentique; elles ne sont pas destinées à la curiosité du public, mais à l'information propre de celui qui les a accumulées à son usage ou à celui de ses successeurs, et conservées dans l'intérêt de leur possesseur. Le document d'archives n'est donc pas conçu à l'origine comme devant avoir une portée historique, mais il acquerra cette valeur historique dans la suite des temps, et c'est précisément ce qui en fait le prix aux yeux des historiens modernes. (Bautier 1961, 1120-1121)

Les archives sont d'abord et avant tout un moyen de faire valoir ses droits et privilèges et de protéger son patrimoine. C'est pourquoi les souverains ont de tout temps fait protéger leurs archives et qu'elles en viennent à être considérées par certains comme « un arsenal au service de la politique. » (Bautier 1961, 1131) Dès lors, des législations voient le jour. Et si « Philippe Le Bel [...] avait fourni en 1307 des lignes directrices pour la préservation des archives royales [...], la Reine Jeanne de Naples avait donné

²⁴ Des historiens du Moyen Âge reproduisaient littéralement des extraits de chartiers qu'ils intégraient à leurs propres textes (Tessier 1961, 634).

des instructions pour le maintien des archives en 1347, et en Espagne, les Instructions pour le gouvernement des Archives de Simancas de Philippe II avaient été établies en 1588²⁵ » (Rastas 1992, 6, trad.), à compter du 17^e siècle de (vaines) tentatives sont menées pour contraindre les grands administrateurs à remettre leurs papiers à leur sortie de charge.

2.1.1 La constitution des archives publiques et les archives historiques

Les premiers traités relatifs au traitement des archives et cherchant à formaliser la pratique datent de la Renaissance (Rastas 1992) et concernent tant les papiers contemporains que les archives anciennes. Ces premiers ouvrages proposent des méthodes de classement et d'inventaires des chartriers (Bautier 1961, 1132) et sont liés à l'apparition de la diplomatique dont le traité de Dom Mabillon, paru en 1681, constitue une étape majeure. Si Luciana Duranti voit dans la diplomatique une discipline avant tout juridique (Duranti, Eastwood et MacNeil 2002, 9), selon l'historien Georges Tessier, « la diplomatique ne s'est constituée en discipline scientifique et objective qu'à partir du jour où les critiques ont commencé à juger les documents d'archives en les considérant non plus comme des écrits immédiatement utilisables à des fins pratiques, mais uniquement comme des témoignages historiques. » (Tessier 1961, 638) Dans cette perspective, la diplomatique consiste à « reconnaître et démontrer l'authenticité des actes anciens, discerner avec sûreté les falsifications et les altérations » (Giry 1925, 4) et son but est de « dégager [des] documents des témoignages historiques. » (Giry 1925, 5) Il s'agit d'une méthode de critique des sources visant à établir une forme de vérité historique telle que les historiens de la Renaissance et de l'époque Moderne l'envisageaient. En effet, dès 1566, Jean Bodin (1530-1596) écrivait, dans sa *Méthode de l'histoire* :

Pour tirer au clair la vérité historique, il faut non seulement choisir avec soin ses sources, mais encore ne pas oublier le sage avis d'Aristote, qu'en lisant l'histoire il ne convient pas de se montrer trop crédule ni tout à fait incrédule. [...] Le prudent lecteur de l'histoire tiendra donc un juste milieu entre ces deux défauts

²⁵ « Philip le Bel of France [...] gave [...] guidelines for the care of the royal archives in 1307 Queen Jeanne of Naples gave instructions for the maintenance of archives in 1347, and in Spain, Philip II's Instrucción para el gobierno del Archivo de Simancas appeared in 1588. »

[...]; il se contentera de faire un choix minutieux pour ne conserver que les meilleures sources, et de ne porter sur les faits le moindre jugement avant d'être bien au courant des mœurs et du génie de l'historien [auteur des textes sources]. (Bodin 1994, 76-77)

Si la diplomatique est fondée pour des raisons d'ordre historique, les premiers pas de l'archivistique moderne sont, eux, initiés par les pouvoirs publics qui fixent aussi la plupart des principes fondamentaux de la discipline en même temps qu'ils établissent les archives comme institution. Ainsi, en France par exemple, la fonction de « garde des Archives » est établie par édit royal en 1708 du fait qu'il est « très important que les titres et actes concernant l'administration de la justice soient conservés avec exactitude, afin que nos officiers [du Roi] puissent y avoir accès quand il est nécessaire pour l'observation des règlements. » (Cité dans Champollion-Figeac 1860, LII) Quarante ans plus tard, un arrêt du Conseil d'État du Roi ordonne « que le récolement des titres, papiers et autres actes étant au greffe et dans les Archives des Villes et Communautés du royaume sera fait annuellement. » (Cité dans Champollion-Figeac 1860, XV) C'est aussi au milieu du 18^e siècle que sont définies plus précisément les archives publiques qui sont déterminées par un lieu (le dépôt d'archives), un état (l'authenticité) et une responsabilité (l'archiviste). En effet, « il y a trois caractères [...] aux Archives publiques. Le premier, qu'elles soient placées dans un lieu public, c'est-à-dire qui appartient à l'État; le second, qu'on ne reçoive dans ce lieu que des écritures authentiques; le troisième, qu'elles soient confiées à la garde d'un officier public. » (Dumoulin cité dans Champollion-Figeac 1860, LXVIII)

Accompagnant ce mouvement d'institutionnalisation, de rationalisation et d'encadrement législatif de l'administration des archives, Antoine d'Estienne publie en 1778 une seconde édition de sa *Méthode précise pour arranger les Archives* dans laquelle il décrit le mode de classement pour les archives, anciennes et modernes, des « Communautés, des Villes, Bourgs, Villages, des Chapitres séculiers & réguliers, des Hôpitaux, des Maisons Religieuses & des Abbayes » (Estienne 1778, 5). Il s'agit de classer les papiers et registres par « classes » et par dates après en avoir fait le tri et éliminé les éléments « inutiles » puisque « l'arrangement consiste autant à élaguer les papiers qui ne sont pas nécessaires, qu'à donner l'ordre à ceux qui peuvent être utiles. » (Estienne 1778, 5)

C'est sur les bases du traitement méthodique des archives royales et locales existantes que l'Assemblée constituante instaure les Archives nationales en 1790 puis les archives départementales en 1796 (AdF b). Les lois révolutionnaires marquent le début d'une longue période de centralisation des archives publiques et de mise en place de réseaux archivistiques dans l'ensemble des pays européens. Bien que cette centralisation ait pour finalité première de faciliter l'administration et la gestion des différents services, la Révolution française proclame un des fondements des archives modernes : elles sont destinées à l'ensemble des citoyens (AdF b; Bautier 1961, 1333). Dans le même temps, un processus similaire est initié en Grande-Bretagne où le *Stationery Office* de sa Majesté, créé en 1786, est chargé de conserver les actes du Parlement et responsable des droits d'auteur royaux. Le *Public Record Office*, archives nationales d'Angleterre, du Pays de Galle et du gouvernement britannique, est constitué en 1838 tandis que la *Royal Commission on Historical Manuscripts* est nommée en 1869 par mandat royal et a pour mission de localiser, d'identifier et de rendre compte du contenu des manuscrits et papiers privés d'intérêt historique (The National Archives a). Les institutions créées aux 18^e et 19^e siècles visent donc à améliorer l'administration des documents administratifs et légaux tout en réunissant les documents d'intérêt pour l'histoire officielle.

Parallèlement à ces développements, dans la première moitié du 19^e siècle sont créées, dans toute l'Europe, les grandes écoles de diplomatique : l'École des chartes à Paris en 1821, L'Institut für Oesterreichische Geschichtsforschung à Vienne en 1854, l'Escuela de diplomática à Madrid en 1856, ou encore la Scuola di Paleografia e Diplomatica à Florence en 1857. Ces écoles sont animées par des archivistes historiens. Cette période est aussi le moment de la consolidation des pratiques et de l'élaboration d'une forme de théorie propre aux archives avec, particulièrement, l'établissement du principe de respect des fonds imposé aux archives départementales par voie réglementaire en France en 1841 (Ministère français de l'Instruction publique et des beaux-arts 1884, 39-45) comme nous le verrons plus loin.

Outre-Atlantique, les colonies françaises et anglaises héritent largement de la vision de leurs premiers arrivants que les futurs états indépendants adapteront à leurs besoins propres. Les archives y sont là encore considérées tant d'un point de vue

administratif qu'historique. Ainsi, aux États-Unis la nécessité de conserver les documents créés par l'autorité gouvernementale est reconnue depuis la fin du 17^e siècle (O'Toole et Cox 1990, 30) mais elle n'a longtemps pas eu de manifestation institutionnelle, les Archives nationales américaines n'étant constituées qu'en 1934 (Cardin 1995, 110). Au Canada, la première autorité officiellement responsable des archives a été le Bureau du secrétaire et registraire chargé des archives de la Province de Québec, créé en 1867, l'année même de la création de l'état fédéral. En 1872 sont fondées, à Ottawa, les Archives du Dominion dans le but de « doter le jeune Canada fédéral d'une mémoire qui permettrait d'écrire une histoire nationale. » (Cardin 1995, 110)

La constitution des archives historiques est avant tout liée à la volonté de documenter l'activité de l'État et de conserver de manière systématique les documents qu'il produit. Cette même préoccupation contribue, au cours du 19^e siècle, à doter l'administration des archives de principes et de méthodes propres qui la constituent en discipline. Mais, c'est aussi à ce moment que les archives sont envisagées, tant en Europe qu'en Amérique du Nord, comme source première des historiens et que la discipline historique est réinterrogée. L'élaboration de ces deux disciplines est désormais intimement liée comme le suggère le fait que les historiens sont les premiers à avoir porté le titre d'archiviste – plutôt que Garde des archives – et à avoir pensé les principes archivistiques. Une exploration de l'historiographie européenne semble par conséquent un bon point de départ pour comprendre ce que sont les archives dans une conception traditionnelle.

2.1.2 L'école méthodique et la vérité historique

Déjà l'histoire érudite française des 17^e et 18^e siècles avait, avec Le Nain de Tillemont (1637-1698), posé les bases d'une conception moderne de l'histoire en proposant des procédures visant à « représenter la vérité toute simple de ce qui s'est passé dans les premiers siècles et l'établir autant que cela lui est possible par le témoignage des auteurs les plus anciens [...] ». (Le Nain de Tillemont cité dans Bourdé et Martin 1989, 135) À partir du milieu du 19^e siècle, la méthode historique s'affermir et

affirme sa scientificité. Un groupe d'historiens, connu sous le nom d'école méthodique et qui a dominé la discipline jusqu'à la moitié du 20^e siècle au moins, se réunit au sein de *La Revue Historique* fondée autour de Gabriel Monod (1844-1912) en 1876. Parmi les cinquante-trois membres fondateurs on compte dix-neuf archivistes et bibliothécaires (Monod et Fagniez 1876, 2-4), soulignant ainsi le lien profond entre disciplines documentaires et histoire. Ce renforcement disciplinaire et méthodologique est nettement lisible dans l'annonce de la ligne éditoriale de la revue :

Sans être un recueil de pure érudition, notre revue n'admettra que des travaux originaux et de première main [...] mais, tout en réclamant de nos collaborateurs des procédés d'exposition strictement scientifiques, où chaque affirmation soit accompagnée de preuves, de renvois aux sources et de citations, tout en excluant les généralités vagues et les développements oratoires, nous conserverons à *La Revue Historique* un caractère littéraire. (Monod et Fagniez 1876, 2)

Et encore, plus nettement formulé, on peut, sous la plume de Fustel de Coulanges (1830-1889), lire que « l'histoire est une science; elle n'imagine pas; elle voit seulement [...]. Lois, chartes, formules, chroniques et histoires, il faut avoir lu toutes ces catégories de documents sans en avoir omis une seule. » (Fustel de Coulanges 1994, 161) Le passé semble être observable au même titre que n'importe quel objet de science. Aujourd'hui encore, « la revue est ouverte aux interprétations des différentes écoles historiques, sans exclusive, à condition que les sujets soient traités avec la rigueur scientifique nécessaire à la discipline. » (PUF 2013)

Cette scientificité trouve son fondement dans « la mise en œuvre des documents » (Langlois et Seignobos cité dans Bourdé et Martin 1989, 189). En effet, si l'importance des documents originaux est reconnue depuis fort longtemps (Bodin 1994), ce n'est qu'au 19^e siècle que la distinction entre les archives et les autres formes documentaires apparaît pleinement, faisant de ces dernières les sources privilégiées (voire uniques) de l'histoire. Jusque-là, tous les types de documents étaient considérés comme sources potentielles par les historiens. Mais, pour Charles-Victor Langlois (1863-1929) et Charles Seignobos (1854-1942), représentants de l'école méthodique :

L'histoire se fait avec des documents. Les documents sont les traces qu'ont laissées les pensées et les actes des hommes d'autrefois. Parmi les pensées et les actes des hommes, il en est très peu qui laissent des traces visibles et ces traces lorsqu'il s'en produit sont rarement durables; il suffit d'un accident pour les

effacer. Or toute pensée et tout acte qui n'a pas laissé de traces, directes ou indirectes, ou dont les traces visibles ont disparu, est perdu pour l'histoire. [...] Car rien ne supplée aux documents : pas de documents, pas d'histoire. (Langlois et Seignobos 1994, 171)

Cependant, leur conception du document est relativement restreinte²⁶ puisqu'il ne s'agit que « des documents écrits, des témoignages volontaires – des chartes, des décrets, des correspondances, des manuscrits divers [...] » (Bourdé et Martin 1989, 191)

C'est pourquoi, « l'histoire dispose d'un stock de documents limité » (Langlois et Seignobos cité dans Bourdé et Martin 1989, 191) et « chercher, recueillir les documents est donc une partie, logiquement la première, et une des parties principales du métier d'historien. » (Langlois et Seignobos 1994, 171) Ils réfèrent ici à l'heuristique, soit la partie de la discipline historique vouée à la recherche des documents. L'inspiration méthodologique leur vient non pas du positivisme d'Auguste Comte (1789-1857), comme on l'affirme parfois, mais plutôt de la tradition allemande (Gabriel Monod, fondateur de l'école méthodique, a d'ailleurs étudié à Berlin et Göttingen après l'obtention de son agrégation en France) (Carbonnell 1978, 174). L'historien allemand Leopold von Ranke (1795-1886) a établi certains postulats théoriques fondant l'objectivité en histoire. Selon lui, « l'histoire élève, sanctifie et donne un sens au monde phénoménal, dans et par lui-même, en raison de ce qu'il contient. Elle consacre ses efforts au concret, pas seulement à l'abstrait qui pourrait y résider²⁷. » (Ranke 2011, 12, trad.) L'histoire est donc une science de l'observation de phénomènes concrets, les faits

²⁶ Il faut noter d'emblée que l'École des Annales, à partir des années 1930 sous l'impulsion de Lucien Febvre et Marc Bloch, a largement remis en question cette conception de la source et du document. Pour Febvre : « L'histoire se fait avec des documents écrits, sans doute. Quand il y en a. Mais elle peut se faire, elle doit se faire, sans documents écrits s'il n'en existe point. » (1992, 427) Pour Bloch, « c'est dans les témoins malgré eux que la recherche historique, au cours de ses progrès, a été amenée à mettre de plus en plus sa confiance. » (1952, 24) Cependant, l'élargissement des sources aux documents non écrits, aux objets archéologiques notamment, ne transforme pas radicalement la conception des archives qui restent encore des « témoins volontaires ».

²⁷ « History elevates, gives significance to, and hallows the phenomenal world, in and by itself, because of what it contains. It devotes its efforts to the concrete, not only to the abstract which might be contained therein. »

historiques. Les postulats et principes de von Ranke sont résumés²⁸ par Guy Bourdé et Hervé Martin (1989, 208).

D'abord, selon von Ranke, l'historien n'a pas pour tâche de « juger le passé ni d'instruire ses contemporains mais simplement de rendre compte de ce qui s'est réellement passé » (von Ranke cité dans Bourdé et Martin 1989, 208). Ceci implique nécessairement que l'historien et le fait historique sont absolument indépendants l'un de l'autre, autrement dit l'objet de la connaissance est dissocié du sujet connaissant : l'histoire existe objectivement et est directement observable, accessible à la connaissance. Von Ranke postule ensuite que le sujet connaissant est lui-même autonome par rapport à son environnement social. Ainsi, l'historien peut être impartial et objectif dans l'observation qu'il fait des faits historiques. Son rôle consiste à enregistrer les faits historiques « comme le miroir reflète l'image d'un objet » (Bourdé et Martin 1989, 208). Finalement, les documents sont eux-mêmes l'enregistrement des faits historiques que l'historien a pour tâche de rassembler afin d'en « rendre compte ».

Par ailleurs, Fustel de Coulanges donne sa conception de l'histoire en l'opposant à la méthode subjective, il s'inscrit en partie dans la pensée de von Ranke :

[L'histoire] n'est pas un art, elle est science pure. Elle ne consiste pas à raconter avec agrément ou à dissertar avec profondeur. Elle consiste comme toutes les sciences à constater les faits, à les analyser, à les rapprocher, à en marquer un lien. Il se peut sans doute qu'une certaine philosophie se dégage de cette histoire scientifique; mais il faut qu'elle s'en dégage naturellement, d'elle-même, presque en dehors de la volonté de l'historien... L'unique habileté de l'historien consiste à tirer des documents tout ce qu'ils contiennent et à ne rien ajouter de ce qu'ils ne contiennent pas. Le meilleur des historiens est celui qui se tient le plus près des textes, qui les interprète avec le plus de justesse; qui n'écrit et même ne pense que d'après eux. (Fustel de Coulanges cité dans Carbonell 1978, 178-179)

Pour les historiens du 19^e siècle, l'histoire est une discipline qui trouve son fondement scientifique dans les documents, les sources. Ce premier point explique la montée en puissance des archives durant cette période de construction des identités nationales. Les archives, comprises comme les documents officiels publics, constituent en outre l'assise d'une science qui se veut objective tant dans son objet (les faits historiques, le passé comme phénomène observable, c'est-à-dire comme donné) que

²⁸ Et largement simplifiés.

dans ses méthodes (l'observation impartiale et neutre de ce donné). De ce fait, l'historiographie a un impact majeur sur l'évolution de la conception et de la gestion des archives, sur l'émergence même de l'archivistique comme « science qui étudie les principes et les méthodes appliquées à la collecte, au traitement, à la conservation, à la communication et à la mise en valeur des documents d'archives. » (DAF 2007)

En effet, les caractéristiques des archives et de l'archivistique traditionnelles telles que comprises ici constituent une forme de parallèle à la conception de l'histoire et du métier d'historien. Les textes archivistiques montrent bien ce lien en définissant les documents d'archives d'abord comme un objet naturel – généré organiquement; et ensuite comme un donné objectif dont la signification est close – traces ou reflets des événements passés, ils sont une totalité. Cependant, avant d'aborder ces points, il est utile de passer en revue les différentes définitions des archives que les archivistes ont élaborées pour en relever les traits saillants.

2.2 Vers la caractérisation des archives : questions de définitions

Des manuels destinés à former les archivistes ou à les soutenir dans leur pratique ont paru depuis au moins la fin du 18^e siècle comme on l'a vu plus haut. Cependant, les premières définitions formelles et structurées, donc comparables, apparaissent au 19^e siècle²⁹. Les textes qui ont participé à fonder la discipline archivistique ont été publiés en Europe d'abord puis, à la fin du 20^e siècle, en Amérique du Nord (États-Unis et Canada). Les textes légaux, autant si ce n'est plus que les manuels, concourent à établir une définition universelle des archives. Le déploiement chronologique des différentes définitions permet de comprendre la manière dont les archivistes envisagent leur objet et de faire ressortir leurs attributs essentiels au regard de ceux qui établissent les fondements de la discipline puis les diffusent.

²⁹ Il faut pourtant noter le *Handbuch für Angehende Archivare und Registratoren* de Karl Friedrich Bernhard Zinkernagel paru en Allemagne en 1800, auquel réfère Eugenio Casanova.

2.2.1 De la diversité à l'universalité

En France pour commencer, les textes législatifs et réglementaires constituent l'essentiel des références, aujourd'hui encore, pour les archivistes. Cependant, des ouvrages existent qui sont plus ou moins connus. Ainsi, en 1860, le *Manuel de l'archiviste des préfectures, des mairies et des hospices* d'Aimé Champollion-Figeac recense les différents textes législatifs et réglementaires régissant les archives de ces institutions. Dans l'introduction historique, certaines caractéristiques des archives ainsi que leurs finalités sont présentées :

[...] les Archives sont en quelque sorte la collection des preuves des histoires locales; elles renferment les titres authentiques des concessions de franchises municipales, les origines des institutions de l'industrie, c'est-à-dire les précieux matériaux dont se composera le grand recueil des monuments inédits de l'histoire du Tiers-État. (Duchâtel, cité dans Champollion-Figeac 1860, XXXI-XXXII)

On peut extraire de ce passage des termes qui constituent en fait certains des éléments déterminants pour l'établissement des définitions à venir : « preuves », « authentiques », « origines », « matériaux ». Bien que l'articulation de ces termes évolue par la suite, ces notions sont au cœur de la conception que les archivistes ont de leur objet : les archives sont des documents « authentiques » qui font « preuves », dont l'« origine » est essentielle et qui servent de « matériau » pour diverses finalités.

Le manuel des Hollandais Muller, Feith et Fruin (1910), paru en 1898, est cependant l'un des premiers qui définit son objet au regard de la particularité documentaire des archives. Bien qu'il ait été l'objet d'une critique vantant sa qualité et son importance pour les archivistes dans la *Bibliothèque de l'école des chartes* en 1913 (Brunel 1913), l'archivistique francophone semble ignorer largement cet ouvrage. En revanche, réédité en anglais en 2003, le « Manuel hollandais » est très souvent cité par les auteurs anglo-saxons s'intéressant à l'histoire de l'archivistique. Il est considéré, dans le monde anglophone, comme l'un des fondements de la discipline (Cook 1997; Eastwood et MacNeil 2010; Ridener 2010). Ainsi, pour Ridener (2010, 22) et Cook (1997, 21), le manuel constitue la première théorie archivistique moderne du fait qu'il pose formellement les bases de la description et du classement des archives historiques. La définition qu'il donne des archives est la suivante : elles sont « l'ensemble des

documents [...] reçus ou rédigés officiellement par une administration ou un de ses fonctionnaires, autant du moins que ces documents étaient destinés à rester déposés dans cette administration ou chez ce fonctionnaire. » (Muller, Feith et Fruin 1910, 1) Si les raisons qui président à la conservation des archives n'apparaissent pas ici, l'importance des modalités administratives de leur mise en tutelle³⁰ est d'ores et déjà soulignée.

La diffusion du manuel hollandais génère de nouvelles définitions formelles avant une uniformisation à la fin du 20^e siècle. Aux États-Unis d'abord, en 1915, dans les actes du cinquième congrès des archivistes américains et dans le cadre de la promotion des méthodes européennes de traitement des archives, Charles M. Andrews, historien et président de l'American Historical Association, propose une définition qui insiste sur l'origine, la mise en tutelle et le traitement des documents :

À proprement parler, les archives sont les documents, parchemins, papiers, journaux, grands livres et registres publics qui ont été accumulés dans le cadre des affaires ordinaires et extraordinaires d'un gouvernement et qui contiennent un enregistrement de son activité légale et administrative. [...] Les véritables archives sont les seuls documents gouvernementaux, préservés entre des mains officielles et classés selon leurs conditions d'origine³¹. (Andrews 1915, 262-263, trad.)

Une dizaine d'années plus tard, en 1922, est publié le manuel de l'archiviste britannique Hilary Jenkinson, *A Manual of Archives Administration*. Dans le cadre du Public Record Office dont la mission est de « conserver les documents publics en sécurité »³² (The National Archives a, trad.), et dans le contexte d'une commission d'enquête formée, entre 1910 et 1919, pour contrevenir au manque de procédures de versement des documents aux archives, la question de Jenkinson est de savoir quelles règles devraient être fixées pour assurer l'administration des archives. Il s'agit donc d'interroger « les positions relatives de l'archiviste et du producteur d'archives, et la

³⁰ Faute de mieux, l'expression « mise en tutelle » est employée pour renvoyer à l'idée que recouvre le terme anglais « custody ».

³¹ « Strictly speaking, archives are public documents, parchments, papers, journals, ledgers, and entry books that have accumulated in the course of the ordinary and extraordinary business of a government and contain a record of its legal and administrative activity. [...] Archives proper are governmental documents only, preserved in official hands and arranged in the order and according to the conditions of their origin. »

³² « [...] to keep safely the public records », « records » étant entendu au sens de « documents légaux. ».

constitution des archives en général³³. » (Jenkinson 1922, XII, trad.) Pour lui, est document d'archives tout document qui « a été établi ou utilisé dans le cours d'une transaction administrative ou de direction (qu'elle soit publique ou privée) dont il fait lui-même partie et qui est ensuite conservé par les personnes responsables de la transaction et ses successeurs légitimes pour leur propre information³⁴. » (Jenkinson 1922, 11, trad.) Jenkinson propose la première définition complète en ce qu'elle est orientée tant sur l'origine que sur les finalités des documents. Ces deux aspects resteront, pour longtemps, ce qui détermine les archives par rapport aux autres matériels documentaires : le processus de production et les raisons de la conservation des documents.

En Italie, quelques années plus tard, une autre définition émerge sous la plume d'Eugenio Casanova. Confrontant les différentes définitions disponibles et les trouvant toutes lacunaires d'une manière ou d'une autre, il propose une conception plus large : « les archives sont la collection ordonnée des actes d'une entité ou d'un particulier, constituée dans le cadre de ses activités et conservée pour la réalisation des objectifs politiques, juridiques et culturels de cette entité ou de cet individu³⁵. » (Casanova 1928, 19, trad.) La particularité de la définition de Casanova est d'étendre à la politique et à la culture, au sens le plus large de ces termes, les raisons qui motivent la conservation des documents.

Finalement, en 1956, dans le contexte de la production massive de documents par les administrations modernes aux États-Unis, Theodore R. Schellenberg publie *Modern Archives : Principles and Techniques*, qui se veut une rupture avec la conception de Jenkinson. Pour lui, les archives sont « les documents de toute institution, publique ou privée, jugés dignes d'être conservés de manière permanente pour la référence ou pour

³³ « [...] the relative positions of the Archivist and the Maker of Archives, and to Archive-making generally. »

³⁴ « [...] was drawn up or used in the course of an administrative or executive transaction (whether public or private) of which itself formed a part; and subsequently preserved in their own custody for their own information by the person or persons responsible for that transaction and their legitimate successors. »

³⁵ « L'archivio è la raccolta ordinata degli atti di un ente o individuo, costituitasi durante lo svolgimento della sua attività e conservata per il conseguimento degli scopi politici, giuridici e culturali di quell'ente o individuo. »

des objectifs de recherche et qui ont été déposés ou sélectionnés pour être déposés dans des archives (institution)³⁶. » (Schellenberg 1956, 16, trad.) Sa définition rejoint cependant celle de Jenkinson malgré la rupture qu'il souhaite établir.

Depuis les années 1970, en même temps que des législations propres aux archives apparaissent et que la formation en archivistique se déploie hors des grandes écoles de diplomatique et hors des programmes universitaires en histoire, la discipline s'affirme parallèlement au champ historique, les manuels se multiplient et la définition des archives tend à s'universaliser. En France, le *Manuel d'archivistique* édité par la Direction des Archives de France en 1970 est présenté comme le « premier ouvrage traitant de l'ensemble des questions relatives à l'archivistique en France » (AdF c)³⁷. En 1979, la Loi sur les archives impose une définition unique et normée :

Les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité.

La conservation de ces documents est organisée dans l'intérêt public tant pour les besoins de la gestion et de la justification des droits des personnes physiques ou morales, publiques ou privées, que pour la documentation historique de la recherche. (Gouvernement français 2008, article L211-1)

Aux États-Unis, le *Public Records Act* (Gouvernement des États-Unis 1968a) indique que :

Par « documents d'archives », il faut entendre tous les livres, papiers, cartes, photographies, documents sur support informatique, et autres matériels documentaires, quels qu'en soient la forme physique ou les caractéristiques, produits ou reçus par une administration du gouvernement des États-Unis d'Amérique en application de la loi fédérale ou à l'occasion de la conduite d'affaires publiques, et conservés ou propres à être conservés par cette administration ou son successeur légitime en raison de leur valeur de témoignage sur l'organisation, les fonctions, les politiques, les décisions, les procédures, les opérations ou d'autres activités du gouvernement, ou encore en raison de la valeur d'information des données qu'ils contiennent. (Ketelaar 1986, 5)

³⁶ « Those records of any public or private institution which are adjudged worthy of permanent preservation for reference and research purposes and which have been deposited or have been selected for deposit in an archival institution. »

³⁷ Si le manuel est l'objet de rééditions régulières, il faut ajouter que *La pratique archivistique française*, paru en 1993 sous la direction du chartiste Jean Favier, « constitue l'ouvrage de référence pour l'ensemble de la profession » (AdF c).

Au Canada, le premier manuel, *Les archives au 20^e siècle* de Jean-Yves Rousseau et Carol Couture, date de 1982 et précède la loi québécoise qui, l'année suivante, donne les archives pour « l'ensemble des documents, quelle que soit leur date ou leur nature, produits ou reçus par une personne ou un organisme pour ses besoins ou l'exercice de ses activités et conservés pour leur valeur d'information générale. » (Gouvernement du Québec 1983) Au Canada anglophone, les textes fondamentaux sont le plus souvent des articles de fonds qui paraissent dans la revue *Archivaria* avant d'être publiés sous forme d'ouvrage. Ainsi, en 1992 paraît, à partir d'une série d'articles, *Diplomatics: New Uses for an Old Science* de Luciana Duranti, qui propose d'appliquer la diplomatique aux documents électroniques. En 2002, Duranti offre une définition des documents d'archives adaptée à l'environnement numérique et qui rompt d'une certaine manière avec les précédentes : « On peut définir un document d'archives comme tout document créé par une personne physique ou juridique dans le cours d'une activité pratique, comme instrument ou comme produit de cette activité³⁸. » (Duranti, Eastwood et MacNeil 2002, 11, trad.) Duranti ne retient en effet que l'origine des documents comme signe distinctif des archives, ignorant leurs finalités.

Ces différentes définitions ont des traits communs tout en se distinguant aussi par certains aspects. Ainsi, les archives y sont caractérisées par plusieurs éléments que nous proposons d'examiner pour mieux comprendre la manière dont les archivistes envisagent leur objet. Le premier de ces éléments est la typologie des archives, le second est relatif au créateur des documents et le dernier est lié à la fonction que les documents d'archives sont amenés à remplir.

2.2.2 Origine et finalité des documents : les spécificités des archives

D'emblée, les archivistes se distinguent des historiens dans leur conception des documents d'archives. En effet, si pour les tenants de l'histoire scientifique du 19^e siècle, les documents sont avant tout, voire exclusivement, les documents écrits, pour les archivistes, les documents d'archives recourent très tôt une typologie beaucoup

³⁸ « [...] we may define a record as any document created by a physical or juridical person in the course of practical activity as an instrument and a by-product of it. »

plus variée. Ainsi, lorsqu'en 1834 François Guizot (1787-1874), ministre de l'Instruction publique, forme un comité historique chargé de rechercher et de publier les documents relatifs à l'histoire de France, la tâche qui lui est confiée consiste à :

[...] recueillir, examiner, et publier s'il y a lieu, tous les documents inédits importants qui offrent un caractère historique, tels que manuscrits, chartes, diplômes, chroniques, mémoires, correspondances, *œuvres, même de philosophie, de littérature ou d'art*³⁹, pourvu qu'elles révèlent quelque face ignorée de notre histoire. (Guizot 1854, cité dans Champollion-Figeac 1860, XVII)

Au fil du temps, cette typologie des archives évolue et se généralise tant avec l'apparition de nouvelles techniques qu'au gré des variations dans la conception même des archives par les archivistes. Ainsi, pour les Hollandais Muller, Feith et Fruin, les archives sont « l'ensemble des documents *écrits, dessinés et imprimés*⁴⁰ » (1910, 1) tandis que pour Andrews, elles regroupent « les documents, parchemins, papiers, journaux, grands livres et registres publics [...] ». » (Andrews 1915, 262, trad.) Pour Jenkinson, elles sont « tout manuscrit, quel que soit le matériel dont il est fait, tout écrit produit par des machines à écrire et tout écrit reproduit mécaniquement [...] qu'il contienne ou non des signes alphabétiques ou numériques⁴¹ » (Jenkinson 1922, 6-7, trad.) et pour Schellenberg, la typologie recouvre les « livres, papiers, cartes, photographies ou autre matériel documentaire⁴². » (1956, 16, trad.). Cette dernière typologie est reprise par l'*American Record Act* qui y ajoute les « documents sur support informatique » (Ketelaar 1986, 5). Les lois française et québécoise ne précisent pas la typologie documentaire puisque les archives sont « l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel » (Gouvernement français 2008, article L211-1) et « l'ensemble des documents, quelle que soit leur date ou leur nature » (Gouvernement du Québec 1983). Luciana Duranti, en 2002, ne stipule pas non plus la typologie documentaire et finalement, le Conseil canadien des archives, en 2008,

³⁹ Nous soulignons.

⁴⁰ Nous soulignons.

⁴¹ « [...] all manuscript in whatever materials made, all script produced by writing machines, and all script mechanically reproduced [...] whether or not they include alphabetical or numerical signs. »

⁴² « All books, papers, maps, photographs, or others documentary materials. »

s’aligne sur les définitions française et québécoise. Les archives sont un « ensemble de documents de toute nature » (BCA 2008).

Manuscrits ou imprimés; écrits, dessinés, photographiés ou filmés; les documents d’archives se distinguent, aux yeux des archivistes, par d’autres critères que leur typologie. Un des caractères qui fonde la définition des archives réside en fait dans leur origine : les modalités de leur production et la nature de leur producteur. Cet élément est d’une importance majeure et est au cœur de ce qui distingue les archives des autres ressources documentaires. Plusieurs conceptions se distinguent ici. Une première perspective considère que ne sont archives que les documents produits par les institutions publiques quand une autre intègre les institutions ou organisations privées dans une vision élargie des producteurs d’archives. Par ailleurs, les archives incluent, pour certains, les documents de personnes physiques privées alors que pour d’autres, il ne s’agit que de documents administratifs. La reconnaissance de documents personnels comme archives ne va pas de soi pour la plupart des archivistes comme le montre la distinction qui est faite aux États-Unis entre les *archives* et les *manuscripts* :

[Les archives] diffèrent des manuscrits historiques en cela qu’elles ne sont pas une masse de papiers et de parchemins fortuitement réunie et classée uniquement au regard de leur importance thématique et chronologique. [...] Toutes les archives sont des manuscrits historiques, mais tous les manuscrits historiques ne sont pas des archives⁴³. (Andrews 1915, 262-263, trad.)

Au fil du temps, les *manuscripts* sont devenus les archives privées, conservées hors des services d’archives et le plus souvent dans les bibliothèques. Leur distinction a donné lieu à un débat dans les années 1980 et 1990 opposant les défenseurs d’une vision large des archives incluant les *manuscripts* aux tenants d’une conception plus administrative de l’archivistique (Cappon 1956; Hirsh 2010). L’assimilation des archives personnelles est, dans un premier temps, particulière à la tradition française.

Ainsi, la circulaire de 1841 imposant la méthode de classement des archives départementales françaises indique que les archives regroupent les documents « qui proviennent d’un corps, d’un établissement, d’une famille ou d’un individu [...] »

⁴³ « They differ from historical manuscripts in that they are not a mass of papers and parchments fortuitously gathered and arranged with regard only for their topical and chronological importance. [...] All archives are historical manuscripts, but not all historical manuscripts are archives. »

(Ministère français de l'Instruction publique et des beaux-arts 1884, 17) En effet, lors de la réorganisation révolutionnaire des archives, les papiers des émigrés et des institutions religieuses ont été en partie intégrés aux Archives nationales (Champollion-Figeac 1860, XIII) et ainsi des archives privées sont adjointes aux archives publiques. Par ailleurs, en 1883, Gabriel Richou donne une définition large des producteurs d'archives : « Les familles, les établissements privés peuvent, comme les administrations publiques, en réunissant leurs titres et papiers particuliers, se constituer de véritables archives. » (Richou 1883, 3)

En Italie, Eugenio Casanova estime que les définitions existantes oublient ou bien les archives privées, ou bien les archives non administratives. Aussi il propose une définition incluant les documents des particuliers (Casanova 1928, 32) qui se rapproche en cela de la définition française des archives. Il précise qu'en révisant certains éléments particuliers de la définition, elle gagne en complétude et est ainsi plus adaptée aux « archives publiques, générales ou spécialisées, aussi bien qu'aux archives privées⁴⁴. » (Casanova 1928, 32) Selon Casanova :

Si tous conviennent que les administrations publiques ont des archives, tous doivent aussi admettre que, quelles que soient les familles, les entreprises commerciales, les congrégations, etc. ces entités sont intéressantes à long terme ou bien qu'elles ont une portée importante, il doit être pris soin de leurs documents qui doivent donc être conservés dans des archives plus ou moins étendues. Il a existé, et il existe encore, des personnalités qui ont appliqué leur attention et leur talent à des intérêts et des objets généraux et qui ont parfois excellé à rassembler autour d'eux une quantité considérable d'écrits et ainsi à constituer des archives personnelles réelles⁴⁵. (Casanova 1928, 20, trad.)

Écrivant en 1928, Casanova se réfère à plusieurs définitions des archives données depuis le 17^e siècle en Allemagne, en France, en Italie, en Grande-Bretagne et aux Pays-Bas. Il revient notamment sur la définition donnée par Muller, Feith et Fruin pour qui les archives sont les documents « reçus ou rédigés officiellement par une administration ou

⁴⁴ « Riesaminando questa definizione nei singoli suoi elementi, riteniamo ch'essa sia più comprensiva di quelle sinora riportate e si adatti così agli archivi pubblici generali o speciali, come a quelli privati. »

⁴⁵ « Poiché se tutti convergono che le pubbliche amministrazioni abbiano archivi, tutti debbono altresì ammettere che, indipendentemente dalle famiglie, società mercantili, congregazioni ec., che hanno interessi a lunga scadenza o a vasta estensione da curare e perciò conservano le loro scritture in un archivio più o meno ampio, siano esistite ed esistano personalità che hanno applicato la loro opera o sita ed ingegno a interessi ed oggetti così generali e talvolta sì eccelsi da raccogliere intorno a sé quantità di scritture cotanto notevoli da costituire veri archivi personali. »

un de ses fonctionnaires, autant du moins que ces documents étaient destinés à rester déposés dans cette administration ou chez ce fonctionnaire. » (Muller, Feith et Fruin 1910, 1) On peut ajouter que, si les archivistes hollandais reconnaissent la possibilité pour des organisations privées de produire des archives, ils précisent que :

On ne doit pas y comprendre les archives de famille, qui ne sont, en effet, généralement qu'un assemblage de papiers et de pièces reçus et conservés par les divers membres d'une famille (ou par les divers occupants d'une maison ou d'un château), en tant que personnes privées ou dans des fonctions diverses; parfois même ce ne sont que des collectionneurs. Les pièces d'archives de famille ne forment pas un tout, elles ont été réunies très souvent de la manière la plus étrange [...]. Les règles pour les archives ordinaires ne peuvent par conséquent pas être appliquées aux archives d'une famille ou d'un château. (Muller, Feith et Fruin 1910, 6)

Dans la même perspective et plus radicalement, en 1915, Charles M. Andrews, dans les actes du cinquième congrès des archivistes américains, estime pour sa part que « les archives sont les seuls documents gouvernementaux [...]. »⁴⁶ (Andrews 1915, 263, trad.)

Jenkinson définit quant à lui les archives comme les documents qui participent d'une transaction officielle et qui sont préservés comme tels. S'il reconnaît les documents d'origine non étatique comme archives, celles-ci sont en revanche uniquement des documents administratifs. En effet, est document d'archives tout document qui « a été établi ou utilisé dans le cours d'une transaction administrative ou de direction (qu'elle soit publique ou privée) dont il fait lui-même partie⁴⁷. » (Jenkinson 1922, 11, trad.) Cette conception est partagée par Schellenberg pour qui les archives regroupent « les documents de toute institution, publique ou privée [...] »⁴⁸. » (Schellenberg 1956, 16) Le terme « institution », sous la plume de Schellenberg, est applicable à tout type d'organisation quelle que soit sa taille ou sa fonction sociale, incluant les familles (Schellenberg 1956, 16). Par cette reconnaissance, réaffirmée dans le *Public Records Act* (Gouvernement des États-Unis 1968b), les archives américaines

⁴⁶ « [...] archives proper are governmental documents only [...]. »

⁴⁷ « [...] was drawn up or used in the course of an administrative or executive transaction (whether public or private) of which itself formed a part [...]. »

⁴⁸ « Those records of any public or private institution [...]. »

élargissent leur conception des archives. Comme on l'a vu, les individus ne sont pas considérés comme producteurs d'archives. Leurs documents sont désignés par le terme *manuscripts* et ne relèvent pas de la responsabilité des institutions d'archives mais, le plus souvent, des bibliothèques ou des sociétés d'histoire.

Dès les années 1950, il semble acquis que les archives peuvent aussi bien être des documents publics que privés. La nature du producteur, en revanche, est moins claire. Une personne physique n'est pas toujours considérée comme producteur potentiel d'archives. Cependant, il faut rester prudent dans la mesure où les textes majeurs en archivistique, les manuels et traités, sont essentiellement pensés au regard des archives publiques et nationales. En effet, jusqu'à la fin du 20^e siècle, les archivistes sont avant tout formés pour administrer les documents de l'État et des administrations⁴⁹.

Par ailleurs, les archives sont caractérisées par leurs finalités, c'est-à-dire les raisons de leur conservation. La Commission temporaire des arts voyait, en l'An II de la République, dans les « documents retra[çant] ce que furent les hommes et les peuples » (cité dans Champollion-Figeac 1860, LXI) un moyen d'éducation. Ces documents qui, jusque-là, étaient utilisés pour imposer le respect au peuple « serviront à l'instruction publique; [...] à former des législateurs philosophes, des magistrats éclairés, des agriculteurs instruits, des artistes [...], des professeurs qui n'enseigneront que ce qui est utile; des instituteurs, enfin, qui [...] prépareront de robustes défenseurs à la République et d'impitoyables ennemis aux tyrans. » (Cité dans Champollion-Figeac 1860, LXI) Cette finalité pédagogique disparaît rapidement des textes archivistiques même si elle reste présente en filigrane dans certaines définitions. Ainsi, tout au long du 19^e siècle, la fonction des archives comme source de l'histoire nationale rejoint cette finalité d'éducation populaire. On a vu que Champollion-Figeac y voyait des preuves de l'histoire⁵⁰. Il ajoute que « ces collections diverses, dans leur ensemble, peuvent donc

⁴⁹ Notons pourtant que l'intégration des papiers privés aux archives renvoie à la question de l'institutionnalisation même des personnes physiques. Ainsi, on peut se demander en vertu de quoi les archives de telle ou telle personnalité sont versées aux Archives nationales. Par exemple, lorsque la chanteuse et actrice québécoise Dominique Michel fait don de ses archives à Bibliothèque et Archives nationales du Québec, est-elle considérée comme personne privée ou comme symbole de la vie artistique québécoise et par là comme « institution »?

⁵⁰ Cf. *supra* 2.2.1

offrir d'immenses ressources pour [les] historiens [...] et d'inépuisables matériaux pour la conservation des droits utiles ou honorifiques de l'État, des départements, des communes et même des familles. » (Champollion-Figeac 1860, XLII) Dans son optique, les archives constituent ainsi tout autant une source pour les historiens qu'une preuve administrative.

C'est dans une autre perspective que Jenkinson voit dans les archives des « *preuves matérielles*⁵¹ » (Jenkinson 1922, 6-7, trad.). Tout document d'archives est alors « conservé par les personnes responsables de la transaction [dont le document est le produit] et ses successeurs légitimes pour *leur propre information* [...]»⁵². » (Jenkinson 1922, 11, trad.) Ou encore : « Les archives sont des documents qui font partie d'une transaction officielle et qui sont conservés pour servir de *référence officielle*⁵³. » (Jenkinson 1922, 4, trad.) L'archiviste britannique reconnaît l'utilité des archives pour la pratique historique mais n'en fait pas la finalité première. Selon lui, les archives servent des fins qui n'ont pas été envisagées par leurs créateurs (Jenkinson 1922, 12) et qui n'ont pas été à l'origine de leur conservation. Dès lors, si les historiens peuvent y trouver un matériel de première nécessité, c'est du fait que « les archives n'ont pas été constituées dans l'intérêt de ou pour informer la postérité⁵⁴. » (Jenkinson 1922, 12, trad.) C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les archives constituent une source essentielle pour les chercheurs : « Pourvu donc que le chercheur comprenne leur importance administrative, elles ne peuvent rien lui dire que la vérité⁵⁵. » (Jenkinson 1922, 12, trad.)

Schellenberg s'inscrit en partie dans la lignée de Jenkinson puisque, selon lui, les documents sont « conservés ou considérés comme dignes d'être conservés par [l'institution productrice] ou par ses successeurs légitimes comme preuve de ses

⁵¹ « material evidences ». Nous soulignons.

⁵² « [...] preserved in their own custody for their own information by the person or persons responsible for that transaction and their legitimate successors. » Nous soulignons.

⁵³ « Archives are documents which formed part of an official transaction and were preserved for official reference. » Nous soulignons.

⁵⁴ « Archives were not drawn up in the interest or for the information of Posterity. »

⁵⁵ « Provided, then, that the student understands their administrative significance they cannot tell him anything but the truth. »

fonctions, de ses politiques, de ses décisions, de ses procédures, de ses opérations, ou de ses autres activités⁵⁶. » (Schellenberg 1956, 16, trad.) Cependant, l'archiviste américain va plus loin en admettant que les archives sont aussi conservées « pour la valeur informationnelle des données que ce matériel contient⁵⁷. » (Schellenberg 1956, 16, trad.) En effet, si pour Jenkinson et les archivistes précédents, la conservation des documents n'a de finalités que dans le présent ou l'avenir immédiat des producteurs, Schellenberg introduit une démarche prospective beaucoup plus large. Les archives « *doivent* avoir de la valeur pour des objectifs autres que ceux pour lesquels ils ont été créés ou accumulés⁵⁸. » (Schellenberg 1956, 16) Si Jenkinson (1922, 12) reconnaît aux archives des finalités pour d'autres raisons que celles de leur production, ces finalités n'ont pas à être prises en considération par l'archiviste en revanche, pour Schellenberg, elles en deviennent une composante même. C'est tout le sens de la valeur informationnelle. Sa réflexion autour de la double valeur des archives, primaires et secondaires, le conduit à explorer les diverses utilisations des documents d'archives plus précisément que ne l'avaient fait ses prédécesseurs. Il érige d'ailleurs l'étude de ces utilisations au rang des tâches ordinaires des archivistes fédéraux américains (Schellenberg 1956, 32). Finalement, les documents destinés à devenir archives sont sélectionnés « en vertu de leur importance pour l'ensemble de la documentation d'un objet particulier ou d'une activité ou encore, plus largement, pour la documentation d'une unité ou d'un gouvernement ou même d'une société à un certain stade de son développement⁵⁹. » (Schellenberg 1956, 114-115, trad.)

Eugenio Casanova a, pour sa part, une conception singulière des fonctions que les archives sont amenées à remplir. S'il reconnaît la pertinence des définitions de ses collègues, l'originalité de sa perspective réside dans le caractère culturel qu'il assigne

⁵⁶ « [...] preserved or appropriate for preservation by that institution or its legitimate successor as evidence of its functions, policies, decisions, procedures, operations, or other activities [...]. »

⁵⁷ « [...] because of the informational value of the data contained therein [...]. »

⁵⁸ « [...] must have values for purposes other than those for which they were produced or accumulated. »
Nous soulignons.

⁵⁹ « [...] because of their significance in the entire documentation of a particular subject or activity, or, more broadly, in the documentation of an agency, or a government, or even a society at some stage of its development. »

aux archives. Selon lui, les archives ont pour visée « l’accomplissement des buts politiques, juridiques et culturels [...] »⁶⁰. » (Casanova 1928, 32, trad.) Cet élargissement des finalités assignées aux archives par l’archiviste italien préfigure la conception défendue ici selon laquelle la fonction culturelle des archives consiste à faire lien entre le passé et l’avenir :

L’individu conserve ses actes [...] pour se guider, pour se défendre, pour assurer sa propre existence; il les conserve en autant qu’ils peuvent défendre ses droits; il les conserve en tout ce qu’ils contribuent à lui rappeler le passé et à préparer l’avenir. Dans le premier cas, il les conserve pour un usage juridique, dans le second pour un usage culturel⁶¹. (Casanova 1928, 428-429, trad.)

La fonction culturelle que Casanova assigne aux archives rejoint, d’une certaine manière, le rôle pédagogique envisagé en France. En effet, l’éducation populaire recouvre, pour les archivistes et les gouvernants français, l’écriture et la transmission de l’histoire nationale qui vise à constituer l’identité républicaine. Il s’agit de préparer l’avenir par la connaissance du passé en formant les citoyens et en leur permettant de se reconnaître dans la Nation. Si Casanova présente les choses de manière beaucoup large, il y a tout de même, et bien qu’il ne le reconnaisse pas, un lien entre sa conception des archives et celle des premiers archivistes français.

Les finalités reconnues aux archives depuis le 19^e siècle sont administratives, juridiques, historiques et informationnelles. On les retrouve dans les différentes définitions légales qui ont été élaborées à la fin du 20^e et au début du 21^e siècle : en France « la conservation des archives est organisée dans l’intérêt public tant pour les besoins de la gestion et de la justification des droits des personnes physiques ou morales, publiques ou privées, que pour la documentation historique de la recherche. » (Gouvernement français 2008, article L211.2); aux États-Unis, elles sont conservées « en raison de leur valeur de témoignage sur l’organisation, les fonctions, les politiques; les décisions, les procédures, les opérations ou d’autres activités du gouvernement, ou encore en raison de la valeur d’information des données qu’ils contiennent. » (Ketelaar

⁶⁰ « [...] il conseguimento degli scopi politici, giuridici e culturali di quell’ente o individuo [...] »

⁶¹ « L’individuo conserva i suoi atti [...] per guidarsi, per difendersi, per assicurare la propria esistenza; li conserva in quanto essi giovano a tutelare i suoi diritti; li conserva in quanto contribuiscono a ricordargli il passato e ammaestrarlo per l’avvenire. Nel primo caso, li conserva per un uso giuridico; nel secondo, per un uso culturale. »

1986, 5); en Grande-Bretagne, les National Archives conservent les documents de manière à :

Soutenir l'ouverture et la transparence, et aider à assurer que le gouvernement soit responsable de ses actes; agir comme archive officielle du gouvernement du Royaume-Uni ainsi que pour l'Angleterre et le Pays de Galles, en conservant un enregistrement des actions et des décisions passées et en agissant comme mémoire à long terme pour le gouvernement; soutenir la recherche en répondant aux besoins des universitaires et des communautés de chercheurs autant qu'à ceux du grand public⁶². (The National Archives 2012, 4, trad.)

Ici au Québec, la finalité reconnue aux archives est plus large puisque les documents sont « conservés pour leur valeur d'information générale. » (Gouvernement du Québec 1983) Aucune définition légale ne reprend à son compte l'élément, pourtant majeur, souligné par Casanova et qui révèle la dimension culturelle, au sens le plus large du terme – l'inscription de soi dans le temps –, des archives.

Finalement, les différentes définitions proposées par les archivistes sont le signe de la prise d'autonomie de l'archivistique par rapport à l'histoire. Leur conception des archives, en s'affirmant, recouvre l'ensemble des domaines connexes. Leurs préoccupations sont autant d'ordre administratif, lorsqu'ils réfléchissent à la nature du producteur de documents, qu'historique, ou patrimonial, lorsqu'ils interrogent – ou s'y refusent – les finalités des documents qui leurs sont confiés. Ainsi, si les archivistes ne reconnaissent pas de spécificité documentaire aux archives, leur réflexion aux 19^e et 20^e siècles aboutit à un accord sur le fait que les archives sont caractérisées par la manière dont elles sont générées plutôt que par la personne qui les produit⁶³ d'une part et, d'autre part, par les fonctions qu'elles sont amenées à remplir et qui sont d'ordres administratif, historique et culturel. Toutefois, il faut noter que les finalités des archives restent un point problématique pour les pères de l'archivistique contemporaine et que si leurs fonctions administratives semblent inhérentes aux archives, les usages historiques et

⁶² « Support openness and transparency and help to ensure the government is accountable for its actions; act as official archive of UK government and for England and Wales, maintaining a record of past actions and decisions and acting as a long-term memory for government; support research, meeting the needs of academic and research communities, as well as the general public. »

⁶³ Même si la nature du producteur, personne physique ou personnes morale, reste une question dans certains pays comme aux États-Unis, il est généralement admis que les documents de personnes physiques peuvent être versés à un service d'archives.

culturels apparaissent à certains, comme à Jenkinson, un simple corollaire plutôt qu'une raison d'être. Bien que ces définitions énoncent clairement certains aspects qui caractérisent les archives, d'autres éléments sont moins manifestes mais tout aussi significatifs, si ce n'est plus, quant à la vision que les archivistes ont de leur objet. Ainsi, les notions de fonds et de provenance, qui imposent une pratique professionnelle spécifique, induisent aussi une compréhension particulière de la nature des archives.

2.3 Le principe de respect des fonds : les archives, un objet naturel, fini et impartial

Selon notre lecture des textes établissant la base de la pratique archivistique, les archives définitives sont présentées comme possédant cinq principales caractéristiques établies en lien avec les principes fondamentaux de la discipline. D'abord, le principe de respect des fonds permet d'affirmer (1) la nature organique des archives définitives et leur constitution en ensemble clos du point de vue de la signification et (2) leur caractère de « reflet fidèle » du passé. Ensuite, le modèle de cycle de vie des documents soutient que les archives définitives sont (3) l'étape finale du cycle, (4) conservées en vertu de leur valeur secondaire, et enfin (5) déterminées en fonction d'un cadre de référence limité à l'administration et à l'histoire.

L'énonciation des caractéristiques majeures des archives est directement issue des problèmes posés par la pratique professionnelle. Ainsi, dès 1778, D'Estienne propose un mode de classement et des modalités de gestion des archives. Les papiers sont triés, sélectionnés en fonction de leur utilité, conservés pour une certaine durée et classés par types puis de manière chronologique (Estienne 1778). Le classement est déjà effectué en partie par provenance : Édits du Roi, Déclarations envoyées à la Communauté, comptes des Trésoriers, cahiers d'Assemblée de la Province, correspondance par destinataire (l'Intendant, les Procureurs du Pays), etc. Chaque type de documents émanant d'un producteur particulier est rassemblé en une liasse qui est précisément cotée, décrite et répertoriée dans un inventaire général. L'ouvrage de D'Estienne semble donc constituer une prémisse à l'archivistique contemporaine. Terry Eastwood évoque aussi des directives administratives allant dans le même sens « au

Danemark d'abord, en 1791, et par la suite à Naples en 1812, aux Pays-Bas en 1826 [...]. » (Eastwood 1992, 16) Mais ce n'est qu'au milieu du 19^e siècle, avec la circulaire française de 1841, que les fondements de la pratique archivistique sont établis : la notion de fonds devient essentielle, la provenance est le point zéro de tout traitement archivistique et, plus tard, le cycle de vie des documents est formulé comme étant la base de toute gestion rationnelle des archives.

Le principe de respect des fonds, tel que formulé au 20^e siècle, indique d'abord que « chaque document du fonds doit être placé dans le fonds dont il provient et, dans ce fonds, à sa place d'origine [...] » (Conseil International des Archives 1964 cité dans Couture 1994a, 64) Il recouvre trois aspects distincts : le respect de la provenance préconise de laisser groupés les documents d'archives d'un créateur sans les mélanger à d'autres, ce qui impose que les documents qui le composent ne peuvent en être extraits, ni des documents étrangers y être intégrés. Le classement établi par le créateur, en outre, doit être maintenu ou rétabli dans la mesure du possible, de manière à respecter l'ordre primitif ou originel. Ces énoncés recouvrent les deux aspects de la structure du fonds d'archives tels que formulés par Terry Eastwood :

D'une part, les documents sont réunis en un système en fonction de la façon dont leur créateur organise ou structure ses activités. Cette **structure externe** de la provenance permet de reconnaître et d'expliquer les divers rapports d'ordre administratif qui régissent le mode d'organisation suivant lequel organismes et personnes physiques exercent leurs activités. Le mode d'organisation régit à son tour le mode de création et de conservation des documents d'archives. D'autre part, chaque fonds d'archives présente une « structure documentaire » correspondant à l'ordre que son créateur attribue aux documents dans l'exercice de son activité. Cette **structure interne** de la provenance permet de reconnaître les liens existants entre les documents tels qu'organisés par celui qui les a accumulés. (Eastwood 1992, 18)

Pour Luciana Duranti, cette structure interne est le « lien archivistique⁶⁴ ». Elle en fait le cœur de l'archivistique comme discipline (Duranti, Eastwood et MacNeil 2002, 11). Le « lien archivistique » est « la relation qui unit chaque document au précédent et au suivant [...] »⁶⁵ (Duranti 2001, 44, trad.) Ce lien est original (il apparaît lorsque le document est créé), nécessaire (il existe pour tous les documents), déterminé (il est

⁶⁴ « [...] archival bond [...] »

⁶⁵ « [...] the relationship that links each record to the previous and subsequent one [...] »

qualifié par la fonction du document au sein de l'ensemble) (Duranti, Eastwood et MacNeil 2002, 11).

Le principe de respect des fonds insiste donc sur le lien entre le document et le (processus) producteur puisque c'est ce lien entre les documents qui permet de leur donner un sens, d'en maintenir les caractéristiques et d'en assurer la qualité archivistique. Le respect des fonds reflète la nature même des archives : leur organicité, leur unicité et leur caractère interrelationnel, garantissant ainsi leur authenticité et leur impartialité (Jenkinson 1922, 12-13; MacNeil 1992, 201). Ce principe n'est cependant pas compris partout de la même manière et la notion de fonds n'est pas universellement reconnue comme fondement de la provenance. Malgré tout, deux premières caractéristiques ressortent de ce principe qui sont reconnues par les archivistes comme essentielles : les archives sont un objet naturel et leur signification est close. C'est ce que nous nous attarderons à démontrer dans les passages qui suivent.

2.3.1 Nature organique : les archives, un objet naturel

En 1841, Natalis de Wailly (1805-1886) « fut appelé par le ministre de l'intérieur, le comte Duchâtel, au sein de la commission chargée de ce travail [l'organisation des archives départementales], et il y fit admettre un principe qui, de l'aveu de tous les juges compétents, a été le salut de ces dépôts : le principe de l'intégrité des fonds. » (Wallon 1888, 13) La circulaire qui émane de ce travail établit que le classement des archives doit être fonctionnel plutôt que chronologique ou thématique. Ainsi, « l'expérience a fait reconnaître que le classement ne doit pas être subordonné principalement [...] à ces divisions fondées sur des époques politiques, et qu'il faut surtout chercher à le disposer d'après un ordre puisé, non dans les temps, mais dans la nature même des documents et l'enchaînement réel des affaires. » (Ministère français de l'Instruction publique et des beaux-arts 1884, 17)

La circulaire ne définit pas directement le fonds mais précise que « ce mode de classement consiste à réunir tous les titres qui étaient la propriété d'un même établissement, d'un même corps ou d'une même famille, et que les actes qui y ont seulement rapport ne doivent pas être confondus avec le fonds de cet établissement, de

ce corps, de cette famille. » (Ministère français de l'Instruction publique et des beaux-arts 1884, 18) La circulaire affirme ainsi la distinction d'un fonds d'archives par rapport aux autres fonds. Le fonds devient alors l'unité de base du traitement archivistique et il est compris comme une totalité au sens où il rassemble l'ensemble des documents d'un producteur. Le fonds permet alors d'avoir une connaissance complète de ce dernier. Finalement, la circulaire impose à l'ensemble des archives départementales de :

- 1° Rassembler les différents documents par *fonds*, c'est-à-dire former collection de tous les titres qui proviennent d'un corps, d'un établissement, d'une famille ou d'un individu, et disposer d'après un certain ordre les différents fonds;
- 2° Classer dans chaque fonds les documents suivant les matières en assignant à chacune un rang particulier;
- 3° Coordonner les matières, selon les cas, d'après l'ordre chronologique, topographique ou simplement alphabétique. (Ministère français de l'Instruction publique et des beaux-arts 1884, 17)

Selon Natalis de Wailly :

Le classement général par fonds est le seul vraiment propre à assurer le prompt accomplissement d'un ordre régulier et uniforme... Si, au lieu de cette méthode, qu'on peut dire fondée sur la nature des choses, on propose un ordre théorique..., les archives tomberont dans un désordre auquel il sera difficile de remédier... Dans tout autre classement que celui par fonds, on court grand risque de ne savoir où retrouver un document. (cité dans Duchein 1977, 91)

Ce n'est cependant qu'au tournant du 20^e siècle que « le principe de l'intégrité des fonds » (Wallon 1888, 13) est reconnu, en Europe, comme principe fondamental de l'archivistique et ainsi l'existence de l'unité de base de l'archivistique traditionnelle : le fonds d'archives. Ni Champollion-Figeac en 1860, ni Richou en 1883 n'y font d'ailleurs référence bien que Richou semble tenir le principe pour évident. Il emploie en effet le terme « fonds » à de nombreuses reprises et conteste le déplacement des fonds historiques hors de leur dépôt d'origine (Richou 1883, 4-5).

Il en va autrement de l'ouvrage de Muller, Fruin et Feith qui, dès le deuxième paragraphe, donne une définition et annonce qu'« un fonds d'archives est un tout organique [...] ». (Muller, Fruin et Feith 1910, 5) L'ordre naturel des archives est aussi ce que Natalis de Wailly mettait en avant pour défendre sa méthode de classement face à diverses résistances. En effet, si pour de Wailly « cette méthode, qu'on peut dire fondée sur la nature des choses » (cité dans Duchein 1977, 91) est la seule qui puisse permettre d'ordonner les archives de manière à retrouver les documents, pour les Hollandais, cette

« nature des choses » devient, au-delà d'un simple mode de classement, un principe fondamental de l'archivistique moderne. Ainsi, « un fonds d'archives est un tout organique, un organisme vivant qui s'accroît suivant des règles fixes, se forme et se transforme. » (Muller, Fruin et Feith 1910, 5)

Jenkinson, qui traduit *fonds* par le terme d'*Archive Group*, le définit comme « les archives résultant du travail d'une administration qui fut un tout organique, complet en soi, capable de traiter de manière indépendante, sans aucune autorité supplémentaire ou externe, avec tous les aspects des activités qui sont de sa compétence⁶⁶. » (Jenkinson 1922, 84, trad.) Il est intéressant de noter que, en 1922, pour l'archiviste britannique, le tout organique renvoie d'abord au producteur, non aux archives elles-mêmes. « Nous avons des documents qui sont la survivance matérielle de transactions administratives ou exécutives passées [...] : une preuve immédiate du fait qu'ils sont une partie réelle du corpus, des faits en cause⁶⁷. » (Jenkinson 1922, 4, trad.) Survivance d'actions posées, les archives ne sont pourtant pas encore ici l'objet d'une analogie biologique et Jenkinson ne souligne nulle part dans son manuel que les archives puissent avoir un caractère naturel.

En revanche, en 1947, dans *The English Archivist : A New Profession*, le caractère naturel des archives devient central. Il écrit que « [les archives] sont réunies et ont atteint leur classification finale par un processus naturel : elles ont une croissance, pour ainsi dire, presque comme un organisme, comme un arbre ou un animal⁶⁸. » (Jenkinson 1980, 238, trad.) Le principe est donc le moyen de préserver les archives en tant qu'archives, c'est-à-dire que pour Jenkinson ce qui distingue les documents d'archives des autres est qu'ils « s'accumulent naturellement ». Les archives ne sont pas collectées [...]. Elles ne sont pas là [...] du fait qu'on les a rassemblées avec l'idée

⁶⁶ « [...] the Archives resulting from the work of an Administration which was an organic whole, complete in itself, capable of dealing independently, without any added or external authority, with every side of any business which could normally be presented to it. »

⁶⁷ « [...] we have documents which are material survivals of certain administrative or executive transactions in the past [...] : first-hand evidence, because they form an actual part of the corpus, of the facts of the case. »

⁶⁸ « [Archives] came together, and reached their final arrangement, by a natural process: they are a growth; almost, as you might say, as much an organism as a tree or an animal. »

qu'elles pourraient servir aux chercheurs du futur ou qu'elles pourraient prouver un point particulier ou illustrer une théorie⁶⁹. » (Jenkinson 1980, 238, trad.)

En ce qui concerne Schellenberg, tout en reconnaissant leur caractère organique il affirme aussi, et par contraste, que « les archives modernes sont des *matériaux sélectionnés*. Elles sont choisies pour leurs valeurs probante ou informationnelle au sein d'une grande masse de documents [...]»⁷⁰. » (1956, 114-115, trad.) Cette apparente contradiction s'explique par le fait que l'unité de base de l'archivistique américaine est, depuis 1941, le *record group* : « une unité archivistique majeure établie *quelque peu arbitrairement* avec le respect dû au principe de provenance et à la volonté de constituer une unité de taille et de caractère commodes pour le classement et la description, mais aussi pour la publication d'inventaires⁷¹. » (American National Archives, cité dans Schellenberg 1956, 181, trad.)

Schellenberg souligne d'une part la différence entre *Archive Group* et *record group* qui réside dans le fait que l'*Archive Group* tel que défini par Jenkinson ne regroupe que les documents produits par une administration qui n'est plus en exercice⁷² alors que le *record group* réunit avant tout les documents d'une entité active. D'autre part, le *record group* ne correspond pas non plus au fonds tel que défini en France puisque ce dernier « représente les documents de types d'institutions similaires⁷³. » (Schellenberg 1956, 182, trad.) L'unité qui est comparable au fonds aux États-Unis est en fait le *collective record group* (le groupe de documents collectif) qui regroupe « les documents de plusieurs entités (comme les comités et commissions du Congrès) qui ont

⁶⁹ « [...] “accumulate naturally”. Archives are not collected [...]. They are not there [...] because someone brought them together with the idea that they would be useful to Students of the future, or prove a point or illustrate a theory. »

⁷⁰ « Modern archives are selected materials. They are chosen for their evidential or informational values from a great mass of records [...] » Nous soulignons.

⁷¹ « [...] a major archival unit established somewhat arbitrarily with due regard to the principle of provenance and to the desirability of making the unit of convenience size and character for the work of arrangement and description and for the publication of inventories. »

⁷² Schellenberg note l'usage du passé pour qualifier l'administration : « d'une administration qui fut un tout organique, [...] »

⁷³ « [...] represents records from similar types of institutions. »

certaines caractéristiques communes⁷⁴. » (Schellenberg 1956, 182, trad.) Si cette explication reste peu convaincante au regard de la notion stricte de fonds et renvoie en quelque sorte à la question des conceptions maximalistes et minimalistes⁷⁵, la définition d'un *record group* est cependant fondée sur certains critères dont « le premier, et le plus important, est la provenance des documents. Les limites ou contours des *record groups*, en un mot, devraient être définies sur la base de leurs origines au sein d'une entité publique⁷⁶. » (Schellenberg 1956, 187, trad.) La provenance est ici comprise au sens strict d'origine, il s'agit d'assurer que les documents proviennent bien d'un producteur. Elle ne recouvre donc que la structure externe du fonds, la relation des documents à leur contexte de production. Le fonds devient alors un outil de gestion de la masse documentaire.

Une autre métaphore biologique employée pour définir le fonds d'archives est celle de la sédimentation : « Un fonds d'archives naît spontanément comme résultat d'une sédimentation documentaire » (Lodolini 1984 cité dans Duchéin 1993, 23). On retrouve cette idée jusque chez Eastwood, Duranti et MacNeil (2002) qui parlent d'agrégation de documents pour qualifier les archives en tant que type documentaire particulier. D'ailleurs, Heather MacNeil (1992, 201), présentant les qualités qui déterminent les archives définitives, y inclut le caractère naturel (*naturalness*) des archives, lié au fait qu'elles résultent du cours naturel des transactions. Finalement, aujourd'hui encore le fonds est un « ensemble de documents de toute nature réunis *automatiquement et organiquement*⁷⁷, créés et/ou accumulés et utilisés par une personne physique ou morale ou par une famille dans l'exercice de ses activités ou de ses fonctions » (Conseil canadien des archives 2008) et « la classification est l'identification

⁷⁴ « [...] records of a number of agencies (such as committees or commissions of Congress) that have certain characteristics in common. »

⁷⁵ Voir, à ce propos, Héon (1999, 235-236).

⁷⁶ « The first, and the most important of these, is the provenance of the records. The limits or boundaries of record groups, in a word, should be defined on the basis of their origins in some public body. »

⁷⁷ Nous soulignons.

des accumulations naturelles de documents qui prennent forme durant le processus de leur production⁷⁸. » (Eastwood 2000, 94, trad.)

L'ensemble de ces définitions du fonds d'archives – d'abord comme méthode de classement, puis comme structure relationnelle fondamentale dans l'établissement des archives comme objet documentaire particulier et, finalement, comme outil de gestion de la masse documentaire – participent à établir le respect des fonds comme principe premier de l'archivistique contemporaine. Elles soutiennent toutes l'idée que la caractéristique essentielle des documents d'archives réside dans le fait qu'ils résultent d'un processus naturel qui leur confère une structure particulière dont le maintien est seul capable de préserver les qualités archivistiques des documents.

L'analogie biologique fait sens dans le contexte du scientisme et de l'historisme du 19^e siècle. En effet, en promouvant les archives au statut d'« organisme vivant », les archivistes font accéder leur discipline, et l'histoire dans le même mouvement, au statut de science. Ainsi, si les historiens visent à « rendre compte de ce qui s'est réellement passé » (Ranke, cité dans Bourdé et Martin 1989, 208) à partir des faits et donc des documents qu'il s'agit simplement de « mettre en œuvre » (Langlois et Seignobos cité dans Bourdé et Martin 1989, 189), du point de vue de l'archivistique, la nature organique des archives implique que l'archiviste « ne peut qu'étudier l'organisme et constater d'après quelles règles il s'est formé » (Muller, Feith et Fruin 1910, 5). Ainsi, l'objectivité et l'impartialité de l'archiviste sont rendues possibles au même titre que celles de l'historien comme le conçoivent von Ranke, Fustel de Coulanges et les historiens de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e siècle. D'ailleurs, certains historiens de la deuxième moitié du 20^e siècle reconnaissent et s'approprient eux aussi cette définition des archives comme objet naturel. Ainsi, en 1961, Robert-Henri Bautier, dans *L'histoire et ses méthodes* explique que :

[...] la réunion des documents d'archives n'est nullement le fait du hasard ou de l'arbitraire d'un homme; elle découle, en quelque sorte automatiquement, des activités quotidiennes d'une administration publique, d'un établissement religieux,

⁷⁸ « [...] archival arrangement is the identification of the natural accumulations of archival documents or records which take shape during the process of their generation. »

d'une entreprise industrielle ou commerciale, d'une famille ou d'un particulier.
(Bautier 1961, 1120)

2.3.2 Clôture de l'archive : les archives, un « reflet fidèle » du passé

La notion de fonds d'archives est avant tout affaire de relation entre les documents. L'origine des documents est primordiale en ce qu'elle est unique et permet de distinguer un fonds d'un autre. De ce fait, le principe de respect des fonds consiste à « considérer le fonds d'archives comme une entité distincte. » (Couture 1994a, 65)

Cependant, les archives tirent toute leur signification des relations entre les documents qui composent un fonds. Directement lié au caractère organique des archives, le respect de l'ordre primitif, ou originel, corollaire du principe de respect des fonds a été initialement formulé, selon Duchein, par l'archiviste italien Francesco Bonaini en 1875 (Duchein 1998, 87). Son importance est réaffirmée par Muller, Feith et Fruin :

En effet, cette organisation primitive du fonds d'archives ne s'est pas créée arbitrairement; elle n'est pas un effet du hasard, mais la conséquence logique de l'organisation administrative dont le fonds d'archives représente le dépôt documentaire. [...] De cette façon, les archives d'une administration refléteront nécessairement dans ses grandes lignes la composition de cette administration.
(Muller, Feith et Fruin 1910, 36)

Unité formée de l'ensemble des documents d'un créateur, le fonds d'archives est déterminé par l'interdépendance des parties qui le constituent. Jenkinson, en 1947, y insiste particulièrement. Par opposition à la constitution artificielle d'une collection, « [les archives] ont donc une structure, une articulation et une relation naturelle entre leurs parties qui sont essentielles pour leur signification [...]. La qualité archivistique ne survit intacte qu'en autant que cette forme et cette relation naturelles sont maintenues⁷⁹. » (Jenkinson 1980, 238-239, trad.)

Pour Schellenberg, bien qu'on ait vu que les archives soient un matériel sélectionné, il n'en reste pas moins que « le principe [de provenance] aide à révéler la signification des documents; la thématique de documents individuels ne peut être

⁷⁹ « They have consequently a structure, an articulation and a natural relationship between parts, which are essential to their significance [...]. Archive quality only survives unimpaired so long as this natural form and relationship are maintained. »

complètement comprise que dans le contexte associé aux documents⁸⁰. » (Schellenberg 1956, 187, trad.) Le contexte est l'élément qui confère aux documents leur pleine signification en tant que preuve documentaire puisque :

Le document d'archives – à la différence de l'objet de collection ou du dossier de documentation constitué de pièces hétérogènes de provenances diverses – n'a donc de raison d'être que dans la mesure où il appartient à un ensemble. Il se situe au sein d'un processus fonctionnel, dont il constitue lui-même un élément, si minime soit-il. Le document d'archives n'est jamais conçu, au départ, comme un élément isolé. Il a toujours un caractère utilitaire, qui ne peut apparaître clairement que s'il a gardé sa place dans l'ensemble des autres documents qui l'accompagnent. (Duchemin 1977, 75)

C'est là l'importance du respect de l'ordre primitif selon lequel « chaque document du fonds doit être placé dans le fonds dont il provient et, dans ce fonds, à sa place d'origine [...]. » (Conseil International des Archives 1964 cité dans Couture 1994a, 64) Ainsi, Schellenberg écrit qu'« une grande partie de la signification [des archives] dépend de leur relation organique à l'entité [productrice] et de celle qui existe entre les documents⁸¹. » (Schellenberg 1956, 17, trad.) Jenkinson, lui aussi, souligne l'importance de la relation entre les documents pour leur signification. Selon lui, « la connexion dans laquelle ils ont été préservés, une connexion qui dans neuf cas sur dix est importante, sinon vitale, pour la pleine compréhension de leur signification⁸². » (Jenkinson 1922, 42, trad.) Le fonds d'archives est alors considéré comme une totalité du point de vue de sa signification dans la mesure où il est :

essentiel, pour l'appréciation d'un document quel qu'il soit, de [connaître son contexte de création]. Une telle connaissance n'est possible que dans la mesure où l'ensemble des documents qui l'accompagne a été conservé intact, bien individualisé et sans confusion possible avec des documents d'autres provenances, même si ceux-ci sont relatifs au même objet. (Duchemin 1977, 73)

MacNeil, en 1992, pour présenter les *Règles pour la description des documents d'archives* recourt aussi à la notion de contexte : « La définition du fonds est inséparable du principe de respect des fonds qui, à son tour, est fondé sur une prise en compte du

⁸⁰ « The principle helps to reveal the significance of records; for the subject matter of individual documents can be fully understood only in context with related documents. »

⁸¹ « [...] much of their significance depends on their organic relation to the agency and to each other. »

⁸² « [...] the connexion in which they were originally preserved, a connexion which in nine cases out of ten is important, if not vital, for the full understanding of their significance. »

contexte de création et du contexte documentaire dans lesquels les documents sont produits et/ou accumulés. » (MacNeil 1992, 200, trad.) Bref, « le contexte est cette réalité qui donne tout son sens au contenu des documents [...]. » (Couture et collaborateurs 1999, 115) Il peut être établi grâce à la conservation de l'ensemble des liens réunissant les divers documents du fonds. Ces relations permettent à l'archiviste de garantir que, devenant archives définitives, les documents du fonds seront le témoignage, la trace, de l'activité qui les a créés (Couture 1994a, 61-65).

Car en effet, le respect de l'ordre primitif des documents a pour objectif de permettre de retracer les actes posés par le créateur, ce qui constitue la garantie de l'unicité, l'authenticité et l'intégrité des documents. La classification des documents, depuis le manuel hollandais, se veut le reflet de l'organisation du producteur. Ainsi, « le système de classement doit être fondé sur l'organisation primitive du fonds d'archives qui correspond, dans ses grandes lignes, avec l'organisation de l'administration dont il provient. » (Muller, Feith et Fruin 1910, 32)

Comme l'indique Heather MacNeil (1992, 200) en s'appuyant sur Hilary Jenkinson, les archives constituent « une certaine connaissance qui n'existe sous la même forme nulle part ailleurs⁸³. » (Jenkinson cité dans MacNeil 1992, 200, trad.) Elles sont uniques au sens où chaque document d'archives est situé dans une relation particulière par rapport à l'ensemble des documents créés ou accumulés de manière organique (Schellenberg 1956, 114; MacNeil 1992, 201). Cette caractéristique confère aux archives leur valeur de preuve telle qu'elle est définie par Terry Eastwood, soit : « la capacité générale des documents en tant qu'enregistrement de ce qui s'est passé et de la manière dont cela s'est passé dans le contexte dans lequel cela a eu lieu⁸⁴. » (Eastwood 1993, 115, trad.)

Ensuite, le respect de la structure interne du fonds assure l'authenticité des archives qui sont alors « capables de soutenir le témoignage authentique des actions, des

⁸³ « [...] a measure of knowledge which does not exist in quite the same form anywhere else. »

⁸⁴ « [...] the generalized capacity which all archival documents have as record of what occurred and how it occurred in the context in which it occurred. »

processus et des procédures qui les ont produites, ou d'avoir le caractère et l'autorité d'un original⁸⁵. » (MacNeil 1992, 202, trad.)

En outre, « le principe [de respect des fonds] protège l'intégrité des documents dans le sens où leurs origines et le processus par lequel ils sont créés sont reflétés par la classification⁸⁶. » (Schellenberg 1956, 187, trad.) L'intégrité doit être comprise au sens de totalité, c'est-à-dire les documents en tant qu'ensemble. Selon Schellenberg, les documents d'une organisation sont accumulés en fonction des activités de cette organisation qui sont liées entre elles. Les documents sont donc mieux compris s'ils sont conservés ensemble sous l'identité de l'unité qui les a générés et dans l'ordre global qui leur a été donné par l'unité plutôt que s'ils sont appréhendés isolément selon une classification thématique.

Finalement, dans cette perspective :

Les documents d'archives saisissent un moment dans le temps, le fixent et le gèlent tel qu'il était en quelque sorte, de manière à en préserver une certaine idée pour références ultérieures; une certaine idée du caractère unique des actions et événements desquels les documents résultent⁸⁷. (Eastwood 1993, 112, trad.)

Le fonds « est toujours le reflet des fonctions de cette administration ou de ses employés. On ne crée donc pas arbitrairement un fonds d'archives. » (Muller, Feith et Fruin 1910, 5) Les archives sont alors comprises comme « le reflet fidèle des activités d'une personne physique ou morale, [comme] une mémoire officielle témoignant autant du passé que du présent et [comme] une source d'information organique, authentique et probante [...]. » (Rousseau 1994, 30)

En résumé, la notion de fonds et le principe de provenance sous-tendent une vision du passé très proche de celle des historiens rationalistes du 19^e siècle et on peut affirmer qu'ils en découlent au moins partiellement. Le caractère naturel, d'un côté, et la

⁸⁵ « [...] capable of bearing "authentic testimony of the actions, processes, and procedures which brought them into being, or of having the character and authority of an original. »

⁸⁶ « The principle protects the integrity of records in the sense that their origins and the process by which they came into existence are reflected by their arrangement. »

⁸⁷ « Archival documents do capture a moment in time, fix and freeze it, as it were, in order to preserve some sense of it for future reference, some sense of the unique character of the actions and events from which the documents arose. »

nature spéculaire, de l'autre, des archives sont immédiatement liés à une conception de l'histoire et du passé qui veut que ces derniers soient fixes et finis. Les historiens contemporains des archivistes qui ont établi les fondements de l'archivistique – fondements dont on a vu qu'ils ne formaient en fait qu'un – avaient besoin de documents fiables pour pouvoir affirmer la scientificité de leur propre discipline. La notion de fonds et le principe de provenance viennent répondre à ce besoin en offrant tant aux administrateurs qu'aux historiens des documents dont le traitement assure l'authenticité et l'impartialité. En effet, dans cette perspective, les archives de par le traitement spécifique qu'elles subissent sont maintenues au plus près de leur état d'origine. C'est en fait la pratique archivistique, adossée au principe de respect des fonds, qui en font des documents authentiques et impartiaux. Finalement, les archives constituent une forme de cristallisation d'un passé que l'on peut, dès lors, observer objectivement. Le fonds, du fait de sa structure interne soutient ainsi la possibilité d'une pleine connaissance du passé. En tant qu'unité déterminée par les liens entre les documents, le fonds d'archives porte en lui-même sa propre signification.

Toutefois, les archives ne sont jamais complètement conservées. Après que les vicissitudes de l'histoire aient, pendant longtemps, décidé du sort des documents, les archivistes ont intégré à leur pratique des méthodes permettant de conserver les documents considérés comme étant les plus importants et significatifs. C'est au 20^e siècle, une fois admis et assimilé le principe de respect des fonds, qu'ont été instaurés le cycle de vie des documents et l'approche dite « des trois âges ». Parallèlement, le besoin s'est fait sentir de réfléchir de manière plus approfondie aux valeurs et fonctions des archives.

2.4 L'approche des trois âges : les archives définitives et leurs usages

En élaguant des Archives les papiers inutiles; on les rend moins volumineuses, & on se débarrasse de ces papiers qui ne servent à autre chose qu'à attirer des vers & des insectes qui les rongent; mais il faut lire tous ces papiers pour connoître ceux qui font inutiles, afin de ne pas tomber dans le cas de rejeter ceux qui pourroient être utiles, & de conserver ceux qui ne le sont pas. Voilà pourquoi il faut avoir travaillé à des Archives, & avoir acquis sur cette partie des connoissances précises

& fondées sur l'expérience. [...] J'observe de mettre dans ces comptes, l'état des pensions & des paiements; je poursuis de même jusques à ce que je fois à l'époque de trente années, qui est celle fixée par la Loi, jusques à laquelle on peut recourir d'un compte de Trésorier. (Estienne 1778, 7-8)

Comme le notait D'Estienne dès 1778, l'accroissement et la durée de conservation des documents comptent parmi les problèmes pratiques que posent les archives et qui conduisent les archivistes à établir des méthodes de gestion adaptées à leur objet. Un siècle et demi plus tard, en 1922, Jenkinson présente, dans la quatrième partie de son manuel, la manière de constituer les archives à partir des documents administratifs. Il y décrit en fait un mode de gestion des archives en fonction de l'utilisation qui est faite des documents et il préconise l'utilisation de registres permettant d'indiquer le sort des documents : destruction ou conservation permanente (Jenkinson 1922, 155). Il y aborde aussi la question de savoir « combien de temps les documents peuvent être considérés comme relevant d'un usage courant⁸⁸. » (Jenkinson 1922, 156, trad.). Il propose alors de créer une catégorie de documents, « les archives probatoires⁸⁹ », dont le sort est révisé jusqu'à ce qu'une décision finale soit prise. On peut voir là une prémisse au calendrier de conservation et une première énonciation du cycle de vie des documents.

En 1947, Jenkinson explicite davantage les trois « phases » qu'il reconnaît dans l'évolution des archives :

Les archives passent normalement par trois phases. Dans la première, elles sont les dossiers courants (pour utiliser une phraséologie moderne) dont on peut avoir besoin à tout moment pour s'y référer : à cette phase, l'Archive n'a pas, en principe, atteint sa pleine importance – le document est écrit mais pas mis en place. Dans la seconde phase, les dossiers peuvent toujours être demandés à l'occasion mais à des fins de jurisprudence et en raison du contexte historique du travail de l'entité plutôt que pour une référence immédiate : elles sont moralement reléguées (physiquement aussi si leur volume est très important) dans une sorte de Limbes où elles reposent à moitié oubliées et parfois – puisque l'espace d'entreposage et le personnel coûtent cher – totalement négligées. Finalement, si elles survivent, elles atteignent la troisième phase dans laquelle leur valeur à des

⁸⁸ « [...] how long documents can be said to remain in current use. »

⁸⁹ « [...] probatory archives [...]. »

fins de recherche est reconnue et devient un facteur déterminant pour leur préservation⁹⁰. (Jenkinson 1980, 240, trad.)

La transformation des qualités des documents au fil du temps est donc reconnue relativement tôt par les archivistes. Cependant, le modèle de cycle de vie des documents d'archives date des années 1940 et a été introduit par Philip C. Brooks sous l'appellation de « *life history* » des documents (Dollar 1993, 39). Sa définition confirmée a été officiellement « formulée en 1948 dans le rapport d'un groupe de travail de la Commission Hoover sur l'organisation et le fonctionnement de l'administration fédérale des États-Unis » (Caya 2004), puis développée dans les années 1960 par le Français Yves Pérotin (1961). Le modèle du cycle de vie est la manifestation pratique de l'approche dite des « trois âges », largement promue par les Québécois Jean-Yves Rousseau et Carol Couture puisqu'elle est au fondement même de l'archivistique intégrée telle qu'elle est mise en œuvre au Québec. Cette approche repose d'une part sur l'idée que « tout document d'archives passe par une ou plusieurs périodes caractérisées par la fréquence de son utilisation et par le type d'utilisation qui en est faite » (Couture 1994b, 95), et d'autre part sur les valeurs archivistiques.

Le cycle de vie des documents et l'approche des « trois âges » constituent la pierre angulaire de l'archivistique traditionnelle, notamment québécoise, et impose la définition des archives définitives qui :

regroupent les documents ne présentant plus de valeur primaire, de manière prévisible du moins, et qui sont conservés de façon permanente par une personne physique ou morale parce qu'ils ont acquis une valeur secondaire de témoignage ou d'information générale ou parce qu'ils peuvent servir à la recherche. (Rousseau, Couture et collaborateurs 1994, 280)

⁹⁰ « Archives normally pass through three phases. In the first they are the current Files (to use a modern phraseology) which may be needed at any moment for reference: the Archive has not as a rule attained its full stature—the Document is written but is not yet placed. In the second phase the Files may still be wanted on occasion, but for the purposes of precedent and historical background of the work of the Office rather than for current reference: they are relegated morally (physically, too, if their volume is very large) to a kind of Limbo where they lie half-forgotten and sometime—for storage space and staff are expensive things—wholly neglected. Finally, if they survive, they reach the third stage; in which their value for the purposes of Research is recognized and becomes the governing factor in their preservation. »

2.4.1 L'approche des trois âges : les archives définitives « troisième âge » des documents⁹¹

Les développements de Pérotin pour justifier le bien-fondé de la théorie auprès de la communauté archivistique française dans les années 1960 permettent de bien comprendre ce qui motive ce découpage en trois temps :

L'observateur le moins averti reconnaît deux âges dans la « vie » des archives publiques. D'abord celui des documents administratifs : les bureaux conservent à leur disposition leurs papiers récents (registres et dossiers bien constitués, utiles, pratiques en même temps que banals et prosaïques). Ensuite, l'âge des documents historiques : les Archives conservent dans leurs magasins les papiers anciens, plus ou moins parcheminés, recouverts de cette fine couche de poussière qui habille les grands crus. (Pérotin 1961, 1)

Mais, ajoute-t-il, si l'on interroge cet observateur peu informé sur le passage d'un stade à un autre, il a tôt fait de découvrir :

qu'il existe un stade intermédiaire entre l'ordre (apparent) des dossiers des bureaux et l'ordre (apparent) des cartons des archives. Il reconnaîtra vite que, si les papiers conservés aux archives ne sortent pas directement des classeurs administratifs, il faut bien qu'ils proviennent de ces entassements que l'on entrevoit dans les couloirs des directions et sur les armoires des bureaux ou que l'on cache dans des réduits, des cagibis que visite parfois le feu, ou encore dans des greniers et des caves que l'eau – qu'elle vienne du ciel ou des rivières et des égouts – n'épargne pas toujours. Ainsi se révèle l'âge intermédiaire, l'âge ingrat des archives, celui des « tas », fâcheuse transition entre l'Administration et l'Histoire. (Pérotin 1961, 1)

La théorie des trois âges, et les distinctions qu'elle introduit dans la temporalité des documents d'archives, vise donc à assurer une meilleure gestion du processus de formation des archives depuis leur création dans les administrations jusqu'à leur conservation, le cas échéant, dans les services d'archives. Tout particulièrement « le second âge », qui est, comme le souligne Pérotin, « le plus scabreux » (Pérotin 1961, 4) durant lequel ont lieu « les pertes, les naufrages. Pour sortir de cette situation, il faut créer des dépôts intermédiaires groupant par grands immeubles administratifs tout ce qui est de l'usage immédiat des bureaux tout en devant encore être conservé à leur portée. » (Pérotin 1961, 4)

⁹¹ Les éléments qui suivent sont repris de l'article publié dans *Archivaria* : « Les archives définitives : un début de parcours » (Lemay et Klein 2014a).

Les Québécois Carol Couture et Jean-Yves Rousseau reprennent et prolongent les développements de Pérotin :

Le concept de cycle de vie transforme un ensemble de documents quantitativement toujours trop important, démesuré par rapport aux moyens dont on dispose pour y faire face, en sous-ensembles présentant des caractéristiques différentes. Ceci facilite une redistribution des documents qui composent l'ensemble et laisse entrevoir une problématique à laquelle il est alors possible de s'attaquer avec pragmatisme et quelque chance de réussite. (Couture 1994b, 95)

Ainsi, le cycle de vie a avant tout une portée pratique. Il vise à fournir à l'archiviste les moyens qui lui permettront d'assumer pleinement la gestion des documents d'archives, et ce, tant dans l'espace que dans le temps. Loin de constituer un véritable cadre théorique permettant d'expliquer et de représenter l'évolution temporelle des archives, l'approche des trois âges traduit surtout ce qui est le propre de deux fonctions archivistiques : l'accroissement et l'évaluation, c'est-à-dire l'augmentation graduelle du volume des archives qu'un service a sous sa garde et la nécessité d'être en mesure d'assigner une valeur aux documents que l'on s'apprête à verser et/ou à acquérir selon la mission du service d'archives.

Selon cette approche, les documents « actifs » désignent les documents – les archives courantes – indispensables à l'activité quotidienne d'une organisation qui répondent aux fonctions pour lesquelles ils ont été créés, les documents « semi-actifs » – les archives intermédiaires – sont conservés à des fins administratives, légales ou financières et répondent encore aux fonctions pour lesquelles ils ont été créés, les documents « inactifs » – les archives définitives – « n'ont plus de valeur prévisible pour l'organisme qui les a produits [...] ». (Couture 1994b, 100) Les archives définitives ne répondent donc plus nécessairement aux fonctions pour lesquelles elles ont été créées. Cette dernière étape pose plusieurs questions.

Au regard de l'approche des trois âges, l'inactivité des documents pour leur créateur est l'une des caractéristiques majeures des archives définitives. En effet, pensée pour la gestion des archives courantes et intermédiaires, l'approche conçoit les archives définitives comme l'étape finale du cycle de vie des archives : leur 3^e âge en quelque sorte. La terminologie, « documents inactifs », est d'ailleurs révélatrice de cette conception. En 1994, Carol Couture affirmait :

Il semble [...] justifié d'affirmer qu'il y a une période d'inactivité au cours de laquelle les documents n'ont plus de valeur prévisible pour le producteur. Les documents de cette période sont des documents inactifs dont certains sont éliminés n'ayant plus de raison d'être gardés alors que d'autres sont conservés pour leur valeur de témoignage. (Couture 1994b, 98)

2.4.2 Les valeurs secondaires⁹², témoignage et information

Si les archives définitives sont « ces documents de toute institution, publique ou privée, jugés dignes d'être conservés de manière permanente⁹³ » (Schellenberg 1956, 16, trad.), encore faut-il être capable de les distinguer des documents à détruire. Les valeurs énoncées par Schellenberg constituent l'outil permettant de déterminer les qualités des documents d'archives qui « ont donc deux types de valeurs : les valeurs primaires pour l'unité d'origine et les valeurs secondaires pour les autres entités et les utilisateurs non gouvernementaux⁹⁴. » (Schellenberg 1956, 16, trad.) Les valeurs sont par conséquent assignées en fonction du type d'utilisateurs⁹⁵ des documents : les utilisateurs internes et les utilisateurs externes.

Les valeurs primaires sont déterminées par les raisons qui conduisent à la production des documents. Ainsi, nous dit Schellenberg : « Les documents publics sont créés pour atteindre les finalités pour lesquelles une agence a été créée – administratives, fiscales, juridiques et opérationnelles. Ces *utilisations* sont évidemment de première importance⁹⁶. » (Schellenberg 1999, trad.) Les valeurs primaires sont donc, comme l'indique Couture (1998, 13), liées aux besoins immédiats des producteurs des

⁹² Dans l'ensemble de ses textes, Schellenberg parle bien des valeurs primaires et secondaires, au pluriel, la traduction française opère un passage au singulier et parle de la valeur primaire et de la valeur secondaire. Le pluriel rend mieux compte de la complexité et la multiplicité des fonctions et valeurs assignées aux archives. Cela reflète aussi la possibilité de coprésence des valeurs telle que le fait valoir Martine Cardin pour qui « les archivistes doivent considérer les valeurs des archives comme vivantes, plurielles, concurrentes » (1994, 21).

⁹³ « Those records of any public or private institution which are adjudged worthy of permanent preservation [...] ».

⁹⁴ « Public archives, then, have two types of values: the primary values to the originating agency and the secondary values to other agencies and non-governmental users. »

⁹⁵ Plutôt que relativement aux fonctions assumées par les documents d'archives comme le dit Couture (1998, 12).

⁹⁶ « [...] records are created to accomplish the purposes for which an agency has been created—administrative, fiscal, legal, and operating. » Nous soulignons.

documents. Elles sont administratives, ce qui recouvre pour Couture l'aspect opérationnel de Schellenberg, légales et financières.

Les valeurs secondaires, quant à elles, sont déterminées par les raisons qui conduisent à la conservation des documents. Ainsi, « les documents sont *conservés* dans un service d'archives [à titre d'archives définitives] pour des valeurs qui existeront longtemps après qu'ils aient cessé d'être d'utilisation courante et parce que leurs valeurs seront reconnues par d'autres que les utilisateurs courants⁹⁷. » (Schellenberg 1999, trad.) Le problème posé par la détermination des valeurs des documents apparaît avec la décision de les conserver ou de les détruire.

Les valeurs secondaires trouvent alors, selon Schellenberg, leur fondement dans deux types d'utilités, réelles ou supposées, qui constituent par là même la raison d'être des archives définitives. Il affirme d'abord que « pour être des archives [définitives], les documents doivent être conservés pour des raisons différentes de celles qui ont conduit à leur création ou accumulation. Ces raisons peuvent être officielles et culturelles⁹⁸. » (Schellenberg 1956, 13, trad.) Les archives définitives peuvent donc être susceptibles d'assumer les mêmes fonctions que les archives courantes et intermédiaires et être utilisées pour leur caractère officiel. Dans le même temps, les archives définitives doivent répondre aux besoins plus larges, culturels, d'utilisateurs externes.

Il ressort de ces différents éléments que les valeurs des archives sont concurrentes et non successives. Les valeurs primaires sont en fait les valeurs initiales des documents, elles sont liées à leur origine. Les valeurs secondaires sont concomitantes aux valeurs initiales, en référence à la définition du terme en acoustique : « Sons secondaires produits, parallèlement au son principal, par un corps sonore en vibration. » (CNRTL) Les valeurs des documents d'archives sont en effet parallèles et complémentaires, plutôt que successives et exclusives. Les valeurs secondaires

⁹⁷ « [...] records are preserved in an archival institution because they have values that will exist long after they cease to be of current use, and because their values will be for others than the current users. » Nous soulignons.

⁹⁸ « To be archives, materials must be preserved for reasons other than for which they were created or accumulated. These reasons may be official and cultural ones. »

concomitantes sont le plus souvent une « valeur ajoutée » aux documents, plutôt qu'une valeur se substituant à la valeur initiale.

Schellenberg définit finalement les valeurs secondaires par leur lien au témoignage et à l'information :

Les valeurs secondaires des documents publics peuvent être établies plus facilement si elles sont envisagées en lien avec deux types de questions : (1) le témoignage qu'ils contiennent quant à l'organisation et au fonctionnement du corps gouvernemental qui les a produits et (2) l'information qu'ils contiennent sur des personnes, des organismes, des objets, des problèmes, des conditions et autres, auprès desquels le gouvernement est impliqué⁹⁹. (Schellenberg 1999, trad.)

La valeur, ou fonction¹⁰⁰ chez Couture (1998, 14), de témoignage résulte directement de leurs valeurs initiales, elle dépend du lien des documents à leur producteur puisque « les documents d'une entité qui ont une valeur de "témoignage" sont ceux qui sont nécessaires pour fournir une documentation authentique et adéquate de leur organisation et de son fonctionnement¹⁰¹. » (Schellenberg 1956, 140, trad.)

C'est ce qui fait dire à Couture que :

Au premier chef, ce qui justifie ou ce sur quoi se fonde le traitement des archives à des fins culturelles, patrimoniales ou de recherche, c'est leur qualité de témoin. Ces documents prouvent l'existence de l'objet de toute reconstitution et la fidélité de celle-ci par rapport à la réalité évoquée. [... Les documents d'archives] rappellent de manière objective et authentique les activités d'une personne physique ou morale. (Couture 1994b, 107-108)

Par « valeur de témoignage », Schellenberg entend « une valeur qui dépend de l'importance de ce dont témoignent les documents, c'est-à-dire l'organisation et le fonctionnement de l'entité qui a produit les documents¹⁰². » (Schellenberg 1956, 139 trad.) Il se distancie ici de la conception de Jenkinson qui emploie le terme « *evidence* »

⁹⁹ « The secondary values of public records can be ascertained most easily if they are considered in relation to two kinds of matters: (1) the evidence they contain of the organization and functioning of the Government body that produced them, and (2) the information they contain on persons, corporate bodies, things, problems, conditions, and the like, with which the Government body dealt. »

¹⁰⁰ Couture reprend la distinction entre valeur et fonction développée par Jacques Grimard qui estime que les valeurs que l'on prête aux documents d'archives sont, dans les faits, « davantage fonctions que valeurs – la fonction renvoyant au rôle et la valeur à la finalité des choses » (Grimard 2009, 166).

¹⁰¹ « The records of an agency that contain "evidential" value, then, are those necessary to provide an authentic and adequate documentation of its organization and functioning. »

¹⁰² « [...] a value that depends on the character and importance of the matter evidenced, i.e. the organization and the functioning of the agency that produced the records. »

au sens de preuve, c'est-à-dire au sens de « ce qui établit la vérité d'une proposition, d'un fait. » (CNRTL) L'archiviste américain y voit un sens plus large dont la traduction par « témoignage » semble rendre mieux compte : « qui confirme la véracité de ce que l'on a vu, entendu, perçu, vécu. » (CNRTL) Le témoignage implique un *a posteriori* que la preuve, qui peut concerner un fait présent, ne suppose pas nécessairement. En cela on peut, comme le fait Couture (1998, 14), distinguer la preuve archivistique, qui concerne les valeurs primaires et les utilisations immédiates des documents, du témoignage qui a partie liée avec les valeurs secondaires et les utilisations postérieures à l'activité dont résultent les documents. Martine Cardin (1994, 11-12) montre bien la nuance entre preuve juridique et preuve scientifique et fait valoir que « preuve et témoignage, au sens de preuve scientifique, ne sont pas synonymes car ils réfèrent à des finalités culturelles différentes. La première a pour but d'établir la vérité délivrée du doute et de l'incertitude, alors que la seconde correspond à l'entendement de cette vérité par l'entremise d'un expert-chercheur dont les compétences sont reconnues. » (Cardin 1994, 12)

La « valeur d'information », quant à elle, résulte du contenu des documents. Ici, le lien avec le producteur n'importe plus, il est évacué au profit de l'information générale « sur les questions qui relèvent des affaires que traitent les organismes publics, non pas de l'information sur les organismes publics eux-mêmes¹⁰³. » (Schellenberg 1956, 148, trad.) Les éléments qui déterminent l'intérêt des documents au regard de la valeur d'information sont le caractère unique, la forme et l'importance de l'information contenue. Unique, l'information « ne doit pas exister, sous forme aussi complète et utilisable, dans d'autres sources documentaires¹⁰⁴. » (Schellenberg 1999, trad.) Il ne s'agit donc pas du caractère unique des documents d'archives tel que compris au regard du respect des fonds mais bien d'une conception informationnelle qui relève d'une démarche de documentation qui nécessite une connaissance précise des utilisations qui seront faites des documents.

¹⁰³ « [...] on the matters with which public agencies deal; not from the information that is in such records on the public agencies themselves. »

¹⁰⁴ « [...] is not to be found in other documentary sources in as complete and as usable a form. »

C'est pourquoi, « l'archiviste [...] suppose que son premier devoir est de conserver des documents contenant des informations qui sauront satisfaire les besoins du gouvernement lui-même, et après cela, aussi indéfinissables ces besoins soient-ils, ceux des chercheurs privés et du public en général¹⁰⁵. » (Schellenberg 1999, trad.) Cette conception informationnelle des archives a nettement marqué la pratique archivistique contemporaine et explique en partie l'importance accordée aux études d'usagers¹⁰⁶ depuis la fin du 20^e siècle (Conway 1986; Craig 1998; Dearstyne 1987, 1997; Ermisse 2003; Gagnon-Arguin 1998; Pugh 2005; Roy 2007).

2.4.3 Un cadre de référence restreint

Ainsi, un dernier élément est à prendre en compte pour comprendre ce que sont les archives définitives dans la vision traditionnelle. Cet élément renvoie aux utilisateurs et aux utilisations des documents et constitue le cadre de référence qui pourrait être défini comme l'ensemble des domaines d'activités auxquels les archivistes se réfèrent pour assigner, ou non, une valeur secondaire aux documents. Il s'agit en fait des fonctions assignées aux archives telles qu'on les a présentées plus haut. On peut le distinguer des champs d'existence des archives qui sont, pour leur part, les domaines d'activité qui utilisent effectivement les archives en lien ou non avec le travail des archivistes. Les champs d'existence révèlent la vision que la société dans son ensemble a des archives tandis que le cadre de référence permet d'établir la vision des archivistes. Bien que ces derniers s'accordent sur le fait que, comme l'affirmait Schellenberg, « les archives contemporaines sont précieuses pour de nombreux usages¹⁰⁷ » (1956, 115, trad.), le cadre de référence est en fait essentiellement déterminé par rapport à la recherche à des fins administratives ou scientifiques.

¹⁰⁵ « [...] the archivist [...] assumes that his first obligation is to preserve records containing information that will satisfy the needs of the Government itself, and after that, however undefinable these needs may be, private scholars and the public generally. »

¹⁰⁶ Il faut noter que l'intérêt porté aux usagers dans la perspective traditionnelle est largement inspirée par les pratiques de la bibliothéconomie et des sciences de l'information.

¹⁰⁷ « Modern archives are valuable for a number of purposes. »

En effet, il apparaît que le cadre de référence privilégié pour déterminer les valeurs secondaires des documents est l'histoire du fait de la relation privilégiée des archives au passé. Couture et Rousseau utilisent les termes de « reconstitution entendue au sens large d'un état d'origine » (Couture 1994b, 109) et de « recherche rétrospective » (Rousseau 1994, 24) pour qualifier ce à quoi les archives doivent servir d'outil. Couture précise que, appliquée aux archives :

La définition du mot « recherche » fait référence à tout effort pour trouver quelque chose. Dans le cas qui nous intéresse, ce quelque chose recouvre une réalité très vaste allant de la connaissance d'événements à la connaissance d'une civilisation, en passant par celle de personnages, d'organismes, d'institutions. (Couture 1994b, 109)

La reconstitution est alors le moyen d'atteindre l'objectif visé. On note que, quelle que soit la discipline à laquelle la recherche s'applique, celle-ci n'en reste pas moins historique et tournée vers le passé dans l'esprit des auteurs. Les archives constituent une source pour la reconstitution historique en ce qu'elles permettent d'investiguer et d'actualiser le passé (Couture 1994b, 109-110).

Cette conception de l'utilité des archives est tout à fait conforme à celles qui ont précédé. Ainsi, on a vu plus haut que Schellenberg assignait de nombreuses activités à l'utilisation des archives. En reprenant la liste établie par l'archiviste américain, on peut les regrouper en trois différents domaines :

- l'administration et la justice : l'administration publique, la démographie, les relations entre citoyens et gouvernement (titres de propriété, dossiers de naturalisation, etc., les citoyens qui ont des problèmes légaux avec le gouvernement (respect des droits d'auteur, du droit du travail, etc.), les activités administratives (traitement de plaintes, jurisprudence, etc.);
- La recherche historique : l'histoire diplomatique, l'histoire nationale, la biographie et la généalogie;
- Les sciences : les sciences physiques, la technologie.

Jenkinson considère quant à lui que les archives définitives sont disponibles pour l'étude au sens le plus large du terme (Jenkinson 1980, 241). Car les archives définitives sont caractérisées, pour l'archiviste britannique, par le fait que « la raison pour laquelle elles sont utilisées n'est pas une fois sur cent [...] la raison pour laquelle elles ont été

originellement réunies et conservées¹⁰⁸. » (Jenkinson 1980, 241, trad.) Ce qui explique le peu d'intérêt que Jenkinson porte aux utilisations et aux utilisateurs des documents. Celles-ci ne sont pas à prendre en compte par l'archiviste puisqu'elles ne peuvent pas être anticipées.

C'est cependant dans cette perspective que les archives définitives fournissent un témoignage qu'on dit être :

privilegié parce que le document d'archives a été créé au moment précis de la tenue de l'activité dont il est le soutien et dont il témoigne. On le dit aussi objectif parce qu'à l'origine, le document n'a pas été constitué pour permettre de juger positivement ou négativement d'un fait, mais uniquement pour en attester. (Couture 1994b, 114)

Cette qualité des archives, l'impartialité, mise en lien avec le cycle de vie des documents a été d'abord établie par Jenkinson. Il explique que :

c'est l'indifférence du dépositaire officiel à l'égard des intérêts pour lesquels ses documents seront utilisés qui confère aux Archives correctement conservées une de leurs caractéristiques remarquables – leur qualité objective : il n'y a pas à remettre en question l'impartialité d'un témoin qui ne sait rien ni du point, ni de son importance, que son témoignage servira; d'un témoin qui a fait une déclaration pour un propos totalement différent [de celui qui sera tenu *a posteriori*]¹⁰⁹. (Jenkinson 1980, 241, trad.)

C'est pour cette qualité qu'elles sont finalement considérées comme un « matériel de laboratoire » utile aux ingénieurs, architectes, historiens, sociologues, politologues, médecins, cinéastes, etc. au même titre que les physiciens ou biologistes ont besoin d'un laboratoire pour mener leurs travaux à bien (Couture 1994b, 110-111).

Cependant, l'évolution des technologies numériques conduisait Barbara Craig à envisager, dès 1998, et dans une perspective informationnelle inspirée des bibliothèques, l'existence d'utilisateurs potentiels comme, « par exemple, les personnes travaillant dans les

¹⁰⁸ « [...] the purpose for which they are used is not once in a hundred times [...] the purpose for which they were originally compiled and preserved. »

¹⁰⁹ « [...] it is the indifference of the Official Custodian to the interests in which his documents come to be used which gives to Archives properly preserved one of their outstanding characteristics—their unbiased quality: there is no questioning the impartiality of a witness who knows nothing of the point, nor for its importance, which his evidence will be used to establish who made statement in a totally different connexion. »

médias et les nouvelles industries culturelles¹¹⁰. » (Craig 1998, 122, trad.) Selon elle, l'informatisation est une opportunité permettant d'élargir la clientèle des services d'archives et de positionner les archives dans l'univers de l'information. Sa préoccupation est représentative de l'ensemble des études d'usagers qui, depuis les années 1980, tentent « d'améliorer les services au public ou pour adapter et évaluer le traitement accordé aux archives. » (Gagnon-Arguin 1998, 87) Les archivistes se perçoivent alors comme étant au service d'un public dont il est nécessaire de mieux connaître les besoins informationnels. L'objectif de ces études est d'accroître et de faciliter l'utilisation des documents, mais aussi de rendre compte de l'importance des archives dans une perspective de gestion. De ce point de vue, « tous les usagers ne devraient pas être considérés de la même manière car certaines utilisations, évaluées à l'aune de la mission du programme archivistique et en termes d'utilité de l'information issue des utilisations, peuvent être plus importantes que d'autres¹¹¹. » (Dearstyne 1987, 80, trad.) Dès lors, une plus grande importance est accordée aux usagers indirects¹¹² pour justifier de l'existence des services d'archives (Roy 2007). En effet, en s'appuyant sur le retentissement de l'information issue des recherches effectuées à partir de matériel d'archives, les archivistes tentent de rendre compte de l'impact social large de leur activité.

Cependant, la multiplication des études, l'introduction de la notion d'usagers indirects ou l'intégration des archives à la sphère informationnelle, si elles permettent peut-être de mieux connaître les champs d'existence des archives, n'aboutissent finalement pas à une transformation du cadre de référence. Ainsi, par exemple, l'étude menée par la Direction des Archives de France en 2003 reste essentiellement descriptive et montre que les principales raisons qui conduisent dans un centre d'archives restent :

- La recherche de documents juridiques ou administratifs pour faire valoir un droit;

¹¹⁰ « [...] for example, people working in broadcast networks and new cultural industries. »

¹¹¹ « Not all users should be counted equally because some uses, measured in terms of the archival program's mission and in terms of the utility of the information derived, may be more significant than others. »

¹¹² Cf. *supra* 1.1.1

- Les recherches d'archives en vue de poursuivre des études et des recherches d'ordre scientifique ou de documenter une activité professionnelle;
- Enfin, et c'est la majorité, les recherches menées dans le cadre des loisirs, liées strictement à un centre d'intérêt personnel. (Ermissé 2003, 68)

Gérard Ermissé répartit les usagers en trois catégories : les « citoyens » ont des besoins d'ordre administratifs, les « historiens » ont des besoins en matière de recherche scientifique professionnelle ou amateur, et les « généalogistes » fréquentent les services d'archives pour leurs loisirs (Ermissé 2003). En outre, les diverses études d'usages et d'usagers des archives définitives menées depuis une dizaine d'années tendent à s'intéresser essentiellement aux historiens et généalogistes (Duff, Craig et Cherry 2004; Sinn 2010). Ainsi, comme l'indique Roy « les études d'usagers, qui ont connu un essor considérable depuis les années 1980, comportent encore peu de données permettant de mesurer l'utilité des archives et leurs retombées dans la société. » (Roy 2007, 119) Ces études ne permettent pas non plus de comprendre la relation de la société aux archives.

Finalement, l'approche des trois âges et l'évaluation des archives en fonction de leurs utilisations, telle que la préconise Schellenberg, amorcent un mouvement qui aboutit à l'intégration de l'archivistique dans la sphère informationnelle et oriente les préoccupations des archivistes en matière d'archives définitives vers les utilisateurs. Les valeurs sont assignées aux archives en fonction du témoignage qu'elles portent et de l'information qu'elles contiennent sur le producteur des documents en vue de satisfaire les besoins d'usagers réels ou potentiels. Les différentes études d'usagers montrent cependant que ceux-ci restent cantonnés aux champs restreints de l'histoire et de l'administration et que les notions d'usagers potentiels et d'usagers indirects ne permettent pas d'élargir le cadre de référence ni d'explorer les champs d'existence des archives définitives.

2.5 Conclusion : les caractéristiques des archives définitives

Pour conclure, si les archives ont longtemps constitué un moyen d'administration au service des États, au fil du temps leur utilité en matière d'écriture de l'histoire s'est révélée tout aussi importante en regard de la construction des identités nationales. Ce

changement de statut des archives est perceptible au travers des acteurs qui ont impulsé les développements de l'archivistique. Les souverains européens, d'abord, ont commencé très tôt à encadrer la conservation des documents qui leur semblaient essentiels à l'exercice du pouvoir. Plus tard, au 19^e siècle, les historiens ont été les premiers, dans le mouvement de rationalisation et d'élévation de leur discipline au rang de science, à mettre en question le statut de leurs sources en interrogeant les méthodes et les pratiques d'administration des archives. Les réflexions historiographiques montrent à quel point les documents d'archives sont devenus centraux pour l'histoire rationaliste. Elles révèlent aussi la manière dont la scientificité historique a eu pour corollaire l'établissement d'une conception particulière des archives et de l'archivistique.

Et en effet, depuis le 19^e siècle, les définitions des archives se sont multipliées. Les auteurs de manuels tout comme les législateurs ont voulu baliser leur objet. Ces définitions affirment assez rapidement une autonomisation du champ archivistique face à l'histoire. Leur lecture comparative révèle des préoccupations d'ordre administratif en même temps qu'historique ou culturel. Les archivistes s'accordent sur l'absence de spécificité documentaire des archives – elles recouvrent tous les types de documents existants – ainsi que sur le fait que le processus de création caractérise les documents d'archives – ils sont produits au cours de l'activité d'une personne morale ou physique. En revanche, les différentes définitions, tout en permettant de mettre au jour les finalités multiples des archives, n'en demeurent pas moins révélatrices de la diversité des points de vue en la matière. Ainsi, bien que leurs finalités administratives, historiques, voire culturelles soient reconnues par tous, ces dernières ne sont pas toujours considérées comme une de leurs spécificités mais plutôt comme une forme de corollaire.

Mais, ces définitions révèlent aussi, de manière plus indirecte, une conception traditionnelle des archives essentiellement fondée sur la production des documents puisque les archives se distinguent des autres matériels documentaires avant tout par le processus qui les génère. En outre, le principe de respect des fonds met au centre de l'archivistique la question de l'organicité des archives et leur caractère spéculaire. Ainsi, la conception des archives comme produit organique d'une activité dont elles

témoignent est centrée sur la question de l'origine des documents¹¹³ plutôt que sur leur destination. Un autre aspect, leur capacité à être signifiantes en soi, ne peut être envisagé que si l'on articule leur définition autour de leur contexte de création. C'est ce qui permet aux archivistes traditionnels d'affirmer la nature nécessairement authentique des archives qui fonctionnent alors comme « reflet fidèle » du passé, compris comme étant l'action posée à un moment donné par leur créateur. Par ailleurs, nous avons souligné le fait que les archives définitives apparaissent de manière formelle au moment de l'établissement du cycle de vie des documents dont elles constituent l'étape finale. Il faut noter ici que le cycle de vie, sous la forme de l'approche des trois âges, est d'abord pensé au prisme du producteur dans la mesure où la valeur centrale des documents est attribuée en fonction de l'utilisation qu'il en fait et à leur fonction de preuve des gestes posés par celui-ci. En revanche, en introduisant l'idée que les archives définitives sont caractérisées par les fins qu'elles doivent servir au-delà de leurs fonctions administratives et probantes, Schellenberg amorce un mouvement tourné vers les utilisateurs. Malgré tout, nous avons vu que les valeurs secondaires, et donc les archives définitives, sont liées à un cadre de référence qui reste limité. En effet, pour finir, bien que les champs d'existence des archives, leurs utilisations effectives, soient très diversifiés, le cadre de référence des archivistes est, lui, limité à l'administration et à la recherche rétrospective. Les archives restent donc définies dans leur rapport au passé de leur créateur, au contexte de création des documents.

Si l'historiographie rationaliste du 19^e siècle a fortement influencé une vision des archives aujourd'hui encore dominante, les historiens réunis autour de la revue *Les Annales d'histoire économique et sociale*, fondée 1929 par Lucien Febvre et Marc Bloch, ont en partie contribué à l'évolution de la pensée archivistique en opérant un tournant majeur dans la conception de l'histoire.

¹¹³ Comme l'indique bien, d'ailleurs, l'expression « principe de provenance ».

3 La pensée postmoderne en archivistique

Le passage d'une archivistique administrative à une archivistique historique telle qu'il s'est effectué au 19^e siècle en Europe a largement été remis en cause au cours du 20^e siècle sous l'impulsion des changements de pratiques rendus nécessaires par la bureaucratisation des États et, à la fin du siècle, par l'introduction du numérique dans la production documentaire (Cardin 1995, 111-113). Largement initié par les archivistes américains, un changement de fonction et de conception des archives et des archivistes se fait jour qui revitalise l'archiviste administrateur de l'époque moderne sous l'appellation de *Records Manager*. L'archiviste devient alors gestionnaire et les documents sont compris comme de l'information. Cette forme de retour à l'administration des archives est cependant largement interrogée à partir des années 1980, notamment au Canada anglophone. C'est sur ce questionnement que nous nous arrêterons ici puisqu'il est énoncé depuis la problématique des archives définitives et de leur rôle social.

En effet, dans les années 1980, les développements inédits de l'informatique engendrent de nouvelles préoccupations archivistiques et imposent de nouveaux enjeux. Les documents numériques, du fait de leur instabilité notamment, exigent une révision du rôle de l'archiviste qui ne peut plus demeurer le simple gardien de documents reçus depuis les services producteurs. Dès lors que les archives sont envisagées comme un objet informationnel soumis au nouveau moyen de communication qu'est l'informatique, la question se pose de la place que devraient tenir d'une part, l'archiviste en regard des administrations et d'autre part, l'archivistique en regard des sciences de l'information.

Dans ce contexte, l'archiviste canadien Terry Cook (1985) marque un point de renouvellement de la pensée archivistique à partir de la place de l'archiviste. Il argumente – contre l'idée d'un archiviste gestionnaire et administrateur – en faveur d'un archiviste indépendant, « gardien des documents essentiels d'une civilisation¹¹⁴ » (Cook

¹¹⁴ « [...] the guardian of the essential records of civilization [...] »

1985, 31, trad.), et d'institutions centrales garantes de la neutralité des archives. Dans le cadre des archives canadiennes, le rôle assumé par les archives est, selon lui, avant tout culturel et patrimonial. Se tourner vers une archivistique administrative « maison » mettrait en péril cette fonction majeure en concentrant l'attention sur les aspects administratifs et juridiques, sur la valeur de preuve des documents. Le risque réside dans la potentielle mainmise de l'administration sur la sélection des documents à conserver (Cook 1985, 32). Pour Cook, la réorientation vers une archivistique essentiellement administrative telle que proposée par Taylor (1984) revient à confondre les moyens (gestion documentaire, compétences technologiques, diplomatique, etc.) et les finalités (culturelles et historiques) de l'archivistique. Selon Cook, la « dérive historique » du 19^e siècle dont parle encore Taylor n'en est pas une mais constitue bien le cœur de la discipline qui permet à l'archivistique d'apporter sa contribution culturelle à la société dans son ensemble. Cette contribution se retrouve dans trois champs qui constituent la discipline et la profession archivistiques : l'étude des documents au sein de l'agrégat (principe de respect des fonds, connaissance de la provenance et de l'ordre originel); l'évaluation, la description et la conservation des documents individuels (évaluation de la valeur informationnelle); le développement d'une théorie archivistique au sein des sciences humaines et sociales (Cook 1985, 40-48).

Quelques années plus tard, Cook trouve dans le postmodernisme une assise théorique à ses premières réflexions. Selon lui, le postmodernisme est le courant dominant de cette période, c'est pourquoi il est nécessaire d'en tenir compte. Sa conception du postmodernisme est ancrée dans les études de Linda Hutcheon, professeure de littérature et de littérature comparée à l'Université de Toronto, pour qui le postmodernisme se distingue du postmoderne, tel que nous le retenions initialement¹¹⁵, en ce que le premier concerne l'expression culturelle quand le second qualifie le monde qui nous est contemporain (Hutcheon 1989). C'est donc pour ancrer l'archivistique dans le champ de la culture que Cook recourt à la notion de postmodernisme.

Les postmodernistes essaient de dé-naturaliser ce que la société prend, de manière certaine, pour naturel; ce qu'elle a reconnu depuis des générations, voire des

¹¹⁵ Cf. *supra* 1.1.1.

siècles, comme normal, naturel, rationnel, éprouvé [...]. Le postmoderniste prend tel phénomène « naturel » – qu’il s’agisse du patriarcat, du capitalisme, du canon occidental de la grande littérature ou des archives – et le déclare « non naturel », « culturel », « construit » ou « artificiel » [...]¹¹⁶. (Cook 2001a, 7-8, trad.)

L’implication majeure de cette pensée est la remise en question de la possibilité de neutralité du texte car « aucun texte n’est le résultat innocent d’une action tel que l’affirmait Jenkinson mais plutôt un produit consciemment construit¹¹⁷ » (Cook 2001a, 7, trad.). Parmi les nombreux phénomènes sociaux que le postmodernisme permet de revisiter, Cook inclut évidemment les archives puisqu’« une série ou une collection de documents ne constitue pas un récit mais de nombreux récits, des histoires, servant divers objectifs pour des publics variés à travers le temps et l’espace¹¹⁸. » (Cook 2001a, 7, trad.) De ce fait, la lecture même du passé et les possibilités d’écriture de l’histoire changent radicalement. En effet, « tous les documents ou objets ne sont pas des preuves neutres pour la reconstruction des phénomènes supposés avoir une existence indépendante d’eux. Tous les documents contiennent de l’information et la manière dont ils le font est elle-même un fait historique qui limite la conception documentaire du savoir historique¹¹⁹. » (Cook 2001a, 9, trad.)

Cependant, comme le souligne l’archiviste néerlandaise Rachel Hardiman, les travaux des archivistes se référant au postmodernisme ne présentent « pas de dénominateur commun autre que le désir d’examiner, d’explorer et d’interroger les principes existants tant théoriques que pratiques; de dénaturer ce qui a été considéré

¹¹⁶ « Postmodernists try to de-naturalize what society unquestionably assumes is natural, what it has for generations, perhaps centuries, accepted as normal, natural, rational, proven [...]. The postmodernist takes such “natural” phenomenon—whether patriarchy, capitalism, the Western canon of great literature, or archives—and declares them to be “unnatural,” or “cultural,” or “constructed,” or “man-made” [...]. »

¹¹⁷ « No text is a mere innocent by-product of action as Jenkinson claimed, but rather a consciously constructed product ».

¹¹⁸ « And there is not one narrative in a series or collection of records, but many narratives, many stories, serving many purposes for many audiences, across time and space. »

¹¹⁹ « [...] all documents or artifacts used by historians are not neutral evidence for reconstructing phenomena which are assumed to have some independent existence outside them. All documents possess information and the very way in which they do so is itself a historical fact that limits the documentary conception of historical knowledge. »

jusqu'ici comme "donné" dans les disciplines liées à la gestion documentaire¹²⁰. » (Hardiman 2009, 31, trad.) La postmodernité est le lieu de l'inachèvement, du multiple et du fragmentaire, en cela il tend à résister à la synthèse et à l'analyse. Si les archivistes répondent au programme proposé par Cook en 1985, ils le font depuis des sources et des positions multiples¹²¹. Pourtant, les grands thèmes qu'ils abordent recourent les points énoncés par Cook (1985). Leurs textes repensent les notions de provenance et de contexte; de nature et de signification; le rapport des archives au pouvoir, à la mémoire et au politique pour renouveler les principes fondamentaux de la discipline ainsi que ses méthodes et proposer une assise théorique renouvelée.

Par ailleurs, les historiens, un peu plus tôt mais avec les mêmes types de préoccupations, revoient leur objet et leur matériau. Dès les années 1930, ils redéfinissent la fonction de l'histoire en centrant leur pratique sur la compréhension des activités humaines passées et introduisent la notion de subjectivité dans l'écriture de l'histoire. Ce tournant les conduit à élargir la typologie de leurs sources et la notion de document pour aboutir à une réévaluation de leur rapport à la mémoire.

Nous verrons dans un premier temps comment les mutations historiographiques ont modifié la conception des archives. Ensuite, nous nous attacherons à montrer la manière dont le postmodernisme a transformé les caractéristiques assignées aux archives par les archivistes. Nous nous attarderons ensuite sur le renouvellement du regard porté sur la relation entre archives et mémoire, pour finalement présenter le principal outil méthodologique issu du postmodernisme en archivistique, le *Records continuum*.

3.1 Historiographie nouvelle et documents

Au cours du 20^e siècle, la discipline historique a subi de profondes transformations qui nous semblent être une prémisse à celles qui ont eu lieu en archivistique depuis vingt ans. En effet, les historiens des Annales ont ouvert la voie à

¹²⁰ « [...] there is no definitive unifying factor other than a desire to examine, explore and interrogate existing principles of theory and practice; to de-naturalize what has hitherto been taken as a 'given' in the recordkeeping disciplines. »

¹²¹ Nous ne détaillerons pas toutes ces sources ni ces positions préférant mettre l'accent sur les conclusions archivistiques qui en ont été tirées.

une conception de l'histoire assumant la part de subjectivité nécessairement à l'œuvre dans le travail historique et imposant un nouveau rapport aux sources et au passé.

3.1.1 L'École des Annales et l'écriture de l'histoire

Fondée en 1929, *La Revue des Annales d'histoire économique et sociale* remet en question la plupart des idées imposées par l'École méthodique depuis Monod. Elle réunit « des travailleurs d'origines et de spécialités différentes, mais tous animés d'un même esprit d'exacte impartialité qui exposeront le résultat de leurs recherches sur des sujets de leur compétence et de leur choix » (Febvre et Bloch 1929, 2) dans une visée pluridisciplinaire. Le comité de la revue regroupe ainsi, autour de ses fondateurs Lucien Febvre et Marc Bloch, des historiens comme Henri Pirenne, un sociologue (Maurice Halbwachs), un politologue (André Siegfried) et un géographe (Albert Demangeon). Ce choix éditorial s'explique par la conception que les fondateurs ont de l'histoire et de son écriture.

La première des oppositions de Febvre et Bloch à l'histoire méthodique concerne la nature des documents auxquels l'historien peut puiser sa connaissance du passé. Selon eux, l'histoire n'est pas affaire d'événements à replacer sur une ligne chronologique mais plutôt de structures sociales, l'objet de l'histoire n'est pas le passé mais « les hommes dans le temps » (Bloch 1952, 4). C'est pourquoi, les archives ne peuvent constituer à elles seules les sources de la connaissance historique et « tout ce qui, étant à l'homme, dépend de l'homme, sert à l'homme, exprime l'homme, signifie la présence, l'activité, les goûts et les façons d'être de l'homme » (Febvre 1992, 427) doit être mis à profit dans la recherche de cette connaissance. Ou encore, « la diversité des témoignages historiques est presque infinie. Tout ce que l'homme dit ou écrit, tout ce qu'il fabrique, tout ce qu'il touche peut et doit renseigner sur lui. » (Bloch 1952, 27)

Le privilège accordé aux archives par l'histoire rationaliste était dû à leur caractère de témoignage volontaire, à leur véracité quant aux événements. Or, c'est justement ce caractère volontaire que les historiens des Annales reprochent aux archives qui deviennent, à l'aune de leurs réflexions, les traces de préoccupations particulières, d'intentionnalités quant à la postérité. En ce sens, les archives deviennent suspectes et

les historiens leur préfèrent les traces involontaires de l'activité humaine puisque, finalement, «jusque dans les témoignages les plus résolument volontaires, ce que le texte nous dit expressément a cessé aujourd'hui d'être l'objet préféré de notre attention. Nous nous attachons ordinairement avec bien plus d'ardeur à ce qu'il nous laisse entendre, sans avoir souhaité le dire. » (Bloch 1952, 25)

Un autre point sur lequel reviennent les historiens des Annales est l'authenticité même des faits rapportés par les documents. Bloch pose la question de l'existence même des documents :

Leur présence ou leur absence, dans tel fonds d'archives, dans telle bibliothèque, dans tel sol, relèvent de causes humaines qui n'échappent nullement à l'analyse, et les problèmes que pose leur transmission, loin d'avoir seulement la portée d'exercices de techniciens, touchent eux-mêmes au plus intime de la vie du passé, car ce qui se trouve ainsi mis en jeu n'est rien de moins que le passage du souvenir à travers les générations. (Bloch 1952, 29-30)

Et, s'il n'est jamais fait mention des personnes qui permettent la transmission des objets historiques (archivistes, bibliothécaires, archéologues), le rôle de l'historien quant à la sélection et à la construction de ses sources est, en revanche, réexaminé.

Il s'agit d'une autre objection faite à l'école méthodique qui voyait dans l'histoire la science de l'établissement des faits. À ceci, Febvre répond : « Établir des *faits*; mettre les *faits* établis en œuvre : mais qu'entendent-ils par *faits* ? Comment conçoivent-ils le fait historique ? On s'aperçoit bien vite que, pour la plupart d'entre eux, il demeure un donné. Brut. Qu'il soit construit en réalité par eux-mêmes sans qu'ils veuillent s'en rendre compte, ils refusent de le penser. » (Febvre 1992, 430) C'est depuis les documents compris comme reflet du passé que les faits étaient à établir. Dans la perspective des Annales, « l'historien choisit et trie. En un mot, il analyse. Et d'abord, il découvre, pour les rapprocher, les semblables. » (Bloch 1952, 72) Et Febvre d'ajouter : « En fait, l'histoire est un choix. Arbitraire, non. Préconçu, oui. [...] sans théorie préalable, sans théorie préconçue, pas de travail scientifique possible. Construction de l'esprit qui répond à notre besoin de comprendre, la théorie est l'expérience même de la science. D'une science qui n'a pas pour ultime objet de découvrir des lois, mais de nous permettre de comprendre. » (Febvre 1992, 116) Il n'est possible de retracer les activités humaines dans le temps que par leur réorganisation depuis « l'enchevêtrement même où

nous les présente chaque document [qui ne correspond pas] à l'ordre véritable du réel – qui est fait de naturelles affinités et de liaisons profondes – mais à l'ordre purement apparent du synchronisme. » (Bloch 1952, 73) En outre, la mise en œuvre des documents telle que la préconisait Langlois et Seignobos s'avère problématique « car les textes, ou les documents archéologiques, fût-ce les plus clairs en apparence et les plus complaisants, ne parlent que lorsqu'on sait les interroger. » (Bloch 1952, 26) Il faut donc faire une distinction entre la lecture et la sollicitation des textes. Febvre remarque à ce propos que « décrire ce qu'on voit, passe encore, mais voir ce qu'on doit décrire, voilà le redoutable! » (Febvre 1992, 115)

Finalement, c'est la visée de l'histoire qui est renouvelée : il s'agit désormais de comprendre plutôt que de prouver. S'il s'agissait auparavant pour l'historien d'être impartial et objectif dans son observation des faits historiques, pour Febvre et Bloch la question de l'impartialité se pose tout à fait différemment. Pour Bloch, l'impartialité en histoire est similaire à celle du juge qui écoute des témoins, établit des faits et porte un jugement sur ces faits en fonction d'une grille d'analyse préétablie : les lois. Cette forme de pratique ne fait qu'élever « à l'absolu les critères, tout relatifs, d'un individu, d'un parti ou d'une génération » (Bloch 1952, 70) qui sont utilisés pour émettre le jugement. Elle ne permet finalement pas à l'historien d'atteindre à l'impartialité ou à l'objectivité. En effet, la grille d'analyse employée, pour n'être pas explicite n'en est pas moins relative à une société donnée. À cette pratique, Bloch et Febvre opposent la compréhension des activités humaines au travers d'un problème : « poser un problème, c'est précisément le commencement et la fin de toute histoire. Pas de problèmes, pas d'histoire. » (Febvre 1992, 21) Or, poser un problème, formuler une hypothèse revient à construire son objet de recherche et à introduire, en l'assumant cette fois, une forme de subjectivité dans le processus de l'écriture de l'histoire. « Car toutes les sciences fabriquent leur objet » (Febvre 1992, 116) et « nous n'avons d'autre machine à remonter le temps que celle qui fonctionne dans notre cerveau, avec des matériaux fournis par les générations passées. » (Bloch 1952, 22) Avec les Annales, l'interprétation des documents prend le pas sur leur observation.

3.1.2 Histoire nouvelle et archives

Ainsi, l'histoire n'est plus le compte rendu « de ce qui s'est réellement passé » comme l'affirmait von Ranke, elle est désormais « l'étude, scientifiquement conduite, des diverses créations des hommes d'autrefois, saisis à leur date, dans le cadre des sociétés extrêmement variées et cependant comparables les unes aux autres [...], dont ils ont rempli la surface de la terre et la succession des âges. » (Febvre 1992, 19) Or, pour saisir « les hommes dans leur temps », selon les mots de Bloch, un changement de méthode devient nécessaire et les archives ne sont plus considérées qu'avec une certaine suspicion quant à la véracité des propos qu'elles portent comme le montre le troisième chapitre de Bloch relatif à la critique des sources :

[...] il y a beau temps qu'on s'est avisé de ne pas accepter aveuglément tous les témoignages historiques. Une expérience, vieille presque comme l'humanité, nous l'a appris : plus d'un texte se donne pour d'une autre époque ou d'une autre provenance qu'il ne l'est réellement; tous les récits ne sont pas véridiques et les traces matérielles, elles aussi, peuvent être truquées. (1952, 48)

À la suite de Febvre et Bloch, les historiens remettent en question les pratiques traditionnelles et repensent leur approche. Georges Duby partageant, en 1991, l'expérience de sa recherche doctorale durant les années 1940, montre bien l'évolution de sa conception de l'histoire.

Si j'en étais resté aux événements, si je m'étais contenté de reconstituer des intrigues, d'enchaîner des « petits faits », j'aurais pu partager l'optimisme des historiens positivistes d'il y a cent ans, qui se croyaient capables d'atteindre, scientifiquement, à la vérité. [...] Mais si, historien de la société féodale, [...] je cherche à comprendre ce qu'était une bataille, la paix, la guerre, l'honneur pour les combattants qui la livrèrent, il ne me suffit pas de mettre en avant les « faits ». Je dois m'efforcer de regarder les choses avec les yeux de ces guerriers, je dois m'identifier à eux, qui ne sont plus que des ombres, et cet effort d'incorporation imaginaire, cette revitalisation exigent de moi que je « mette du mien », comme on dit. Du subjectif. (Duby 2001, 76-77)

Commençant sa recherche avec l'idée que les documents devaient être fiables, il distinguait alors les actes des « autres “sources” que nous disons narratives, des textes encore, ceux-ci rédigés non par des notaires, mais par des écrivains et dans un tout autre dessein, celui de divertir, de convaincre, d'exposer une certaine conception du monde, documents moins laconiques mais aussi beaucoup moins fiables [...] je ne pouvais compter beaucoup sur elles. » (Duby 2001, 37-38) La recherche de la réalité historique

se trouve alors limitée à des « éclats fugitifs » dans les actes officiels « quant à la déceler sous le couvert du fantastique ou dans les interstices du non-dit, je n’y songeais pas. Les historiens, à l’époque, n’avaient pas encore découvert l’intérêt d’interroger de cette façon les témoignages de ce type. » (Duby 2001, 39-40) L’approche de l’histoire, Duby la faisait « en [s]’appuyant sur le sens extérieur, apparent du document, et sans [se] douter qu’il pouvait en receler d’autres. » (Duby 2001, 40)

Il aboutit rapidement à « mesur[er] la distance entre cette vérité que l’historien pourchasse, et qui toujours se dérobe, et ce que livrent les témoins qu’il est en mesure d’interroger. » (Duby 2001, 43) Les sources se font alors « écran » entre cette vérité et l’historien non pas du fait qu’elles manquent nécessairement d’authenticité au sens diplomatique du terme, mais par l’action du temps d’une part, et des conditions de production d’autre part. Le temps joue sur les documents en ce que, pour les plus anciens, seules des copies nous parviennent qui sont l’objet d’erreurs de transcription : « un document, notamment un texte, a pu au cours des âges subir des manipulations d’apparence scientifique qui ont en fait oblitéré l’original. » (Le Goff 1988, 303) Mais aussi, les archives sont toujours incomplètes notamment du fait de leurs conditions de production qui travaillent le contenu des documents. D’une part, comme l’explique Duby (2001, 45-55), les textes ne peuvent jamais rendre réellement compte des actions ni même des paroles et le geste d’écriture pour fins d’enregistrement d’une action nécessite des transformations formelles de langage¹²² qui engagent la connaissance possible du passé. L’événement n’est pas inscrit dans le document, il n’est pas « saisi directement et entièrement; il l’est toujours incomplètement et latéralement, à travers des documents et des témoignages, disons à travers des *tekmeria*, des traces. » (Veyne 1996, 15) Le document comme trace suppose que l’on ne connaît du passé que « ce qu’il est encore possible d’en savoir » (Veyne 1996, 26) et donc, « l’illusion de reconstitution intégrale vient de ce que les documents, qui nous fournissent les réponses, nous dictent aussi les réponses; [...] non seulement ils nous laissent ignorer beaucoup de choses, mais encore ils nous laissent ignorer que nous les ignorons. » (Veyne 1996, 26)

¹²² Duby prend pour exemple la transcription des différents actes officiels (don, contrat, établissement d’un droit, etc.) qui recourent à une langue qui ne peut être celle employée lors de l’action au même titre que les actes notariés contemporains ne sont pas rédigés dans le langage courant.

Ce caractère essentiellement indirect et lacunaire de la connaissance historique est notamment dû au contexte de production des documents utilisés comme sources qui demande une attention particulière.

En effet, les structures de pouvoir d'une société comprennent le pouvoir des catégories sociales et des groupes dominants de laisser volontairement ou involontairement des témoignages susceptibles d'orienter l'historiographie dans tel ou tel sens. Le pouvoir sur la mémoire future, le pouvoir de la perpétuation doit être reconnu et désamorcé par l'historien. Aucun document n'est innocent. (Le Goff 1988, 303-304)

Les documents qui nous parviennent ne sont plus envisagés pour les faits qu'ils rapportent mais plutôt pour la manière dont ils les ont rapportés et l'événement devient « un révélateur » (Duby 2001, 153) qui n'existe pas en soi mais « se détache sur fond d'uniformité » (Veyne 1996, 16). De ce point de vue, « l'histoire s'intéresse moins à des faits qu'à des relations. » (Duby 2001, 77)

Dans une autre perspective – celle de l'histoire quantitative – François Furet, en 1975 (1994), faisant écho au « Pas de problème, pas d'histoire » de Febvre, résume les transformations de la pratique historique en quatre points. D'abord, l'historien « construit son objet d'étude en délimitant non seulement la période, l'ensemble des événements, mais aussi les problèmes posés par cette période et ces événements [...]. » (Furet 1994, 298) Ensuite, son matériau change : l'histoire devient quantitative, les objets de son travail se multiplient et sont intégrés à un réseau de significations (Furet 1994, 298). Plus important pour notre propos, le troisième changement opéré concerne les sources :

[...] l'historien a également à « inventer » ses sources [...]. Il peut arriver bien sûr qu'il mette la main sur tel paquet d'archives qui non seulement sera utilisable tel quel, mais encore le conduira à des idées, à une conceptualisation nouvelle ou plus riche. [...] Mais il arrive plus fréquemment l'inverse. Or, l'historien [...] doit trouver les matériaux pertinents, les organiser et les rendre comparables, permutables, de façon à pouvoir décrire et interpréter le phénomène étudié [...]. (Furet 1994, 298)

La dernière transformation concerne les résultats du travail historique ainsi mené qui « sont de moins en moins séparables des procédures de vérification qui les soutiennent [...]. » (Furet 1994, 298) Les méthodes employées étant celles de la statistique, les conclusions sont donc soumises à la qualité des données recueillies.

Quant aux raisons de ces mutations, Furet les explique en partie par la généralisation de l'informatique. Ce nouvel outil disponible pour l'histoire introduit, parallèlement aux nouvelles méthodes, un nouveau vocabulaire. Notamment, le terme « données » apparaît dans les textes des historiens : « L'archive sur laquelle on écrit l'histoire, de collection de documents est devenue construction sérielle de données. » (Furet 1994, 299) Il revient aussi sur le caractère lacunaire des sources, voire sur leur absence, qui distinguerait l'histoire des autres sciences sociales (sociologie, démographie, économie, etc.). Or, le changement de pratique dont il se fait l'écho montre bien que les matériaux d'archives « n'ont pas été constitués une fois pour toutes au XIX^e siècle avec les dépôts publics d'archives : ils sont d'une élasticité quasi indéfinie, et bien souvent, c'est la curiosité de l'historien, qui révèle leur existence. » (Furet 1994, 299-300) Il prend ici l'exemple des registres paroissiaux qui sont devenus une source essentielle au 20^e siècle seulement, avec l'apparition de l'histoire sérielle. En outre, l'historien peut utiliser indirectement les données disponibles après en avoir effectué le traitement.

Michel de Certeau, au même moment, s'intéresse lui aussi à « la relation du présent au passé – en tant que celui-ci n'est pas un “donné” mais produit. » (Certeau 2007, 100) Il distingue les productions sociales – dont les archives – des objets d'histoire, les uns devenant les autres sous le coup d'une traduction, d'un déplacement, dans un langage culturel différent. Ce déplacement consiste en une réorganisation d'objets qui les constitue en documents :

En histoire, tout commence avec le geste de *mettre à part*, de rassembler [...]. Cette nouvelle répartition culturelle est le premier travail. En réalité elle consiste à *produire* de tels documents, par le fait de recopier, transcrire ou photographier ces objets en changeant à la fois leur place et leur statut. [...] Bien loin d'accepter des “données”, [ce geste] les constitue. (Certeau 2007, 100)

Les origines des archives (en tant qu'institution) sont, selon Certeau, l'effet d'un tel déplacement : « la combinaison d'un *groupe* (les érudits), de *lieux* (les “bibliothèques”) et de *pratiques* (de copiage, d'impression, de communication, de classement, etc.). » (Certeau 2007, 101) L'apparition du numérique comme nouvelle technique permet de révéler des changements majeurs en matière d'écriture de l'histoire. Notamment, l'historien construit son objet depuis une quantité quasi-infinie d'unités

organisées en un système. Dès lors que le premier déplacement est opéré dans le cadre des archives qui participent en fait de l'organisation de cette cohérence initiale, « la transformation de l'“archivistique” est le départ et la condition d'une nouvelle histoire. » (Certeau 2007, 104)

Finalement, comme l'exprime Le Goff :

[...] de même qu'on fait au 20^e siècle la critique de la notion de fait historique qui n'est pas un objet donné car il résulte de la construction de l'historien, de même fait-on aujourd'hui la critique de la notion de document qui n'est pas un matériau brut, objectif et innocent, mais qui exprime le pouvoir de la société du passé sur la mémoire et sur l'avenir [...]. En même temps, le domaine des documents s'est élargi. [...] Aujourd'hui les documents s'étendent à la parole, à l'image, aux gestes. Il se constitue des *archives orales*, on récolte des *ethnotextes*. (Le Goff 1988, 20)

3.1.3 Histoire et mémoire : renouvellement de la relation

Dans les années 1960¹²³, les historiens français commencent à s'intéresser à l'histoire de groupes sociaux jusqu'alors inexistantes dans le discours historique : la vie quotidienne, les femmes, les ouvriers, les paysans, l'immigration et la colonisation, les cultures régionales, etc. Ces objets et groupes n'étant généralement pas représentés dans les archives, les historiens empruntent les méthodes de la sociologie, de la statistique, de la démographie, mais surtout de l'ethnologie et de l'anthropologie pour les étudier. L'histoire se fait alors productrice de ses sources notamment par l'établissement d'archives orales collectées lors d'enquêtes faisant appel à la mémoire des groupes étudiés. À travers le témoignage oral, c'est la mémoire des individus et des groupes qui est au cœur de l'écriture de l'histoire. Philippe Joutard, figure prédominante de l'histoire orale française, explique la percée de cette forme historique par l'émergence d'une « civilisation de l'oral » et une nostalgie du « monde que nous avons perdu » (Joutard 1994, 313). Si cette méthode historique a connu son essor aux États-Unis, c'est, selon Joutard, que les émigrants et les afro-américains, après avoir oublié leurs origines, se sont tournés vers leur passé et que « chacun part à la découverte du passé de sa famille. »

¹²³ Il faut noter que ce mouvement est initié plusieurs décennies plus tôt aux États-Unis avec l'histoire orale. À ce propos voir Duclert (2002) et Joutard (1994).

(Joutard 1994, 313) Il s'agit donc pour les historiens d'investir le champ des mémoires populaires.

Les historiens inversent ainsi le rapport entre histoire et mémoire collective puisque là où les historiens du 19^e siècle et du début du 20^e siècle participaient de l'établissement de la mémoire collective à partir des archives et par l'écriture d'une histoire officielle, les historiens de la fin du 20^e siècle prennent la mémoire collective comme objet et comme source. Ce renversement impose aux historiens de repenser les relations entre histoire et mémoire. Ce nouveau rapport pose problème quant à la mémoire elle-même puisque, comme l'indique Joutard, « de multiples influences conduisent l'historien à substituer un discours stéréotypé et extérieur à son propre témoignage. » (Joutard 1994, 315)

Un des points de départ pour cette réflexion sur la mémoire et sa relation à l'histoire réside dans les textes du sociologue Maurice Halbwachs. Membre du comité de rédaction de la revue *Les Annales*, Halbwachs s'intéresse à la mémoire collective durant l'entre-deux-guerres (1925, 1950). Si ses travaux ont suscité la critique des historiens lors de leur publication (Bloch 1925), ils ont été redécouverts dans les années 1970 (Bastide 1970; Lavabre 2000, 2007; Nora 1978, 1984). Pour Halbwachs, « il faut [...] renoncer à l'idée que le passé se conserve tel quel dans les mémoires individuelles [...]; c'est le langage, et c'est tout le système des conventions sociales qui en sont solidaires, qui nous permet à chaque instant de reconstruire notre passé. » (Halbwachs 1925, 199) Selon lui en effet, la mémoire individuelle n'est possible qu'à la condition de s'appuyer sur des points de repères collectifs – les cadres sociaux de la mémoire – que les individus s'approprient. Ainsi, « la mémoire est une fonction collective » (Halbwachs 1925, 207) :

L'individu évoque ses souvenirs en s'aidant des cadres de la mémoire sociale. En d'autres termes les divers groupes en lesquels se décompose la société sont capables à chaque instant de *reconstruire leur passé*. Mais, [...] *le plus souvent*, en même temps qu'ils le reconstruisent, ils le déforment. Certes, il y a bien des faits, bien des détails de certains faits, que l'individu oublierait, si les autres n'en gardaient point le souvenir pour lui. Mais, d'autre part la société ne peut vivre que si, entre *les individus* et *les groupes* qui la composent, il existe une suffisante unité de vues. (Halbwachs 1925, 206)

En outre, Halbwachs introduit l'idée que la temporalité de la mémoire est toujours le présent, en cela la mémoire s'oppose à l'histoire. L'histoire est une reconstruction fragmentée du passé quand la mémoire est reconstruite de manière continue depuis le présent, le passé n'existe plus dans la mémoire puisque :

[...] dans le développement continu de la mémoire collective, il n'y a pas de lignes de séparation nettement tracées, comme dans l'histoire, mais seulement des limites irrégulières et incertaines. Le présent (entendu comme s'étendant sur une certaine durée, celle qui intéresse la société d'aujourd'hui) ne s'oppose pas au passé comme se distinguent deux périodes historiques voisines. (Halbwachs 1950, 47)

Finalement, pour le sociologue, la mémoire correspond au fait de « retrouver le passé dans le présent » (Halbwachs 1950, 104) ou encore, comme on l'exprime aujourd'hui la mémoire est une « mise au présent du passé » (Rousso 2004). Au contraire, l'histoire est ce qui fait lien entre passé et présent, elle commence là où la mémoire finit (Halbwachs 1950, 45). C'est d'ailleurs pour cette raison que l'historien a besoin de documents qui sont les seules traces de ce passé disparu pour les groupes actuels (Halbwachs 1950, 66).

Un autre texte fondamental pour penser le rapport entre histoire et mémoire est la somme que Pierre Nora consacre, entre 1984 et 1993, aux *Lieux de mémoire* et où il constate une mutation culturelle qui conduit de la continuité d'une histoire nationale à l'éclatement des mémoires des groupes. Reprenant pour partie les thèses de Halbwachs, Nora « renvoie au bout du compte à une nouvelle manière de faire de l'histoire, qui prene en considération le conflit des interprétations, la relativité de la connaissance en histoire et les usages politiques du passé. » (Lavabre 2000, 49) Cette conception conduit à une nouvelle branche de l'histoire : l'histoire des représentations dont l'objet est à la fois le passé et ses usages¹²⁴.

Si les propositions de Nora quant à la relation entre mémoire et histoire diffèrent de celles d'Halbwachs, c'est qu'il parle après la mutation historiographique des années 1970. Ainsi, il affirme que l'histoire ne peut plus, sous le coup des transformations qu'elle a subies au cours du 20^e siècle, être résolument distincte de la mémoire mais que

¹²⁴ Les principales figures en sont Alain Corbin, Roger Chartier, Carlo Ginzburg, Gérard Noiriel ou encore Jean-Clément Martin.

la mémoire elle-même change de statut. « L'arsenal scientifique dont l'histoire s'est dotée au siècle dernier n'a fait que puissamment renforcer l'établissement critique d'une mémoire vraie. Tous les grands remaniements historiques ont consisté à élargir l'assiette de la mémoire collective. » (Nora 1984, xx) Et, par conséquent : « Tout ce que l'on appelle aujourd'hui mémoire n'est donc pas de la mémoire, mais déjà de l'histoire. [...] Le besoin de mémoire est un besoin d'histoire. » (Nora 1984, xxv)

Pour Nora, la mémoire dont l'histoire fait son objet n'est pourtant pas l'expérience vivante des groupes. Il rejoint ici Halbwachs qui distinguait histoire et mémoire en suggérant que l'histoire est une réification de la mémoire. Nora revient lui aussi sur le rapport de la mémoire et de l'histoire à la temporalité. « [...] N]otre rapport au passé [...] est tout autre que celui que l'on attend de la mémoire. Non plus une continuité rétrospective, mais la mise en lumière de la discontinuité. » (Nora 1984, xxxi) C'est bien ce rapport au temps qui distingue mémoire et histoire, comme déjà chez Halbwachs mais de manière quelque peu différente, et qui transforme aussi l'historiographie. L'historien rationaliste, nous dit Nora, considérait que le passé était actualisable par la remémoration et « qu'il n'était pas vraiment passé. » (Nora 1984, xxxi) Cette histoire était guidée par l'idée de progrès, de linéarité du temps qui impliquait une succession continue d'événements¹²⁵. En cela, cette histoire est qualifiée par Nora d'histoire-mémoire, donnant à la mémoire le sens que lui conférait Halbwachs. L'histoire, après les mutations du 20^e siècle, est soumise à la discontinuité entre présent et passé, à la distance entre ce que nous étions et ce que nous sommes. Cette distance radicale qui nous sépare d'un passé perdu est couverte par notre mémoire. Finalement, la nouvelle histoire ne prétend plus faire revivre le passé mais en donner des représentations multiples qui sont fonction de la subjectivité de l'historien. L'histoire n'est plus mémoire, mais en revanche la mémoire se fait histoire.

En effet, la mémoire dont Nora se préoccupe est « la mémoire transformée en histoire » qui s'oppose à « la mémoire vraie » (Nora 1984, xxv). Cette « mémoire saisie

¹²⁵ On notera que Nora ne tient pas ici compte de la remarque d'Halbwachs quant au découpage du temps en périodes par l'opération historiographique et qui justifiait la distinction entre histoire et mémoire. Pour Nora, la continuité se présente davantage sous la forme de la succession.

par l'histoire » (Nora 1984, XXV) s'oppose terme à terme avec la « mémoire vraie » qui correspond à la proposition d'Halbwachs (immédiate, spontanée, sociale et collective). Cette mémoire transformée :

C'est d'abord une mémoire [...] archivistique [qui] s'appuie tout entière sur le plus précis de la trace, le plus matériel du vestige, le plus concret de l'enregistrement, le plus visible de l'image. [...] Moins la mémoire est vécue de l'intérieur, plus elle a besoin de support extérieurs et de repères tangibles d'une existence qui ne vit plus qu'à travers eux. D'où l'obsession de l'archive qui marque le contemporain [...]. Aucune époque n'a été aussi volontairement productrice d'archives que la nôtre, non seulement par le volume que sécrète spontanément la société moderne, non seulement par les moyens techniques de reproduction et de conservation dont elle dispose, mais par la superstition et le respect de la trace. (Nora 1984, XXVI-XXVII)

Et, dans ces conditions, le statut même des archives se transforme. La production d'archives telle qu'elle se pratique dans la société contemporaine ne donne plus lieu à un « reliquat plus ou moins intentionnel d'une mémoire vécue, mais [à une] sécrétion volontaire et organisée d'une mémoire perdue. » (Nora 1994, XXVIII) Les archives sont désormais comprises comme un objet construit et non plus comme un donné.

Un dernier auteur est incontournable en termes de mémoire et d'écriture de l'histoire. Il s'agit du philosophe Paul Ricœur dont les ouvrages sur le temps (1985) et sur la mémoire (2000a) sont une forme de réponse aux vides laissés par Halbwachs et Nora – à qui il ne réfère jamais, proposant plutôt un contrepoint de leur conception de la mémoire. Sa principale contribution à une pensée de la mémoire est *La mémoire, l'histoire, l'oubli*¹²⁶, publié en 2000, qui se donne comme problématique « la phénoménologie de la mémoire, l'épistémologie de l'histoire et l'herméneutique de la condition historique : celle de la représentation du passé. » (Ricœur 2000a, II) Le philosophe se dit, dès l'avertissement, « troublé par l'inquiétant spectacle que donnent le trop de mémoire ici, le trop d'oubli ailleurs, pour ne rien dire de l'influence des commémorations et des abus de mémoire – et de l'oubli. L'idée d'une politique de la juste mémoire est à cet égard un de [ses] thèmes civiques avoués. » (Ricœur 2000a, I) Car si la plupart des historiens s'intéressent, comme on l'a vu, depuis les années 1980 à

¹²⁶ Nous ne référerons pas ici au tome 3 de *Temps et récit* (1985) qui propose pourtant un passage sur « Archives, document, trace ». Les archives y sont traitées en tant que motif pour une réflexion sur la trace dans son rapport au temps et au récit historique qui ne rejoint pas notre propos.

la mémoire, ils en oublient souvent la question de l'oubli qui lui est corrélative. Le philosophe se propose donc de penser la relation entre ces deux phénomènes. Ce qui nous retiendra ici cependant, concerne les passages que Ricœur consacre au témoignage, à l'archive¹²⁷ et à la preuve documentaire en tant qu'ils sont au fondement de la première phase de l'opération historiographique (Ricœur 2000a, 169). Sa réflexion est guidée par son intérêt pour « la transition de la mémoire vive à la position “extrinsèque” de la connaissance historique. » (Ricœur 2000a, 191) Le premier geste de cette transition réside dans l'inscription puisque « avec le témoignage s'ouvre un procès qui part de la mémoire déclarée, passe par l'archive et les documents, et s'achève sur la preuve documentaire. » (Ricœur 2000a, 201)

Mais qu'est-ce que l'archive pour Ricœur? « Le moment de l'archive, c'est le moment de l'entrée en écriture de l'opération historiographique. Le témoignage est originairement oral; il est écouté, entendu. L'archive est écrite; elle est lue, consultée. » (Ricœur 2000a, 209) Cependant, avant de pouvoir être sollicitée, l'archive doit être produite. Ricœur s'attache, dans le prolongement de la proposition de Certeau concernant l'établissement des sources (2007, 100), à établir « une analyse de l'acte de mise en archive, d'archivage, susceptible d'être situé sur une chaîne d'opérations véridiques, avec pour terme provisoire l'établissement de la preuve documentaire. » (Ricœur 2000a, 211) Toutefois, là où Certeau conférait à l'historien le rôle premier (Certeau 2007, 100), pour Ricœur « ce geste de mettre à part, de rassembler, de collecter fait l'objet d'une discipline distincte, l'archivistique, à laquelle l'épistémologie de l'opération historique est redevable quant à la description des traits par lesquels l'archive fait rupture par rapport au oui-dire du témoignage oral. » (Ricœur 2000a, 211) Ce sont sur ces traits distinctifs que le philosophe s'arrête et sur l'opération de mise en archive qui comporte trois plans : d'abord, l'intention du producteur de « préserver les traces de sa propre activité [...] inaugure l'acte de faire de l'histoire. » (Ricœur 2000a, 212) Le deuxième moment est celui de l'organisation du fonds. Ces deux opérations sont mises au service du troisième moment : « la consultation du fonds dans les limites de règles

¹²⁷ Le singulier est employé par Ricœur tant pour désigner le document d'archives que l'institution ou encore le lieu social qu'elle constitue. On notera d'ailleurs que dans *Temps et récit*, il utilise le pluriel pour désigner les mêmes phénomènes que dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*.

autorisant l'accès. » (Ricœur 2000a, 212) Le témoignage change ainsi de statut du fait de sa constitution en archive par l'acte d'inscription en vue d'une préservation et d'une consultation. Cette mutation du témoignage constitue le premier trait distinctif de l'archive, la scripturalité qui permet la conservation.

Le témoignage mis en archive se voit alors attribuer la caractéristique commune à tout écrit, celle de n'avoir pas de destinataire spécifique. La consignation délivre en effet le texte de l'interlocuteur nécessaire à toute oralité. En contrepartie, « le document dormant dans les archives est non seulement muet, mais orphelin; les témoignages qu'il recèle se sont détachés des auteurs qui les ont "enfantés"; ils sont soumis aux soins de qui a compétence pour les interroger et ainsi les défendre, leur porter secours et assistance. » (Ricœur 2000a, 213) Il s'agit là d'un retournement, une « révolution documentaire » nous dit Ricœur (2000a, 213), puisque là où l'historien rationaliste prenait appui sur le témoignage écrit pour asseoir sa scientificité, l'historien d'aujourd'hui constitue le document qui est institué en preuve documentaire par le questionnement que celui-ci lui impose (Ricœur 2000a, 226). Ricœur suggère que ce retournement correspond à un renversement dans la détention de l'autorité : « l'archive a pris autorité sur qui la consulte [...]. » (Ricœur 2000a, 213) Finalement, la question de la preuve documentaire – c'est-à-dire « la part de vérité historique accessible à cette étape de l'opération historiographique » (Ricœur 2000a, 224) – fait de l'historien le destinataire privilégié des archives « dans la mesure où des traces ont été conservées par une institution en vue d'être consultées par qui y est habilité, selon les règles concernant le droit d'accès, les délais de consultation variant suivant la catégorie de documents. » (Ricœur 2000a, 224) Ici, Ricœur fait du travail de l'historien le dernier moment de l'archivage puisque « si un rôle de preuve peut être attaché aux documents consultés, c'est parce que l'historien vient aux archives avec des questions. » (Ricœur 2000a, 225) En cela, le document d'archives s'éloigne définitivement du témoignage oral pour devenir une « mémoire archivée, documentée. » (Ricœur 2000a, 226) L'archive, par l'opération qui la constitue, n'a pas pour objet une mémoire vive puisque ce qui faisait preuve dans le témoignage oral – le « j'y étais, je l'ai vécu » du témoin – disparaît au

profit d'un « faisceau de questions » (Ricœur 2000a, 226) qui permet l'établissement d'un fait historique (Ricœur 2000a, 227).

Néanmoins, si l'archive diffère du témoignage, et en cela distancie l'histoire de la mémoire, ces dernières ne peuvent être séparées comme le conçoivent Halbwachs et Nora. Pour Ricœur, l'histoire ne peut s'écrire qu'au regard de la mémoire. Selon lui l'histoire a toujours été, et reste, « une rectification de la mémoire commune » (Ricœur 1985, 175) et le lien entre histoire et mémoire doit être maintenu sous peine de voir disparaître la signification même de l'histoire : « dès lors que l'idée d'une dette à l'égard des morts, à l'égard des hommes de chair à qui quelque chose est réellement arrivé dans le passé, cesse de donner à la recherche documentaire sa finalité première, l'histoire perd sa signification. » (Ricœur 1985, 175)

En conclusion, si les évolutions historiographiques ne sont pas la référence principale des archivistes postmodernes, elles ont pourtant impliqué un changement dans l'utilisation des archives définitives – avec l'apparition des histoires économique, sociale, sérielle, intellectuelle, des représentations, etc. – et dans les besoins des historiens en termes de sources. Les Annales ont élargi le champ de l'histoire, tant en intégrant de nouveaux documents à leurs sources qu'en imposant l'idée que le travail de l'historien est avant tout d'interroger les traces d'un passé à reconstruire. Ce faisant, ils ont été les premiers à remettre en question la vision traditionnelle des archives en interrogeant jusqu'à l'authenticité des faits relatés par les documents officiels; en établissant l'incomplétude des archives; en mettant au jour le caractère construit de leurs conditions de production; et en affirmant le rôle essentiel de la subjectivité de l'historien dans la compréhension et l'écriture de l'histoire.

Par ailleurs, ces mutations dans le champ historique ont conduit à réévaluer le rapport entre histoire et mémoire. Une distinction entre les deux phénomènes est affirmée tout au long du 20^e siècle : la mémoire est une expérience vécue tandis que l'histoire est une opération de réification. La première s'inscrit dans un temps continu tandis que la seconde opère une rupture dans la temporalité. L'archive tient une place particulière dans ce renouvellement de position de l'histoire face à la mémoire. Si pour l'historien rationaliste, le document d'archives était un donné comparable à une

mémoire prothétique, il devient pour l'historien de la fin du 20^e siècle une construction résultant de son propre travail (et de celui de l'archiviste chez Ricœur) à partir de la volonté du producteur des documents de faire mémoire. Ainsi, la perception que les historiens ont de ce rapport s'inverse en ce que l'histoire, de productrice de mémoire collective et « une rectification de la mémoire commune » (Ricœur 1985, 175), devient elle-même mémoire¹²⁸.

Finalement, les changements dans la définition que les historiens se donnent de leur objet et de leur matériau au cours du 20^e siècle a un impact certain sur la manière dont les archivistes perçoivent le leur depuis deux décennies et les différents points mis en question par les historiens se retrouvent dans les réflexions archivistiques.

3.2 Caractéristiques des archives

C'est en effet, sur les bases d'une conception du rapport au passé similaire par certains aspects à celle des historiens que les archivistes repensent leur propre objet. À partir de l'idée que la réalité est une construction sociale et que tout est l'objet d'un mouvement permanent, les archivistes postmodernes établissent que les archives, loin d'être un objet concret dont la signification est cristallisée dans les documents, sont un objet abstrait socialement déterminé dont les potentialités signifiantes sont infinies et liées aux diverses subjectivités qui les travaillent. Ainsi, Cook propose :

un déplacement de la conception des documents compris comme objets physiques statiques vers une nouvelle compréhension des documents comme concepts virtuels dynamiques, des documents comme produits passifs de l'activité humaine ou administrative aux documents comme agents eux-mêmes actifs dans la formation de la mémoire humaine et organisationnelle; un déplacement aussi dans la conception du contexte de création des documents en tant qu'il reposait sur des organisations hiérarchiques stables au fait de situer les documents au sein des réseaux horizontaux et fluides de la fonctionnalité de flux de travail. [...] Autrement dit, le discours théorique archivistique glisse du produit au processus, de la structure à la fonction, du document au contexte d'enregistrement, du résidu « naturel » ou sous-produit « passif » de l'activité administrative à une

¹²⁸ Sauf pour Ricœur comme on l'a évoqué.

« archivation » consciemment construite et activement médiatisée de la mémoire sociale¹²⁹. (Cook 2001a, 4, trad.)

Ces nouvelles perspectives s’opposent quasiment terme à terme avec l’archivistique classique. Là où cette dernière voyait dans les archives un objet naturel reflet d’une réalité passée, l’archivistique postmoderne y voit une construction sociale et la représentation des rapports de pouvoir au sein d’une société donnée. La signification des documents n’est plus unique, stable et close mais multiple, fluide et ouverte. Finalement, les archives sont moins des traces du passé que des portes ouvertes sur l’avenir.

3.2.1 Construction sociale de la réalité

Contre la vision des archives comme produit naturel et « fidèle reflet » des activités du producteur et la conception des documents comme image objective et transparente des événements ayant conduit à leur création, Terry Cook¹³⁰, Brien Brothman ou Eric Ketelaar, pour les plus importants, considèrent que les archives sont le fruit d’une construction sociale et que l’acte de mise en archives constitue l’événement plutôt qu’il ne l’enregistre passivement. Ils estiment que si les documents d’archives sont créés de manière organique, les archives en tant qu’ensemble sont constituées essentiellement par les interventions des archivistes, *l’archivation* (Derrida 1995, 34)¹³¹. En effet, plusieurs actions doivent être menées entre le moment de leur création et celui où elles seront mises à la disposition des chercheurs.

Les notions de provenance et de contexte sont mises au cœur de ces réflexions. Alors que l’archivistique classique concevait la provenance comme le seul producteur, la

¹²⁹ « a shift away from viewing records as static physical objects, and towards understanding them as dynamic virtual concepts; a shift away from looking at records as the passive products of human or administrative activity and towards considering records as active agents themselves in the formation of human and organizational memory; a shift equally away from seeing the context of records creation resting within stable hierarchical organizations to situating records within fluid horizontal networks of work-flow functionality. [...] Stated another way, archival theoretical discourse is shifting from product to process, from structure to function, from archives to archiving, from the record to the recording context, from the “natural” residue or passive by-product of administrative activity to the consciously constructed and actively mediated “archivalisation” of social memory. »

¹³⁰ Il faut noter que le texte de Cook de 2007 est une réédition numérique d’un texte écrit en 1994 et dont la dernière partie est reprise quasiment à l’identique en 2001 (Cook 2001a).

¹³¹ Cf. *supra* 1.1.2.

seule origine possible des documents et le contexte comme les liens unissant les documents au sein du fonds et en déterminant la signification, l'archivistique postmoderne en propose une redéfinition qui opère une fusion entre les deux notions. La provenance recouvre alors le contexte compris dans un sens plus large puisqu'il devient l'ensemble des agents et des processus qui ont un lien avec les documents et leur mode de production. La provenance est alors liée à une fonction et une activité plutôt qu'à une structure et une place. Ainsi, « le simple acte de production des documents ne définit pas nécessairement le fonds. Le contexte administratif au sein duquel a lieu la production, la nature de la fonction performée par les documents produits et le contrôle exercé sur les systèmes archivistiques sont d'autres facteurs pertinents¹³². » (Cook 1993, 42, trad.) La provenance est déterminée par le contexte social et culturel de production des documents. Le contexte, en effet, prend une dimension nouvelle sous l'impulsion du postmodernisme. Il devient une manière d'historiciser la trajectoire documentaire dans le temps et dans l'espace social. Le contexte ne consiste plus seulement dans les liens entre les documents et entre les documents et leur producteur unique, mais il est l'ensemble des éléments qui influent sur le(s) producteur(s) et l'activité qui génère les documents.

Brothman met l'accent sur l'idée que l'ordre original et la provenance ne sont pas naturels car il n'y a rien de naturel. Ils sont plutôt un ordre socio-historiquement imposés (Brothman 1991, 85). C'est dans cette perspective que Laura Millar propose une extension de la notion de provenance « de manière à ce qu'elle recouvre non seulement la création des documents mais aussi leur histoire à travers le temps et notre rôle [aux archivistes] dans leur gestion¹³³. » (Millar 2002, 12, trad.) Elle propose de concevoir la provenance comme l'histoire du créateur, celle des documents et celle de la conservation. L'histoire du créateur est selon Millar le contexte large de la production des documents qui s'étend dans le temps puisque « les documents peuvent avoir

¹³² « the mere act of creating records alone does not necessarily define a fonds. The administrative context in which the creation occurred, the nature of the function performed which caused the records to be created and the control exercised over the record-keeping systems are other relevant factors. »

¹³³ « so that the concept encompasses not just the creation of the records but also their history over time and our role in their management. »

plusieurs producteurs dans le temps et dans l'espace¹³⁴. » (Millar 2002, 12, trad.) L'histoire des documents, quant à elle, est « l'histoire de la gestion et du mouvement physiques des documents dans le temps¹³⁵. » (Millar 2002, 13, trad.) L'histoire de la conservation, enfin, est « l'explication du transfert de propriété ou de tutelle des documents de leur producteur ou tuteur initial à la tutelle d'une institution d'archives ainsi que leur conservation postérieure au transfert¹³⁶. » (Millar 2002, 13, trad.)

Ce dernier aspect de la provenance revisitée par Millar rejoint le fait que, pour Brothman (1991), l'évaluation et la classification sont les gestes les plus parlants en termes d'impact socio-historique sur l'ordre des archives puisqu'elles conduisent l'archiviste à décider quels documents doivent être conservés, détruits ou acquis. De ce fait, conclut Millar, « les archivistes gèrent les résidus, pas l'ensemble; les restes, pas la totalité¹³⁷. » (Millar 2002, 6, trad.) Cette position semble pourtant contradictoire avec le nouveau rôle assigné à l'archiviste par Cook qui affirme que « les archivistes ne peuvent plus se permettre d'être, ni d'être perçus comme, des tuteurs, des gardiens¹³⁸. » (Cook 1994, 400, trad.) L'archiviste dès lors ne se contente plus de recevoir les documents mais est un agent de leur constitution, ce que Millar ne semble pas prendre en compte. Dès 1985, en effet, Cook proposait que l'archiviste affirme son rôle culturel de médiateur entre passé et avenir (Cook 1985, 49), rôle qui se concrétise dans les choix posés par l'archiviste. L'environnement numérique transforme singulièrement l'archivistique en ce que le document physique disparaît au profit des « séries de vues » qui reflètent la combinaison et la recombinaison des données à un moment précis (Cook 1994, 423). C'est en ce sens que l'archivistique doit changer de perspective et se concentrer sur les processus plutôt que sur les objets et l'archiviste doit agir dès la création des documents, voire en amont de celle-ci (Ketelaar 2001), et non seulement lors de leur versement aux archives définitives.

¹³⁴ « records can have many creators over time and space. »

¹³⁵ « [...] the story of the physical management and movement of the records over time. »

¹³⁶ « [...] the explanation of the transfer of ownership or custody of the records from the creator or custodian to the archival institution and the subsequent care of those records. »

¹³⁷ « Archivists manage the residue, not the entirety; the remains, not the totality. »

¹³⁸ « [...] archivists can no longer afford to be, nor be perceived to be, custodians [...]. »

Les réflexions de Cook quant à la place de l'archiviste trouvent un écho particulier chez Brien Brothman (1991) et Eric Ketelaar (2001). Le premier explicite le rôle actif de l'archiviste dans la production des archives en regard de la construction du sens. La vision classique de l'archivistique soulève trois questions selon Brothman. D'abord, la création d'un fonds permet-elle réellement la préservation de la structure? Ensuite, les structures perçues par les archivistes sont-elles celles qui captent le mieux la réalité de l'histoire structurelle/organisationnelle? Enfin, cette vision est-elle la meilleure manière de concevoir l'information historique? En fait, «l'organisation archivale simplifie la réalité [...]; elle produit une version de l'univers informationnel parmi d'autres possibles. Ce faisant, elle voile aussi la complexité du contexte et de la classification informationnels [...]»¹³⁹. » (Brothman 1991, 84) Réfléchissant depuis Derrida sur la relation entre archives, récit et histoire, il affirme plus radicalement que les archivistes sont « complices » de l'apparente objectivité des archives en ce que la pratique archivistique participe de l'écriture de l'histoire puisque ce qui est « capturé » dans les archives ne sont que des formes d'écriture du réel (Brothman 1993, 214). Finalement, sa lecture de *Mal d'archive* (Derrida 1995) le conduit à penser qu'« il n'y a jamais eu nulle part aucun document original, aucune couche primitive de l'intégrité de l'inscription : il y a seulement des traces laissant des traces¹⁴⁰. » (Brothman 1997, 191, trad.) Les archives dans leur conception classique sont donc une aporie.

Eric Ketelaar propose une analyse du processus de décisions archivistiques et aboutit à l'énonciation d'une étape particulière dans la constitution des archives : *l'archivalisation* (Ketelaar 1999 et 2001). Il prend comme point d'appui le substantif « *archivation* » forgé par Derrida (1995) pour distinguer l'archivage, qui tiendrait davantage du stockage, de l'action tant intellectuelle que sociale de constitution des archives. Ketelaar propose que la mise en archive comporte trois phases (Ketelaar 2001, 132-133). L'une est *l'archivation* qui inclut la phase de création des documents avant

¹³⁹ « [...] archival organizing simplifies reality [...]; it produces a version among other possible versions of the information universe. In doing so, it also veils the complexity of information context and arrangement [...]. »

¹⁴⁰ « there are nowhere and never have been any original records, any primary layers of inscriptive integrity: there are only traces leaving traces. »

leur capture, c'est-à-dire leur acceptation par le système. L'archivage au sens informatique du terme, serait, quant à lui, l'activité qui suit la création d'un document et qui consiste à collecter ou déposer des documents dans une institution d'archives. L'*archivalisation*, enfin, néologisme de Ketelaar, désigne « le choix conscient ou inconscient (déterminé par des facteurs sociaux et culturels) de considérer que quelque chose mérite d'être archivé¹⁴¹. » (Ketelaar 2001, 133) Cette phase précède l'archivage et l'archivage et constitue une forme d'inspection, de repérage préalable. C'est cette sélection initiale, qui implique le caractère construit des archives et le rôle de l'archiviste comme agent actif dans la constitution des archives.

Du point de vue méthodologique, cette conception des archives comme construction sociale et de la provenance comme recouvrant l'ensemble des contextes de production des documents conduit d'abord Cook à proposer un nouveau modèle pour l'évaluation qui se concentre sur les fonctions sociales du producteur plutôt que sur les documents eux-mêmes (Cook 1996, 2001b). La macro-évaluation se veut une approche plus complète que l'approche classique puisqu'elle embrasse en fait les trois aspects de la provenance proposés par Millar : l'histoire des producteurs, la trajectoire des documents et l'action des archivistes. En outre, la description est, elle aussi, revue au regard de ces réflexions (Cook 2011; Duff et Harris 2002; Millar 2002; Nesmith 2004, 2005). Wendy Duff et Verne Harris proposent une déconstruction de la description archivistique dans le but d'aboutir à une pratique qui rendrait explicites les contingences dans lesquelles est pris l'archiviste (Duff et Harris 2002, 284). Il s'agirait alors de documenter les contextes plutôt que les documents comme le propose aussi Millar (2002).

Si les actions des archivistes sont aussi déterminantes dans la constitution des archives que celles liées au contexte de l'entité productrice, il apparaît pour certains que « le bouleversement le plus fondamental de l'ordre original [...] réside dans le retrait des documents de leur site d'origine et dans leur placement dans les archives [comme

¹⁴¹ « the conscious or unconscious choice (determined by social and cultural factors) to consider something worth archiving. »

institution]¹⁴² » (Brothman 1991, 85, trad.). Ainsi, « l'ordre créé par les archives à partir de l'information qu'elles traitent est un ordre qui incarne les valeurs sociales¹⁴³. » (Brothman 1991, 81, trad.) C'est à partir de Michel Foucault (1966) que Brothman en arrive à penser que les archives comme institution incarneraient la vocation sociale à créer un espace spécifique au sein duquel un certain ordre de valeurs prévaudrait et qui serait reflété par l'espace des services d'archives : depuis la façade jusqu'à la configuration intérieure en passant par les contenus humains, technologiques et informationnels ainsi que leur distribution (Brothman 1991, 82). En effet, Foucault montre que les documents qui ont permis l'établissement d'une nouvelle pratique de l'histoire à l'âge classique – l'histoire naturelle d'abord, l'histoire rationaliste ensuite – ne sont pas des mots ou des textes mais :

des espaces clairs où les choses se juxtaposent; le lieu de cette histoire c'est un rectangle intemporel, où, dépouillés de tout commentaire, de langage d'alentour, les êtres se présentent les uns à côtés des autres, avec leurs surfaces visibles, rapprochés selon leurs traits communs, et par là déjà virtuellement analysés, et porteurs de leur seul nom. (Foucault 1966, 143)

En ce sens, les archives participeraient d'un mouvement de réification du vivant et la position jenkinsonienne prônant la neutralité de l'archiviste à l'égard de leur constitution serait improbable au même titre que l'est l'objectivité de l'historien telle que voulue par l'école rationaliste. Brothman affirme en effet qu'il est aussi problématique pour les archives de conserver ce qui subsiste en restant fidèle à l'ordre original que pour l'historien d'affirmer que son travail capture et représente le passé, c'est-à-dire le rend à nouveau présent (Brothman 1991, 83).

Dans la même perspective, Tom Nesmith présente les archives comme un système de légitimation. Il explique que la transformation des archives courantes et intermédiaires en archives définitives est le fait d'un processus de création de signification. Ainsi, selon lui, « ces documents sont placés dans une proximité particulière avec d'autres documents déjà désignés comme archives définitives et,

¹⁴² « the most basic disruption of original order [...] is the removal of the records from the originating site of provenance and their placement in archives. »

¹⁴³ « [...] the order that archives create out of all the information they process is an order that embodies society's values. »

finalement, avec de nombreux autres documents non encore placés dans un dépôt¹⁴⁴ » (Nesmith 2002, 34, trad.). Cette transformation est opérée par l'établissement d'un nouveau rapport, une « proximité spéciale » entre ces documents et des archives préexistantes. Tom Nesmith utilise la notion de piédestal pour qualifier la manière dont l'archiviste détermine la mémoire collective. Il compare la transformation des documents en archives définitives à celui posé par les institutions artistiques lorsqu'elles installent un objet sur un socle le définissant ainsi en tant qu'œuvre d'art. Cette transformation ne peut se faire qu'en altérant le contexte et la signification des documents, en créant une nouvelle signification (Harris 1997; Ketelaar 2001, 136; Nesmith 2002, 34).

Bref, sous des dehors de neutralité et d'objectivité, les archives sont en fait le fruit d'un processus de construction de la réalité. Leur production n'est pas le résultat d'un processus naturel ou automatique mais bien la résultante de choix et de décisions déterminés par des contextes toujours singuliers.

3.2.2 Incomplétude et devenir

Du fait de ces différents contextes de production, les archives définitives posent la question de leur existence comme ensembles autosuffisants sur le plan de la signification. En effet, les archives considérées comme outil de gestion ou comme gardiennes d'un passé révolu interdisent leur compréhension comme objet culturel polymorphe. Ainsi, si Eric Ketelaar estime que « les archives reflètent la réalité telle que perçue par les "archiveurs"¹⁴⁵ » (Ketelaar 2001, 133, trad.), Millar, de son côté, nie jusqu'à la possibilité même du fonds comme totalité dans la mesure où aucun ensemble archivistique n'est jamais complet puisque les documents sont perdus, détruits, transférés, etc. avant d'intégrer les archives (Millar 2002, 6).

Au-delà de ces conséquences, une fois les archives constituées, leur signification est instable et les sens qui leurs sont assignés sont multiples. En effet, dans la

¹⁴⁴ « These records are placed in special proximity to other records already declared archives and, ultimately, to many other records yet to arrive in an archives. »

¹⁴⁵ « The archive reflects realities as perceived by the 'archivers.' »

perspective postmoderne, « le document n'est plus un objet passif, "l'enregistrement" d'un témoignage, mais un agent actif jouant un rôle interactif constant dans la vie des individus, des organisations, des sociétés¹⁴⁶. » (Cook 2001a, 22, trad.) Le document n'est plus l'origine de la signification mais « un réceptacle de significations [...] dont certaines peuvent être lues dans le document ou inférées de l'intertextualité qui le connecte à d'autres documents, cependant les autres sens doivent être déduits du contexte de production et d'utilisation des documents [...]»¹⁴⁷. » (Ketelaar 2012, 23, trad.) La signification n'est donc pas inhérente aux documents, elle est assignée par le sujet qui les lit. Pour Harris et Duff, les archives sont un objet en devenir :

Les documents sont toujours en cours de constitution, [...] « leurs » histoires sont sans fin et [...] les histoires de ceux qui, conventionnellement, sont nommés producteurs des documents, gestionnaires de documents, archivistes, usagers, etc. participent d'histoires plus larges uniquement compréhensibles dans le contexte toujours changeant de la société¹⁴⁸. (Duff et Harris 2002, 265)

C'est en ce sens que les archivistes postmodernes affirment que les archives ne sont jamais véritablement complètes puisque, une fois la sélection des documents opérée, « chaque interaction, intervention, interrogation et interprétation par le créateur, l'utilisateur et l'archiviste est une activation du document. L'archive est une activation infinie du document. Chaque activation laisse des empreintes qui sont des attributs de la signification infinie de l'archive¹⁴⁹. » (Ketelaar 2001, 137, trad.) La question de l'actualisation du récit porté par les archives se retrouve chez Verne Harris selon qui « les documents d'archives ne parlent pas par eux-mêmes. Ils parlent à travers des voix¹⁵⁰ » (Harris 1997, 135, trad.) et notamment :

¹⁴⁶ « The record is no longer a passive object, a "record" of evidence, but an active agent playing an on-going role in lives of individuals, organizations, and society. »

¹⁴⁷ « [...] a repository of meanings some of which may be read in the record or inferred from the intertextuality that connects it to other documents; however, other meanings have to be deduced from the context of record's or even archives' creation and use [...]. »

¹⁴⁸ « records are always in the process of being made, that "their" stories are never ending, and that the stories of those who are conventionally called records creators, records managers, archivists, users and so on are [...] parts of bigger stories understandable only in the ever-changing broader contexts of society. »

¹⁴⁹ « Every interaction, intervention, interrogation, and interpretation by creator, user, and archivist is an activation (sic) of the record. The archive is an infinite activation of the record. Each activation leaves fingerprints which are attributes to the archive's infinite meaning. »

¹⁵⁰ « They do not speak by themselves. They speak through many voices »

[...] la voix des chercheurs qui utilisent le dossier. Chacun apporte à la lecture une perspective unique, et chacun ajoute sa propre voix aux nombreuses autres à travers lesquelles le dossier parle. Alors, il ne peut pas y avoir de fermeture du dossier, de fermeture de l'archive. Chaque nouvel utilisateur exprime en effet seulement la possibilité d'une nouvelle voix qui la gardera ouverte comme, bien entendu, le fera le contexte archivistique changeant constamment¹⁵¹. (Harris 1997, 136, trad.)

Cette ouverture de l'archive, due à la multiplicité de ses significations, est au cœur de la réflexion d'Eric Ketelaar qui est certainement celui qui explicite le mieux cette question. Il nomme cette signification issue de la lecture des documents le « récit tacite » (Ketelaar 2001). Il développe l'idée que la transformation des documents en archives participe de la construction de la société autant qu'elles sont, elles-mêmes, une construction sociale. Appuyant son propos sur les notions foucauldienne de surveillance et lyotardienne de récit, Ketelaar propose une vision de l'archivistique en tant qu'elle a partie liée avec le *storytelling*. En effet, selon lui, l'archiviste, et non seulement l'utilisateur, effectue une certaine lecture influencée consciemment ou non par des facteurs sociaux ou culturels, qu'il transmet malgré lui à travers l'ensemble de ses actions professionnelles. Selon Ketelaar :

[...] le sens d'un document [...] doit être compris de deux manières différentes – d'abord le sens *du* document et ensuite, le sens *pour* quelqu'un ou *en* une occasion. La première considère « le » sens d'un document, en termes objectifs, comme une Idée (au sens platonicien) du document qui peut être déduite du document par quiconque approche le document. La seconde reconnaît, en termes subjectifs, « que les ressources informationnelles n'ont pas de significations mais que différentes significations sont assignées à la même ressource par différentes personnes à des moments différents et que "le" sens conventionnel d'une ressource donnée est une affaire de consensus intersubjectif¹⁵². » (Ketelaar 2012, 23, trad.)

¹⁵¹ « [...] there are the voices of the researchers who use the file. Each one brings to the reading a unique perspective, and each one adds his/her own voice to the many others through which the file speaks. So there can be no closing of the file, no closing of the archive. Each new user voice, indeed merely the *possibility* of a new user voice, will keep it open, as, of course, will the constantly changing archival context. »

¹⁵² « However, the meaning of a record or of any other cultural artifact must be understood in two different ways—first, the meaning of the record and second, the meaning for someone or for an occasion. The first views “the” meaning of a record, in objectivist terms, as the Idea (in the Platonic sense) of that record, which can be inferred from the record by whoever approaches the record. The latter recognizes, in subjectivist terms, “that information resources do not ‘have’ meanings, but that different meanings are assigned to the same resource by different people at different times, and that ‘the’ conventional meaning of a given resource is a matter of intersubjective consensus.” (Furner 2010, pp. 4155–4156; see also Furner 2004, p. 259). »

Cette conception de la signification en tant qu'elle est relative au sujet explique la difficulté de la description archivistique et la possibilité pour les utilisateurs de trouver des significations que ni le producteur, ni un conservateur ne pouvaient imaginer. C'est d'ailleurs par cette assignation de sens que le sujet établit son identité en regard des archives. Ainsi, selon Ketelaar, « [...] les utilisateurs *trouvent* une signification et *fabriquent* un sens dans une archive ou un document et ces significations l'aident à structurer et à restructurer sa relation au monde et ainsi la formation de son identité¹⁵³. » (Ketelaar 2012, 27, trad.) C'est pourquoi, les archives ayant différentes significations pour différentes personnes au fil du temps et de l'espace, les identités affirmées depuis un même héritage archivistique peuvent différer.

Cette assignation de sens est une forme d'appropriation des archives par le sujet qui active les documents et en fait un objet dynamique à la signification fluide. Les archives perdent donc la fixité que voulaient y voir les archivistes classiques ce qui, plutôt que les dénaturer, leur confère un pouvoir :

[...] l'archive comme « dépôt de significations », les sens à couches et à facettes multiples qui sont sous-jacents à l'archivage et à l'archivage, qui peuvent être déconstruits et reconstruits puis interprétés et utilisés par les universitaires encore et encore. Nous lisons aujourd'hui dans l'archive d'autres choses que ce que lira la prochaine génération, et ainsi *ad infinitum*¹⁵⁴. (Ketelaar 2001, 139, trad.)

Ce pouvoir de narration a pour corollaire la nécessité, pour l'archiviste, de documenter ces différents récits possibles. Cet acte de documentation concerne l'histoire de la production, celle de la conservation, celle de l'utilisation, celle de l'évaluation, etc. Il s'agit donc de retracer la généalogie, la trajectoire, des documents conservés dans les archives comme le propose Millar (2002). Étant donnée la multiplicité des significations et des récits portés par les archives, « les archivistes devraient être vigilants et assurer que l'appropriation des archives par un groupe particulier ou pour une cause particulière

¹⁵³ « [...] the user *finds* meaning and *makes* meaning in an archive or a record and those meanings help him or her in structuring and restructuring the relationship between the self and the world and thereby in the formation of his or her identity »

¹⁵⁴ « [...] the archive as 'repository of meanings', the multilayered, multifaceted meanings hidden in archivalization and archiving, which can be deconstructed and reconstructed, then interpreted and used by scholars, over and over again. We read today other things in the archive, than the next generation will read, and so on *ad infinitum*. »

ne menace pas l'intégrité des archives et les droits des autres utilisateurs, maintenant et dans l'avenir¹⁵⁵. » (Ketelaar 2012, 30, trad.)

Finalement, en tant qu'objet ouvert à de multiples interprétations et appropriations, les archives et les récits qu'elles permettent sont un objet politique :

L'assignation de sens et de valeurs aux archives – et donc la construction et la reconstruction de l'héritage archivistique – est un acte politique, un acte de politique mémorielle. L'archiviste ne peut pas prétendre être hors des politiques mémorielles : il est un des acteurs qui, dans les mots de Derrida, « doivent pratiquer une politique mémorielle et simultanément, dans le même mouvement, une critique des politiques mémorielles [...] »¹⁵⁶. » (Ketelaar 2012, 30)

Cette condition politique des archives implique, pour les archivistes postmodernes, une nouvelle temporalité de l'archive. Se détournant du passé, l'archive est avant tout, désormais, affaire d'avenir :

La question de l'archive n'est pas [...] une question du passé. Ce n'est pas la question d'un concept dont nous disposerions ou ne disposerions pas *déjà* au sujet du *passé*, un concept archivable de l'archive. C'est une question d'avenir, la question de l'avenir même, la question d'une réponse, d'une promesse, d'une responsabilité pour demain. (Derrida 1995, 60)

En effet, l'interprétation comme extension de l'archive en fait un objet ouvert sur l'avenir, une anticipation, puisque ce que l'archiviste retient pour « construire la provenance » participe de la constitution du sens des documents et qu'un objet ne peut être connu qu'à travers le temps, à travers ces processus de contextualisation et de re-contextualisation. C'est donc la pratique archivistique de conservation permanente des documents retenus comme archives qui inscrit les documents dans une nouvelle temporalité : la temporalité archivistique (*archival time*). Cette temporalité est infinie, tournée vers les nouvelles générations et les usagers, elle assure la recréation multiple des documents (Nesmith 2002, 35-36). Les archives sont alors une manière de différer le

¹⁵⁵ « Archivists should be vigilant and ensure that appropriation of archives by a particular group or for a particular cause does not endanger the integrity of the archives and the rights of other users, now and in the future. »

¹⁵⁶ « [...] Assigning meanings and values to archives—and thus constructing and reconstructing archival heritage—is a political act, an act of memory politics. The archivist cannot pretend to be outside the politics of memory: he or she is one of the actors who, in the words of Jacques Derrida, “must practice a politics of memory and, simultaneously, in the same movement, a critique of the politics of memory” [...]. »

moment de donner un nom, un sens, aux événements. Ce report ouvre les documents à de nouveaux sens et de nouvelles pertinences en fonction des circonstances.

En effet, « l'archive n'est jamais close¹⁵⁷ » (Ketelaar 2008, 12, trad.) et « l'archivage, donc, ne concerne pas l'histoire mais l'avenir¹⁵⁸. » (Ketelaar 2002b, 3, trad.) Et, selon Osborne, « l'archive est là [...] pour être utile mais, pour ce faire, ses finalités sont nécessairement indéterminées. Elle est déposée pour plusieurs raisons, mais une de ses potentialités est d'être dans l'attente de représentant ou d'un public dont les limites sont nécessairement inconnues¹⁵⁹. » (Osborne 1999, 55, trad.) En conséquence, les « archives n'ont pas qu'une seule signification mais plutôt plusieurs qui peuvent être en conflit les unes avec les autres¹⁶⁰. » (Craig 1993, 196, trad.) Bref, « les documents élevés au statut d'archives deviennent alors l'objet de construction de sens ou d'un processus interprétatif qui, en retour, les crée et recrée¹⁶¹. » (Nesmith 2002, 34, trad.)

Dans la mesure où il est admis que chaque lecture est une écriture comme l'énonce Derrida (Nesmith 2002, 37), il est possible de revoir aussi le rapport aux usagers puisque « les archives ne parlent pas. Elles répondent à des questions. L'enjeu est donc de poser les bonnes questions [...] » (Chabin 2007, 113). En effet, remarque Angelika Menne-Haritz :

[...] les réponses et toutes les informations obtenues des archives sont trouvées par les usagers eux-mêmes. Leurs recherches, leurs interprétations, leurs combinaisons produisent de l'information sous la forme d'un nouveau savoir qui répond à leurs questions. Les archives ne peuvent pas être lues. Elles doivent être

¹⁵⁷ « Nor is the archive ever finished. »

¹⁵⁸ « Archiving, then, is not about history, but about the future. »

¹⁵⁹ « The archive is there to serve memory, to be useful, but its ultimate ends are necessarily indeterminate. It is deposited for many purposes; but one of its potentialities is that it awaits a constituency or public whose limits are of necessity unknown. »

¹⁶⁰ « [...] archives do not have just one meaning, but rather that they have many meanings that may be in conflict with one another. »

¹⁶¹ « The records elevated to the status of archives then become the focus of the meaning-making or interpretive process, which in turn makes and remakes them. »

comprises. Les archives fournissent des possibilités au plan informationnel, non l'information elle-même¹⁶². (Menne-Haritz 2001, 61, trad.)

La pratique archivistique est alors transformée et :

La référence ne consiste [plus] tant à aider les usagers à retrouver des documents et une connaissance qui existe déjà, qui sont gelés dans le temps, mais à assister les utilisateurs pour créer à nouveau cette connaissance en les guidant par des descriptions du contexte de création des documents [...] et en dégageant des contributions des chercheurs une compréhension de ce contexte¹⁶³. (Nesmith 2005, 266, trad.)

Mais aussi, comme l'indique d'une autre manière Angelika Menne-Haritz, « l'évaluation et la description archivistiques ferment les archives pour le travail administratif et les ouvrent en même temps pour le public¹⁶⁴. » (Menne-Haritz 2003, 323-324, trad.) Ouvertes pour le public, les archives sont donc ouvertes sur l'avenir plutôt qu'ancrées dans le passé.

En résumé, les archivistes postmodernes proposent une vision des archives en tant qu'elles sont le fruit d'une construction sociale, plutôt qu'un objet naturel constituant un héritage prédéfini. De ce fait, elles ne peuvent fonctionner comme un « reflet » du passé et elles participent aussi de la construction de la société. De plus, l'interprétation des archives tant par les archivistes, lors de l'archivage, que par les utilisateurs, lors de l'utilisation contribuent à la construction de leur signification. Les archives sont ici un objet ouvert. De cette incomplétude de l'archive résulte leur lien privilégié avec l'avenir plutôt qu'avec le passé.

Dans cette perspective, les archives sont comprises comme un moyen de transmission d'un héritage. Cependant, il est essentiel de noter que, du point de vue postmoderne, un héritage n'est jamais reçu, il est seulement toujours construit et

¹⁶² « [...] the answers and all information gained from archives are worked out by the users themselves. Their investigations, interpretations, and combinations produce the information in form of new knowledge that answers their questions. Archives cannot be read. They have to be understood. Archives provide information potentials, not the information itself. »

¹⁶³ « Reference is not so much about helping people to retrieve records and knowledge that already exist, or are frozen in time, but about assisting users to create them anew, by guiding users to records with contextual descriptions about how records were created [...] and in learning from researchers their contribution to understanding this contextuality. »

¹⁶⁴ « [...] the archival appraisal and description closes the records for the administrative work and opens them at the same time for the public. »

reconstruit puisque selon Derrida, « hériter, c'est sélectionner, trier, mettre en lumière, réactiver » (Derrida cité dans Harris 2010, trad.). Ce qui impose à l'archiviste un rôle de médiateur temporel. Prenant l'historien Jacques Le Goff en référence quant à l'histoire des archives, Cook propose que les archives soient considérées comme une expression du pouvoir exercé sur l'avenir, que ce pouvoir soit passé ou présent : « D'abord la création puis le contrôle de la mémoire conduit au contrôle de l'histoire et par conséquent de la mythologie et finalement du pouvoir¹⁶⁵. » (Cook 2001a, 8, trad.) Ce pouvoir est aussi celui d'ouvrir un espace pour les voix et les récits réprimés ou mis au silence (Harris 2010), il est lié à la mémoire.

3.3 Mémoire et archives¹⁶⁶

Loin d'être uniquement des gardiens, les archivistes « créent littéralement l'archive. [Ils] décident ce dont on se rappellera et ce qui sera oublié, qui dans la société sera visible et qui va demeurer invisible, qui a une voix et qui n'en a pas¹⁶⁷. » (Cook 2006, 169, trad.) Cette conception des archives et du rôle de l'archiviste comme agent de constitution des archives et médiateur temporel appelle une réflexion sur la relation entre mémoire et archives. Car, comme le souligne Barbara Craig, « la métaphore mémorielle est une approche conceptuelle puissante pour considérer les archives tant comme documents qu'en tant qu'institutions¹⁶⁸ » (Craig 2002, 280-281, trad.). En effet, parce qu'elles constituent un héritage et permettent l'écriture de l'histoire, les archives sont souvent associées à la mémoire collective et, comme le note Brothman :

¹⁶⁵ « First the creation and then the control of memory leads to the control of history, thus mythology, ultimately power. »

¹⁶⁶ Les éléments qui suivent sont repris de l'article publié dans *Archivaria* : « Mémoire, archives et art contemporain » (Lemay et Klein 2012a).

¹⁶⁷ « [...] are literally creating archives. We are deciding what is remembered and what is forgotten, who in society is visible who remains invisible, who has a voice and who does not. »

¹⁶⁸ « The memorial metaphor is a powerful conceptual lens through which to view archives, as documents and as institutions ». En raison de l'étymologie des mots « records » et « memory », souligne Millar, « il n'est pas étonnant que nous associons si étroitement les documents d'archives avec la mémoire ». (Millar 2006, 111, trad.)

L'emploi du terme « mémoire » est monnaie courante dans le discours du domaine archivistique. Les archivistes l'utilisent de différentes façons afin de transmettre aux autres l'idée que leur travail a quelque chose à voir avec le passé. Jusqu'à récemment toutefois, le choix de ce terme par les archivistes est demeuré dans une large mesure non critiqué. Maintenant, balayé par un intérêt très répandu, aussi bien académique que populaire, pour la nature de la mémoire qui a émergé au cours des vingt dernières années, un certain nombre d'archivistes a finalement commencé à sonder la richesse conceptuelle du terme. Ils explorent actuellement la complexité croissante de la mémoire et les différentes perspectives multidisciplinaires quant à sa signification, son fonctionnement et ses répercussions sur les programmes archivistiques¹⁶⁹. (Brothman 2001, 50, trad.)

Cook (1994, 2000) a été, encore une fois, l'un des premiers à soulever la question de la mémoire dans un contexte archivistique. S'il ne propose pas une réflexion spécifiquement dédiée à la mémoire, il en fait une problématique centrale dans le renouvellement de l'archivistique sous l'impulsion du numérique et du postmodernisme. Parmi les principaux archivistes à s'être intéressés à la question, nous retiendrons essentiellement Brien Brothman (2001), Barbara Craig (2002), Bernadine Dodge (2002), Verne Harris (1997, 2010), Margaret Hedstrom (2002), Randall C. Jimerson (2003), Eric Ketelaar (2002b) et Laura Millar (2006). L'idée centrale de leurs réflexions est que « les archives sont des manufactures de la mémoire et non simplement des gardiennes¹⁷⁰ » (Brown et Davis-Brown 1998, 22, trad.) et que, sous leurs dehors de neutralité et d'objectivité, « les archives ont toujours été utilisées pour créer plutôt que pour décrire la "réalité"¹⁷¹. » (Hardiman 2009, 32, trad.)

La mémoire est alors l'objet d'une réflexion de la part des archivistes qui cherchent à comprendre le phénomène pour mieux mettre en perspective leur nouvelle conception des archives dans le mesure où la mémoire n'est pas un objet, ni un lieu mais un processus (Millar 2006, 121). La possibilité de relation entre mémoire et archives est

¹⁶⁹ « The term "memory" is common discursive currency in the archival realm. Archivists variously use it to convey to others that their work has something to do with the past. Until recently, however, archivists' adoption of the term has been largely uncritical. Now, swept up by the widespread academic and popular interest in the nature of memory that has emerged over the last twenty years, a number of archivists are finally beginning to plumb this term's conceptual richness. They are now exploring the growing complexity of memory and the variable multidisciplinary perspectives on what it means, how it works, and what implications it holds for archival programmes. » Brothman s'inspire ici de Klein (2000) retraçant l'évolution de la notion de mémoire qui connaîtra un essor important dans les sciences humaines à compter des années 1980.

¹⁷⁰ « [...] archives are the manufacturers of memory and not merely the guardians of it. »

¹⁷¹ « [...] records have always been used to create rather than describe 'reality'. »

pensée en regard de certaines théories de la mémoire, notamment celle de Derrida, appliquées à la réflexion archivistique. En outre, le renouvellement des caractéristiques assignées aux archives permet de repenser la métaphore des archives comme mémoire.

3.3.1 La mémoire, les mémoires

D'abord, il faut noter que la parution de *Mal d'archive* de Derrida (1995) constitue un moment marquant pour l'archivistique. L'œuvre du philosophe français est en effet une interrogation de l'écriture, de la trace et de la mise en extériorité de l'appareil psychique dans un dialogue avec Sigmund Freud ininterrompu depuis *L'écriture et la différence*, en 1967. Il introduit le terme « archive » à sa réflexion à l'occasion d'un colloque d'histoire de la psychanalyse sur la thématique des archives et de la mémoire. Il s'agit plus d'un motif lui permettant de développer ses théories que d'une préoccupation centrale. L'archive derridienne est en effet intimement liée à la déconstruction de la psychanalyse comme théorie de la mémoire trouvant son fondement dans la parole. Toute entière parcourue par la pensée d'une certaine archive, l'archive au singulier, l'archive psychanalytique.

L'archive derridienne est donc une archive psychique. Elle est « cette production reproductible, itérable et conservatrice de la mémoire, [...] cette mise en réserve objectivable » (Derrida 1995, 47), il s'agit de l'extériorisation du contenu du psychisme. Pour Derrida, l'archive est écriture au sens d'extériorité : « Point d'archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors. » (Derrida 1995, 26) L'archive est « déposée sur un support stable et à la disposition de l'autorité herméneutique » (Derrida 1995, 14). L'archivation, quant à elle, est « une certaine expérience hypomnésique et prothétique du support technique » (Derrida 1995, 47) qui s'incarne le mieux, selon Derrida, dans l'imprimerie. Celle-ci est essentielle pour le philosophe en ce qu'elle radicalise la mise en extériorité constitutive de l'archivation en rendant le contenu de l'archive public *via* le livre. « Quel doit être [...] le rapport entre le psychique, l'écriture et l'espace pour qu'un tel passage métaphorique soit possible [...] dans l'histoire du psychisme, du texte, de la technique? » (Derrida 1967, 297) Tout le problème de Derrida se situe donc dans la

relation possible entre système psychique comme système de mémoire, technique et texte.

Depuis la lecture de Derrida, les archivistes proposent une nouvelle relation entre mémoire et archives. Ils s'intéressent aux différents modèles de communication qui constituent un point de départ majeur d'une nouvelle conception des archives et de leur rapport à la mémoire. Ils retiennent alors que le message n'est pas seulement le contenu informationnel transmis mais une interaction entre un émetteur, un récepteur et un contexte, mais surtout que le message est déterminé par les moyens de communication employés pour le créer et le transmettre. Tom Nesmith affirme alors que « notre compréhension n'est pas seulement affectée par les moyens de communication mais elle en est un produit¹⁷². » (Nesmith 2002, 26, trad.) C'est dans la même perspective que la mémoire est mise en question par Brothman :

[...] l'image de la mémoire comme traitement de l'information datant des années 1960, en tant qu'entrées-sorties symétriques d'informations stables d'une base de données, est inappropriée. La stupéfiante complexité, la plasticité et l'évolution constante de la mémoire expliquent pourquoi ses qualités imaginatives, interprétatives et constructives sont encore mystérieuses et merveilleuses. Une des découvertes majeures des récentes années réside dans le fait que le contenu et les structures de la mémoire sont en constant changement puisque le cerveau ingère continuellement de nouvelles informations¹⁷³. (Brothman 2001, 70, trad.)

En fait, « la formation de la mémoire implique la construction active de savoirs présents à partir de matériaux informationnels en constante évolution associés à l'élaboration de données liées rassemblées dans le passé¹⁷⁴. » (Brothman 2001, 71, trad.) La mémoire est donc un objet toujours en construction. Cependant, cette conception de la mémoire comme processus toujours en mouvement, même si elle établit une certaine analogie avec les archives en tant qu'elles ne sont plus un objet statique mais un objet en

¹⁷² « Our understanding, then, is not simply affected by such mediations, but is a product of them. »

¹⁷³ « [...] the 1960s' information-processing image of memory as a symmetrical input-output corporate database of stable information is inadequate. Memory's amazing complexity, plasticity, and constant evolution account for the brain's still-mysterious and wondrous imaginative, interpretive, and reconstructive qualities. One of the key discoveries in recent years is that memory's content and structures are constantly changing as the brain continually ingests new information. »

¹⁷⁴ « The making of memory involves the active construction of present knowledge out of continually evolving informational materials together with the elaboration on data relationships collected in the past. »

devenir, ne permet pas encore tout à fait de comprendre le rapport entre un phénomène psychique et un objet social.

C'est en passant par la question de la diversité des mémoires et notamment par celle de la mémoire collective qu'une réponse se fait jour. D'abord, la mémoire est essentiellement plurielle puisque chaque individu, chaque institution, chaque groupe social, chaque région, chaque nation, etc. possède sa propre mémoire et « il y a autant de mémoires collectives que de groupes sociaux¹⁷⁵. » (Ketelaar 2002b, 3, trad.)

Jimerson propose d'ailleurs une typologie des mémoires dans un cadre de réflexion propre aux archives : la mémoire personnelle, la mémoire collective (sociale), la mémoire historique et la mémoire archivistique. Ces quatre types de mémoire « interagissent de manière complexe et parfois déconcertante pour nous permettre de comprendre le passé et d'en tirer des leçons. Toutefois, chaque type de mémoire est distinct et nous offre de précieux moyens d'examiner le passé¹⁷⁶. » (Jimerson 2003, 89, trad.) La mémoire personnelle, celle des individus, est sujette à des évolutions constantes. Nous la transformons continuellement en fonction de notre besoin de redéfinir notre identité (Jimerson 2003, 90). C'est aussi ce que dit Ketelaar à propos de l'appropriation des archives qui permet la reconstruction constante des identités (Ketelaar 2012).

La mémoire collective [, quant à elle,] contribue à la formation de l'identité propre aux groupes sociaux [...]. Elle comprend les histoires relatives au passé du groupe et, en conservant pieusement des événements et des expériences comme passé commun, elle incarne les valeurs, les rituels et les orientations pour de futures actions¹⁷⁷. (Jimerson 2003, 89, trad.)

Entre la mémoire personnelle et la mémoire collective, la frontière est poreuse ainsi que l'affirme Foote (1990) puisque la mémoire collective possède un double

¹⁷⁵ « [...] there are as many collective memories as there are collectives and social groups. » Il faut noter ici que le premier à avoir établi cette idée est le sociologue membre de l'École des Annales Maurice Halbwachs (1950).

¹⁷⁶ « [...] interact in complex and sometimes baffling ways to enable us to understand the past and to draw lessons from it. However, each type of memory is distinct and offers us a valuable means of examining the past. »

¹⁷⁷ « Collective memory contributes to shaping the self-identity of social groups [...]. It embraces stories about the group's past, and by enshrining certain events and experiences as part of a common past it embodies values, rituals, and directions for future actions. »

aspect. D'une part, elle correspond aux croyances et idées qui permettent la solidarité et la communauté entre des individus. D'autre part, elle implique que des individus et des organisations agissent collectivement pour préserver des traces du passé.

Pour ce qui est de la mémoire archivistique, sa particularité, selon Jimerson, est la suivante : « Parce que la mémoire est fragile et malléable, nous avons créé des substituts qui peuvent lier la mémoire à des formes stables. De ce besoin humain pour des preuves d'interactions impartiales, allant d'ententes légales à des transactions financières en passant par des représentations culturelles, a grandi le concept d'archives en tant que dépôts de la mémoire¹⁷⁸. » (Jimerson 2003, 90, trad.) Sans le mentionner, Jimerson rejoint ici la conception derridienne de l'archive hypomnésique et prothétique. L'idée des archives comme extériorisation de la mémoire assimile en fait ces premières à une forme de technique permettant d'éviter la perte.

La mémoire historique, enfin, est liée à la fois à la mémoire archivistique et à la mémoire individuelle et collective. Elle cherche, à travers l'écriture de l'histoire basée sur les sources et leur analyse, à contrebalancer la mémoire collective. Cependant, la lecture des historiens reste empreinte de subjectivité et consiste malgré tout en une construction largement déterminée par leur mémoire individuelle (Jimerson 2003, 90-91). Cette idée est plus précise chez Ricœur selon qui l'historien peut se donner ces mémoires – individuelles et collectives – comme « vis-à-vis » dans la mesure où elles sont « enchevêtrées le plus souvent l'une à l'autre comme dans les fêtes, les commémorations et autres célébrations. » (Ricœur 2000b, 735) Les différentes mémoires deviennent ainsi, par leur nécessaire entrecroisement, un objet légitime pour faire histoire. De processus exclusivement psychique, la mémoire devient un phénomène psycho-social qui se déploie dans ce que Jimerson nomme la mémoire historique.

En fait, les archivistes postmodernes cherchent chez les philosophes, les historiens, les sociologues et les anthropologues le moyen de montrer que le phénomène mémoriel n'est pas mécanique et que « nous ne copions pas simplement les expériences

¹⁷⁸ « Because memory is fragile and malleable we have created surrogates that can attach memory to unchanging forms. From this human need for so that it cannot change with new circumstances evidence of interactions, from legal agreements to financial transactions to cultural representations, has grown the concept of archives as repositories of memory. »

à une place dans notre esprit pour les rappeler plus tard dans leur entièreté¹⁷⁹. » (Millar 2006, 112, trad.) Si elle n'est pas liée à une place, « la mémoire n'est pas non plus affaire de passé. La mémoire implique de diminuer “la passité du passé” et de modeler le matériel informationnel existant pour les besoins présents¹⁸⁰. » (Brothman 2001, 79, trad.) La mémoire est d'abord et avant tout un processus ancré dans le présent ce qui devient problématique quant à sa relation avec l'histoire et le passé.

La relation entre mémoire, histoire et passé détermine la possibilité de mémoire collective et de pensée des archives comme mémoire. Il importe donc de comprendre la manière dont les postmodernes envisagent cette relation. Selon Brothman, « la mémoire, contrairement à l'histoire, devrait être comprise comme n'ayant rien à voir avec le passé, du moins à la manière dont les historiens le conçoivent¹⁸¹. » (Brothman 2001, 57, trad.) En fait, précise-t-il, « la mémoire colonise – c'est-à-dire construit continuellement – le passé en tant que composante intégrale d'un perpétuel présent¹⁸². » (Brothman 2001, 63, trad.) En effet, si la signification est assignée aux documents par le sujet, le présent joue nécessairement un rôle déterminant dans le processus mémoriel.

Contre l'idée rationaliste que le passé existe de manière autonome, les postmodernes affirment qu'il est, comme tout autre objet, une construction. Ainsi, Steedman déclare que « l'historien façonne la matière du passé dans une structure, un fait, un événement ou une chose au travers de leurs activités réflexives et d'écriture [...]»¹⁸³. » (Steedman 2006, 15, trad.) Par conséquent, « il y a un double néant dans l'écriture et l'analyse de l'histoire : on y traite de quelque chose qui ne s'est jamais produit de la manière dont il est représenté (le fait existe dans le récit ou le texte); et elles sont élaborées à partir de matériaux qui ne sont pas présents, dans les archives ou

¹⁷⁹ « We do not simply copy experiences into a place in our mind and recall them later in their entirety. »

¹⁸⁰ « Nor is memory about the past. Memory involves diminishing “the pastness of the past” and shaping existing informational material to present purposes. »

¹⁸¹ « [...] memory, in contrast to history, should be understood to have nothing to do with the past—not the past as historians conceive it. »

¹⁸² « [...] memory colonizes—that is, continually construes—the past as an integral component of a perpetual present. »

¹⁸³ « the historian who makes the stuff of the past into a structure, an event, a happening or a thing, through the activities of thought and writing [...]. »

nulle part ailleurs¹⁸⁴. » (Steedman 2006, 15, trad.) Cook, prenant l'exemple de Michel Foucault et de son rapport au document et à l'écriture de l'histoire, remarque que

[...] les postmodernistes sont profondément ambivalents face au document. Alors qu'ils doutent de la vérité en histoire, qu'ils considèrent plus les archives comme les traces d'univers de documents et d'activités aujourd'hui manquant ou détruits, qu'ils voient les documents eux-mêmes comme des miroirs déformant les faits et les réalités passées au profit des objectifs narratifs de l'auteur/lecteur, ils recourent pourtant, paradoxalement, à l'analyse historique¹⁸⁵. (Cook 2001a, 9, trad.)

Dans le cadre d'une réflexion autour du mythe et de son rapport à la réalité, à l'histoire et aux archives, Brothman parlait de l'idée que « en dépit de l'archive – en raison de l'archive – rien, aucune présence, n'arrive jamais à sa destination [...] »¹⁸⁶. » (Brothman 1993, 211, trad.) Cependant, malgré cette impossibilité de transmission dans le temps, malgré l'aporie qu'est la communication elle-même :

Les archives tentent continuellement de trouver une position confortable, déterminée, une position médiane, un terrain, une présence du présent, une entente entre le passé du présent et de l'avenir du présent : un autre mode de communication, de destination (*destining*). Toutes ses stratégies [à l'archiviste], tactiques, techniques et technologies – qu'elles concernent l'évaluation, les normes de description, la conservation ou la recherche – reviennent à concevoir un dispositif de communication, une institution de destination, un moyen de transmission de la connaissance du/sur le passé/présent. Les archives comme institution sont pleinement engagées dans le projet herméneutique de l'envoi d'un « don de présence – le “présent” que la tradition nous fait... la philosophie du sens – de transmission, de communication, de conservation et d'enrichissement du sens. C'est le contrat auquel les archives sont assignées. Comme l'histoire cependant, les archives sont aussi inévitablement engagées dans un tango de diachronie et de synchronie, de temps et d'espace, de présence et d'absence, de genèse et de structure, de tradition et de force, de préservation et de création¹⁸⁷. (Brothman 1993, 212-213, trad.)

¹⁸⁴ « there is a double nothingness in the writing of history and the analysis of history: they are about something that never did happen in the way it is represented (the happening exists in the telling or the text); and they are made out of materials that aren't there in an archive or anywhere else. »

¹⁸⁵ « [...] postmodernists have a deep ambivalence about the document or record. While doubting the truth of history, while seeing archives as mere traces of now missing or destroyed universes of records and activity, while viewing records themselves as trick mirrors distorting facts and past realities in favour of the narrative purpose of the author/audience, they nevertheless often resort, paradoxically, to history and historical analyses. »

¹⁸⁶ « [...] despite the archive—because of the archive—nothing, no presence ever arrives at its destination [...] »

¹⁸⁷ « Archives continually strive to find a comfortable, determinate, mediate position, a ground, a presence of the present, a settlement between the past of the present and the future of the present: another form of communication, of *destining*. All of its strategies, tactics, techniques, and technologies—whether they

Verne Harris (2002), de son côté, montre bien l'étroite relation entre constitution des archives, écriture de l'histoire et élaboration de la mémoire dans l'Afrique du Sud de l'apartheid. Ainsi, il explique que le programme d'évaluation du Service des Archives d'État sud-africain¹⁸⁸ a été largement influencé par l'historiographie révisionniste dans la mesure où les documents conservés reflétaient essentiellement les structures dominantes de la société. Les expériences des populations noires, des opposants au régime, etc. n'étaient aucunement représentées dans les archives d'État, ni n'étaient l'objet d'études historiques. Et, si « la caractérisation du système archivistique d'apartheid en tant que système contrôlé par les blancs, préservant des documents créés par les blancs et fournissant des services aux blancs est une sur-simplification [...] elle reflète néanmoins le caractère essentiel du système¹⁸⁹. » (Harris 2002, 74, trad.)

En cela, si les archives constituent une mémoire, elles ne le font que sous l'influence des rapports de pouvoir qui parcourent la société dans son ensemble. Elles ne peuvent donc pas constituer un simple dépôt ni refléter le passé au sens rationaliste du terme et « le document d'archives, comme tout entrepôt de mémoire, est une extraordinaire création de souvenir, d'oubli et d'imagination¹⁹⁰. » (Harris 2002, 85, trad.) Finalement, la mémoire, au même titre que les archives, est une construction toujours en devenir du passé.

concern appraisal, description standards, conservation, or retrieval—amount to the devising of a communication apparatus, a destining institution, a medium of transmission of knowledge of/about the past/present. The archival institution is fully committed to the hermeneutic project of sending a “gift of presence—the ‘present’ which tradition makes to us ... the philosophy of meaning—of the transmission, communication, preservation, enrichment and nourishing of meaning.” It is the contract to which archives are signatories. Like history, however, archives are also inevitably engaged in a tango of diachrony and synchronicity, time and space, presence and absence, genesis and structure, tradition and force, preservation and creation. »

¹⁸⁸ Le Service des Archives d'État, institution d'archives nationales durant l'apartheid, a été remplacé en 1996 par le Service des Archives nationales.

¹⁸⁹ « Characterisation of apartheid's archives system as one controlled by whites, preserving records created by whites, and providing services to whites is an over-simplification [...] it captures nonetheless the essential character of the system. »

¹⁹⁰ « The archival record, like all repositories of memory, is an extraordinary creation of remembering, forgetting, and imagining. »

3.3.2 Les archives comme moyens de mémoire

Partant de « l'idée de la mémoire comme construction ou comme "travail en cours" et non comme chose reçue¹⁹¹ » (Craig 2002, 285, trad.), les archives sont davantage considérées comme « des sites pour la fabrication de la mémoire et non seulement des lieux pour sa préservation¹⁹². » (Dodge 2002, 25, trad.) Ce qui rejoint la proposition de Harris pour qui le document d'archives est moins un véhicule de la mémoire que « [plus largement] une participation dans le processus de formation de la mémoire¹⁹³ » (Harris 1997, 133, trad.). Pour certains cependant, la métaphore qui consiste à faire des archives une forme de mémoire est une démarche « aussi simpliste et presque aussi comique que celle qui consiste à utiliser des analogies telles qu'un gramophone, les pièces d'une maison, une boîte à rebuts, une passoire percée, un tapis roulant, une poubelle ou un hologramme pour décrire la mémoire humaine¹⁹⁴. » (Hedstrom 2002, 31, trad.) Et, « bien qu'il existe un désir commun d'utiliser l'archive comme métaphore ou analogie lorsque l'on discute de la mémoire¹⁹⁵ » (Blouin et Rosenberg 2006, 1, trad.), les archives sont constituées très différemment de la mémoire dans la mesure où les éléments qui les composent sont consciemment sélectionnés, organisés et conservés :

[...] une Archive ressemble peu à la mémoire humaine, et elle n'a rien à voir avec l'inconscient humain. Une archive peut en effet recevoir du matériel hétérogène, indifférencié...textes, documents, données...et les mettre en ordre selon des principes d'unification et de classification. Ce matériel, réordonné, refait, émerge ensuite – certains diraient comme une mémoire – quand quelqu'un a besoin de le trouver ou en a simplement besoin pour un usage courant ou nouveau¹⁹⁶. (Steedman 1998, 66, trad.)

¹⁹¹ « [...] the idea of memory as a construction or a "work in progress" and not as a thing received »

¹⁹² « [...] archives are sites for the manufacturing of memory and not just the preserving of it. »

¹⁹³ « [...] a (broader) participation in the processes of memory formation »

¹⁹⁴ « [...] the memory metaphor for archives is as simplistic and almost as comical as using analogies such as gramophone, rooms in a house, junk box, leaky sieve, conveyor belt, garbage can, or hologram to describe human memory »

¹⁹⁵ « [...] while there is a common desire to use the archive as metaphor or analogy when memory is discussed »

¹⁹⁶ « [...] an Archive is not very much like human memory, and is not at all like the unconscious mind. An Archive may indeed take in stuff, heterogeneous, undifferentiated stuff ... texts, documents, data ... and

De plus, « rien n'arrive au matériel dans une Archive. [...] Il demeure là jusqu'à ce qu'il soit lu, utilisé et mis en récit¹⁹⁷. » (Steedman 1998, 67, trad.) C'est donc, pour certains, l'appropriation et l'interprétation des documents tant par les archivistes que par les usagers, qui constitue réellement la mémoire et non les archives elles-mêmes (Piggott 2005, 326-327). La métaphore des archives comme mémoire est, par conséquent, sans fondement.

Cependant, d'autres affirment qu'il est possible de conserver l'analogie avec la mémoire en changeant de perspective sur les archives elles-mêmes. Les archives sont alors considérées comme des « véhicules de la mémoire », (Millar 2006) ou encore des « machines à remonter le temps » (Ketelaar 2002b), mettant ainsi la notion de mouvement – dans l'espace comme dans le temps – au cœur de la réflexion. En effet, le seul stockage des documents ne permet pas aux archives de faire mémoire (Brothman 2001, 64-65; Millar 2006, 121). « C'est plutôt leur sélection, leur conservation et leur articulation [par un sujet] qui leur permettent d'être socialement utiles en tant qu'indices pour la mémoire et le savoir¹⁹⁸. » (Millar 2006, 121, trad.) Malgré tout, pour Millar, le processus de remémoration individuel (Millar 2006, 109-111) est comparable au processus de mise en archive puisque « tout comme nous captions, emmagasinons et retrouvons des souvenirs, nous acquérons, préservons et rendons disponibles des archives¹⁹⁹. » (Millar 2006, 111, trad.)

Ketelaar quant à lui, rejoignant d'une certaine manière Steedman, souligne que « la mémoire humaine n'emmagasine pas une reproduction exacte mais filtre l'information reçue qui est codée en une représentation de la réalité²⁰⁰. » (Ketelaar 2002b, 3, trad.) Si les archives diffèrent de la mémoire puisque « les documents et les

order them by the principles of unification and classification. This stuff, reordered, remade, then emerges—some would say like a memory—when someone needs to find it, or just simply needs it, for new and current purposes. »

¹⁹⁷ « [...] nothing happens to this stuff, in the Archive. [...] it just sits there until it is read, and used, and narrativized. »

¹⁹⁸ « Rather, it is their selection, preservation, and articulation that allow them to serve society as clues to remembering and knowing. »

¹⁹⁹ « Just as we capture, store, and retrieve memories, we acquire, preserve, and make available archives. »

²⁰⁰ « The human memory does not store an exact reproduction, but filters incoming information which is coded into a representation of reality. »

archives ne sont pas des souvenirs et, par eux-mêmes, ils ne nous imprègnent pas de connaissance[, i]ls sont, en revanche, des moyens grâce auxquels nous pouvons acquérir une connaissance de nous-mêmes et de notre société²⁰¹ » (Millar 2006 119, trad.). Du fait de cette qualité des archives, nous produisons d'ailleurs souvent des documents dans le but de disposer d'une trace, d'un témoignage qui nous permettra de nous remémorer un événement (Millar 2006, 115), voire même pour faire mémoire dans l'avenir de manière consciente (Nesmith 2002, 37).

À la lumière des travaux des archivistes qui, à partir de la fin des années 1990, ont examiné la problématique dans une perspective postmoderne, la mémoire est comprise comme un phénomène complexe, tant par la diversité de ses manifestations que par les mécanismes qu'elle met en œuvre pour se matérialiser. Non assimilable à une chose ni au passé, la mémoire est de l'ordre d'un processus qui est à la fois interprétatif et en perpétuelle reconfiguration. En fait, les réflexions relatives à l'analogie entre les archives et la mémoire ne permettent pas de rendre compte de la nature de leur relation. Elles constituent davantage des tentatives de compréhension du phénomène mémoriel en regard des archives qu'une explication du rapport que celles-ci entretiennent. Cette relation n'en est pas moins étroite pour autant et l'analogie les associant est transformée du fait des changements de définition de l'une et des autres.

Dès lors, si la question n'est pas celle d'un concept ancré dans le passé, mais d'une notion fluide dont la compréhension est directement liée au futur de l'archive, et, partant, que l'incomplétude de l'archive est partiellement comblée par les utilisateurs, la question reste de savoir si les archives définitives représentent la fin du cycle de vie des documents d'archives ou si elles marquent le début d'une nouvelle étape qu'il serait bon de mieux connaître. S'inscrivant dans ce même cadre de pensée et proposant une conception fluide de la temporalité et des fonctions sociales assumées par les archives, le modèle du *Records continuum* se présente comme un moyen de prendre en considération les archives comme objet en devenir.

²⁰¹ « Records and archives are not memories, and by themselves they do not imbue us with knowledge. But they are a means by which we gain knowledge of ourselves and our society [...]. »

3.4 Le modèle du *Records continuum*²⁰²

Comme le remarque David Rajotte dans un bilan historique de la pensée archivistique en regard du numérique, « pour beaucoup d'archivistes, l'émergence du numérique a été l'occasion de repenser et de critiquer le modèle du cycle de vie des documents. » (Rajotte 2010-2011, 82) La nécessité d'évaluer et d'adapter le modèle classique s'est fait sentir mais sans pour autant le remettre complètement en question. Ainsi, au Québec notamment, dans certains guides de gestion des archives tels que le *Guide de gestion des archives de maisons d'édition* (BAnQ 2005) ou le *Guide de gestion des archives d'entreprises*, (BAnQ et RAQ 2009) « les durées actives et semi-actives ont été fusionnées pour faciliter leur application » (BAnQ 2005, 10). Par contre, précise Rajotte, « d'autres archivistes l'ont toutefois complètement rejetée [la théorie des trois âges]. Les plus grands détracteurs du cycle de vie ont certainement été les archivistes australiens. » (Rajotte 2010-2011, 83)

Au cours des années 1990 en Australie, rappellent McKemmish, Upward et Reed (2009), confrontés aux défis que posent les documents numériques, les archivistes se sont intéressés à des modèles d'implantation développés dans les années 1960 et 1970 qui visaient à assurer une plus grande continuité dans les archives produites par les administrations publiques depuis la mise en place de systèmes de gestion efficaces jusqu'à leur conservation en tant que « produit culturel final ». Leur principal objectif est alors de mieux assumer la trajectoire selon laquelle évoluent les archives dans le contexte numérique en assurant un « continuum des responsabilités » (McKemmish 1997) entre les gestionnaires de documents et les archivistes. La réflexion sur le concept de continuum en remplacement du cycle de vie s'inscrit dans une volonté de pratiquer une approche intégrée de l'archivistique, c'est-à-dire la prise en charge des documents analogiques et numériques depuis leur création jusqu'à la disposition finale.

Depuis la « métaphore pour exprimer les continuités entre le travail des gestionnaires de documents et celui des archivistes²⁰³ » (McKemmish 2001, 339, trad.)

²⁰² Les éléments qui suivent sont repris de l'article publié dans *Archivaria* : « Les archives définitives : un début de parcours » (Lemay et Klein 2014a).

formulée initialement jusqu'au développement du modèle de Frank Upward en 1996, qui en est devenu la représentation « officielle », le concept de *Records continuum* se distingue de l'approche des trois âges de la vision classique de trois manières différentes.

D'abord, à la différence de l'approche classique, le *Records continuum* se veut non-linéaire. Tout comme Jay Atherton qui, en 1985 lors du congrès annuel de l'Association des archivistes canadiens, déclarait que « l'impact de l'ordinateur sur le cycle de vie a été saisissant car, avec les données électroniques, les étapes du cycle de vie ne peuvent plus être séparées²⁰⁴ » (Atherton 1985, 47, trad.), les initiateurs australiens de l'idée de continuum

ont répudié la linéarité de la métaphore du cycle de vie conventionnel comme étant inappropriée pour les archives, particulièrement depuis que les régimes technologiques d'information électronique ont été reconnus comme les principaux moyens de créer, de transmettre, d'entreposer et de préserver les documents d'archives²⁰⁵. » (Brothman 2001, 56, trad.)

Ensuite, le *Records continuum* est une approche ouverte qui se donne pour visée de favoriser différentes interprétations possibles des documents. Le modèle australien veut rendre compte de la nature multidimensionnelle des archives. La pensée du continuum vise à mettre l'accent sur la triple nature des documents archives : les archives comme preuve, comme soutien à une transaction et comme objet contextuel. Le modèle répond donc à la conception proposée par Ketelaar en matière de création des archives puisqu'il prend en compte « le contexte social et organisationnel de l'activité²⁰⁶ » (McKemmish 2001, 335, trad.) qui renvoie à *l'archivalisation* tandis que « [l']inclusion [des documents] dans des systèmes d'archivage [et] leur organisation au

²⁰³ « metaphor for expressing continuities between the work of records managers and archivists. »

²⁰⁴ « the impact of the computer on the life cycle has been striking, for with electronic data the stages in the life cycle cannot be separated. »

²⁰⁵ « have repudiated the linearity of the conventional life cycle metaphor as unsuitable for archives, especially since electronic information technology regimes are becoming established as the principal means of making, transmitting, storing, and preserving records. »

²⁰⁶ « the context of social and organisational activity [...] ».

sein du cadre d'archives personnelles ou organisationnelles²⁰⁷ » (McKemmish 2001, 335, trad.) correspond à l'archivage en tant que capture et archivage. Cependant, le modèle va plus loin puisqu'il considère aussi « leur pluralisation en tant qu'archives collectives [...] »²⁰⁸. » (McKemmish 2001, 335, trad.) Il est pensé pour refléter la nature dynamique, fluide et ouverte des archives.

Finalement, à la différence de la théorie des trois âges, le *Records continuum* vise à satisfaire des usages les plus variés – dans les domaines de l'éducation, de la recherche, de la pratique professionnelle, etc. Ainsi, le modèle développé par Frank Upward est en quelque sorte une carte conceptuelle structurée de manière à favoriser différentes lectures. Il comprend 16 concepts qui ne sont pas définis précisément puisque « les définitions personnelles que les archivistes donnent aux mots sont particulièrement dépendantes sur le plan spatiotemporel et le modèle [du *Records continuum*] est censé fournir un outil permettant de comparer et de faire ressortir les similarités et les différences clés dans de telles définitions et non de résoudre toute controverse²⁰⁹. » (Upward 2005, 204, trad.) Ces concepts sont répartis en fonction de quatre dimensions et quatre axes (Figure 1).

²⁰⁷ « their capture into records systems [...] organisation within the framework of a personal or corporate archive [...] ».

²⁰⁸ « [...] pluralisation as collective archives [...] ».

²⁰⁹ « Particular definitions that archivists give to the terms are especially spacetime dependent and the model is meant to provide a tool for comparing and contrasting key similarities and differences in such definitions, not for resolving any disputation. »

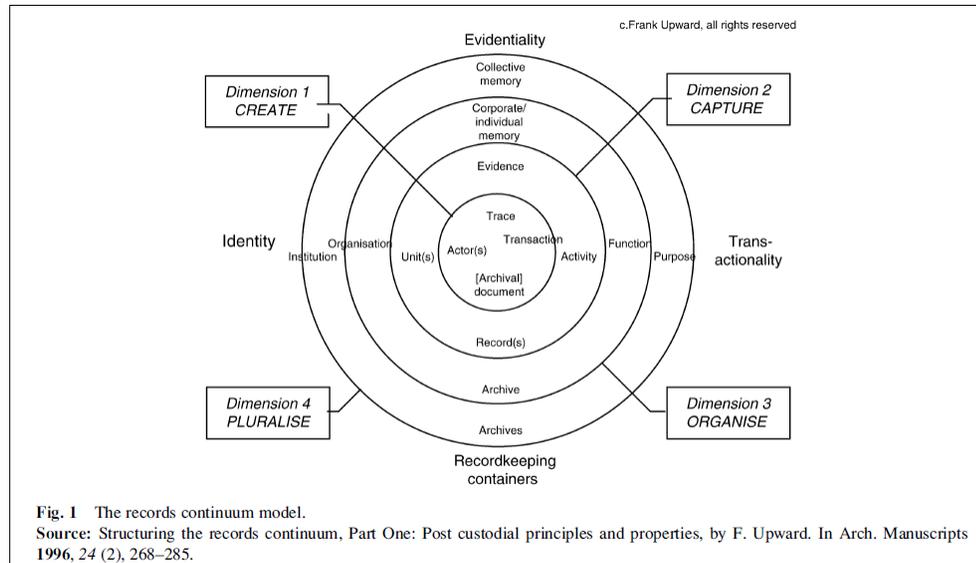


Figure 1 Le modèle du *Records continuum*²¹⁰

D’abord les quatre dimensions, 1) Création, 2) Captation, 3) Organisation et 4) Pluralisation sont liées à quatre concepts disposés dans l’un des cercles structurant le modèle :

- Création : Trace, Interaction d’affaires, Acteur(s), Document [d’archives]²¹¹;
- Captation : Preuve, Activité, Unité administrative, Document(s) d’archives;
- Organisation : Mémoire individuelle/organisationnelle, Fonction, Organisme, Fonds;
- Pluralisation : Mémoire collective, Utilité, Institution, Services d’archives.

La dimension de la création concerne les acteurs, leurs actions, les documents générés dans ce cadre ainsi que les traces de ces activités conçues comme la représentation des actions. La deuxième dimension, concerne les systèmes d’archivage au sein desquels les documents d’archives sont créés ou déposés de manière à assurer leur fonction de preuve des activités des unités productrices et responsables. La dimension suivante a trait aux processus d’archivage, c’est-à-dire la manière dont le producteur des documents définit l’organisation des documents d’archives en constituant son fonds en tant que mémoire de ses fonctions. Finalement, la quatrième dimension permet de modéliser l’introduction des archives dans un cadre social plus large et leur

²¹⁰ McKemmish, Upward et Reed 2009, 4450.

²¹¹ Dans la première dimension du modèle, les crochets indiquent la possibilité, pour tous les documents de devenir des documents d’archives.

constitution en mémoire collective selon les objectifs et les fonctions institutionnalisés qui les rendent socialement utiles (McKemmish, Upward et Reed 2009, 4452).

Ensuite, les axes représentent « les catégories générales les plus élémentaires selon lesquelles la responsabilité peut être examinée : qui (identité) a fait quoi (opérationnalité), quelle preuve existe-t-il à ce sujet (caractère probant) et comment cela peut-il être rappelé à partir de documents d'archives (contenants d'archivage)²¹². » (Upward 2005, 202, trad.) Il est à noter que les contenants correspondent autant aux objets qu'aux lieux servant à l'archivage.

Le premier axe, celui de l'identité, considère l'ensemble des acteurs impliqués dans la création et dans la tutelle des documents dont l'identité est envisagée dans une perspective sociale large. Celui de l'opérationnalité, concerne « les documents en tant que produits des activités²¹³ » (Upward 2005, 202, trad.). L'axe suivant, celui du caractère probant, permet d'assurer l'intégrité et la continuité des documents comme preuve. Finalement, l'axe des contenants permet d'envisager l'ensemble des objets créés en vue d'entreposer les documents d'archives (Upward 2005, 202).

Les concepts associés à chacune des dimensions sont aussi liés aux quatre éléments axiaux permettant leur lecture selon une nouvelle distribution :

- Identité : Acteur(s), Unité(s), Organisme, Institution;
- Opérationnalité : Interaction d'affaires, Activité, Fonction, Utilité;
- Caractère de preuve : Trace, Preuve, Mémoire individuelle/organisationnelle, Mémoire collective;
- Contenants d'archivage : Document [potentiellement d'archives], Documents d'archives, Fonds, Services d'archives.

Le modèle du *Records continuum* est donc structuré de manière à favoriser les recoupements et le mouvement, tant au travers des cercles concentriques le long de chaque axe que de manière circulaire à l'intérieur de chaque dimension. Ainsi, comme le

²¹² « represent the most basic general categories by which accountability can be discussed: who (identity) did what (transactionality), what evidence exists about this (evidentiality), and how can it be recalled from document records and archives (recordkeeping containers). »

²¹³ « to records as products of activities »

souligne Upward, le modèle « intègre documents et système, produits et processus, substantifs et verbes, être et devenir²¹⁴ » (Upward 2005, 203, trad.).

L'intention est de produire une représentation moins linéaire et plus souple que celle offerte par l'approche des trois âges. Il s'agit alors de mieux rendre compte du fait que « le document d'archives au sein du continuum est “toujours en processus de devenir”²¹⁵ » (McKemmish 1994 cité dans McKemmish, Upward et Reed 2009, 4457, trad.). Cependant, dans la mesure où « la double identité des archives – outil de gestion et objet de mémoire – marque l'histoire contemporaine de la profession et de la discipline » (Couture et Therrien 2008, 98), le modèle du *Records continuum* n'entre pas en contradiction, sur le fond, avec l'approche des trois âges. Au contraire, le modèle réunit et à met en évidence les divers éléments sur lesquels se fondent les étapes du cycle de vie. De ce point de vue, le *Records continuum* précise et modélise l'approche des trois âges.

D'une part, le *Records continuum* reconnaît que les archives « ont de multiples utilités en raison de leur intérêt continu pour un individu, une organisation ou la société²¹⁶. » (McKemmish, Upward et Reed 2009, 4447, trad.) D'autre part, il favorise le passage « de conceptions des archives comme produit final à une conception mettant l'accent sur le processus jamais terminé de l'archivage²¹⁷ » (McKemmish, Upward et Reed 2009, 4457, trad.). Il n'implique cependant pas, contrairement à l'approche des trois âges, de s'intéresser particulièrement aux usagers des archives définitives. En mettant l'accent sur un processus de production en devenir et des usages larges des archives, le modèle reste aveugle aux aspects concrets de l'exploitation des documents.

²¹⁴ « incorporates records and record-keeping, records products and records processes, nouns and verbs, being and becoming [...] »

²¹⁵ « The record within the continuum is “always in a process of becoming” ».

²¹⁶ « [...] have multiple purposes in terms of their continuing relevance to an individual, organization, or society. »

²¹⁷ « [...] from notions of the archives as an end product to an emphasis upon the never-ending process of archiving [...] ».

3.5 Conclusion : des positions théoriques limitées

Finalement, tout comme les historiens sont revenus de manière radicale sur les principes et méthodes de l'histoire rationaliste, c'est la vision classique de l'archivistique qui a été remise en question au cours des années 1990 par les archivistes se réclamant du postmodernisme. Nous avons retenu deux de leurs propositions quant aux caractéristiques des archives et nous nous sommes arrêtés sur deux conséquences de ce renouveau dans la conception des archives : leur rapport à la mémoire et le modèle du *Records continuum* comme modèle théorique et méthodologique permettant de penser ces « nouvelles » archives.

D'abord, loin d'être un objet résultant naturellement d'une accumulation et d'être le reflet fidèle d'un producteur unique comme l'affirme la vision classique, les archives sont le résultat d'une construction sociale de la réalité. Si les historiens estiment qu'ils sont les principaux maîtres d'œuvre en matière de constitution des documents, les archivistes les perçoivent plutôt, de la même manière que Ricœur, comme le dernier maillon de la chaîne de l'opération d'archivage. Ainsi, les archives sont d'abord instituées par les archivistes puis construites et reconstruites au fil du temps par les différents contextes qui les travaillent. D'un autre côté, si les historiens affirment que leur sollicitation des documents est première dans l'établissement d'une représentation du passé, les archivistes estiment pour leur part que les archives participent de la construction de la réalité sociale en produisant l'événement qu'elles permettent de recréer dans le temps. La pratique archivistique, en amont de l'opération historiographique, contribue en fait à l'établissement d'une vérité historique qui constitue une mise en récit du passé parmi d'autres possibles. Dans cette perspective, l'archiviste ne peut plus être le gardien impartial et neutre auquel en appelait Jenkinson, il devient un agent de l'écriture de l'histoire aux prises avec des responsabilités d'ordre politique et un médiateur détenteur d'un pouvoir sur la transmission d'un héritage.

Ensuite, plutôt que d'être figées, fermées, gardiennes d'un passé révolu, les archives ne sont jamais complètes, comme l'indiquaient les historiens dès le milieu du 20^e siècle. Leur signification n'est pas stable ni unique. En devenir, elles sont toujours

susceptibles d'être réactivées selon les besoins des utilisateurs qui leur assignent un sens, marquant ainsi les archives et les enrichissant d'une nouvelle signification. Le récit porté par les archives n'est pas singulier mais multiple et fluide, les archives sont donc un objet ouvert à une infinité d'interprétations et appropriations. En raison de ce caractère indéterminé, les archives constituent une anticipation sur l'avenir plutôt qu'un résidu du passé. Le processus de contextualisation et de re-contextualisation permanent permet la connaissance de l'objet à travers le temps, de ce fait les archives ne peuvent être pensées qu'en termes d'avenir. La temporalité de l'archive n'est plus fermée sur le passé des documents mais ouverte vers le futur des générations suivantes et des usagers potentiels. La pratique archivistique doit alors assurer la possibilité d'actualisations multiples des documents.

Dès lors que les archives ne sont plus considérées comme un objet donné et fini déterminé par le passé mais construit et en devenir, le rapport classique des archives à la mémoire devait aussi être revu tout comme le rapport de l'histoire à la mémoire l'avait été. En effet, l'analogie courante des archives comme mémoire, qui était le corollaire de la conception des archives comme lieu de stockage du passé, est transformée au regard de la pensée postmoderne. Dans un premier temps, nous avons vu que les archivistes, s'inspirant d'un renouvellement des réflexions en philosophie et en sciences humaines et sociales sur la mémoire, conçoivent cette dernière comme un phénomène ancré dans le présent plutôt que dans le passé, multiple et dynamique plutôt que mécanique. Cela leur permet de remettre en question le rapport entre mémoire, histoire et passé. La compréhension de ce qu'est le passé en est transformée. Il devient, sous l'impulsion postmoderne, une construction *a posteriori* n'ayant d'existence qu'en fonction de la subjectivité de l'historien qui le pense depuis des archives elles-mêmes constituées, en amont, par des agents (producteurs et archivistes) pris dans des contingences particulières. La conception de la mémoire et de sa relation aux archives en est nécessairement modifiée. La mémoire devient une construction toujours en devenir du passé. Dans cette perspective, si les archives peuvent faire mémoire, elles le font sous l'influence de contextes multiples.

Partant de cette idée, les archives sont comprises comme un moyen de construction de la mémoire plutôt que comme une forme de mémoire. La métaphore de l'entrepôt de mémoire est violemment rejetée par certains mais conservée par d'autres. En effet, certains archivistes préfèrent maintenir l'analogie et s'emploient alors à montrer que la nouvelle conception des archives d'une part, et celle de la mémoire d'autre part, permettent de conserver le lien entre ces deux objets. Ainsi, les caractéristiques des archives dans la vision postmoderne – un objet construit, ouvert, dynamique et finalement défait de son lien rationaliste au passé – sont aussi celles de la mémoire. Cependant, la réflexion des archivistes postmodernes nous laisse au seuil de la compréhension. Qu'ils abolissent ou perpétuent la relation entre archives et mémoire, ils ne permettent jamais d'en comprendre le mécanisme. Les historiens et philosophes qui ont pensé cette relation nous offrent des pistes pourtant intéressantes comme nous l'avons vu.

Le dernier aspect retenu de la vision postmoderne des archives est le modèle du *Records continuum* qui se présente comme un moyen de prendre en charge à la fois les archives comme objet en devenir et la mémoire dans sa pluralité. Sa structure se veut une représentation non linéaire de la trajectoire des documents dans le temps et dans l'espace qui intègre l'ensemble des contextes possibles, des acteurs, des systèmes, des processus et des temporalités de l'archive. Il répond, en quelque sorte, à l'appel de Terry Cook de porter davantage attention au processus qu'à l'objet. Cependant, un point reste aveugle dans cette représentation de la trajectoire documentaire : tout comme dans l'approche des trois âges, rien n'est dit de l'exploitation des archives définitives. Les deux modèles semblent s'arrêter là où l'archive commence.

Si nous partageons certaines positions des archivistes du courant postmoderne (Brothman; Cook; Harris; Ketelaar; Nesmith) dans leur critique de l'archivistique classique telles que celles relatives au rôle social de l'archive et à la fonction de l'archiviste dans la médiation temporelle ou l'importance des différents contextes de l'archive, leur vision nous apparaît cependant par trop subjectiviste, relativiste et inachevée. Ainsi, la nature ouverte, en devenir des archives et leur signification davantage contingente plutôt qu'universelle et objective nous semble largement mériter

quelques nuances. En outre, leur vision ne nous apparaît pas à même de rendre justice au caractère éminemment matériel des archives. Par ailleurs, on a noté que leur réflexion quant à la mémoire reste inachevée nous laissant sans réel outil de compréhension du mécanisme relationnel entre archives et mémoire. Pour finir, leur proposition relative à la trajectoire documentaire ne prend pas en compte une part essentielle de la vie des archives : leur exploitation.

Face à cette situation, la pensée du philosophe allemand Walter Benjamin pour qui la vérité d'un objet est à chercher dans la relation dialectique entre cet objet, le sujet qui l'appréhende et le moment historique dont participent à la fois l'objet et le sujet, apparaît plus pertinente.

4 La pensée benjaminienne

L'analyse de la littérature archivistique révèle deux visions des archives. D'un côté, la conception des archives est centrée sur un objet concret lié au geste producteur des documents et donc au passé, il s'agit de gérer l'héritage que nous avons reçu; de l'autre l'objet est abstrait, toujours en devenir et l'archiviste et son rôle social sont placés au cœur de la réflexion. Cette conception est tournée vers l'avenir depuis le présent puisque, sous le coup du numérique, il s'agit de penser l'héritage que nous laisserons. Cependant, il est impossible de penser les archives de manière unilatérale, empirique (classique) ou théorique (postmoderne), du fait qu'elles sont à la fois matière et pensée, concrètes et abstraites. Elles sont en effet des « documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel » (DAF 2007, 9) et en même temps elles sont un « témoignage du passé durable et digne de foi » (ICA 1996, 1) ainsi que « la mémoire individuelle et collective » (ICA 2010). Il faut dès lors distinguer l'archive abstraite des archives concrètes. Les archives sont constituées du matériel documentaire, ce sont les documents dans leur matérialité (support, format, altérations dues au passage du temps, etc.) envisagés comme objet de gestion du point de vue du processus de leur production et de leur cycle de vie. Le concept d'archive, quant à lui, recouvre tout ce à quoi renvoie potentiellement le mot « archives » tant pour les archivistes que pour les producteurs de documents et pour les utilisateurs. L'archive permet alors de penser la manière dont nous nous inscrivons dans le temps et relève de différents discours (philosophique, psychanalytique, esthétique, etc.).

À partir de cette double nature des archives, la théorie de la connaissance ainsi que la pensée de l'histoire et de la mémoire du philosophe Walter Benjamin peuvent soutenir une autre vision des archives et l'établissement de la notion d'archive au croisement des conceptions traditionnelle et postmoderne, et contre elles. Pour ce qui nous occupe, le rapport au passé et la possibilité de le connaître, Benjamin a ouvert une voie qui permet de repenser la place des archives dans ce rapport et de proposer une délimitation archivistique à l'archive, terme dont l'emploi généralisé depuis les années 2000 suscite un questionnement (Marcilloux 2013, 28-42). Nous accompagnerons notre

lecture de Benjamin de celles de l'historien d'art Georges Didi-Huberman et, plus ponctuellement, du philosophe Giorgio Agamben. Ces auteurs proposent en effet, chacun selon leur perspective, des réflexions dont nous partageons les préoccupations et qui nous semblent fécondes au regard des archives. « Quel rapport avec le temps l'image nous impose-t-elle? » (Didi-Huberman 2000, 24) C'est bien la question qui nous occupe : quel rapport au temps les archives nous imposent-elles? Quant à Agamben, il éclaire une notion centrale à notre propos : celle de la rencontre soit « l'anachronisme qui permet de saisir notre temps sous la forme d'un "trop tôt" qui est aussi un "trop tard", d'un "déjà" qui est aussi un "pas encore". » (Agamben 2008, 26)

Ainsi, les propositions de Benjamin relatives au temps (l'image dialectique, le renversement copernicien et l'aura), à la mémoire comme medium entre le présent et le passé et à la transmission du passé comme transmission d'une expérience, nous aideront à mettre en lumière la nature dialectique des archives tout en soutenant une compréhension de l'archive comme moyen d'inscription de soi dans le temps. La présentation de ces propositions sera accompagnée de celle de trois œuvres d'art favorisant la compréhension de la manière dont les archives peuvent être envisagées à l'aune de la pensée benjaminienne. Avant cela, un préambule s'impose, relatif tant à l'actualité de la pensée benjaminienne en histoire, en histoire de l'art et en philosophie qu'aux critiques que Benjamin oppose à l'histoire méthodique et aux buts qu'il se donne ainsi qu'à la pertinence de ses propositions pour l'archivistique.

4.1 Benjamin et l'historicisme

« À l'historien qui veut revivre une époque, Fustel de Coulanges recommande d'oublier tout ce qu'il sait du cours ultérieur de l'histoire. » (Benjamin 2000a, 431) Comme nous l'avons vu plus haut, cette méthode historique est encore revendiquée par certains historiens contemporains et, comme l'exprime Patrick Boucheron, « les historiens défendent toujours une idée un peu raide de la temporalité, comme s'ils se faisaient une obligation professionnelle de ne pas trop mettre en doute sa consistance et sa stabilité. » (Boucheron 2010, 123) Boucheron en appelle alors aux travaux de Didi-Huberman et d'Agamben sur la temporalité. Selon lui, la réflexion de Didi-Huberman

« permet cette conversion du regard : être devant les images comme devant un montage de temps successifs et désaccordés, que seul le présent de la représentation parvient à synchroniser. » (Boucheron 2010, 124)

Didi-Huberman, dans une perspective benjaminienne, s'oppose effectivement à la perspective rationaliste qui persiste dans les champs d'étude du passé et se manifeste dans l'« attitude canonique de l'historien [qui] n'est rien d'autre qu'une recherche de concordance des temps, une recherche de la consonance *euchronique*. [Cette attitude consiste] à exhiber une source spécifique [...] et, grâce à cela, on parvient à interpréter le passé avec les catégories du passé. » (Didi-Huberman 2000, 13-14) L'historien de l'art s'arrête en effet sur le refus méthodologique de l'anachronisme pour s'y opposer en affirmant au contraire qu'il « serait, en toute première approximation, la façon temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité et la surdétermination des images. » (Didi-Huberman 2000, 15-16). L'anachronisme devient alors, pour Didi-Huberman, la condition sous laquelle le passé est saisissable.

Cette conception du rapport au passé est aussi celle que propose Agamben sous l'acception de contemporanéité qui est cette forme de relation au temps caractérisée par le déphasage et l'anachronisme (Agamben 2008, 4). Pour penser la contemporanéité, il faut « la scinder en plusieurs temps, introduisant dans le temps une essentielle hétérogénéité. Qui peut dire “mon temps” divise le temps, inscrit en lui une césure et une discontinuité » (Agamben 2008, 37). Ainsi, le contemporain est capable de lier son propre temps à d'autres temps car il est seul capable de percevoir le décalage entre lui-même et son propre temps. Cette perception du déphasage est donnée par Agamben comme le point de rencontre entre le présent et son origine. Ce point de rencontre se situe au cœur du temps chronologique qu'il travaille depuis l'intérieur et qu'il transforme en temps dialectique, non linéaire. Ainsi, le contemporain d'Agamben, tout comme l'anachronisme de Didi-Huberman, constituent des catégories qui nous permettent de penser différemment notre inscription dans le temps et conduisent Boucheron à définir l'histoire non plus comme le faisait Bloch en tant qu'elle permet de saisir « les hommes dans le temps » (Bloch 1952, 4), ce qui constitue encore une forme de restitution du passé tel qu'il a été, mais plutôt comme ce qui « jetterait une lueur

d'intelligibilité sur ce qu'est, pour le temps, de passer » (Boucheron 2010, 144). Il ne s'agit donc plus de s'attacher à comprendre un point fixe dans le temps, un événement ou une période, mais bien plutôt un mouvement, celui-là même du temps. Ces auteurs qui pensent notre rapport au passé privilégient une délinéarisation du temps qui permet de comprendre ce rapport comme relevant à la fois de la distance et de la conjonction entre passé et présent. C'est tout l'enjeu de la dialectique benjaminienne.

Ces réflexions trouvent en effet leur inspiration dans la pensée de Benjamin qui propose, contre l'historiographie traditionnelle, une vision renouvelée du matérialisme historique. La dialectique benjaminienne propose une articulation entre empirie et théorie par une manière singulière d'envisager le rapport à la connaissance mais aussi, plus spécifiquement, notre rapport au passé. La particularité de la pensée benjaminienne réside dans le fait qu'elle est une pensée tout à la fois matérialiste – comme relecture du marxisme traditionnel – et idéaliste – en s'inscrivant dans le messianisme juif. Il s'agit, pour le philosophe, de partir des contradictions matérielles de la société, la lutte des classes et les objets qui l'incarnent, et d'y intégrer une forme de spiritualité, le temps messianique. Il pose les bases de sa théorie de la connaissance et de l'histoire dans les *Thèses sur le concept d'histoire* (2000a) et dans *Le livre des passages* (1989). Les *Thèses* constituent le dernier texte de Benjamin. Écrit peu avant sa mort en 1940 et transmis à plusieurs de ses amis, elles sont considérées comme le testament du philosophe. *Le livre des passages*, quant à lui, est une accumulation de pensées et de citations amassées comme matériau pour un essai (*Paris capitale du XIX^e siècle*) entre 1927 et 1929 puis repris, à partir de 1934, pour un livre resté inachevé et publié en 1989 sous la forme fragmentaire de notes. La préoccupation de Benjamin est de restituer une histoire de la lutte des classes dans une visée émancipatrice révolutionnaire.

La théorie benjaminienne de la connaissance et de l'histoire, qui fonde les travaux de Didi-Huberman et Agamben, implique de réfuter la linéarité du temps, ce que Benjamin appelle le temps vide ou homogène, c'est-à-dire le temps chronologique qui est « quelque chose qui se déroule » (1989, 479) entre un passé et un présent. Cette forme de temporalité est liée à l'idéologie du progrès qui voit dans l'histoire une évolution progressive de l'humanité le long d'un continuum fait d'événements

successifs liés par un rapport de causalité. Dans cette configuration, le passé est connu au travers de faits historiques objectifs (en général le document d'archives) et grâce à une démarche scientifique dont le fondement est le refus de toute forme d'anachronisme et qui caractérise l'histoire méthodique. Si Benjamin refuse cette conception du temps, c'est qu'elle produit une homogénéité dans la conception des événements et ne permet d'écrire que l'histoire des dominants. Il y oppose une pensée du temps qualitatif rythmé par quelques moments privilégiés aussi décisifs dans une perspective émancipatrice qu'éphémères du point de vue de leur durée. Ces moments sont les révoltes et révolutions, depuis la révolte de Spartacus à Rome jusqu'aux révolutions de 1917 en Russie et de 1919 en Allemagne. Pour envisager ces moments, une temporalité dont la modalité est celle de la représentation, par opposition à la succession, s'impose : c'est l'image dialectique qui est le lieu de rencontre entre un Autrefois (comme fossile ou latence) et un Maintenant (comme instant ou fulgurance) et sur laquelle nous reviendrons. Cette conception de la temporalité trouve son inspiration dans le messianisme juif. En effet, l'ère messianique est le retour du paradis perdu – donc du plus ancien – en même temps qu'elle apporte quelque chose de radicalement neuf. Chez Benjamin cette préhistoire et cette posthistoire sont fusionnées dialectiquement dans l'acte révolutionnaire.

Sa relecture de la dialectique marxiste s'exprime de la manière suivante :

On dit que la méthode dialectique consiste à rendre chaque fois justice à la situation historique concrète de l'objet auquel elle s'applique. Mais cela ne suffit pas. Car il est tout aussi important, pour cette méthode, de rendre justice à la situation historique concrète de l'intérêt qui est porté à son objet. (Benjamin 1989, 422)

C'est-à-dire que « [...] la vérité n'est pas seulement – comme l'affirme le marxisme – une fonction temporelle du connaître. Elle est attachée au contraire à un noyau temporel qui se trouve à la fois dans ce qui est connu et dans ce qui connaît. » (Benjamin, 1989, 480) La vérité d'un objet, sa nature, est alors à chercher dans la relation dialectique entre cet objet, le sujet qui l'appréhende et le moment historique dont participent à la fois l'objet et le sujet. Il faut en fait prendre en compte à la fois le temps des archives, les documents dans leur matérialité, leur contexte de production et leur contenu, et le temps de leur exploitation, le champ de connaissance de l'utilisateur,

le contexte d'utilisation des documents et l'interprétation qui en est faite. C'est au croisement de ces deux éléments, documents et exploitation, que peut apparaître la nature de l'objet puisque, dans une perspective benjaminienne, la connaissance d'un objet est déterminée par le moment historique particulier dans lequel le sujet et l'objet s'inscrivent. Pour ce qui concerne les archives : l'archive en tant que concept surgit au point de rencontre d'un document et d'un utilisateur et cette rencontre est historiquement déterminée. Pour Benjamin, « la vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. » (Benjamin 1991a, 435). Selon lui, « l'historicisme compose l'image "éternelle" du passé [quand] le matérialisme historique dépeint l'expérience unique de la rencontre avec ce passé. » (2000a, 441)

Enfin, « faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir "comment les choses se sont réellement passées". Cela signifie s'emparer d'un souvenir [...]. Il s'agit pour le matérialisme historique de retenir l'image du passé qui s'offre *inopinément* au sujet historique à l'instant du danger. »²¹⁸ (Benjamin 2000a, 431) Ailleurs, Benjamin précise encore ce rapport au passé :

L'histoire de l'art est une histoire de prophéties. Elle ne peut être décrite que du point de vue du présent immédiat, actuel; car chaque époque possède une possibilité nouvelle, mais non transmissible par héritage (*unvererbbar*), qui lui est propre, d'interpréter les prophéties que l'art des époques antérieures contenait à son adresse. (Benjamin 1991b, 232)

Pour le philosophe, l'histoire est alors affaire de mémoire, de souvenir et de réminiscence. C'est pourquoi « l'historien matérialiste ne saurait renoncer au concept d'un présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps. Car un tel concept définit justement le présent dans lequel, pour sa part, il écrit l'histoire. » (Benjamin 2000a, 440-441)

Les notions centrales à la pensée d'un temps dialectique dans le cadre du matérialisme historique sont posées : la mémoire, la rencontre et l'expérience. Cette conception de l'histoire est en effet intimement liée à la mémoire et à un présent dialectique seul capable de ramener le passé au travers de l'expérience de la rencontre et

²¹⁸ Nous soulignons.

impose de penser la temporalité en termes de discontinuité, non pas en termes de rupture, mais en termes de « rencontre », de « blocage » et de « choc ». La tâche de l'historien est alors de « faire éclater le continuum de l'histoire » (Benjamin 2000a, 441), d'« arracher une époque déterminée au cours homogène de l'histoire » (Benjamin 2000a, 441).

Au regard de ces réflexions et de ces notions, trois questions se posent : celle de la temporalité d'abord, celle du rapport entre archive(s) et mémoire ensuite, celle d'une possibilité de la transmission du passé enfin.

4.2 La temporalité de l'archive²¹⁹

« Quel rapport avec le temps l'image nous impose-t-elle? » (Didi-Huberman 2000, 24) La question qui occupe Didi-Huberman se pose au regard des archives qui constituent, selon nous, une modalité de cette possibilité de blocage du temps dans la rencontre. Pour y répondre, nous proposons de penser la temporalité de l'archive depuis les propositions de Benjamin : l'image dialectique, le renversement dialectique du rapport au passé, et enfin, l'aura et la constellation comme possibilité de connaissance du passé.

4.2.1 L'image dialectique

La connaissance du passé est possible dans la conjonction dialectique des différents temps. L'un des concepts centraux de la pensée de l'histoire de Benjamin, comme on l'a mentionné, est celui d'image dialectique qui exprime le temps qualitatif et qu'il ne faut pas comprendre comme une image présente aux sens, à la perception ou à la vision, mais qui est ce « noyau temporel » au cœur duquel la nature d'un objet est appréhendable. « Benjamin n'emploie jamais le mot “voir” ou même “imaginer” pour caractériser notre relation à l'image dialectique²²⁰. » (Friedlander 2012, 37, trad.) En effet, le philosophe indique clairement que « l'endroit où on rencontre [les images

²¹⁹ Cette partie est reprise de plusieurs articles et textes de conférences (Klein et Lemay 2014a et 2014b, Klein 2014).

²²⁰ « Benjamin never uses the word “see” or even “imagine” to characterize our relation to the dialectical image. »

dialectiques] est le langage » (Benjamin 1989, 479) et elles sont caractérisées par leur « lisibilité » (Benjamin 1989, 479-480) et non par leur visibilité. En ce sens, le philosophe Eli Friedlander conclut que « le langage est le moyen par lequel l'image dialectique peut être reconnue. En outre, sa présentation est, pour Benjamin, une tâche strictement philosophique²²¹. » (Friedlander 2012, 37, trad.) Ainsi, les questions soulevées par l'image dialectique sont avant tout liées à la philosophie de l'histoire et à notre rapport au temps.

Comme nous l'indiquions rapidement en préambule, le rapport au passé dont la modalité est l'image dialectique diffère fondamentalement de celui pensé dans le cadre du rationalisme (chronologie et observation objective des faits passés) et de la postmodernité (dynamisme et construction subjective d'une mémoire). Benjamin distingue en effet les relations entre passé et présent, d'une part; entre Autrefois et Maintenant, d'autre part :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. (Benjamin 1989, 478-479)

La première de ces relations relève d'une temporalité chronologique et la compréhension du passé qu'elle implique est alors causale. Benjamin propose un autre type de relation qui est dialectique, figurative (*bildlich*), et permet de condenser les différents moments privilégiés de l'histoire en un point unique. « [L'image] n'est [alors] ni un simple événement dans le devenir historique, ni un bloc d'éternité insensible aux conditions de ce devenir. Elle possède – ou plutôt produit – une *temporalité à double face* » nous dit Didi-Huberman (2000, 91). Fusion dialectique entre les différents temps, l'image dialectique est « ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation » (Benjamin 1989, 478) qui appartient au Maintenant et qui permet de donner un élan nouveau à la pensée d'aujourd'hui.

²²¹ « language is the *medium* in which the dialectical image can be recognized at all. Furthermore, its presentation is for Benjamin a strictly philosophical task. »

Dans le chapitre N du *Livre des passages*, Benjamin présente l'image dialectique comme « cette forme de l'objet historique qui satisfait aux exigences de Goethe concernant l'objet d'une analyse : révéler une synthèse authentique. » (Benjamin 1989, 491) Cette synthèse est rendue possible par le fait que « l'objet historique [...] trouve représentée en son intérieur sa propre histoire antérieure et postérieure. (Par exemple, l'histoire antérieure de Baudelaire, telle que la présente la recherche actuelle, réside dans l'allégorie, et son histoire ultérieure dans le modern style.) » (Benjamin 1989, 493) On retrouve ici l'évocation de l'ère messianique. En fait, l'objet historique constitué en image dialectique est « arraché au continuum du cours de l'histoire » (Benjamin 1989, 493), il ne s'inscrit plus dans une temporalité linéaire mais il la fait éclater puisqu'il trouve déjà inscrites en lui-même ses possibilités antérieure et postérieure au sens d'une synthèse messianique entre le plus ancien et le radicalement neuf. C'est là que se situe la rupture de la linéarité du temps : l'histoire comme totalité est finalement potentiellement présente à nous au cœur de l'image dialectique qui est une forme de condensation du temps au même titre que l'arrivée du messie, dans la culture juive, introduit une rupture radicale dans l'histoire du monde en annonçant l'ère messianique en tant que restauration finale de l'origine. Mais, l'image dialectique est soumise aux conditions de l'actualisation des possibles qu'elle porte et, selon Didi-Huberman, « l'aspect proprement dialectique de cette vision tient au fait que le *choc des temps dans l'image* délivre toutes les modalités du temps lui-même, depuis l'expérience réminiscente (*Erinnerung*) jusqu'aux fusées du désir (*Wunsch*), depuis le saut de l'origine (*Ursprung*) jusqu'au déclin (*Untergang*) des choses. » (Didi-Huberman 2000, 118)

L'archive est envisageable en termes d'image dialectique en ce qu'elle est un objet qui porte en lui-même ses possibilités passées et présentes, mais aussi parce que la constellation en laquelle ces temporalités sont reconfigurées ouvre sur un « à venir » qui en conservera la trace. Le travail de la photographe et vidéaste ontarienne Sara Angelucci permet de comprendre la question du rapport entre archive et image dialectique. La série *Lacrimosa*²²² (2010) présente les photographies personnelles des

²²² L'œuvre est reproduite sur le site Web de l'artiste (Angelucci 2010) : <www.sara-angelucci.ca/>.

habitantes du village italien d'où est originaire la famille de l'artiste. Celle-ci, constatant l'importance de la photographie dans la vie du village, photographie

ces vieilles villageoises tenant leur photographie favorite, ou la plus importante pour elles. Dans ces séries de femmes, les mains tenant l'image deviennent le cadre, une forme de mise en abîme, puisque la femme tenant la photographie est représentée dans la photographie qu'elle tient²²³. (Angelucci 2010, trad.)

La mise en scène de l'archive au sein de l'œuvre dont elle n'est qu'une partie soutient l'idée d'une rencontre entre l'Autrefois et le Maintenant. Les personnes sont en effet présentées par l'image d'un moment révolu de leur vie *en même temps* que par une partie de leur corps révélateur du moment présent. La temporalité est alors *à la fois* celle du passé et du présent. Mais aussi, il faut noter que l'avenir, en tant qu'évocation de la mort de ces personnes, est sous-jacent à ce « télescope » de l'Autrefois en tant que possibilité et du Maintenant qui actualise ce possible. L'archive peut être considérée comme une forme d'image dialectique en ce qu'elle est un objet historique portant en lui-même ses possibilités passées et présentes, mais aussi la constellation en laquelle ces temporalités sont reconfigurées ouvre sur un à venir. Ici, en effet, le dispositif rend tangible le fait que le document porte inscrites en lui les différentes temporalités auxquelles il est lié et qu'il est à même de les déplier sous le coup d'un Maintenant capable de le recevoir.

On a dit que l'image dialectique ne se présente pas directement aux sens mais qu'elle trouve son lieu dans le langage, ce concept s'applique donc à l'ensemble des objets historiques au-delà des images – comme représentations sensibles de choses ou d'êtres – elles-mêmes qui ont souvent été l'objet privilégié des réflexions autour de l'image dialectique. Ainsi, les propos de Didi-Huberman qui proposent une réflexion épistémologique sur notre rapport au temps au travers des images et sur l'histoire de l'art comme discipline de la temporalité, entrent-ils en une résonance particulière avec une réflexion sur les archives et l'archivistique. L'archive semble en effet pouvoir constituer une expression de la temporalité dialectique benjaminienne en ce que dans l'objet, le document d'archives, sont inscrits le passé du geste producteur, les passés des

²²³ « these older villagers holding their favourite or most important photograph. In this series of women, the hands holding the image become the frame, a kind of mise-en-abyme, as the woman holding the photograph is pictured in the photograph she holds. »

différentes exploitations et le présent d'une nouvelle forme d'exploitation qui marqueront le futur du document. En ceci, l'archive peut constituer une totalité reconfigurée à chaque utilisation. Aussi, ce qu'exprime Didi-Huberman à propos de l'image est tout aussi valable pour les archives que pour n'importe quel objet pensé comme objet historique :

Devant une image – si récente, si contemporaine soit-elle –, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise. Devant une image, enfin, nous avons humblement à reconnaître ceci : qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée. (Didi-Huberman 2000, 10)

Un renversement dialectique opère alors : l'objet historique, l'archive, n'est plus seulement objet du passé mais il est également « élément du futur ». En devenant « élément de la durée », l'archive offre une possibilité temporelle nouvelle : être *en même temps* passé, présent et avenir. C'est là tout l'enjeu du matérialisme historique benjaminien conceptualisé dans l'image dialectique.

4.2.2 Historicité et renversement copernicien

Cette forme de temporalité suppose que l'historicité des objets se situe moins dans leur contexte d'émergence qu'au moment de leur actualisation. Selon Benjamin, « ce qui distingue les images des “essences” de la phénoménologie, c'est leur marque historique [qui] n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. » (Benjamin 1989, 479) Il y a donc déplacement de l'historicité des objets de leur contexte d'émergence au moment de leur rencontre avec un Maintenant capable de se reconnaître comme visé par eux (Benjamin 1989, 479-480). Il s'agit d'un changement radical dans la conception de l'histoire et du rapport au passé. « L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'“à-présent”. » (Benjamin 2000a, 439) Ce dernier est le temps messianique, le Maintenant de l'actualisation des possibles du passé tendu vers un à venir. Pour Benjamin :

[...] aucune réalité de fait ne devient, par simple qualité de cause, un fait historique. Elle devient telle, à titre posthume, sous l'action d'événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires. L'historien qui part de là cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet. Il saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure. Il fonde ainsi un concept du présent comme « à-présent », dans lequel se sont fichés des éclats du temps messianique. (Benjamin 2000a, 442-443)

Ainsi, les événements de l'histoire prennent consistance de la même manière que les actes de chaque homme, dans la tradition juive, trouveront, à titre posthume et à une distance de plusieurs millénaires, une réponse dans l'ouverture de l'ère messianique. Les événements ne prennent alors plus place le long d'un continuum mais dans une temporalité ouverte à la possibilité de rupture radicale « car en lui [le temps], chaque seconde était [pour les juifs] la porte étroite par laquelle le Messie pouvait entrer. » (Benjamin 2000a, 443) Dans une perspective marxiste, l'ère messianique correspond à la révolution qui ne peut advenir que depuis les moments révolutionnaires passés. L'écriture de l'histoire, dans une visée émancipatrice telle que la conçoit Benjamin, consiste alors en la saisie d'une constellation formée du Maintenant et de l'Autrefois, en cela elle n'a rien à voir avec la connaissance objective d'un événement donné fini fixé dans un document.

C'est pourquoi la notion de rencontre est fondamentale puisque la connaissance du passé ne peut surgir, « comme un éclair » nous dit Benjamin, qu'à l'intersection entre l'Autrefois d'un objet historique et le Maintenant capable d'en faire une lecture qui en reconfigure les possibilités. Benjamin parle alors d'une

révolution copernicienne dans la vision de l'histoire [qui] consiste en ceci : on considérait l'« Autrefois » comme le point fixe et l'on pensait que le présent s'efforçait en tâtonnant de rapprocher la connaissance de cet élément fixe. Désormais, ce rapport doit se renverser et l'Autrefois devenir renversement dialectique et irruption de la conscience éveillée. (Benjamin 1989, 405)

La référence à Copernic exprime un renversement de la perspective. C'est bien l'objet historique qui vient frapper le présent de la connaissance et non celui-ci qui cherche à se rapprocher de l'Autrefois pour tenter de l'appréhender. Selon Benjamin, « il faudrait alors que cette vision évoquât la condensation croissante (l'intégration) de la réalité, qui fait que tout événement passé (en son temps) peut acquérir un plus haut degré d'actualité que celui qu'il avait au moment où il a eu lieu. » (Benjamin 1989, 409)

Les artistes, en jouant sur la contextualisation des archives, rendent ce déplacement de l'historicité tangible. Christian Boltanski, par exemple, éclaire d'un nouveau regard la propagande nazie. *Signal* (1994)²²⁴ est une décontextualisation des planches du magazine du même nom publié entre avril 1940 et mars 1945 par le parti Nazi sous la responsabilité du service de la propagande de la Wehrmacht. Jamais publié en Allemagne, le magazine a été édité en 20 langues différentes et vendu jusqu'en Grande-Bretagne, aux États-Unis et au Moyen-Orient. Dans chaque numéro, outre des photoreportages en noir et blanc, deux feuillets étaient imprimés en couleurs. Ce sont ces feuillets que Boltanski a isolés.

En effet, les manipulations opérées par l'artiste sont minimales puisqu'il a simplement dégrafé les exemplaires et sélectionné les doubles pages contenant les images en couleur. Il révèle ainsi des contrastes iconographiques saisissants : « la guerre, la technologie et l'industrie militaires, d'un côté; le divertissement, les sports et la nature, de l'autre. » (Bénichou 2009b, 26) L'arrachement des documents à leur contexte d'émergence permet ici de révéler l'articulation du discours initial qui était alors peu visible.

Ces associations iconographiques résument la conception de la propagande de Goebbels. Celui-ci considérait le divertissement comme un instrument politique essentiel. Il y voyait un puissant outil de « manipulation des masses » et « une force décisive dans l'effort de guerre ». Il est « d'importance militaire, écrivait-il dans son journal, de garder le bon moral de notre peuple ». (Bénichou 2009b, 27)

Cependant, Boltanski voit dans ces diptyques une question posée aux médias contemporains qui nous livrent l'information de la même manière que le faisait le journal de propagande. Selon lui, le choc entre les deux univers représentés par chaque diptyque n'est dû qu'au hasard de la pagination et, aujourd'hui, quand on lit un quotidien, on est confronté, dans le même journal, à la guerre d'Irak et à la dernière exposition de X. Tout est mis sur le même plan. Le journal établit des liens entre le petit, le singulier et l'histoire, les « horreurs du monde ». C'est ce nivellement des événements que Boltanski interroge dans *Signal* (ENS 2008).

²²⁴ Des illustrations sont disponibles dans l'article de Bénichou (2009b) : <http://www.cielvariable.ca/recent/83/83boltanski.php>.

Le document d'archives soutient alors un discours situé en un point du champ politique exactement opposé à celui du discours originellement porté par le document. Il rend lisible le propos initial des documents masqué par l'agencement mis en œuvre par les propagandistes. Le document est donc toujours lu au prisme du Maintenant de l'utilisateur et sa compréhension dépend bien de l'état présent des connaissances de ce dernier. En effet, les questions posées par Boltanski sont des interrogations de la fin du 20^e siècle et son commentaire renvoie directement à ce que nous dit Benjamin du fait historique qui ne surgit qu'à titre posthume, lorsque le passé est saisi par une époque particulière. Les archives peuvent ici être comprises comme une représentation qui nous donne accès à une autre conception du passé. Elles sont alors susceptibles de relever de l'archive puisqu'elles nous imposent une relation particulière au passé qui s'ancre dans le présent.

Par ailleurs, comme l'indique Bernhard Jussen (ENS 2008), lors de sa parution, *Signal* était considéré comme le meilleur produit de presse du moment du fait notamment de la qualité des images et du papier. Une autre explication du succès du périodique²²⁵ réside dans son contenu même. *Signal* expose en effet les performances de la Wehrmacht sans que la propagande ne soit immédiatement lisible. L'objectif étant de gagner la confiance du lectorat non allemand de manière à préparer l'après-guerre, le magazine se concentrait sur une présentation de la culture, de la science et de la société allemandes tout en prenant soin d'évacuer tout discours raciste. Finalement, si le périodique a connu un tel succès c'est qu'il présentait des images ancrées dans l'imaginaire du progrès de l'époque qui était étroitement lié aux idées d'optimisation technique et à l'iconographie des armes. Ce qui nous semble aujourd'hui le signe de la violence nazie, n'était, à l'époque de la publication de ces images, qu'une représentation parmi d'autres de la société moderne.

Le choc que nous recevons, n'est donc possible que dans un contexte différent de celui de la création des documents. Les archives en tant que mode de représentation

²²⁵ Plus de 100 millions d'exemplaires ont été tirés/vendus les 3 premières années, avec pour maximum 2,5 millions d'exemplaires toutes les 2 semaines en 1943 dont 800 000 pour la France; en 1941, 1 million d'exemplaires ont été tirés/vendus dont la moitié pour la France.

atteignent alors « un plus haut degré d'actualité » (Benjamin 1989, 409) cinquante ans après leur création. Elles renvoient plus à une réalité connue des contemporains de l'artiste, celle de l'information médiatisée, qu'à celle des lecteurs du périodique, c'est-à-dire les destructions, les privations, la mort. La temporalité de l'archive serait alors celle, biface, de cet entrecroisement de possibles s'éclairant l'un l'autre et permettant le surgissement d'une connaissance du passé. C'est la rencontre entre l'Autrefois de la propagande nazie et le Maintenant de l'information médiatisée, mis en lumière par le geste de Boltanski, qui permet l'advenue de la connaissance du passé.

La réalité de l'archive pensée à partir de Benjamin se situe donc moins du côté du passé que dans le Maintenant comme moment de lisibilité de l'objet historique. Si la conception proposée depuis Benjamin repose sur la notion d'actualisation, celle de reconfiguration est aussi essentielle. C'est la question de la constellation qui a partie liée avec l'expérience auratique.

4.2.3 Aura et constellation

On peut en effet recourir aux notions d'aura et de constellation pour mieux comprendre ce rapport que l'archive permet entre un Maintenant et un Autrefois dans l'exploitation. La question de l'aura se joue dans le tissage de l'espace et du temps, elle peut être comprise comme une mise en tension entre Autrefois et Maintenant puisqu'elle se manifeste par le surgissement du lointain de l'Autrefois dans la proximité matérielle de ce qui se présente Maintenant. « L'aura [nous dit Benjamin] est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque » (Benjamin 1989, 464). En ce sens, l'expérience auratique peut être envisagée comme une manifestation du temps condensé de l'image dialectique.

Ailleurs, Benjamin (2000b, 378) présente « l'aura d'un objet [comme] l'ensemble des images qui [...] tendent à se grouper autour de lui ». Elle « correspond [donc] à l'expérience que l'exercice sédimente autour d'un objet d'usage. » (Benjamin 2000b, 378) Cette notion de sédimentation implique que l'objet ne vient pas seul, il entre en résonance avec d'autres objets, d'autres images, qui fondent l'expérience auratique.

C'est en cette résonance que réside la constellation qui constitue finalement l'objet en image dialectique puisque l'objet se situe à la fois du côté du Maintenant, de par sa matérialité même, et du côté de l'Autrefois par l'inapprochable dont il est l'apparition. La sédimentation concerne aussi les archives qui ne sont pensables qu'au sein d'un ensemble d'objets, d'images ou de moments qui leur sont, pour la plupart, étrangers.

L'artiste argentin Marcelo Brodsky interroge la mémoire des « desaparecidos » (« disparus ») argentins. Lors de la dictature du général Videla (1976-1983), environ 30 000 personnes (Dugal 2010, 18) ont été victimes de disparition forcée qui consiste dans

l'arrestation, la détention, l'enlèvement ou toute autre forme de privation de liberté, par des agents de l'État ou par des personnes ou des groupes de personnes qui agissent avec l'autorisation, l'appui ou l'acquiescement de l'État, suivi du déni de la reconnaissance de la privation de liberté ou de la dissimulation du sort réservé à la personne disparue ou du lieu où elle se trouve, la soustrayant à la protection de la loi. (HDCH 2006)

Son œuvre *Buena Memoria* (1996)²²⁶, est à la fois un questionnement relatif au devenir de ses camarades de classe et une démarche de « transmission du passé aux jeunes générations » (Caballero 2010, 46). De retour dans son pays d'origine après des années d'exil, l'artiste « a ressenti le besoin de réfléchir à [son] identité²²⁷. » (Brodsky, trad.). Parcourant les archives familiales, il a trouvé la photographie de sa classe prise en 1967. Il a alors eu envie de savoir ce que ses camarades étaient devenus. Dans un premier temps, il a invité les personnes qu'il a pu retrouver à poser devant un agrandissement de la photographie avec un élément emblématique de leur vie d'adulte. Cette première étape a donné lieu à une série de portraits.

Puis, à l'occasion d'une cérémonie organisée par l'école en mémoire des élèves disparus et assassinés par la junte, il a inscrit sur l'agrandissement de la photographie de classe quelques mots relatifs à la vie de chacun des disparus de sa classe. L'agrandissement est alors marqué de cercles entourant des visages tandis que d'autres

²²⁶ L'œuvre est reproduite sur le site Web de l'artiste (Brodsky 1996) : <http://www.marcelobrodsky.com/intro.html>.

²²⁷ « felt the need to work on my identity »

sont barrés d'un trait rappelant les enlèvements, la plupart sont accompagnés de quelques mots : « Erik en a eu marre. Il vit à Madrid », « Jorge a eu des gros soucis et ça l'a emmerdé » ou encore « Martín fut le premier qu'ils enlevèrent. Il n'a jamais connu son fils, Pablo, qui aujourd'hui a vingt ans. C'était mon ami. Le meilleur.²²⁸ » Cette démarche répondait, à la fin des années 1990, à un besoin de la majeure partie de la société argentine, comme l'exprime le journaliste Martín Caparrós : « nous avons besoin de reconstruire leurs histoires²²⁹. » (Caparrós, trad.) En effet, l'œuvre de Brodsky

apparaît à une époque où « la réconciliation et le retour à la normalité sont devenus les dociles slogans de l'ère post dictatoriale ». Le gouvernement Menem, après avoir gracié de nombreux militaires, menait une politique ultralibérale et prônait une réconciliation entre la société et son passé, malgré les réclamations incessantes de justice menées par les « Madres »²³⁰. (Caballero 2010, 46)

L'artiste s'inscrit donc dans un mouvement de remémoration opposant la visibilité des disparus au discours officiel qui aboutissait à une seconde disparition (Caparrós).

L'agrandissement annoté a été exposé lors de la cérémonie de l'école. Par des jeux de lumières, les visages des visiteurs de l'exposition se reflétaient dans la vitre protégeant l'agrandissement. Brodsky photographia ces reflets qui « font partie intégrante du projet en ce qu'ils représentent la transmission de l'expérience d'une génération à la suivante²³¹. » (Brodsky 1996, trad.)

Cette œuvre, dans chacune de ses dimensions, met en jeu la question de la temporalité en juxtaposant et en confrontant les différents temps et les différentes expériences. Ainsi, dans sa première dimension, c'est-à-dire la mise en présence des camarades de classe ou de leur absence et de la photo de groupe, il n'est pas simplement question de passage du temps, elle rend tangible l'ensemble d'une époque, celle de la dictature. Pour n'être pas représentée, celle-ci est pourtant bien présente dans l'absence

²²⁸ Traductions de Caballero (2010, 46)

²²⁹ « We needed to reconstruct their stories. »

²³⁰ Les « Madres » sont les Mères de la Place de Mai, un groupe de mères de « desaparecidos » qui manifestent en brandissant un agrandissement de la photo d'identité de leur enfant disparu.

²³¹ « The portraits of those reflections constitute a fundamental part of this project, as they represent the instants of the transmission of experience from one generation to the next. »

même des élèves disparus. Or, cette présence-absence n'est possible qu'au travers du geste posé par Brodsky qui entre en résonance avec l'enlèvement de ses amis et de son frère. La mise en œuvre du document d'archives participe bel et bien de la constitution d'une constellation impliquant le présent et des moments passés qui permet la rencontre entre Autrefois et Maintenant et donc la connaissance du passé. Les jeunes élèves du collège ont accès au passé grâce à cette mise en résonance qui passe aussi par l'exposition même de la photo de classe agrandie et annotée derrière une vitre – et c'est là la seconde dimension de l'œuvre, la confrontation des différents temps – qui impose l'identification des jeunes à leurs prédécesseurs et, plus largement, du public de l'œuvre aux élèves disparus.

Finalement, ce n'est bien qu'« à titre posthume » que le document devient document d'archives. L'archive n'est possible que dans le geste de l'utilisation qui est nécessairement posé en résonance avec d'autres gestes, d'autres expériences possibles autour de l'objet. La constellation est cette résonance même, elle implique l'existence *a priori* d'objets (les documents d'archives) et leur reconfiguration *a posteriori* dans une totalité toujours inédite. « Il ne faut [donc] pas dire qu'il y a des objets historiques relevant de telle ou telle durée : il faut comprendre qu'*en chaque objet historique tous les temps se rencontrent*, entrent en collision ou bien se fondent plastiquement les uns dans les autres, bifurquent ou bien s'enchevêtrent les uns aux autres. » (Didi-Huberman 2000, 43) Les conditions de la connaissance du passé se situent nécessairement dans le Maintenant saisi par l'Autrefois. Le renversement opéré par Benjamin consiste à « passer du point de vue du *passé comme fait objectif* à celui du *passé comme fait de mémoire* » (Didi-Huberman 2000, 103). Il s'agit d'appréhender le passé non plus depuis les faits passés mais depuis le « mouvement qui les rappelle et les construit dans le savoir présent de l'historien. » (Didi-Huberman 2000, 103) Ce mouvement est celui de la remémoration puisqu'un objet historique est constitué en image dialectique lorsqu'il ressurgit dans le présent sous forme de réminiscence et qu'il est reconfiguré en une constellation dans l'expérience auratique. Cette conception du temps appelle la remémoration comme condition de la connaissance de passé. L'histoire, chez Benjamin est donc mémoire.

4.3 Mémoires et archives

La temporalité dialectique chez Benjamin en appelle ainsi à une réflexion sur la mémoire, car, comme le dit Boucheron, « [...] la critique matérialiste qu'il propose de l'historicisme consiste d'abord à ne considérer le passé qu'au travers de ses affleurements mémoriels, comme un présent réminiscent. » (Boucheron 2010, 23) L'image dialectique, le renversement copernicien et la constellation sont, chez Benjamin, autant de figures de la réminiscence depuis laquelle l'historien peut espérer sauver quelque chose du passé. La réminiscence est à entendre au sens platonicien du terme. La « préface épistémocritique » de *l'Origine du drame baroque* (Benjamin 2009) est une mise au point sur la relation entre connaissance et vérité. Benjamin y rappelle que la théorie platonicienne des idées distingue nettement vérité et objet de connaissance et que « la connaissance peut être une réponse à une question, non la vérité. » (Benjamin 2009, 33) La vérité se présente alors comme unité, « elle est un donné échappant en tant que tel à toute espèce d'intention [...]. » (Benjamin 2009, 41) C'est en cela que la vérité peut échapper au temps chronologique. Il s'agit pour Benjamin de ramener la vérité du côté de la mémoire et de la contemplation quand la connaissance est affaire de prise de conscience et de prise de possession d'un objet. Cette opposition est au fondement de la pensée benjaminienne et se retrouve dans les notions de rêve et d'éveil qui permettent au philosophe de penser la remémoration :

[...] le réveil est le paradigme du ressouvenir [...]. Ce que Proust veut dire [...], ce n'est rien d'autre que ce que nous devons établir ici, au plan de l'histoire, et collectivement. Il y a un savoir-encore-non-conscient de l'Autrefois, un savoir dont l'avancement a, en fait, la structure du réveil. (Benjamin 1989, 405)

La mémoire est donc centrale chez Benjamin. C'est elle qui permet l'articulation, la rencontre entre Autrefois et Maintenant. « Car la mémoire est *psychique* dans son processus, *anachronique* dans ses effets de montage, de reconstruction ou de "décantation" du temps. On ne peut accepter la dimension mémorative de l'histoire sans accepter, du même coup, son ancrage dans l'inconscient et sa dimension anachronique. » (Didi-Huberman 2000 37) La théorie de la mémoire, et de l'histoire, de Benjamin s'inscrit alors dans une pensée avant tout psychanalytique où l'Autrefois est conçu comme inconscient collectif : un « savoir non-encore-conscient » du passé; l'image

dialectique devient une image de rêve; le Maintenant est structuré comme le réveil : un moment « biface » au seuil du sommeil et de la veille; et l'écriture de l'histoire devient une forme de « psychanalyse du collectif » (Berdet 2005). De ce point de vue, les archives peuvent être envisagées comme le matériau de base de ce travail de remémoration en constituant une mémoire volontaire au cœur de laquelle se nicherait ce « savoir encore-non-conscient » dont parle Benjamin à propos de l'Autrefois. Pour penser cette question, Benjamin convoque Bergson, Proust et Freud.

4.3.1 La mémoire de Bergson à Proust

En 1896, Henri Bergson, avec *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, « affirme la réalité de l'esprit, la réalité de la matière, et essaie de déterminer le rapport de l'un à l'autre sur un exemple précis, celui de la mémoire. » (Bergson 1965, 5) Si la mémoire est au centre de la réflexion, c'est que « le souvenir [...] représente précisément le point d'intersection entre l'esprit et la matière. » (Bergson 1965, 6) Il établit que le terrain commun entre la matière et l'esprit est l'image puisque « nous ne saisissons les choses que sous forme d'images » (Bergson 1965, 15) et que les images peuvent « entrer à la fois dans deux systèmes distincts, l'un qui appartient à la *science*, et où chaque image, n'étant rapportée qu'à elle-même, garde une valeur absolue [le réalisme], l'autre qui est le monde de la conscience, et où toutes les images se règlent sur une image centrale, notre corps, dont elles suivent les variations [l'idéalisme]. » (Bergson 1965, 15) La question que Bergson cherche à trancher est celle de l'opposition entre réalisme et idéalisme qui sépare finalement les positions archivistiques traditionnelles et postmodernes. Le réalisme postule un univers organisé selon un ensemble clos d'images gouverné par des lois de causalité et s'inscrit dans un temps chronologique, « toutes les images se déroulant sur un même plan qui se prolonge indéfiniment. » (Bergson 1965, 15) L'idéalisme, pour sa part, envisage un système d'images à partir des perceptions et organisé en fonction d'une image privilégiée : le corps qui permet la perception. Il s'agit d'une conception hautement subjectiviste du monde. L'échec de chacun des systèmes à établir le lien entre esprit et matière tient à ce qu'ils s'excluent mutuellement.

Or, selon Bergson ces deux systèmes doivent être envisagés comme s'impliquant l'un dans l'autre et c'est le souvenir qui devient alors l'image centrale permettant d'articuler réel et perception, matière et esprit : « il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs. Aux données immédiates et présentes de nos sens nous mêlons mille et mille détails de notre expérience passée. » (Bergson 1965, 19) Il propose une théorie de la perception pure selon laquelle, « si on la tenait pour définitive, le rôle de notre conscience, dans la perception, se bornerait à relier par le fil continu de la mémoire une série ininterrompue de visions instantanées, qui feraient partie des choses plutôt que de nous. » (Bergson 1965, 37) Autrement dit, il déduit de l'idéalisme que chaque perception, chaque vision du monde matériel, pourrait être envisagée comme une succession d'instant mis en relation par la mémoire et se déroulant selon la chronologie du temps abstrait qui s'oppose chez Bergson à la durée, et qui correspond au temps vide de l'historisme chez Benjamin. Pour corriger cette théorie de la perception pure, le philosophe introduit la mémoire : « c'est-à-dire une survivance des images passées [qui] se mêleront constamment à notre perception du présent et pourront même s'y substituer. » (Bergson 1965, 38) Ces images viennent compléter l'expérience présente par l'expérience passée. C'est dans cette perspective que la perception et le souvenir sont intimement liés mais essentiellement distincts dans la mesure où la perception pure telle que proposée plus haut, soit une succession d'instantanés reliés par la mémoire, est déjà un travail de notre mémoire. Ainsi, toute la question du rapport entre esprit et matière, entre sujet et objet, ne peut se résoudre, pour Bergson, que dans le temps, dans l'articulation temporelle des souvenirs et des perceptions instantanées.

Ce qui intéresse alors le philosophe est de « chercher où commence et où finit, dans l'opération de la mémoire, le rôle du corps. » (Bergson 1965, 44) Bergson distingue alors deux types de mémoire. Il prend l'exemple d'une leçon apprise par cœur dont le souvenir, comme l'habitude, « s'acquiert par la répétition d'un même effort. » (Bergson 1965, 47) Cette forme de mémoire est liée au corps, elle s'inscrit dans un mécanisme de répétition qui fonctionne comme « système clos de mouvements automatiques, qui se succèdent dans le même ordre et occupent le même temps. » (Bergson 1965, 47) Pour

cette forme du souvenir, la leçon apprise ne fait pas partie du passé elle s'inscrit dans le présent de la récitation et son souvenir est tourné vers l'avenir, tendu vers l'action.

[Cette mémoire] n'a retenu du passé que les mouvements intelligemment coordonnés qui en représentent l'effort accumulé; elle retrouve ces efforts passés [...] l'ordre rigoureux et le caractère systématique avec lesquels les mouvements actuels s'accomplissent. À vrai dire, elle ne nous représente plus notre passé, elle le joue; et si elle mérite encore le nom de mémoire, ce n'est plus parce qu'elle conserve des images anciennes, mais parce qu'elle en prolonge l'effet utile jusqu'au moment présent. (Bergson 1965, 48)

Le souvenir d'une lecture particulière diffère de celui de la leçon apprise, ce souvenir est l'image de cette lecture singulière conservée sans effort de répétition : « c'est comme un événement de ma vie; il a pour essence de porter un date, et de ne pouvoir par conséquent se répéter » dit Bergson (1939, 47). Cette seconde forme du souvenir est une représentation quand la première est une action. Le souvenir spontané et non répétable, que Bergson nomme l'image-souvenir, est donc radicalement différent du souvenir appris.

Le souvenir spontané est tout de suite parfait; le temps ne pourra rien ajouter à son image sans la dénaturer; il conservera pour la mémoire sa place et sa date. Au contraire, le souvenir appris sortira du temps à mesure que la leçon sera mieux sue; il deviendra de plus en plus impersonnel, de plus en plus étranger à notre vie passée. (Bergson 1965, 49)

Le souvenir appris, la mémoire liée au mouvement, est une habitude consciemment acquise en faisant appel à la mémoire spontanée qui, seule, permet de dater les événements en les enregistrant une fois pour toutes. La mémoire de répétition n'est donc pas une mémoire proprement dite mais plutôt « l'habitude éclairée par la mémoire » (Bergson 1965, 49). La mémoire mettant en jeu des images-souvenirs, la mémoire spontanée, tient, quant à elle, de la contemplation : « Pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver. » (Bergson 1965, 48) Cependant les deux formes de mémoire s'articulent pour former un phénomène mixte, qui « présente par un côté l'aspect d'une habitude motrice, par l'autre celui d'une image plus ou moins consciemment localisée » (Bergson 1965, 53). Benjamin retient de Bergson cette

distinction entre les deux formes de mémoire, mais y voit la limite du philosophe français qui ne se préoccupe nullement de l'historicité de la mémoire.

La conception bergsonienne de la mémoire est illustrée par l'œuvre proustienne qui retient davantage le philosophe allemand. En effet, l'écrivain distingue, pour sa part, *mémoire volontaire* et *mémoire involontaire*. Si la mémoire involontaire proustienne est l'équivalent de l'image-souvenir, la mémoire comme représentation, la mémoire volontaire telle que l'envisage l'écrivain ne correspond pas exactement à la mémoire de répétition bergsonienne – comme le montre June N. Megay (Megay 1973, 56-57). Cependant, au-delà des différences de conceptions de la mémoire volontaire, les deux auteurs l'inscrivent dans le présent plutôt que dans une relation au passé. On a vu, en effet, que pour le philosophe, le souvenir appris ne relève pas tout à fait de la mémoire ni du passé puisque la mémoire volontaire est une action du présent. Il en va de même chez l'écrivain. En effet, Marcel Proust, au début de *Du côté de chez Swann*, décrit ses souvenirs de Combray en termes de représentation, de mémoire involontaire, pour conclure qu'il se le remémorait :

[...] toujours vu à la même heure, isolé de tout ce qu'il pouvait y avoir autour, se détachant seul sur l'obscurité, le décor strictement nécessaire [...] au drame de mon déshabillage; comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir. À vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures. Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi. (Proust, 1946-1947a, 93)

Il ne considère pourtant pas cette mort des choses passées comme nécessairement définitive et réfère à :

[...] la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous. (Proust 1946-1947a, 94)

Ainsi, le passé ne peut ressurgir qu'au hasard d'une rencontre avec un objet qui permet de rappeler l'événement fini ou l'être disparu à la vie présente. Ici, Proust écrit,

entre 1909 et 1913, dans la lignée de Bergson puisque « la mémoire [involontaire], en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent, supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise. » (Proust 1946-1947b, 356) Par la mémoire involontaire, le temps perd de sa linéarité et la succession du passé et du présent disparaît, idée que l'on trouve aussi chez Bergson qui distingue temps (chronologique) et durée (condensation). Le temps n'est plus celui, chronologique, de la succession, mais se rapproche bel et bien du temps dialectique benjaminien. La mémoire involontaire, ou image-souvenir, est une irruption du passé dans le présent depuis la perception d'un objet matériel.

Pour ce qui concerne la mémoire volontaire, elle n'a rien à voir avec le passé, ni chez Bergson comme on l'a vu, ni chez Proust pour qui :

C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer [notre passé], tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas. (Proust 1946-1947a, 94-95)

Aucun effort de remémoration ne peut aboutir à une connaissance du passé. Là où la mémoire de répétition est, chez Bergson, une action consciente d'apprentissage qui agit dans le présent et est tournée vers le futur de l'action, la mémoire volontaire est, chez Proust, une vaine tentative de ramener consciemment et volontairement le passé dans le présent. Si les deux conceptions sont proches du fait que la mémoire volontaire et la mémoire de répétition sont ancrées dans un présent qui en appelle au passé, elles se distinguent dans le processus mis en œuvre et ses finalités : inutile effort de l'intelligence pour ramener le passé au présent d'un côté, répétition consciente pour être en mesure d'agir dans l'avenir d'un autre côté.

Benjamin rapproche d'abord la mémoire involontaire proustienne de l'image-souvenir bergsonienne pour conclure que l'œuvre de l'écrivain consiste en une tentative de « reconstituer la figure du conteur » (Benjamin 2000b, 335), c'est-à-dire ramener le récit du côté de la tradition et de l'expérience, en l'opposant à l'information comme nous le verrons plus loin. Ce retour à l'expérience est d'une importance cruciale dans la mesure où « là où domine l'expérience au sens strict, on assiste à la conjonction, au sein

de la mémoire, entre des contenus du passé individuel et des contenus du passé collectif. » (Benjamin 2000b, 335) Selon le philosophe, cette conjonction est aussi le rôle assigné aux fêtes et aux cultes qui assurent « une fusion toujours renouvelée » (Benjamin 2000b, 336) entre ces deux aspects de la mémoire et aboutit à une conception selon laquelle « la mémoire volontaire et la mémoire involontaire cessent [...] de s'exclurent mutuellement. » (Benjamin 2000b, 336) C'est pour réconcilier les mémoires volontaire et involontaire, mais aussi pour établir la possibilité d'articuler mémoire individuelle et mémoire collective que Benjamin réfère à la psychanalyse freudienne et, plus particulièrement, au texte *Au-delà du principe de plaisir* (paru en 1920) dans lequel Sigmund Freud « établit une corrélation entre la mémoire (entendue comme *mémoire involontaire*) et la conscience. » (Benjamin 2000b, 336)

4.3.2 Freud, Proust, Benjamin

En effet, le psychanalyste pose l'hypothèse que « la conscience naîtrait là où s'arrête la trace mnésique » (Freud 1968, 25) et que « le processus d'excitation ne produit aucune modification durable de ses éléments, mais s'évanouit pour ainsi dire par le fait qu'il devient conscient. » (Freud 1968, 25). Mémoire involontaire et conscience sont donc à distinguer, elles ne procèdent pas des mêmes systèmes psychiques. Benjamin retient alors qu'une excitation, une perception, ne peut dans le même temps laisser une trace mnésique et devenir consciente (Freud 1968, 24), mais surtout que « les plus intenses et les plus tenaces de ces souvenirs sont souvent ceux laissés par des processus qui ne sont jamais parvenus à la conscience. » (Freud 1968, 24) Le rôle du système conscient est, en première instance, de protéger le sujet des excitations qui se manifestent par des chocs. L'impossibilité, pour certains chocs, de marquer la conscience résulte finalement de leur trop grande intensité, ils sont alors l'objet du refoulement et sont pris en charge par l'inconscient. En outre, « les processus psychiques inconscients sont "intemporels". Cela veut dire qu'ils ne sont pas disposés dans l'ordre du temps, que le temps ne leur fait subir aucune modification, qu'on ne peut pas leur appliquer la catégorie du temps. » (Freud 1968, 27) Là encore, le temps chronologique est aboli par l'inconscient qui se manifeste de manière involontaire, par des déplacements et dans une temporalité discontinue. Autrement dit :

l'inconscient est l'organisation qui gouverne nos pensées, nos désirs, nos actes; cette instance est porteuse d'un savoir inconscient auquel nous n'avons pas accès si ce n'est à travers ce qu'on appelle les formations de l'inconscient – rêve, lapsus, symptôme, oubli, etc. – qui signent le retour de ce qui fut refoulé et qui se manifestent en dehors de la volonté du sujet; celui-ci se révèle donc être dirigé à son insu par un réseau articulé de représentations que la conscience ne peut reconnaître siennes. (Lapeyrère 2002)

Souvenir et rêve se trouvent alors dans une proximité particulière au regard de la psychanalyse et sont au cœur de la cure analytique puisque c'est par leur intermédiaire que l'inconscient peut être déchiffré. La mémoire involontaire proustienne ne peut, dans la perspective psychanalytique, être que le résultat que de « ce qui n'a pas été expressément et consciemment "vécu" par le sujet. » (Benjamin 2000b, 337). Elle relève donc des formations de l'inconscient. Ailleurs Benjamin exprime plus nettement le rapport entre la mémoire involontaire de Proust et l'inconscient se manifestant par l'oubli et le rêve :

La mémoire involontaire de Proust n'est-elle pas [...] beaucoup plus proche de l'oubli que ce que l'on appelle en général le souvenir? Et ce travail de remémoration spontanée, où le souvenir est la trame et l'oubli la chaîne, plutôt qu'un nouveau travail de Pénélope, n'en est-il pas le contraire? Car ici c'est le jour qui défait ce qu'a fait la nuit. Chaque matin, lorsque nous nous réveillons, nous ne tenons en main [...] que quelques franges de la tapisserie du vécu que l'oubli a tissé en nous. Mais chaque jour, avec nos actions orientées vers des fins précises, et davantage encore, avec notre mémoire captive de ces fins, nous défaisons les entrelacs, les ornements de l'oubli. (Benjamin 2000c, 136)

Le rapport dialectique que Benjamin établit ici entre oubli et souvenir ne tient qu'à l'inconscient comme instance de la mémoire involontaire. Car en effet, pour qu'elle soit involontaire, la mémoire doit nécessairement subir un renversement dialectique qui en fait une forme d'oubli. Or, l'inconscient freudien propose précisément de penser le souvenir comme une manifestation de ce qui a été oublié dans le processus de refoulement. Et si Benjamin insiste sur la correspondance entre mémoire involontaire et rêve par la référence à la tapisserie de Pénélope c'est qu'elle lui permet ce renversement. Ce qui se manifeste durant le sommeil au travers du rêve est cette expérience « qui n'a pas été expressément et consciemment "vécu" par le sujet » et qui, de ce fait, reste inaccessible à l'état de veille. Or, selon Benjamin, « un événement vécu est fini, il est à tout le moins confiné dans la seule sphère de l'expérience vécue tandis qu'un événement remémoré est sans limites, parce qu'il n'est qu'une clé pour tout ce qui a précédé et pour

tout ce qui a suivi. » (Benjamin 2000c, 137) Le rôle de l'expérience est essentiel à la compréhension de la mémoire chez Benjamin puisqu'elle en fonde le caractère volontaire ou involontaire :

Plus la part d'élément de choc est importante dans les impressions singulières, plus la conscience, cherchant à se prémunir contre les excitations, doit être inlassablement aux aguets, plus elle y réussit enfin, et moins ces impressions entrent dans l'expérience [transmise – *Erfahrung*]; elles répondent d'autant plus aux critères de l'expérience vécue [*Erlebnis*]. (Benjamin 2000b, 341)

La distinction entre expérience transmise et expérience vécue réside en ce que la première relève de la tradition et forge les identités collectives par sa perpétuation de génération en génération; la seconde relève de l'expérience individuelle, non transmissible. L'expérience transmissible (*Erfahrung*) est à l'origine de la mémoire involontaire et se situe donc « hors de l'Histoire » (Benjamin 2000b, 376), hors du temps chronologique et nous pouvons alors mieux comprendre la nécessité du renversement copernicien du rapport au passé puisque

Les faits deviennent quelque chose qui vient seulement de nous frapper, à l'instant même, et les établir est l'affaire du ressouvenir. De fait, le réveil est le paradigme du ressouvenir, le cas où nous parvenons à nous ressouvenir de ce qui est le plus proche, le plus banal, le plus manifeste. Ce que Proust veut dire avec le déplacement expérimental des meubles dans le demi-sommeil du matin [...], ce n'est rien d'autre que ce nous devons établir ici, au plan de l'histoire, et collectivement. Il y a un savoir non-encore-conscient de l'Autrefois, un savoir dont l'avancement a, en fait, la structure du réveil. » (Benjamin 1989, 405-406)

Le rapprochement que Benjamin opère entre la psychanalyse et la possibilité de connaissance du passé implique que, dans la mesure où la mémoire étant comprise comme inconscient, l'Autrefois est un savoir « non encore conscient » qui doit être envisagé comme l'est le rêve en psychanalyse, c'est-à-dire comme une manifestation de l'inconscient. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'image dialectique :

Dans l'image dialectique, l'Autrefois d'une époque est déterminé à chaque fois, en même temps, l'« Autrefois de toujours ». Mais il ne peut se révéler comme tel qu'à une époque bien déterminée : celle où l'humanité, se frottant les yeux, perçoit précisément comme telle cette image de rêve. C'est à cet instant que l'historien assume, pour cette image, la tâche de l'interprétation des rêves. (Benjamin 1989, 481)

Le rêve exprime, par condensation et déplacement, les chocs qui n'ont pas pu être pris en charge par la conscience. De la même manière, selon Benjamin, transposé au

collectif le phénomène de refoulement se retrouve dans les objets sociaux : architecture, mode, publicité, etc. Ces éléments sont sujets à répétition tant et aussi longtemps que le collectif ne s'en empare pas pour en faire des éléments d'histoire, par le moyen de la politique (Benjamin 1989, 406-407).

La structure du réveil, moment clé dans la cure analytique, est donc seule capable de rendre compte de l'attitude nécessaire à la connaissance de l'Autrefois (inconscient, latent). Par son caractère biface au seuil de la veille et du rêve, du Maintenant et de l'Autrefois, le réveil est le « Maintenant de la connaissabilité » en regard duquel l'image dialectique est concevable : « Le moment temporel dans l'image dialectique ne peut vraiment être conçu que par la confrontation avec un autre concept. Ce concept est le "Maintenant de la connaissabilité". » (Benjamin 1989, 863). « Une véritable "psychanalyse du collectif" est ainsi chargée de la construction d'une synthèse libératrice de la mémoire refoulée. » (Berdet 2005, 25)

En bref, Benjamin oppose le temps qualitatif au temps linéaire pour penser l'histoire comme mémoire collective. C'est à la mémoire involontaire de Bergson et Proust et au fonctionnement de l'inconscient freudien qu'il fait référence en les pensant au regard du collectif. Les caractéristiques qu'il en retient sont avant tout le fait que la mémoire involontaire et l'inconscient ne participent pas du temps chronologique mais d'une temporalité non linéaire; ensuite, il en retire que l'Autrefois, compris comme une latence, peut être appréhendé selon une modalité figurative dans l'objet historique arraché au continuum du temps et constitué en image dialectique; enfin, le passé du temps chronologique est inaccessible depuis le présent tandis que l'Autrefois comme inconscient collectif surgit dans le Maintenant structuré comme le réveil et qui est un présent réminiscent.

On peut ainsi concevoir que le processus de production des documents d'archives s'inscrit dans le temps chronologique et produit une forme collective de la mémoire volontaire : les archives. Benjamin écrit d'ailleurs que « la "mémoire volontaire" [...] est un fichier qui donne à l'objet un numéro d'ordre derrière lequel il disparaît. "Nous y étions." ("J'ai vécu une expérience.") » (Benjamin 1989, 229) La mémoire volontaire est alors une forme d'attestation de l'événement vécu, fini, clos. Le temps dialectique et la

mémoire involontaire constituent la temporalité et la modalité d'existence de l'archive et permettent l'établissement de cette « psychanalyse du collectif » à laquelle aspire Benjamin. Dès lors, les archives sont un dispositif depuis lequel la reconfiguration des souvenirs – représentations d'un événement vécu – en une constellation permet la remémoration de l'Autrefois dans le Maintenant.

Cependant, si les archives consistent en une forme de la mémoire volontaire, la fonction qui leur est assignée est celle de la transmission du passé. Or, si le passé ne peut surgir que dans un Autrefois non-encore-conscient, sa transmission se présente comme une aporie. Benjamin propose, comme nous l'avons évoqué, de distinguer expérience vécue (*Erlebnis*) de l'expérience transmise (*Erfahrung*). L'expérience vécue (*Erlebnis*) constitue une totalité en regard de l'événement auquel elle renvoie, elle s'inscrit dans le temps chronologique de la succession des événements et dans l'instantanéité, la fulgurance du présent. Elle fonde la mémoire volontaire et, en cela, ne peut être transmise ni s'inscrire dans la mémoire collective. En contre-point, l'expérience transmise (*Erfahrung*) entre en résonance avec l'inconscient collectif, elle est ouverte et constitue le point depuis lequel la remémoration est possible, elle abolit le temps chronologique, relève du temps dialectique et fonde la mémoire involontaire. C'est à partir de ces deux notions que la question de la transmission du passé doit se poser. Dans un texte de 1933, *Expérience et pauvreté*, Benjamin interroge ce lien entre patrimoine et expérience : « Que vaut en effet tout ce patrimoine culturel s'il n'est pas lié pour nous justement à l'expérience? » (Benjamin 2011a, 40)

4.3.3 Expérience, narration et transmission du passé

Un retour sur les *Thèses sur le concept d'histoire* offre une prémisse permettant d'envisager la question de la transmission du passé. Benjamin y écrit :

Tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. Le butin, selon l'usage de toujours, est porté dans le cortège. C'est ce qu'on appelle les biens culturels. Ceux-ci trouvent dans l'historien matérialiste un spectateur réservé. Car tout ce qu'il aperçoit en fait de biens culturels révèle une origine à laquelle il ne peut songer sans effroi. De tels biens doivent leur existence non seulement à l'effort des grands génies qui les ont créés, mais aussi au servage anonyme de leurs contemporains. Car il n'est pas de témoignage de culture qui ne

soit en même temps un témoignage de barbarie. Cette barbarie inhérente aux biens culturels affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main. C'est pourquoi l'historien matérialiste s'écarte autant que possible de ce mouvement de transmission. (Benjamin 2000a 432-433)

Les « biens culturels », qu'il appelle ailleurs « héritage culturel » (Benjamin 1991a, 437) ou encore « patrimoine culturel » (Benjamin 2011a, 40), sont l'héritage que les vainqueurs de l'histoire, les dominants, se transmettent « de mains en mains ». Ce « butin » amassé au fil des siècles, dont les archives font nécessairement partie, constitue la mémoire des détenteurs du pouvoir et témoignent de la culture dominante. S'écarter du mode de transmission de l'héritage culturel, signifie, pour Benjamin, trouver la mémoire collective dans d'autres objets que ceux qui forment cet héritage. Il s'agit donc de chercher dans les objets sociaux, qui sont soumis à un autre mode de transmission, les manifestations de l'Autrefois.

Dans *Le conteur*, un texte de 1936, Benjamin revient sur la modalité de transmission du passé capable de constituer la mémoire collective. Il s'agit de la narration. La figure centrale relative à la transmission de l'expérience par la narration est celle du conteur qui est l'agent d'une tradition qui se perpétue de « bouche en bouche » (Benjamin 2011b, 56) plutôt qu'un héritage qui se transmet de « main en main ». Il existe deux groupes de conteurs : le conteur qui voyage, qui vient de loin, et celui « qui est resté au pays et connaît ses histoires et traditions. » (Benjamin 2011b, 56) Ces deux types sont étroitement imbriqués l'un dans l'autre depuis l'artisan du Moyen Âge « en [qui] s'alliait la connaissance du lointain telle qu'une personne ayant beaucoup voyagé peut la rapporter chez elle avec la connaissance du passé telle qu'elle est confiée éminemment au sédentaire. » (Benjamin 2011b, 57-58) La distance et le mouvement, dans le temps et dans l'espace, sont une première condition nécessaire au récit du conteur qui se trouve dans la même forme de posture que le contemporain d'Agamben qui dit « “mon temps” [et] divise [ainsi] le temps, inscrit en lui une césure et une discontinuité » (Agamben 2008, 37).

Seconde caractéristique, le récit du conteur « porte en lui son utilité. [...] Cette utilité consiste tantôt en une morale, tantôt en une instruction pratique, tantôt en une maxime ou une règle de vie – dans tous les cas, le conteur est un homme qui est de

conseil pour son auditeur. » (Benjamin 2011b, 60) Le conseil prodigué par le conteur n'est cependant pas une réponse mais « une proposition concernant la suite d'une histoire (en train de se raconter). » (Benjamin 2011b, 61) En outre, le récit du conteur doit s'alimenter à l'expérience vécue pour pouvoir être transmis. Mais « l'art du récit tend vers sa fin » et le récit a été progressivement écarté « du domaine de la parole vivante » (Benjamin 2011b, 61). Le début de ce déclin est marqué par l'apparition du roman. Roman et récit se distinguent en plusieurs points. D'abord, le roman est attaché à un objet – le livre – dépendant d'une technique – l'imprimerie – qui trouve son origine et se diffuse hors de la tradition. Cependant, la plus grande différence entre récit et roman réside dans le fait que « le conteur tire ce qu'il raconte de l'expérience, de la sienne propre et de celle qui lui a été rapportée. Et il en fait à nouveau une expérience pour ceux qui écoutent ses histoires. » (Benjamin 2011b, 62) Le romancier ne raconte pas, il est seul face à son récit qui sera lui-même reçu par un individu isolé. Le roman, s'il existe depuis l'Antiquité, trouve son accomplissement avec l'affirmation du mode de vie bourgeois au 19^e siècle en même temps qu'une autre forme de communication émerge : l'information. Celle-ci est, elle aussi, « irréconcilable avec l'art du récit » (Benjamin 2011b, 66) en ce qu'elle « exige la possibilité d'une vérification rapide » (Benjamin 2011b, 65). L'information impose nouveauté et instantanéité quand le récit ne peut se déployer que dans le temps.

Le récit « immerge la chose dans la vie de celui qui la raconte pour l'extraire de celle-ci » (Benjamin 2011b, 71). Cet aller-retour constitue la marque du conteur dont le premier geste est la mise en contexte : il énonce d'abord les circonstances dans lesquelles se sont déroulées les choses qu'il va raconter. Or, la brièveté et l'accélération propres au monde de l'information ne permettent pas « cette lente superposition des couches qui fournit l'image la plus exacte du mode par lequel vient au jour le récit parfait en traversant les couches des nombreuses répétitions de sa narration. » (Benjamin 2011b, 74) C'est aussi la posture que le chroniqueur adopte pour écrire l'histoire. C'est ce qui marque « la différence entre celui qui écrit l'histoire, l'historien, et celui qui la raconte, le chroniqueur. L'historien est tenu d'expliquer d'une manière ou d'une autre les événements auxquels il s'attache. Il ne peut en aucun cas se contenter de

les présenter comme des fragments emblématiques du cours du monde. C'est exactement ce que fait le chroniqueur » (Benjamin 2011b, 79). L'élément déterminant l'acte de raconter est « la façon dont [les événements] s'insèrent dans le grand cours insondable du monde » plutôt que « l'enchaînement exact des événements » (Benjamin 2011b, 80). Ainsi, « la mémoire fonde la chaîne de la tradition qui transmet l'événement de génération en génération. » (Benjamin 2011b, 83) Elle permet de faire lien entre différentes histoires et multiplie les possibilités du récit qui est finalement une relation – tant au sens de relater que de mise en lien – de « nombreux événements éparpillés. En d'autres termes, c'est la remémoration qui [...] s'ajoute à la mémoire » (Benjamin 2011b, 84).

Finalement, en distinguant deux formes d'expérience et différentes possibilités de transmission, Benjamin inscrit le récit du conteur dans la mémoire collective et propose une articulation dialectique entre mémoires volontaire et involontaire. Il prolonge la séparation du temps chronologique et du temps dialectique dans cette distinction qu'il opère entre le récit et les autres formes de dire l'événement. La narration, en intégrant l'expérience vécue de celui qui raconte à l'événement, fait de l'acte même de transmission une nouvelle expérience et ouvre une possibilité de dépassement dialectique de l'opposition entre expérience vécue et expérience transmise. Ce n'est donc que dans une certaine adaptation de l'oralité que la transmission du passé peut s'effectuer. En effet, ce que le conteur narre est sa propre expérience de l'événement qui devient, par la mise en récit, l'expérience même du récepteur. La proposition de Benjamin peut se résumer en ce que le conteur, en s'appropriant un événement, permet à son auditeur de se l'approprier à son tour. Ce phénomène fonde la tradition en tant que sédimentation d'expériences, de gestes et d'images telle qu'on l'a évoquée à propos de l'expérience auratique et de la mise en constellation au sein de l'image dialectique.

Du point de vue archivistique, on peut conclure que si les archives permettent une forme de transmission du passé, c'est dans le geste de l'exploitation compris comme une mise en récit qu'elles sont susceptibles de le faire. La figure du conteur benjaminien se retrouve potentiellement dans chaque utilisateur des archives puisque le récit est une

reconfiguration de ce que portent les documents dans une constellation mémorielle qui est le lieu de rencontre entre Autrefois comme savoir non-encore conscient du passé et Maintenant comme fulgurance de la réminiscence.

*At work and Play*²³² (2008), d'Angela Grauerholz, permet de mieux comprendre la relation entre une temporalité non linéaire, la mémoire et la transmission d'une expérience. L'œuvre propose une transposition sous forme d'un site Internet de son œuvre *Reading Room for the Working Artist* (2003-2004). Plus de quatre mille documents de toute nature (photographies, textes, cartes, dessins, extraits de livres, affiches, objets, films, etc.) sont rassemblés en une organisation qui constitue l'œuvre en archives. Les documents sont classés selon des domaines d'activité (collectionner, écrire, exister, créer, disparaître, etc.) qui définissent des champs du savoir et sont liés les uns aux autres. Référant au « palais de mémoire »²³³ antique, l'artiste sélectionne et « évalue les différents types de documents, ainsi que leurs formes de présentation, selon cette idée de pièces qu'on parcourt et qui communiquent entre elles. » (Doyon 2008) Chacun des domaines constitue une entrée pour accéder à la base de données regroupant l'ensemble des documents. La structure n'est donc pas fixe puisque l'ensemble de documents est reconfiguré à chaque utilisation par un « joueur ».

Car en effet, l'œuvre est destinée à des « participants », des « joueurs », plutôt qu'à des spectateurs. Grauerholz met à profit l'interactivité du support, le site web, qui rend le participant co-créateur de l'œuvre. Ainsi, en navigant au cœur de l'ensemble documentaire, l'utilisateur compulse les documents, les articule selon des liens toujours nouveaux et crée finalement « un circuit de significations variées et parfois inattendues » (Doyon 2008) nécessairement inédit. À l'issue de la navigation, les liens deviennent tangibles lors de l'étape de « construction » qui fournit une cartographie du parcours effectué et permet de découvrir l'origine et la nature des documents consultés. La nature relationnelle des archives est ici ce qui permet leur reconfiguration permanente. Cette

²³² L'œuvre est disponible à l'adresse suivante : <www.atworkandplay.ca/>

²³³ « procédé mnémotechnique utilisé par les rhétoriciens de l'Antiquité, qui construisaient un "palais de mémoire" en associant chaque partie d'un discours à une pièce d'un édifice ou d'un lieu public, et le mémorisaient dans l'ordre en passant d'une pièce à l'autre. Ensuite, il leur suffisait de parcourir ce lieu mentalement pour se remémorer leur discours ou leur exposé. » (Doyon 2008)

œuvre nous montre comment, quels que soient les liens initiaux entre les documents, de nouvelles relations sont créées à chaque exploitation qui transforme l'archive. En outre, *At Work and Play* souligne la nature expérientielle du rapport aux archives. En effet, chaque navigation relève d'une expérience particulière de découverte des documents et de leur mise en relation. D'une certaine manière, Grauerholz propose, avec cette base de données, un matériau qui, une fois activé par le « joueur », peut ouvrir sur une remémoration et sur une mise en récit du passé. Les documents sont susceptibles de déclencher la mémoire du joueur. Finalement l'œuvre révèle aussi la potentialité totalisante de l'archive qui, surgissant fragment par fragment à chaque activation, peut être (re)constituée en un tout par l'établissement de liens toujours inédits lors de la visualisation du parcours du joueur.

4.4 Conclusion

En conclusion, si l'archivistique conçoit les archives soit en tant qu'objet issu du passé, soit comme objet de transmission tourné vers le futur, les constituant tantôt en héritage à conserver, tantôt comme héritage à constituer, la conception benjaminienne de l'histoire comme mémoire permet de penser les archives depuis le présent de l'exploitation des documents – qu'elle soit le fait de l'archiviste ou des utilisateurs – comme lieu d'une conjonction temporelle au cœur de laquelle l'archive peut surgir. En effet, la théorie benjaminienne de la connaissance et sa conception de la temporalité permettent de penser la double nature des archives comme documents et comme témoignage tout en articulant cette pensée à l'archive comme modalité d'inscription de soi dans le temps.

Le matérialisme historique benjaminien délinéarise le temps en affirmant que la connaissance du passé résulte non pas d'un retour en arrière comme le propose, par exemple, l'analogie avec la machine à remonter le temps (Ketelaar 2002b), mais d'un surgissement du passé dans le présent, dans l'image dialectique et l'expérience auratique. La triple inspiration bergsonienne, proustienne et freudienne de la théorie de la mémoire benjaminienne aide à mieux comprendre en quoi les archives peuvent constituer une mémoire collective. En effet, en admettant que la mémoire se manifeste

sous deux formes, volontaire et involontaire, et que la mémoire involontaire relève d'un processus inconscient, il devient possible d'articuler dialectiquement les archives à l'archive et, dans le même mouvement, de mieux comprendre la manière dont les archives peuvent participer de la transmission du passé et de la mémoire collective.

La théorie benjaminienne de l'histoire comme renversement copernicien du rapport au passé impose de concevoir l'archive sous la forme de l'image dialectique. Lieu de rencontre du passé dialectique (l'Autrefois) et du présent réminiscent (le Maintenant), cette dernière est un surgissement de la mémoire collective involontaire – le savoir non-encore-conscient du passé – dans le Maintenant d'un sujet. Ce surgissement n'est cependant pensable que si l'on admet que dans le document d'archives sont inscrits, à l'état latent, les différents temps qui peuvent l'actualiser : le passé de sa production, le présent de son exploitation et le futur qui sera nécessairement marqué par ces deux premiers temps. L'inscription de soi dans le temps par l'archive procède alors d'une forme de transmission de l'expérience.

Ainsi, la possibilité de transmission du passé se situe dans le geste même d'exploitation qui marque l'archive de l'expérience de l'utilisateur. L'expérience vécue (*Erlebnis*) enregistrée par les documents et l'expérience transmise (*Erfahrung*) s'articulent dans la mise en récit. Avec le conteur, Benjamin propose une figure possible de l'utilisateur d'archives. En effet, le récit du conteur est structuré par la sédimentation des expériences relatives à un événement particulier qui sont transmises de narration en narration sans jamais s'épuiser dans un récit fixé. Le fil de cette transmission, la tradition, repose sur la mémoire collective tout autant qu'elle la forge en l'inscrivant dans la constellation des paroles qui ont précédé et qui succéderont à celle de celui qui raconte. Il en va de même pour ce qui concerne les archives : les gestes et les images posés dans un Maintenant qui entre en résonance avec les gestes et images posés dans le passé et qui marquent l'archive, laissant une trace pour l'avenir. L'inscription dans le temps, l'archive, est donc cette transmission de l'expérience comprise comme constellation. C'est en cela que les archives sont susceptibles de susciter l'expérience auratique.

Les archives, malgré leur ancrage dans le temps chronologique, leur nature de « butin » transmissible de « main en main » et donc leur rapport au pouvoir, peuvent néanmoins être comprises comme une clé permettant d'accéder à l'Autrefois par le renversement dialectique autorisé par la mémoire et, constituées en archive, revêtir une forme émancipatrice de connaissance du passé. Finalement, d'un point de vue benjaminien, les archives peuvent être considérées comme une objectivation du passé relevant d'une temporalité chronologique au cœur de laquelle réside, à l'état latent, l'archive potentiellement libératrice.

5 Art et archive(s)

Lorsqu'il aborde les utilisations artistiques des archives, le professeur en archivistique Patrice Marcilloux (2013, 156-180) relève deux types de présence des archives dans l'art : les artistes en résidence et la mise en œuvre de documents au travers, essentiellement, de l'œuvre de Christian Boltanski. Cependant, s'il consacre une section de son ouvrage relatif aux déplacements subis par les archives dans la société contemporaine, c'est avec une certaine réticence qu'il admet la pertinence de leur exploitation artistique pour l'archivistique. Selon lui :

les archives des artistes ne sont que rarement les archives des archivistes [...]. Pour autant, l'archiviste sent bien qu'il doit s'intéresser à tout ce qui témoigne de la place des archives dans une société. [Et s'il s'y intéresse, c'est] non point pour en tirer des conséquences professionnelles mais pour comprendre la conception qu'en ont les artistes, et avec eux la société qu'ils interpellent, du souvenir, de la mort, de l'enfance, de la trace et de tout ce qui en fait mémoire, privativement ou collectivement. (Marcilloux 2013, 161)

Selon nous, c'est oublier d'une part, d'innombrables artistes dont la démarche est directement liée à un aspect ou l'autre des archives, et d'autre part le fait que les archives relèvent de l'archive, qui préoccupe particulièrement le champ artistique. Ainsi, comme le montrent les historiens et théoriciens de l'art, les archives sont effectivement au cœur d'un courant artistique qu'Hal Foster a nommé « archival art²³⁴ » (Foster 2004) et qu'Anne Bénichou présente ainsi :

Depuis les années 1960 de nombreux artistes utilisent des archives réelles ou fictives comme matériau artistique et les présentent en tant que telles, ou avec des interventions plastiques minimales. D'autres s'adonnent à la constitution d'archives personnelles, relatives à leur pratique ou au contexte culturel dans lequel ils vivent et travaillent, et considèrent cette occupation comme une activité artistique à part entière. Les travaux que les artistes mènent sur l'archive ne peuvent être réduits à un phénomène d'esthétisation de documents historiques. Plusieurs d'entre eux contribuent à produire au sein de l'art de nouvelles formes de conscience historique. Ils mettent en jeu des temporalités complexes qui convoquent différents temps historiques et qui requièrent de nouveaux outils méthodologiques pour les appréhender et en saisir la portée. (Bénichou 2003, 166)

C'est précisément dans cette perspective que les utilisations artistiques des archives sont envisagées ici : pour ce qu'elles nous disent des pratiques archivistiques et

²³⁴ Que nous traduirons par « art de l'archive ».

de leur objet. Car, en effet, comme nous le mentionnions dans le premier chapitre²³⁵, si les usagers des archives ont été l'objet de nombreuses études depuis les années 1980, les utilisations émergentes dans le cadre de la postmodernité sont moins bien connues. Ainsi, les artistes qui travaillent à partir d'archives participent à l'élargissement de la conception des archives et contribuent à l'élaboration d'une pensée de l'archive. Nous verrons donc la manière dont les archives et l'archive sont envisagées et mises en jeu au sein du champ artistique d'abord. Suite à cette mise en perspective, nous nous attacherons à mettre en lumière les principales questions et caractéristiques des archives que soulèvent leurs utilisations artistiques.

5.1 Les archives depuis l'art

L'archive est un « concept rigoureusement flou » (Habib 2008, 224) qui connaît un succès particulièrement marqué dans différents champs (philosophie, histoire, histoire de l'art, études cinématographiques, etc.) depuis les années 1960. Pour ce qui concerne le champ artistique, l'intégration, par certains artistes, des archives à leurs œuvres devient un objet d'étude pour les théoriciens et les historiens de l'art. Cette intégration prend la forme tant des documents eux-mêmes, que du mode de fonctionnement des archives comme ensemble documentaire, de leur structure, du rapport au passé qu'elles imposent ou encore des méthodes d'organisation qui les constituent. Comme le souligne Anne-Marie Lacombe, les stratégies d'appropriation développées dans les années 1960 par des artistes comme Robert Rauschenberg ont en quelque sorte « “mis la table” pour le mouvement des artistes allant puiser dans les archives pour leur pratique artistique, mouvement qui s'est développé depuis la fin des années quatre-vingt et le début des années quatre-vingt-dix. » (Lacombe 2013, i) Dès lors, « la notion d'archive devient centrale pour penser les pratiques artistiques qui procèdent de collection et d'archivage. Les théoriciens et les commissaires privilégient les enjeux liés à la mémoire et à l'histoire tout en préconisant des approches interdisciplinaires. » (Bénichou 2014, 20) La première décennie du 21^e siècle est donc marquée par l'expansion du discours autour de

²³⁵ Voir *supra* 1.1.1

la relation particulière que certains artistes entretiennent avec les archives et avec l'archive.

D'abord, un tour d'horizon des expositions et de la littérature relatives aux pratiques artistiques mettant les archives en jeu révélera à la fois l'importance du phénomène et les éléments des archives qui intéressent le champ artistique. Nous verrons ensuite que, si la notion d'archive (au singulier) a connu une fortune singulière dans le champ de l'art, les définitions données à ce terme permettent de mieux comprendre la perspective artistique sur les archives. Finalement, nous relèverons les caractéristiques de l'art de l'archive qui permettent de mieux comprendre quelles caractéristiques, quelles valeurs et quelles fonctions sont assignées aux archives dans le champ artistique.

5.1.1 Expositions et publications²³⁶

Depuis la fin des années 1990, les expositions relatives aux relations entre art et archive(s) se sont multipliées tant au niveau international qu'au Québec et au Canada. Ainsi, l'exposition *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art* (Schaffner *et al.* 1998), tenue en Allemagne (Munich, Berlin, Düsseldorf) puis aux États-Unis (New York, Seattle) en 1998 et 1999, présentait des œuvres relatives à la question des archives dont l'enjeu résidait dans le questionnement de la mise en récit historique et la place de l'art dans ce processus. Le projet *Interarchiv* est mené à la Kunstraum de Luneburg entre 1997 et 2002 par l'artiste allemand Hans-Peter Feldmann et le commissaire Hans Ulrich Obrist. « L'archive y est appréhendée dans les rapports à la mémoire, à l'histoire, et plus largement comme un moyen de développer une pensée sur le monde. » (Bénichou 2014, 21) Il a donné lieu à la publication de l'ouvrage *Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field* (Kunstraum de l'université de Luneburg 2002) qui rend d'abord compte du projet, puis réunit des textes d'horizons disciplinaires variés où des artistes, des théoriciens et des professionnels du monde muséal réfléchissent à leur propre rapport aux archives. Enfin, la dernière section présente des artistes travaillant à partir ou autour des archives. Entre 1999 et 2003, le Musée d'art contemporain de

²³⁶ Voir aussi la revue de la littérature de Marie-Pierre Boucher (2009, 16-22).

Montréal a organisé une exposition itinérante au Québec et au Canada, *Autour de la mémoire et de l'archive*, présentant entre autres les œuvres de Christian Boltanski et d'Angela Grauerholz (Lemay 2009, 66). Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris, de son côté, a organisé en 2000 l'exposition *Voilà Le monde dans la tête* qui comprend les œuvres de plus de 60 artistes français et internationaux « visant à saisir et préserver le réel par diverses méthodes : archivage, compilation, collection, énumération, classement, enregistrement, accumulation... où se croisent données personnelles et destinées collectives. » (Musée d'art moderne de la Ville de Paris 2000)

Suite à ces quatre expositions inaugurales, de nombreuses autres ont été organisées. On peut citer *Potential: Ongoing Archive* (Harding 2002) à la galerie John Hansard en Grande-Bretagne, *The Found and the Familiar: Snapshots in Contemporary Canadian Art* (Bishop's University Art Gallery 2004) à la galerie d'art de l'université Bishop au Québec, *Information/Transformation* (Extra City Kunsthal 2005) au centre d'art contemporain Extra City en Belgique, *Archives mortes* (Foulon 2007) au Musée royal de Mariemont en Belgique, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (Enwezor 2008) à l'International Center of Photography de New York, *Les espaces de l'image : Le Mois de la photo à Montréal* (Morel 2009), *Collecter / recycler. Usages de l'archive photographique dans la création contemporaine* (CPIF 2010) au Centre photographique d'Île-de-France, *La revanche de l'archive photographique* au Centre de la photographie (2010) à Genève, *Haunted* au Guggenheim de New York (Blessing et Trotman 2010), *Le mois de la photo à Montréal : Lucidité* (Ninacs 2011), *Collect the WWWorld : The Artist as Archivist in the Internet Age* (LINK Center for the Arts 2011) initialement à LINK Center for the Arts of the Information Age à Brescia en Italie puis à Bâle et à New York (2012).

L'exposition *La photographie performe. The Body and the Archive* (CPIF 2014) qui aura lieu durant l'automne 2014 au Centre photographique d'Île-de-France propose de réaffirmer la performativité de la photographie et son lien à l'archive. Elle se présente comme un « hommage à Allan Sekula et emprunte son sous-titre à l'un de ses principaux textes. » (CPIF 2014). En effet, le premier sans doute à avoir lié les problématiques artistiques à la notion d'archive est Sekula (1986). Dans le cadre d'une réflexion

foucauldienne sur le double statut honorifique et répressif de la photographie au 19^e siècle, il propose un paradigme de la photographie fondé sur l'avènement des archives criminelles au croisement de la photographie et de la physiognomonie. Pour lui, « l'archive est à la fois une entité paradigmatique abstraite et une institution concrète. Dans les deux sens, l'archive est un vaste ensemble de substitution fournissant une relation d'équivalence générale entre les images²³⁷. » (Sekula 1986, 17, trad.) La photographie constitue alors un dispositif de vérité prenant place dans « un système "d'intelligence" bureaucratique-statistique [qui] peut être décrit comme une forme sophistiquée d'archive. L'objet central de ce système n'est pas l'appareil photographique, mais le classeur²³⁸ » (Sekula 1986, 16, trad.)

À la suite de Sekula et parallèlement aux diverses expositions, les publications et colloques se multiplient dans les années 2000 pour préciser et théoriser l'intérêt des artistes pour les archives. Ainsi, en 2000, la quatrième édition de la série de colloques internationaux *Définitions de la culture visuelle* tenue à Montréal avait pour thématique « Mémoire et archive ». Il réunissait plus d'une dizaine de théoriciens et d'artistes afin « de voir comment et pourquoi se manifeste cette obsession de la mise en mémoire, de l'archive, du document et de la commémoration, qui caractérise notre société actuelle. » (Bernier 2000, 8) L'année suivante, deux événements sont organisés de part et d'autre de l'Atlantique. La conférence *Following the Archival Turn: Photography, the Museum and the Archive*, à Chicago dans le cadre du congrès annuel de la College Art Association, a donné lieu à un numéro spécial de la revue *Visual Resources*. Elle se voulait une « réponse à la perception d'un tournant archival dans l'art contemporain et les pratiques muséographiques²³⁹ » (Simon 2002, 101, trad.). En France, le colloque *Les artistes contemporains et l'archive : interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation* (Mokhtari et al. 2004) avait pour objectif principal « de cerner

²³⁷ « [...] the archive is both an abstract paradigmatic entity and a concrete institution. In both senses, the archive is a vast substitution set, providing for a general equivalence between images. »

²³⁸ « [...] a bureaucratic-clerical-statistical system of "intelligence". This system can be described as a sophisticated form of the archive. The central artifact of this system is not the camera but the filing cabinet. »

²³⁹ « [...] response to the perception of an "archival turn" in contemporary art and exhibition practices »

la façon dont [les] artistes ont développé leurs œuvres avec l'archive comme objet, comme méthode, comme image ou comme poétique, et de voir ce que cette relation à l'archive produit ou induit. » (Poinsot 2004, 5)

L'année 2002 est marquée, au Québec, par la parution du numéro thématique de la revue *Ciel variable* intitulé *Archives* et qui présente les travaux d'artistes français (Catherine Poncin), canadien (Vid Ingelevics) et québécois (Patrick Altman). L'article d'Anne Bénichou relatif aux stratégies de mise en œuvre des archives et dans lequel elle élabore la notion d'œuvre-archive (Bénichou 2002), sur laquelle nous reviendrons, paraît dans ce numéro. Dans le même temps, l'ouvrage *Lost in the Archives* (Comay 2002) présente plus de soixante-dix artistes explorant les limites de la mémoire. Cependant, c'est l'article d'Hal Foster, paru dans la revue *October* en 2004 qui semble marquer durablement la littérature internationale sur la question. Il y argumente en faveur d'un « élan archivistique » et de l'existence d'un courant artistique à part entière : le *archival art* sur lequel nous nous arrêterons plus longuement. Depuis, d'innombrables ouvrages, articles et numéros spéciaux de revues sont publiés autour de la problématique associant art et archive(s). Une anthologie, *The Archive*, a été publiée en 2006 sous la direction de Charles Merewether et vise à fournir une introduction quant à la manière dont l'archive a été envisagée depuis Freud et Benjamin jusqu'à l'Atlas Group et Hal Foster en passant par Foucault, Agamben, Ricœur, Sekula ou Warhol.

Malgré le foisonnement des expositions et des ouvrages, seules quelques grandes thématiques traversent ces écrits et réflexions. D'abord, la plupart des ouvrages ont trait à la photographie qui est largement interrogée dans son rapport au réel, à la mémoire ou à la technologie et établit un lien avec les archives depuis ces caractéristiques (Cotton 2005; Moeglin-Delcroix 2010; Langford 2007; Rouillé 2005; Tremblay *et al.* 2007). Un autre aspect de l'art de l'archive réside dans l'intérêt des artistes pour le caractère documentaire des archives. Ainsi, le colloque organisé autour de l'exposition *Archives mortes* propose de « [prendre] en compte les pratiques artistiques contemporaines inspirées par le thème de l'archivage mais aussi basées sur la référence à la mémoire, à l'inventaire et à la temporalité » (Bulletin de Mariemont 2006, 5) dans une perspective multidisciplinaire (création artistique, histoire et philosophie de l'art, la muséologie et

l'édition). En 2009, Bénichou développe l'idée que « les archives tiennent désormais lieu de pratiques artistiques à travers lesquelles les artistes développent une pensée critique sur le monde. Elles peuvent faire œuvre politique et inciter à l'action. » (Bénichou 2009a, 115-116) L'aspect politique des archives a été largement traité depuis Sekula (1986) jusqu'à Spieker (2008). Finalement, depuis quelques années, les études cinématographiques se sont aussi penchées sur la relation entre art et archives, mais dans une perspective quelque peu différente. En effet, les chercheurs de ce domaine ont interrogé l'archive depuis l'histoire, la technicité et la matérialité du film et les problèmes singulièrement aigus de conservation et de restauration que ce médium engendre (Fossati 2009, Habib et Marie 2013)²⁴⁰.

5.1.2 L'archive

Un des impacts les plus visibles de l'intérêt porté aux archives par les champs de l'art et de la philosophie est le passage du mot au singulier : l'apparition et la dissémination de l'archive. La dernière décennie a en effet vu l'archive se doter de multiples acceptions. Avec Foucault, elle est pensée comme une forme de discursivité, « comme la mémoire, [elle] renvoie à l'énonciation de la pensée » (Bernier 2000, 10) et n'a donc que peu de lien avec les archives. Pour d'autres, si les développements d'Internet constituent une cause importante de la visibilité de plus en plus importante des archives, elles sont avant tout une forme relationnelle toujours en devenir pensée depuis Derrida. « Une archive est [alors] un dépôt pour l'avenir, un point de départ, pas un point d'arrivée²⁴¹. » (Harding 2002, 51, trad.) Certains auteurs distinguent les archives de l'archive tout en conservant le seul singulier. Ainsi, « archive s'entend en deux sens, comme ressource à exploiter (ce qui est le cas des fonds d'archives, artistiques ou non) et comme fin en soi (ce qui est le cas de l'archive comme pratique artistique autosuffisante) » (Moeglin-Delcroix 2010, 31) Finalement, « "l'archive" [...] renverrait, pour simplifier, à l'inscription actuelle ou virtuelle de l'histoire sur un support (film, livre, espace public). » (Habib 2008, 224-225) Cette perspective permet

²⁴⁰ Pour une revue de la littérature relative à l'exploitation artistique des archives dans divers champs de création voir Lacombe (2014).

²⁴¹ « An archive is a repository for the future, a starting point, not a end point. »

de penser l'archive comme « mémoire, [comme] trace, [comme] empreinte, [comme] déictique (tout le registre de l'indicialité) » (Habib 2008, 225) et donc d'y intégrer une large gamme d'objets et de manifestations au sein de laquelle les archives peuvent être présentes ou non.

Un autre aspect essentiel est relevé par Sven Spieker qui suggère, quant à lui, que la compréhension des archives tant comme moyen de connaissance objective que de contrôle et de surveillance est parcourue d'irrationnel et échappe finalement à la volonté de contrôle qui en a signé l'émergence. Ainsi :

[...] ce que l'archive enregistre [...] coïncide rarement avec ce que notre conscience est capable de retenir. Les archives n'enregistrent pas tant l'expérience que son absence; elles marquent le point où une expérience manque à sa propre place et ce qui nous est rendu par une archive peut très bien être quelque chose que nous n'avons jamais possédé²⁴². » (Spieker 2008, 3, trad.)

Moeglin-Delcroix note aussi cette caractéristique, à propos des livres de Daniel Buren : « La perte de réalité qui sépare l'image d'une chose de la chose elle-même, est identique à celle qui sépare l'archive de l'événement et la trace de l'expérience. » (Moeglin-Delcroix 2010, 36) Les livres sont en effet, pour Buren, une représentation de l'œuvre et les documents qui y sont reproduits « sont des souvenirs, documents d'un travail. Ils ne peuvent le remplacer. » (Buren 1975 cité dans Moeglin-Delcroix 2010, 36) Les archives apparaissent donc en lieu et place de quelque chose qui n'est plus. Et Piégay-Gros, dans le cadre d'une réflexion sur l'archive en littérature, va plus loin en affirmant que le caractère lacunaire de l'archive est nécessaire à son existence puisque « la trace conservée est toujours trace d'effacement » (Piégay-Gros 2012, 32).

Cette mise en lumière d'une absence et d'un manque constitutifs est certainement l'apport majeur du champ artistique au regard des archives. Les auteurs comme les artistes soulignent en effet, à partir de leur réflexion relative à l'image et particulièrement à la photographie, la disjonction entre réel et représentation par les archives.

²⁴² « What the archive records [...] rarely coincide with what our consciousness is able to register. Archives do not record experience so much as its absence; they mark the point where an experience is missing from its proper place, and what is returned to us in an archive may well be something we never possessed in first place. »

5.1.3 L'art de l'archive

Deux historiens d'art ont particulièrement réfléchi à la question de l'intégration d'archives aux œuvres. Anne Bénichou, d'abord, analyse dès 2002 ce qu'elle nomme les « œuvres-archives ». Ces œuvres sont souvent imposantes de par le nombre de documents qu'elles contiennent. Elles sont produites dans plusieurs cas sur de longues périodes de temps. Leur dispositif rappelle ou exploite des éléments propres au milieu des archives. L'organisation, voire la classification, occupe une place prépondérante.

Reprenant la démonstration de Sekula (1986), l'historienne de l'art distingue deux stratégies datant du 19^e siècle et reprises par les artistes depuis les années 1960. La première cherche à abolir les singularités par le traitement stylistique et la composition des images quand « la seconde [...] cherche [...] à rendre compte de la multiplicité des spécificités. Un système de classement est alors nécessaire pour pouvoir retrouver chaque unité parmi la grande quantité d'images produites. » (Bénichou 2002) Cette dernière pratique est aussi l'objet de l'essai de Garance Chabert et Aurélien Mole qui développent « le paradigme de "l'artiste comme iconographe" » (Chabert et Mole 2009, 178). Leur figure de « l'artiste-archiviste » est caractérisée par une pratique de l'accumulation et du classement des images (Chabert et Mole 2009, 184-185). Le dispositif permet alors la (re)configuration de multitudes de documents en des ensembles signifiants toujours inédits. Et, finalement, compte tenu de leur caractère ouvert, le spectateur est appelé à jouer un rôle actif lors de leur réception.

At work and Play (2008) d'Angela Grauerholz, *Atlas* (1962-2006) de Gerhard Richter, *Capital d'Essais* (1989) de Gilles Mahé (Domino 2004), *Floh* (2001) de Tacita Dean (Godfrey 2005), *The World as Will and Representation* (2007) de Roy Arden, *UN DICTIONNAIRE...* de Melvin Charney (Bénichou 2009a, Charney 2005), ou encore *Tout embrasser* (2000) de Raymonde April sont autant d'exemples de ces œuvres-archives. Toutes ont en commun de procéder par accumulation de documents, processus impliquant une nécessaire sélection. « Penser, classer, ordonner et redistribuer les images » (Arnaud et Le Mercier 2007) deviennent les actions centrales de ces différentes démarches qui entretiennent une relation particulière à l'archive et aux archives, tant

comme structure et processus que dans leur rapport au passé et à la mémoire ou comme « machine à penser le monde » (Bénichou 2009a, 142).

Hal Foster, de son côté, a affirmé l'existence d'un courant artistique à part entière et énoncé trois caractéristiques de l'art de l'archive dont la première est liée à l'aspect lacunaire des archives : « les artistes-archivistes cherchent à rendre physiquement présente l'information historique, souvent perdue ou déplacée²⁴³ » (Foster 2004, 4, trad.). Les archives mises en question par cette forme d'art sont avant tout matérielles et fragmentaires. En outre, précisant les développements de Bourriaud selon qui l'art de l'archive relève d'un « art de l'usage » et donc de la seule réappropriation de documents existants (Bourriaud 2003), Foster affirme que si les artistes de ce courant travaillent effectivement à partir d'objets donnés, ils sont cependant « moins préoccupé[s] par l'origine absolue que par les traces obscures²⁴⁴ » (Foster 2004, 5, trad.). Pour Foster, cette utilisation des archives n'est donc pas tant liée à une forme de nostalgie ou de goût pour l'ancien, mais elle est plutôt animée par une poétique du mystère et de l'opacité. Les artistes s'intéresseraient alors davantage à l'inachevé et au devenir que sous-tendent les archives plutôt qu'au fait qu'elles constituent les traces d'un événement fini.

Deuxième caractéristique de cet art de l'archive, la figure de l'artiste comme archiviste se distingue de celle de l'artiste comme conservateur qui s'intéresse davantage à l'institution muséale²⁴⁵ dans une perspective critique. Bien que certains artistes-archivistes poursuivent la réflexion relative au musée initiée dans les années 1960 et 1970, ils proposent de nouveaux ordonnancements documentaires plutôt qu'un renouvellement des réglages institutionnels. « En ce sens, l'orientation de l'art de l'archive est souvent plus “instituteur” que “destructeur”, plus “législateur” que “transgressif”²⁴⁶. » (Foster 2004, 5, trad.) C'est le cas des artistes travaillant autour du classement et de l'organisation de vastes ensembles de documents tels que ceux

²⁴³ « [...] archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present. »

²⁴⁴ « [...] concerned less with absolute origins than with obscure traces [...] ».

²⁴⁵ Pour une analyse complète de l'art mettant en question l'institution muséale, voir Bénichou (2014).

²⁴⁶ « In this respect the orientation of archival art is often more “institutive” than “destructive,” more “legislative” than “transgressive.” »

mentionnés plus haut. Ces démarches peuvent en effet être comprises comme des formes de mise en ordre du monde.

Finalement, non seulement les artistes se basent sur des archives non officielles, mais ils les créent et révèlent ainsi « la nature à la fois donnée et construite, factuelle et fictive, publique et privée du matériel d'archives²⁴⁷. » (Foster 2004, 5, trad.) Le document est, de plus, souvent traité selon une logique archivistique (une matrice de citation et de juxtaposition) et structuré comme un complexe de textes et d'objets. Les artistes évoquent leur travail en termes de « collection » (Tacita Dean), de « combinaison » (Sam Durant) ou encore de « ramification » (Thomas Hirschhorn), formes qui appartiennent à la logique archivistique révélée par les différents artistes de ce courant. Appuyant son propos sur les démarches de ces trois artistes (Dean, Durant et Hirschhorn), Foster conclut que la volonté présente au cœur de l'art de l'archive consiste moins en une totalisation que dans l'établissement de relations : « il suppose la fragmentation anémique comme condition non seulement pour représenter, mais pour travailler et proposer de nouveaux ordres d'association affective²⁴⁸ » (Foster 2004, 20, trad.). Ce que Foster révèle, c'est davantage la poétique de l'archive plutôt que son lien avec les archives bien qu'il en souligne tout de même des aspects essentiels : l'importance de la matérialité, le caractère « instituant » et la forme relationnelle des archives.

En somme, les écrits relatifs à l'art comme champ d'existence des archives font la lumière sur de nombreux aspects qui sont en général largement ignorés de l'archivistique. D'abord, le singulier « archive » est l'objet d'une dissémination tant dans son usage que dans les significations qu'il recouvre tout en restant le plus souvent synonyme d'objet de mémoire. Par ailleurs, associé à l'archive, le caractère fragmentaire et lacunaire des archives est souligné de manière insistante. Enfin les problématisations proposées sont variées et recouvrent les archives comme objet (aspect documentaire, matérialité), leur fonctionnement comme ensemble documentaire (structure

²⁴⁷ « [...] the nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private. »

²⁴⁸ « it assumes anomic fragmentation as a condition not only to represent but to work through, and proposes new orders of affective association »

relationnelle, méthodes d'organisation), leur temporalité (rapport au passé, devenir), les rapports qu'elles induisent entre histoire et mémoire, entre réalité et fiction, et, finalement, la manière dont elles permettent d'appréhender le monde.

D'un autre côté, quelques archivistes se sont intéressés aux artistes comme usagers des archives²⁴⁹. Parmi eux, Sue Breakell d'un côté, Karl Magee et Susannah Waters d'un autre, ont ébauché des catégorisations des utilisations artistiques des archives. Breakell (2008) souligne en premier lieu l'intérêt des artistes pour les pratiques archivistiques : l'artiste se fait archiviste, ce qui rejoint « les recherches autour du concept d'archives et des pratiques d'archivage » chez Magee et Waters (2011, 274, trad.). Le second type de démarche consiste, pour Breakell, à considérer les archives comme un territoire de recherche (Breakell 2008) permettant « l'exploration d'une thématique ou d'une histoire représentée dans les collections d'archives » (Magee et Waters 2011, 274, trad.). Finalement, un troisième point apparaît dans chacune des deux analyses mais diffère. Pour Breakell, il s'agit, en lien avec le premier point, de la constitution d'archives fictives, tandis que pour Magee et Waters, celui-ci réside dans « l'intérêt pour les propriétés visuelles et physiques des objets archivistiques²⁵⁰. » (Magee et Waters 2011, 274, trad.)

Il est possible, à partir de ces différentes manières d'aborder les archives et leurs utilisations artistiques, de mettre en lumière à la fois certaines caractéristiques des archives (lacune, matérialité, temporalité, structure), les fonctions qui leur sont assignées (mémoire et narration) et, enfin, les valeurs que les artistes et théoriciens leur reconnaissent (poétique et cognitif). C'est sur cette base que nous envisagerons l'art de l'archive dans certaines de ses manifestations qui nous semblent particulièrement significatives au regard des archives et de la pratique archivistique.

²⁴⁹ Comme l'indiquent Marie-Pierre Boucher et Anne-Marie Lacombe dans leurs revues de la littérature (Boucher 2009, 14-16; Lacombe 2013, 28-31).

²⁵⁰ « The use of archives by fine artists can take various forms, from investigations into the concept of archives and archiving practices, to research into a subject or story represented in archive collections, or a focus on the visual and physical properties of archive items. »

5.2 Archive(s), art et archivistique

Nous verrons ici qu'une première catégorisation des démarches artistiques, éclairante au regard des archives, est relative aux artistes envisagés comme utilisateurs des documents. Ensuite, l'étude des utilisations artistiques a permis à Lemay de mettre en évidence l'importance des conditions d'utilisation des documents. Nous montrerons la pertinence de cette grille d'analyse au regard de la pensée benjaminienne telle qu'exposée plus tôt.

5.2.1 Les artistes, usagers des services d'archives, producteurs de documents et archivistes

Parmi les artistes-archivistes, nous avons relevé trois types de pratiques, non exclusives les unes des autres puisque les artistes procèdent en fonction de ce qu'ils désirent mettre en jeu dans l'œuvre : les usagers directs (Emmanuelle Léonard, Catherine Poncin ou Éric Rondepierre), les producteurs d'archives (Raymonde April ou W. G. Sebald) et les « brocanteurs » (Gerhard Richter, Melvin Charney, Christian Boltanski ou documentation céline duval).

Les usagers directs ont recours aux documents conservés dans des services d'archives. Ainsi, depuis 2007, la photographe et vidéaste montréalaise Emmanuelle Léonard, après avoir exploré les images journalistiques²⁵¹, prend pour thématique centrale la police et l'enquête judiciaire. « Utilisez votre appareil photo comme vous utilisez votre arme », cette directive donnée aux élèves d'écoles de police a-t-elle une implication particulière sur les images produites par l'identité judiciaire? C'est pour répondre à cette question que l'artiste a été amenée à consulter les archives. À deux reprises en effet, elle a utilisé les archives du Palais de justice de Québec. Pour *Assemblée nationale du Québec* (2009)²⁵² et pour *Homicide, détenu vs détenu* (2010)²⁵³,

²⁵¹ Notamment avec *Fait divers* (2004) et *Une sale affaire* (2007) qui se retrouvent sur le site de l'artiste : <<http://www.emmanuelleleonard.org/index.php>>.

²⁵² Disponible sur le site de l'artiste : <http://www.emmanuelleleonard.org/assemblee_nationale/index.php>.

²⁵³ Disponible sur le site de l'artiste : <<http://www.emmanuelleleonard.org/homicide/index.php>>.

elle a consulté les dossiers relatifs à l'affaire Lortie d'une part, et au meurtre d'un prisonnier par son codétenu, d'autre part. Les copies des documents qu'on lui a fournies sont des photocopies noir et blanc qu'elle a ensuite retravaillées pour aboutir à des images plus journalistiques. Comme nous y reviendrons plus loin, la série consacrée à Lortie prend une forme narrative, celle d'*Homicide* s'apparente à un documentaire sur la vie des détenus²⁵⁴.

La photographe Catherine Poncin, pour sa part, « mène une quête photographique et plastique qu'elle nomme "De l'Image, Par l'Image" » (Les Filles du Calvaire). Ce travail prend parfois pour base des images issues d'archives publiques telles les archives communales de la ville de Bobigny pour *Du champ des hommes, territoires* (2001)²⁵⁵ ou les archives départementales du Territoire de Belfort pour *Éloge de combats ordinaires* (2008)²⁵⁶. Elle a aussi recours à des archives privées comme les albums de familles d'habitants des régions qu'elle veut explorer dans le temps pour *Corps de classe* (1999)²⁵⁷ ou *Vis-à-vis Seine-Saint-Denis* (2007)²⁵⁸, ou comme les archives de la presse laotienne pour *L'ultime* (2008-2009)²⁵⁹. L'artiste rephotographie ou numérise les images d'archives et les met en dialogue entre elles ou avec d'autres photographies qu'elle prend elle-même.

Par ailleurs :

Dans les voûtes des cinémathèques, dans les caves et greniers de collectionneurs, longtemps jugés obsolètes par les archivistes, les historiens et les « exhibiteurs », repose un stock inimaginable d'images pourrissantes : fragments anonymes, bobines abîmées, rouleaux rongés par la moisissure. Ces lambeaux de pellicules,

²⁵⁴ L'ensemble de ce passage est issu d'une conférence donnée par l'artiste au Centre canadien d'architecture (CCA 2013) et disponible en ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=huy1jBEMXvQ>>.

²⁵⁵ Disponible sur le site de la galerie : <<http://www.fillesducalvaire.com/fr/11/Catherine-Poncin/works/18/0>>.

²⁵⁶ Disponible sur le site de la galerie : <<http://www.fillesducalvaire.com/fr/11/Catherine-Poncin/works/792/0>>.

²⁵⁷ Disponible sur le site de la galerie : <<http://www.fillesducalvaire.com/fr/11/Catherine-Poncin/works/832/0>>.

²⁵⁸ Disponible sur le site de la galerie : <<http://www.fillesducalvaire.com/fr/11/Catherine-Poncin/works/53/0>>.

²⁵⁹ Disponible sur le site de la galerie : <<http://www.fillesducalvaire.com/fr/11/Catherine-Poncin/works/787/0>>.

voués à l'oubli, forment depuis une vingtaine d'années la matière première des pratiques de plusieurs artistes qui, tout en empruntant des voies différentes, s'emploient à exhumer ces fragments et à leur donner une seconde vie, une nouvelle visibilité. (Habib 2004, 157)

C'est ce matériau que met à profit le photographe-plasticien Éric Rondepierre entre 1993 et 2008 pour les séries *Excédents* (1993)²⁶⁰, *Précis de décomposition* (1993-1995)²⁶¹, *Diptyka* (1998-2000)²⁶², *Parties communes* (2005-2007)²⁶³, *Moières* (2007)²⁶⁴ et *Seuils* (2008)²⁶⁵. L'artiste isole des photogrammes de films conservés dans des cinémathèques ou des collections privées. Rondepierre « ne fait pas des “prises” mais des “reprises de vues” [...] déjà prises et enregistrées, son intervention se limitant à choisir la vue à reprendre et à élaborer méticuleusement sa présentation : choix du format et découpe des angles arrondis propres au photogramme » (Arasse 2003, 1)

À côté de ces pratiques, certains artistes privilégient l'emploi de documents dont ils sont eux-mêmes les producteurs au sens archivistique du terme, c'est-à-dire qu'ils produisent ou accumulent dans le cadre de leur activité²⁶⁶. Ainsi, *Tout embrasser* (2001)²⁶⁷ de Raymonde April est une œuvre rassemblant 517 photographies extraites de ses archives personnelles. Les images sélectionnées ont été prises entre 1973 et 1998 et n'avaient jamais été présentées au public avant l'exposition pour laquelle l'œuvre a été créée. Pour Anne-Marie Proulx, « les photographies y apparaissent comme des documents : leur format rappelle des tirages tests, et le cadre des négatifs est visible, montrant que l'artiste n'a pas recomposé ses images, conservant l'intégralité et l'authenticité de chaque captation. » (Proulx 2013, 8) En littérature, la caractéristique de

²⁶⁰ Disponible sur le site de l'artiste : <http://www.ericrondepierre.com/pages/fr_oeuv_excedents.html>.

²⁶¹ Disponible sur le site de l'artiste : <http://www.ericrondepierre.com/pages/fr_oeuv_pdecomposition.html>.

²⁶² Disponible sur le site de l'artiste : <<http://www.ericrondepierre.com/pages/diptyka.html>>.

²⁶³ Disponible sur le site de l'artiste : <<http://www.ericrondepierre.com/pages/partiescommunes.html>>.

²⁶⁴ Disponible sur le site de l'artiste : <http://www.ericrondepierre.com/pages/decomp_moières.html>.

²⁶⁵ Disponible sur le site de l'artiste : <http://www.ericrondepierre.com/pages/fr_seuils.html>.

²⁶⁶ On distingue ici cette démarche de celle qui consiste à accumuler du matériel dans une perspective exclusivement artistique.

²⁶⁷ Disponible sur le site de l'artiste : <<http://www.raymondeapril.com/fr/projet/2000-2002/58/01/01.html>>.

W.G Sebald est aussi de fonder ses récits sur « un matériel accumulé et, dans le cas notamment des photographies, produit par l'écrivain au fil de ses rencontres, de ses voyages, de ses lectures, de ses recherches dans les services d'archives et les bibliothèques, etc. » (Lemay et Klein 2013b, 44) En effet :

En plus d'avoir toujours un appareil photo avec lui et de collectionner des photographies, Sebald amasse les documents les plus variés. Suite à un entretien avec l'écrivain en 2001, Arthur Lubow écrivait : « Il accumulait des cartes postales trouvées dans des brocantes, des plans, des extraits de Mémoires. Il arrachait des photos dans des magazines ou les prenait lui-même avec son petit Canon. Il utilisait ces images d'abord comme un outil de recherche ou un moyen de déclencher l'inspiration et puis il décidait ou non de les intégrer dans ses livres. » (Lemay et Klein 2013b, 43-44)

Finalement, la démarche la plus courante est celle de l'accumulation de documents variés dans le but de constituer la base d'une œuvre. C'est le cas de Gerhard Richter qui, depuis 1962, accumule des documents de tous types (Richter), de Melvin Charney qui photographie des pages de journaux sur lesquelles figurent des images de bâtiments depuis le début des années 1970, de Christian Boltanski qui achète des « vieux papiers » et des images sur les brocantes, ou de documentation céline duval qui :

[...] depuis la fin des années 1990, [...] rassemble des photographies : clichés d'amateurs, cartes postales, images découpées dans les magazines, quand ce ne sont pas aussi les siennes propres. De ce fonds – et sous le nom d'artiste documentation céline duval : le tout sans majuscules – elle tire depuis lors un ensemble de publications : estampes, livres, ainsi qu'une revue, envoyée par la poste à ses abonnées, la revue en 4 images, et qui en est maintenant à son 57^{ème} numéro. (Coadou 2009)

Cette pratique de la collecte et de l'accumulation est le plus souvent liée à une réflexion sur le fonctionnement même des archives et sur le discours que celles-ci sont susceptibles de porter. En effet, la masse documentaire accumulée au fil du temps nécessite une forme d'inventaire et d'organisation. En outre, les documents réunis ne relèvent pas tous des archives au sens archivistique strict puisque s'y côtoient des journaux, des documents achetés dans les brocantes, des documents produits par les artistes eux-mêmes, des images de tous genres (gravures, photographies, dessins, plans, cartes postales, etc.). Cette pratique tend donc à élargir la définition des archives pour la rapprocher de celle de l'archive telle que proposée par Habib soit, « l'inscription actuelle ou virtuelle de l'histoire sur un support (film, livre, espace public). » (Habib 2008, 225).

5.2.2 Les conditions d'utilisation

Par ailleurs, comme nous l'avons mentionné, les travaux de Lemay (Lemay 2010a et b; Lemay et Boucher 2011; Klein et Lemay 2013b) mettent en lumière les différents éléments qui sont mis en œuvre lors de toute exploitation des documents d'archives et qui constituent un outil favorisant une meilleure compréhension de la manière dont les archives sont utilisées et la façon dont les utilisateurs les conçoivent, à quelles fonctions ils les associent. Cet outil, Lemay le nomme « conditions d'utilisation » et il se compose de quatre éléments : la matérialité des archives, le contexte, le dispositif au sein duquel l'utilisateur inscrit les documents, et, finalement, le rôle assigné au public. L'ensemble de ces composantes constitue en fait les conditions d'existence des archives et offre une grille d'analyse pour étudier toute forme d'exploitation des documents. Les utilisations artistiques des archives permettent de les rendre particulièrement tangibles puisque les artistes opèrent des déplacements qui jouent précisément avec ces éléments.

D'abord, la matérialité des archives est l'un des aspects le plus largement mis en lumière par les artistes et « le plaisir esthétique que suscitent ces images en ruines [que sont les films anciens non encore restaurés] repose en effet sur la "valeur d'ancienneté" de la pellicule filmique (patine du temps, scories ombreuses, couleurs éclatantes), la mémoire historique qu'elles portent, et les refigurations surprenantes qu'engendre l'usure du support filmique. » (Habib 2004, 158) Le rapport des artistes aux archives en tant qu'objets permet de comprendre le rapport physique que tout utilisateur entretient, d'une manière ou d'une autre, avec les documents. En outre, la matérialité est elle-même signifiante tant au travers du support que de la mise en forme ou des imperfections de l'objet. Finalement, « accepter la matérialité du film, sujette au pourrissement, revient à reconnaître l'historicité propre au cinéma [et aux archives], [leur] condition de possibilité. » (Habib 2008, 31) L'existence matérielle des archives rend en effet tangible l'inscription des documents dans le temps tout autant qu'elle est le lieu d'inscription du temps lui-même. Et c'est bien, ce que souligne Didi-Huberman, une forme d'expression du matérialisme historique de Benjamin qui se retrouve dans l'objet puisque :

[...] c'est dans l'impureté, dans la lie des choses que survit l'Autrefois. [...] le temps est à même la matière des choses.

[...] c'est dans la matérialité elle-même, c'est dans l'impureté des rebuts, [...] c'est dans les comportements anachroniques ou « hors d'âge » que se repère la « préhistoire » (*Urgeschichte*) d'une culture. Les choses « qui ont fait leur temps » n'appartiennent pas simplement à un passé révolu, disparu : parce qu'elles « sont devenues des réceptacles inépuisables de souvenirs », elles sont devenues matière à survivance – l'efficace matière du temps passé. (Didi-Huberman 2000, 107-108)

Comme l'exprime Arlette Farge, « le contact avec l'archive commence par des opérations simples, entre autres la prise en charge manuelle du matériau. » (Farge 1989, 71) Celle-ci s'avère parfois difficile pour l'historien puisque

On peut buter sur la déféctuosité matérielle du document : les coins grignotés et les bordures abîmées par le temps avalent les mots; ce qui est écrit en marge [...] devient souvent illisible, un mot manquant laisse le sens en suspens; parfois le haut et le bas du document ont subi des dommages et les phrases ont disparu, à moins que ce ne soit à la pliure [...] que se constatent des déchirures, donc des absences. [...] Aujourd'hui, ce sont de piètres pièces à conviction, toutes en dentelles. (Farge 1989, p. 72-73)

Certains artistes, quant à eux, mettent les dégradations subies par le support en relief dans leurs œuvres et les utilisent comme point de départ. Le rapport des artistes aux archives a alors ceci de particulier qu'il permet de comprendre le rapport physique que tout utilisateur entretient, d'une manière ou d'une autre, avec le document. Ils montrent la manière dont la matérialité est elle-même signifiante tant au travers du support que de la mise en forme ou des imperfections de l'objet. Ainsi, la photographe française Catherine Poncin, dont il a été question plus haut :

[...] rephotographie des images déjà existantes, les scanne et « les met en scène ». Elle trouve sur les marchés des photographies anonymes ; Revisite des albums de famille ; Révèle des fonds d'archives patrimoniaux de musées ou de presse : prises de vue, documents, gravures, peintures ; Divulgue à partir de bases de données numériques : des imageries médicales, des paysages... (Les Filles du Calvaire)

L'Ultime (2008-2009)²⁶⁸ est une série de dix-huit pièces dont le matériau premier est constitué d'une part de photographies d'archives du journal quotidien laotien *KLP* qu'elle a pu compulsé à Vientiane, d'autre part de photographies qu'elle a réalisées durant un voyage à travers le Laos. Elle opère « des glissements, des superpositions

²⁶⁸ Disponible sur le site de la galerie : <<http://www.fillesducalvaire.com/fr/11/Catherine-Poncin/works/787/0>>.

[pour] rendre compte de ce trouble » (Poncin 2009) qu'elle a ressenti lors de la consultation des archives de *KLP* qui révélaient une certaine forme d'absence du passage du temps. Les images qu'elle parcourait et celles qu'elle venait de réaliser lors du voyage représentaient les mêmes scènes et les mêmes paysages. Selon elle « le passé et le présent ne formaient [...] qu'un plan » et « la modernité n'avait inscrit ici, ni trace, ni témoin. » (Poncin 2009)

Les images qu'elle propose sont faites de transparences, d'entrecroisements, dans lesquelles s'inscrit une forme d'éternité. Or, le tissage des temporalités ne peut être rendu tangible que par la matérialité des documents puisque « le temps est à même la matière des choses » (Didi-Huberman 2000, 107). Ainsi, par exemple, une pièce de la série présente une fillette et un chien. La fillette, dans la partie gauche de l'image, est un élément d'une photographie ancienne comme en témoigne le grain, le flou, la surexposition qui confèrent à l'enfant un aspect spectral. À droite, la photographie du chien quant à elle, est visiblement contemporaine si l'on se fie à certaines caractéristiques telles que les couleurs, la finesse du grain ou l'angle de prise de vue. Les deux images sont littéralement entremêlées, elles se chevauchent l'une l'autre en une zone de transparence dans laquelle les deux éléments (la fillette et le chien) se rejoignent comme s'ils appartenaient à un même moment... une forme d'éternité telle que « l'éternité [...] repose sur l'entrecroisement des aspects du temps, non sur le temps illimité. » (Benjamin 2000c, 149) Cet entrecroisement se manifeste « dans l'intériorité du souvenir et dans l'extériorité du vieillissement. » (Benjamin 2000c, 149) La matérialité du document peut donc faire sens dans l'intersection de son contenu et de son existence sensible.

Le deuxième élément des conditions d'utilisation des archives est le contexte, c'est-à-dire les différents champs d'existence des archives. Lemay affirme que « le potentiel de signification des documents d'archives va se réaliser en fonction d'un champ, d'un domaine, d'un discours » (Lemay 2010b, 77). Au regard de la conception benjaminienne de la connaissance du passé, le contexte d'utilisation est en effet déterminant quant à la lisibilité de l'objet historique puisque l'historicité est déplacée du moment de la production des objets à celle de la reconfiguration des possibles qu'ils

portent. Comme on l'a vu précédemment avec *Signal* de Boltanski, le contexte d'utilisation constitue le Maintenant de l'utilisation des documents saisi par l'Autrefois de leur production. Le plus souvent, les artistes jouent avec le contexte des documents pour élaborer des formes narratives qui en brouillent la signification, en révèlent, au contraire, les mécanismes sous-jacents, ou encore permettent de réévaluer certaines caractéristiques des archives telles que leur fonction de preuve, leur lien à la réalité, à l'authenticité et à la vérité. Ainsi, par exemple, Hans-Peter Feldmann, avec *Porträt* (Feldmann 1994) réunit des photographies trouvées et les réorganise en un ensemble qui paraît cohérent et porteur d'un récit véridique alors qu'il n'en est rien (Spieker 2008; Arden 2006). Dans le même ordre d'idées, Patrick Altman présentait *À distance* (2008)²⁶⁹ dans le cadre du 400^e anniversaire de la ville de Québec (Nadeau *et al.* 2008). Ce projet réunit des photographies d'archives dont les titres indiquent qu'elles représentent divers lieux de la ville. En fait, toutes sont des photographies anciennes qui ont été prises ailleurs et qu'Altman a recadrées et nommées de manière à induire le spectateur en erreur.

Troisième élément, le dispositif, a d'abord été mis en lumière en 2007 par Lemay (2007) en archivistique d'un côté, et par Robert Dion et Mahigan Lepage (Dion et Lepage 2007) en études littéraires, d'un autre côté. Il s'agissait d'analyser les différentes stratégies d'exploitation des archives dans le processus de création à partir de la démarche d'un photographe québécois, Bertrand Carrière (Lemay 2007) et des « usages du document dans la biographie d'écrivain contemporaine » (Dion et Lepage 2007). Les éléments qu'ils pointaient alors se recoupent, et, selon eux, trois stratégies ou usages des archives permettent aux créateurs de rendre leur conception tangible : l'intégration (Lemay 2007, 2009) ou médiation (Dion et Lepage 2007); l'appropriation (Lemay 2007, 2009) ou mise en tension (Dion et Lepage 2007); enfin la simulation (Lemay 1992, 2007, 2009) ou appropriation (Dion et Lepage 2007). À toute fin pratique, nous retiendrons la terminologie proposée par Lemay.

²⁶⁹ Des vues de l'exposition sont disponibles sur le site de Vu Photo : https://vuphoto.org/fr/exposition/216/6-Emissaires_-Quebec-reinventee-par-photographie-actuelle/.

Avec l'intégration le document est utilisé pour lui-même, sa matérialité est considérée comme signifiante en soi. Elle est « considérée comme “pure trace”, [elle est] rendue à son caractère médiat, indirect, à son épaisseur de médium » (Dion et Lepage 2007, 12). À ce titre, le document est directement intégré à l'œuvre ou encore la constitue pleinement. L'appropriation « prend la forme de l'ajout » (Dion et Lepage 2007, 15) puisque l'artiste « commence à lui donner du sens [à l'archive²⁷⁰], à la faire parler, à l'utiliser comme document à des fins diverses » (Dion et Lepage 2007, 12). Chez Lemay ce procédé tient de l'appropriation en ce que les artistes exploitent « des images qui existent, [créent] à partir de corpus qui ne leur appartiennent pas. » (2007, 71) La simulation, enfin, est ce « moyen qui consiste à se réapproprier non pas des photographies existantes mais ce qu'elles donnent à voir et la façon dont elles le font. » (Lemay 1992, 246) Il s'agit d'une stratégie « laissant croire au spectateur que cette œuvre est un véritable document d'archives » (Lemay 2007, 10), l'artiste se faisant alors « l'auteur [de l'archive], la détournant à sa guise et s'enarrogeant l'autorité » (Dion et Lepage 2007, 12). Ces stratégies d'exploitation renvoient à des dispositifs, des manières d'organiser les éléments constitutifs de l'œuvre, particuliers tels que le montage, la mise en scène ou l'œuvre-archive. Le montage agit dans et sur le temps, la mise en scène agit dans et sur l'espace, l'œuvre-archive concerne davantage les relations entre les documents accumulés.

Enfin, le dispositif est lié au dernier élément qui est le rôle attribué au public par l'utilisateur des documents. Toute production à partir d'archives vise en effet la transmission de quelque chose et, si les utilisateurs traditionnels tendent à maintenir les archives dans leur invisibilité, les artistes, au contraire, leur donne une visibilité qu'elles n'avaient pas jusque-là en les inscrivant dans l'espace public. Le travail de Raphaëlle de Groot, par exemple, repose en grande partie sur une « dynamique [qui] restitue un monde dérobé à la vue, en quelque sorte irreprésentable, un univers hors champ, retenu ou en attente, entre le conscient et l'inconscient. » (De Groot)

Plusieurs de ces projets reposent sur une activité de collecte de « données » et de réorganisation de matières déjà existantes, de traces, qui ont en commun

²⁷⁰ Le singulier « archive » est employé par les auteurs pour désigner les archives.

d'appartenir à un domaine qui ne retient pas d'ordinaire l'attention. Le geste d'extraire ces traces de leur dimension quotidienne pour les constituer en archives permet un autre regard. Le geste devient subitement tangible, le détail se fait immense et révèle l'infini, l'impersonnel dévoile une proximité partagée. Cette dynamique restitue un monde dérobé à la vue, en quelque sorte irréprésentable, un univers hors champ, retenu ou en attente, entre le conscient et l'inconscient. (De Groot)

En outre, les utilisateurs habituels des archives proposent le plus souvent à leur lectorat un texte achevé alors que le champ de l'art a, depuis Duchamp, développé une relation de réciprocité avec le public qui participe à créer l'œuvre. Avec l'idée selon laquelle le regardeur fait le tableau, le récepteur de l'œuvre se voit assigner un rôle actif essentiel qui a des conséquences majeures pour les archives. Ainsi, c'est le public qui a pour tâche de compléter ce que l'artiste lui propose à partir des documents mis en œuvre et, comme l'indique Boltanski dans un entretien avec Nathalie Heinich, devant les archives chacun est renvoyé à sa propre histoire (Boltanski et Heinich 2005). En « l'engageant dans une histoire qui lui est *a priori* étrangère » (Morel 2009, 153), les artistes incitent donc le public à reconnaître l'archive et à s'y inscrire. Par exemple, l'œuvre d'Oscar Muñoz *Aliento [Souffle]* (1996-2002)²⁷¹ engage pleinement le spectateur. Des photographies de personnes disparues, sont imprimées sur des disques en métal poli. De prime abord, les portraits, reproductions de ces photographies parues dans la presse, sont invisibles et le disque fonctionne comme un miroir. Puis le spectateur souffle sur le disque qui, grâce à la condensation se formant à sa surface, révèle le visage d'une personne disparue. Dans le même type de jeu que dans l'œuvre de Brodsky évoquée plus haut, les visages apparaissant sur le disque se superposent au reflet du spectateur, liant intimement les temporalités et les espaces. Cependant, ici le reflet n'est pas dû à un élément extérieur, mais à l'action posée par le visiteur qui est nécessaire pour découvrir l'œuvre.

Les conditions d'utilisation révèlent donc les différentes modalités d'existence des documents d'archives. Il apparaît que non seulement tous les choix posés sont significatifs (dimension matérielle, présentation, contexte, rôle du lecteur), qu'ils laissent

²⁷¹ Des illustrations sont disponibles dans Matheson (2009) :
<<http://cielvariablearchives.org/component/content/article/113-traces-disparitions-oeuvre-oscar-munoz.html>>.

leurs marques sur les archives, mais que celles-ci ne peuvent être exploitées que par leur intermédiaire. L'attention portée aux conditions d'utilisation permet de dégager de nouvelles perspectives sur les archives et l'archivistique, plus précisément sur ce qui advient des archives lorsque, de documents, elles deviennent archives. On constate, et nous y reviendrons plus en détail dans le prochain chapitre, que, loin d'être la fin d'un cycle, les archives définitives – c'est-à-dire l'ensemble des documents qui sont conservés de manière permanente – marquent davantage le début d'un processus. Les archives ne deviennent véritablement archives que lors de leur utilisation.

5.3 Ce que l'art nous dit des archives

Les différentes thématiques abordées par les œuvres permettent, finalement, de décaler le point de vue que l'on porte sur les archives et d'en comprendre différemment certaines caractéristiques, certaines fonctions et certains modes de fonctionnement. Ainsi, nous nous attarderons sur la manière dont les artistes envisagent les archives en relation avec la mémoire et l'identité, avec l'authenticité et le réel, comme modalité d'appropriation du monde et moyen de connaissance, et, enfin, en regard de leur dimension évocatrice. Comme nous l'avons souligné plus haut, un regard archivistique porté sur les œuvres de l'art de l'archive a permis à Breakell (2008) puis à Magee et Waters (2011) de faire ressortir des types de démarche particulières liées à l'art de l'archive : le concept d'archives, les pratiques d'archivage et l'artiste comme archiviste; le sujet sur lequel portent les documents ou l'histoire dont ils sont le véhicule ou qu'ils permettent de raconter; ou encore les propriétés physiques ou visuelles des documents. Nous avons pu établir, au cours des travaux que nous avons menés (Lemay et Klein 2012a), une première typologie qui recoupe en partie celle de Magee et Waters (2011). Les démarches que nous avons retenues interrogent les archives au regard de la mémoire et de l'articulation de l'individuel au collectif (Christian Boltanski, Jeff Thomas, Rosalie Favel, etc.); la mise en cause des archives dans ce qu'elles promettent d'authenticité, c'est-à-dire leur relation au réel et à la fiction (Hans-Peter Feldmann, Patrick Altman, etc.); la structure particulière des archives, et ce qu'elles impliquent en termes de connaissance et d'appropriation du monde (Gerhard Richter, Angela Grauerholz, Melvin

Charney etc.); et, finalement, la poétique des archives et leur fonction d'évocation (Loren Williams, Éric Rondepierre, etc.).

5.3.1 Mémoire et archives : entre identité et temporalité²⁷²

Comme on l'a vu plus haut, la mémoire pensée en termes benjaminiens est affaire de possibilité de connaissance et de transmission du passé. La figure du conteur permet autant l'articulation des formes volontaire et involontaire de la mémoire que ses manifestations individuelles et collectives puisque c'est en s'appropriant un événement que le conteur devient capable d'en assurer la transmission. Nous avons conclu que le geste de l'exploitation des archives, en tant que mise en récit, est potentiellement un geste de conteur. C'est ce que nous proposons de voir au travers des œuvres de Christian Boltanski.

5.3.1.1 Mémoire individuelle et transmission du passé : l'utilisateur comme conteur

Christian Boltanski, « certainement le plus important de ceux qui ont pu travailler avec les archives » (Boltanski et Heinich 2005, 153) selon la sociologue Nathalie Heinich, s'intéresse particulièrement à la manière dont la mémoire collective est liée à la mémoire individuelle. En effet :

Depuis près de quarante ans, Boltanski a posé conceptuellement et philosophiquement des questions au sujet de la stabilité de l'archive comme moyen à partir duquel nous venons à connaître et à comprendre le passé, non tant de manière à présenter la logique du souvenir mais à explorer et à présenter comment les images photographiques troublent le souvenir et, dans leur instabilité, rendent poreuse la frontière entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. (Enwezor 2008, 30-31, trad.)

Ses *Inventaires des objets ayant appartenu à... (1970-1995)*²⁷³, par exemple, révèlent la manière dont les mémoires individuelle et collective peuvent s'articuler. Ces installations éphémères présentent, dans un musée, l'ensemble des objets d'un habitant de la ville où a lieu l'exposition. À la fin de celle-ci, les objets sont rendus à leur

²⁷² Ce passage est largement inspiré de Lemay et Klein (2010a).

²⁷³ Des vues de l'installation sont disponibles dans l'article de Bénichou (2005a) notamment.

propriétaire ou bien dispersés si la personne est décédée. Les objets consistent en des vêtements, du mobilier, des objets du quotidien et des documents. Boltanski a réactualisé l'installation quinze fois entre 1973 et 1995, et a réalisé une installation permanente en 1990 à la demande du CAPC (Centre des arts plastiques contemporains) du musée d'art contemporain de Bordeaux en France (Bénichou 2014, 137). Cette œuvre est donc à la fois finie dans chacune des actualisations et jamais tout à fait achevée en tant qu'œuvre d'autant que l'artiste n'a pas besoin d'être partie prenante de sa réalisation. En effet, Boltanski délègue au commissaire d'exposition ou au conservateur du musée tant la mise en espace que le choix des objets.

Les *Inventaires* ne retiennent de l'univers intime de l'individu que les objets et documents qui sont susceptibles de faire communauté. Ainsi, note Anne Bénichou, « les portraits proposés [sous la forme des objets et documents appartenant à un individu] sont stéréotypés et interchangeable » (Bénichou 2005a, 144). En outre, l'œuvre étant réalisable par d'autres personnes que l'artiste et avec les objets et documents de n'importe qui, le caractère personnel des objets tend à disparaître au fil des actualisations de l'œuvre. « Ce qui est le plus important dans l'art, c'est que ce soit totalement universel et collectif, mais que chacune des personnes qui le reçoit pense que c'est personnel et se reconnaisse. » (Boltanski et Grenier 2007, 263) Les *Inventaires* participent de cette reconnaissance puisque « les spectateurs [y] sont confrontés avec les objets qu'ils reconnaissent, ils ont l'impression que ce sont leurs propres objets qui sont muséographiés, ce portrait en creux devient leur propre portrait, différent pour chacun. » (Boltanski cité dans Bénichou 2005a, 148) Il s'agit donc d'une forme de mémoire qui est mise en œuvre, les visiteurs y reconnaissent des éléments de leur propre expérience qu'elle soit ancienne ou plus récente.

Par ailleurs, Boltanski explique que :

Un des aspects de cette exposition c'est, disons, une réflexion sur l'idée de musée et de conservation par le musée. Ce qui [l]'intéresse dans ces objets, c'est qu'une fois qu'ils sont sous vitrine ce sont des objets totalement morts. Parce que d'une part, ils ont perdu toute fonction [...]; et d'autre part, ils ont perdu toute mémoire affective. [...] Ils sont doublement morts [...] Une des idées de ce travail c'est que, dès que l'on essaie de préserver quelque chose, on est obligé de le tuer. Toute

préservation [...] entraîne aussitôt la mort [...]. (Boltanski cité dans Bénichou 2005a, 140)

Ce qui est posé ici, c'est la contradiction entre conservation et transmission. Par le caractère réitérable de l'œuvre, l'artiste propose une forme de pérennisation qui refuse la fixation dans le temps. Pour préserver et transmettre, Boltanski maintient son œuvre vivante, c'est-à-dire liée à une actualisation chaque fois unique. Là où Boltanski parle de fonction de l'objet, on peut revenir à l'expérience du conteur. Ainsi, en exposant des objets et des documents appartenant à quelqu'un d'autre, l'artiste les fait siens pour mieux en transmettre une forme de mémoire. Cette mémoire est cependant moins celle de la personne à qui ils ont appartenu (qui ne disparaît pourtant pas totalement) qu'une mémoire collective, plus universelle, qu'ils véhiculent par eux-mêmes en évoquant à chaque visiteur de l'exposition quelque chose de leur propre vie.

Comme le conteur benjaminien, Boltanski offre une possibilité de rencontre entre un Autrefois comme savoir non-encore conscient du passé (si récent soit-il) et un Maintenant comme fulgurance de la réminiscence. En faisant appel à la mémoire de chacun, Boltanski fonde en quelque sorte une tradition dans la mesure où chaque visiteur de l'exposition, en reconnaissant quelque chose de lui-même dans les objets et les archives d'un autre, s'inscrit dans un mouvement collectif qu'il pourra lui-même transmettre à d'autres par le récit de l'expérience de remémoration qu'il a vécu. En outre, l'artiste propose un dépassement de la tension qui tend à opposer transmission et conservation en déplaçant l'objet de la pérennisation. Contre les conceptions muséales et archivistiques traditionnelles de la préservation et de la conservation qui visent à maintenir les objets dans leur état d'origine, les actualisations qu'il impose donnent à l'œuvre un caractère essentiellement multiple et impossible à conserver. Comme l'indique Bénichou (2014), la démarche de Boltanski, comme celles de nombreux autres artistes dont les œuvres sont allographiques ou éphémères, introduit un mode de préservation qui relève de la transmission et qui change radicalement notre rapport à la mémoire et donc à l'archive.

5.3.1.2 Archives et inconscient collectif

Par ailleurs, parmi les artistes qui, à l'instar de Boltanski, interrogent les archives dans leur rapport à la mémoire, les artistes autochtones canadiens, tels que Rosalie Favel (*Longing and not Belonging*, 1997-1999; *Plain(s) Warrior Artist*, 1999-2006) (Favel 2000; Collectif des Conservateurs Autochtones), Robert Houle (*Premises of Self-Rule*, 1994) (CCCA) ou Bonnie Devine (*Family Album*, 1998) (CCCA) tiennent une place essentielle quant au questionnement de la mémoire collective. Les œuvres de l'artiste et conservateur iroquois, Jeff Thomas, pour ne prendre qu'un exemple, constituent une recherche autour des questions mémorielles pour contrer les stéréotypes qui restent attachés à l'identité autochtone.

Thomas a commencé, dans les années 1970, à photographier son environnement immédiat : l'architecture de sa ville, Buffalo (New-York). Puis, il a commencé à chercher des photographies produites par des autochtones dans les bibliothèques et services d'archives au lieu de quoi il a trouvé des photographies de guerriers et de chefs indiens prises par des blancs. Selon lui, « les archives photographiques devraient refléter la réalité des autochtones en représentant tous les membres de [leurs sociétés] dans un contexte quotidien, plutôt qu'un seul aspect de leur culture et de leur histoire²⁷⁴. » (Payne et Thomas 2002, 110, trad.) Les œuvres de Thomas trouvent donc leur fondement dans la notion d'« Iroquois urbain » qu'il cherche à définir comme une identité possible pour les autochtones d'aujourd'hui. Le questionnement de Thomas est le suivant : « Tout le monde pouvait reconnaître un Indien qui portait une coiffure de plumes d'aigle, mais que se passait-il quand un Indien ne portait plus de plumes sur la tête? » (CCCA) Aussi, il s'agit pour lui de « construire un pont entre les images historiques des autochtones trouvées dans les bibliothèques et les archives et le monde autochtone actuel tel qu'il est vécu par ceux qui l'habitent²⁷⁵. » (Payne et Thomas 2002, 111, trad.) Certaines de ses séries (*Bridging the Gap* 1998, *The Bear Portraits* 1983-

²⁷⁴ « the photographic archive should reflect the reality of Aboriginal people, depicting all the members of our societies in everyday settings, rather than single out one aspect of our culture and history »

²⁷⁵ « [...] building a bridge between the historical images of Aboriginal people found in the library and the archive and the present day Aboriginal world experienced by its inhabitants. »

1999)²⁷⁶ consistent alors en une juxtaposition d'images anciennes et de portraits d'Iroquois contemporains et urbains, ce qui lui permet de mettre en lumière la disparition de la culture et de l'identité autochtones dans le processus de leur urbanisation.

Son premier projet, dans les années 1980, a consisté en une juxtaposition de deux séries de photographies : ses photographies urbaines et des photographies de pow-wow contemporains. Son objectif était alors double. D'une part, il espérait affirmer une présence autochtone vivante et vibrante au cœur de la vie urbaine, d'autre part il questionnait la pertinence des photographies historiques prises par les photographes blancs. Ce premier travail n'a été exposé qu'en partie : les photographies urbaines n'ont pas été retenues par le commissaire d'exposition et les pow-wow ont été jumelés avec le travail ethnographique d'Edward S. Curtis²⁷⁷, c'est-à-dire précisément avec ces images faites par les Blancs que Thomas tentait de contrecarrer. Suite à ce projet et à un séjour à Winnipeg, sa recherche sur les pow-wow l'a conduit aux Archives nationales du Canada à Ottawa où il a parcouru les index de la collection des Premières nations. Il a alors réécrit les descriptions des photographies dans le but de trouver un nouvel agencement et de mettre au jour les voix des personnes photographiées (Payne et Thomas 2002, 111-113). Ce travail a trouvé un aboutissement dans une coopération avec l'archiviste Melissa Rombout pour réécrire les légendes des photographies de la collection.

Les questions soulevées par ces premiers travaux rejoignent les propos de Sekula quant à la photographie comme moyen de contrôle et à la mise en archives comme prise de pouvoir. Ainsi, Carol Payne explique, dans cette perspective, que les théories raciales du 19^e siècle sous-tendent les archives photographiques liées aux autochtones tant dans les représentations qu'elles en donnent que dans les modes d'organisation dans lesquels elles s'inscrivent (Payne et Thomas 2002, 113-114). Thomas, quant à lui, explique que

²⁷⁶ Des illustrations sont disponibles sur le site du CCCA : http://ccca.concordia.ca/artists/image_timeline.html?languagePref=fr&link_id=2007&artist=Jeff+Thomas.

²⁷⁷ Edward S. Curtis (1868-1952) est un photographe américain. Entre 1907 et 1930, il photographie quelque quatre-vingts peuples autochtones d'Amérique du Nord et publie plus de 2 000 photogravures dans une encyclopédie en vingt volumes, *The North American Indian*. Ses images représentent les différents styles de vie et coutumes des autochtones depuis l'Alaska jusqu'en Californie.

« [son] intention était de briser les règles présidant à la représentation des Indiens dans la mesure où ils sont uniquement perçus comme prenant part au passé plutôt que comme une expérience culturelle présente²⁷⁸. » (Payne et Thomas 2002, 123, trad.)

De notre perspective, l'œuvre de Thomas met en lumière le fait que les archives constituent une forme de mémoire volontaire au cœur de laquelle peut surgir, sous le coup d'un Maintenant capable de le lire, un Autrefois enregistré de manière involontaire. Ainsi, Thomas, en cherchant dans les archives une représentation de ses ancêtres n'y a trouvé que l'image que les Blancs voulaient en conserver : une image exotique et folklorique qui perdure aujourd'hui encore. Cependant, par son regard critique et le dispositif au sein duquel il inscrit les documents, l'artiste parvient à faire surgir une mémoire de l'oppression subie par les autochtones nord-américains alors même que celle-ci est soigneusement rendue invisible dans les archives. En juxtaposant les images conservées pour mémoire par les Blancs à ses propres images témoignant de sa réalité actuelle, il révèle l'assimilation et l'acculturation des populations autochtones et la disparition de leur culture derrière les clichés du 19^e siècle. Car en effet, le simple fait de masquer la réalité autochtone en ne donnant aucune représentation du quotidien ou en ne nommant pas les personnes photographiées, par exemple, ne rend que plus criante la manière dont ces populations étaient (et sont peut-être encore) considérées par l'élite blanche, c'est-à-dire indignes de porter leur propre mémoire.

5.3.2 Authenticité des archives et vérité de l'archive

Le lien entre archives, réel et fiction se trouve au cœur de la pratique de l'art de l'archive. Ainsi, les artistes qui, comme Boltanski ou Thomas, s'approprient des documents d'archives pour les réutiliser dans leurs travaux le font généralement dans une autre optique que celles pour lesquelles elles avaient été créées et, de ce fait opèrent une forme de détournement. Comme le montre la démarche de Thomas, le déplacement d'un contexte à un autre n'a pas pour objet de tromper le spectateur mais bien de révéler une vérité invisible autrement. « Le mensonge que représente l'art, déclare Boltanski,

²⁷⁸ « [...] it was my intention to break the rules governing the representation of Indians, insofar as they are typically only seen as part of a past rather than a present cultural experience. »

dévoile une vérité qui n'est pas une vérité personnelle, mais une vérité exemplaire, générale. » (Boltanski et Grenier 2007, 263). Il s'agit en quelque sorte de mentir pour produire du vrai, mais à condition que le spectateur puisse continuer à croire en l'authenticité des images d'archives qui s'offrent à lui (Lemay, 2010a).

Ainsi, on a évoqué *À distance* de Patrick Altman (2008) qui joue sur la relation entre le contenu et la description du document (titre et légende) pour induire le spectateur en erreur, lui faisant croire à une origine factice mais vraisemblable (Québec plutôt que l'Écosse par exemple) ce qui met en évidence la fragilité de notre connaissance du passé. D'une autre manière, *Porträt* (1994) de Hans-Peter Feldmann prétend donner à voir les souvenirs d'une vie au travers de photographies qui semblent constituer l'album-souvenir d'une femme. L'artiste joue sur l'ambiguïté relative à l'origine et à la nature des images photographiques qu'il reproduit. Les éléments tels que l'index ou la précision donnée par Feldmann concernant la reproduction des photographies, toutes en noir et blanc alors qu'il affirme que certaines sont initialement en couleur, au lieu d'aider le spectateur à identifier les images, participent à renforcer son incertitude.

Cette relation ambiguë à l'authenticité et à la vérité attribuées aux archives et à l'archive se retrouve dans les œuvres de Vera Frenkel et d'Emmanuelle Léonard qui, pour leur part, proposent de penser les archives en regard des récits qu'elles peuvent susciter ou porter.

5.3.2.1 Témoignage et fiction : la mise en récit du réel

À partir de récits de déportées ayant survécu à leur internement à Auschwitz, la sociologue Nathalie Heinich (2004, 135-152) expose l'ambiguïté inhérente au récit en prose qui permet une double lecture. Elle établit que le témoignage et la fiction ont toujours partie liée puisque le récit peut être compris ou bien comme une œuvre littéraire à part entière, ou bien comme un document visant à établir la vérité des faits. Dans ce dernier cas, Heinich montre que le récit doit répondre à deux types d'exigences : des exigences d'authenticité et d'objectivité.

L'authenticité est soumise à une condition de validité historique par le biais du contrôle du lien entre énonciateur et discours. Il s'agit alors de démontrer que « l'expérience relatée a bien été vécue. » (Heinich 2004, 137) L'exigence d'objectivité est atteinte, quant à elle, grâce au contrôle de la subjectivité par la confrontation de différents récits dans le but de tester leur fiabilité et de rendre explicite les modalités et la logique des divergences qui persistent. Dans cette perspective, l'authenticité constitue alors ce qui distinguerait le roman du récit autobiographique et le rendrait impropre à l'écriture de l'histoire. Or, la sociologue montre justement que l'expérience concentrationnaire ne peut être transmise sans recourir à une part fictionnelle et à la forme romanesque et que « la mise en fiction, loin de remettre en cause l'authenticité du témoignage, est la seule manière de le transmettre. » (Schaeffer 2004, 160).

Ainsi, tout témoignage, aussi authentique soit-il, intègre une part de fiction qui s'inscrit dans deux éléments essentiels : la forme littéraire et la situation d'énonciation. La forme relève, pour ce qui concerne l'objet particulier et emblématique que sont les récits de déportation, du roman plutôt que l'autobiographie ou de la déposition historique. Le statut de l'énonciateur, du fait de la forme romanesque elle-même, est celui de narrateur plutôt que d'auteur s'adressant directement au lecteur. Finalement, ce qui est mis en lumière ici est la distinction entre authenticité et lien direct avec l'événement vécu. Traditionnellement, la fiction est pensée comme non authentique parce qu'elle opère une mise à distance entre la réalité des faits relatés et le statut de l'énonciateur des faits. Or, ce que montre précisément Heinich dans ce texte, c'est que la mise à distance est nécessaire au témoignage.

Les artistes travaillant à partir d'archives proposent de repenser les modalités d'établissement de l'authenticité comme garante de vérité et le rapport entre archives et réel. La canadienne Vera Frenkel, par exemple, dans la série *The Secret Life of Cornelia Lumsden. A Remarkable Story* (1978-1986)²⁷⁹, propose de retracer la vie d'une écrivain canadienne disparue après s'être exilée à Paris dans l'entre-deux-guerres. Ce personnage est totalement fictif, cependant Cornelia Lumsden est un personnage vraisemblable qui

²⁷⁹ Des images sont disponibles sur le site de l'artiste : <http://www.verafrenkel.com/frameset/index.html>.

pourrait s'apparenter à la génération de femmes écrivains américaines et anglaises expatriées à Paris à la même époque. Frenkel affirme d'ailleurs que « oui, j'ai inventé Cornelia Lumsden, mais j'ai eu beaucoup d'aide. Il y avait un archétype dans la culture auquel ma fiction répondait. » (Frenkel cité dans Bénichou 2004, 205) En outre, les documents réunis par Frenkel pour témoigner de cette vie sont, eux, tout à fait authentiques. Elle en a acquis certains dans des brocantes, d'autres appartiennent à ses propres archives, d'autres encore (les manuscrits) sont prêtés par Marian Engel, une des amies de l'artiste, elle-même écrivain. Dans l'une des actualisations de l'œuvre *Her Room in Paris*, au Agnes Etherington Art Center de Kinston en 1982, Frenkel intègre les archives de la donatrice – dessins et peintures non répertoriées dans le catalogue de la collection léguée par Etherington – à l'installation et, dans le même geste, à la vie de Cornelia Lumsden. Ainsi, une carte postale signée de Lumsden indique que les dessins ont été réalisés par Etherington chez l'écrivain à Paris.

Du point de vue archivistique, cette série est révélatrice quant à la question du témoignage associé aux archives. Ici en effet, les archives sont réelles, les documents ne sont pas créés par l'artiste pour constituer l'œuvre, ils sont donc liés, d'une manière ou d'une autre, à un producteur et à une activité particulière. Cependant, leur lien à cette origine est totalement perdu pour ce qui concerne les documents achetés dans les brocantes ou oblitéré par le dispositif artistique pour ce qui concerne les documents de l'artiste et les manuscrits de son amie. Les archives ne témoignent plus de la personne qui les a générées. En revanche, ils participent de la réalisation d'une vie fictive vraisemblable puisque si Cornelia Lumsden n'a pas existé, son personnage entre en résonance avec la vie de nombreuses femmes écrivains d'une époque donnée. C'est bien de ces vies que Frenkel cherche à témoigner au travers d'un destin singulier. La fiction permet alors de construire une figure générique dissociée de ces femmes et de transmettre quelque chose de leurs vies. En retour, l'intégration des documents d'Agnes Etherington à l'œuvre donne une visibilité à un pan de la vie de cette femme ignoré jusque-là. L'intrication de la réalité et de la fiction par le biais des archives transmet finalement quelque chose du passé qui ne le serait pas, ou différemment, par le travail historique.

5.3.2.2 Les archives comme récit

Un autre rapport entre archives et récit est mis au jour par les artistes. Il s'agit, le plus souvent à partir de réflexions relatives au rapport entre image et réalité, d'interroger le « ça-a-été » tel que pensé par Roland Barthes (Barthes 1980, 121). Pour Barthes en effet, la photographie diffère de l'histoire de l'historien en ce qu'elle permet une absence de médiation entre le passé du moment photographié et le présent de celui qui regarde la photographie. « La photographie est [alors] littéralement une émanation du référent » (Barthes 1980, 126), elle est le « ça-a-été » de ce qui est photographié. La pose permet à la photographie d'être « le réel à l'état passé » (Barthes 1980, 130) et en cela elle constitue un « témoignage sûr » (Barthes 1980, 146).

Emmanuelle Léonard, comme on l'a vu plus haut, s'intéresse à l'image policière et judiciaire. Son travail questionne la photographie dans son rapport au réel et Nathalie de Blois précise, dans le catalogue d'une exposition de Léonard, que la photographie documentaire « crée des fictions là même où elle cherche à témoigner, toute représentation impliquant un choix, un point de vue » (De Blois 2005, 33). Selon De Blois, la démarche de Léonard consiste en un détournement du « ça-a-été » qui réintroduit la médiation dans le geste photographique et « place le sujet – qu'il soit auteur, modèle ou regardant – dans une position ambiguë où il est appelé à départager par lui-même ce qu'il croit, de ce qu'il peut et veut voir. » (De Blois 2005, 34)

Les deux œuvres, *Assemblée nationale du Québec* (2009) et *Homicide, détenu vs détenu* (2010) dont nous avons fait mention, mettent en présence des documents issus des archives judiciaires. Ces deux séries proposent une remise en question du caractère probant des images d'archives et un déplacement du regard que l'on porte habituellement sur les faits divers. La première de ces œuvres traite d'un événement marquant la mémoire collective québécoise : l'attentat de Denis Lortie, le 8 mai 1984, à l'Assemblée nationale du Québec. La seconde œuvre présente les photographies médico-légales constituant les pièces à conviction relative au meurtre d'un homme par son codétenu en 1997.

En donnant à voir des photocopies retravaillées de manière à donner l'illusion d'être en présence des photographies policières originales, l'artiste nous transmet quelque chose de très différent de ce que les utilisateurs ordinaires (juristes et policiers) voient ou cherchent dans ces documents. Ainsi, *Assemblée nationale du Québec* est une série constituée de quarante-cinq images numérotées par les policiers qui retracent le parcours de Lortie dans l'édifice. Pour ce qui concerne la seconde série, *Homicide, détenu vs détenu*, elle se compose de quarante-quatre photographies noir et blanc numérotées et du plan dessiné de la cellule où a eu lieu le meurtre. Initialement, ces photographies étaient accompagnées d'un cahier des charges servant à la fois de guide au policier-photographe de manière à ce que les images produites répondent aux normes et aux exigences judiciaires, et de guide de lecture pour les destinataires des images puisque celles-ci sont décrites dans le cahier. Cette codification impose un morcellement de l'espace qui semble aléatoire au spectateur de l'œuvre puisque ce cahier n'est pas inclus. Les photocopies des images d'archives ont été exposées selon deux dispositifs : sous forme d'une grille au mur de la galerie et sous forme d'un livre. Léonard explique²⁸⁰ que la grille reflète le fait que les photographies judiciaires s'apparentent à un « scan », selon les mots de l'artiste, de la cellule plutôt qu'à une reconstitution de l'événement puisque les enquêteurs s'intéressent aux indices qui en résultent. Cependant, sous forme de livre, les images sont découvertes au fil des pages, ce qui à la fois laisse place à l'imagination du lecteur et introduit une linéarité permettant la mise en récit par le récepteur de l'œuvre. Là où les photographies de l'affaire Lortie se présentaient immédiatement comme le récit de l'attentat, celles d'*Homicide* s'apparentent davantage à un documentaire de la vie des détenus.

Finalement, le déplacement des documents hors de leur contexte d'utilisation habituel opère un changement dans leur compréhension et révèle certains aspects des événements restant le plus souvent invisibles. Ainsi, les images de *Homicide, détenu vs détenu* montrent autant les conséquences de l'homicide (traces de sang) que les raisons qui ont pu y prélever (l'exiguïté de la cellule, la promiscuité, etc.), ce que ne voient pas

²⁸⁰ Lors de la conférence donnée par l'artiste au Centre canadien d'architecture (CCA 2013) : <<https://www.youtube.com/watch?v=huy1jBEMXvQ>>.

nécessairement les utilisateurs ordinaires de ce type d'images, ni le public recevant l'information médiatisée par la presse. « La manipulation et le déplacement des photographies transforment les documents administratifs en œuvres accessibles au grand public » (Morel 2013, 50) et opèrent un décalage du regard posé sur ces images.

Relativement aux archives, les œuvres de Léonard offrent un regard critique quant à la valeur de témoignage des documents. L'artiste démontre en effet que l'authenticité seule ne peut être garante de la fiabilité de l'information contenue. Les photographies médico-légales proposent ainsi des récits différents en fonction du contexte dans lequel elles sont utilisées et des intérêts de l'utilisateur. Cela renvoie à la conception benjaminienne de la connaissance selon laquelle, comme on l'a vu, la vérité d'un objet participe à la fois de l'objet et du sujet qui l'appréhende. Les archives témoignent alors autant du moment de leur production que de l'intérêt qui leur est porté. Les deux dispositifs de mise en exposition de *Homicide, détenu vs détenu* sont révélateurs de la double nature des archives. Sous forme de grille, les photographies judiciaires conservent leur fonction initiale de témoin bien qu'elles ne rendent plus vraiment compte du meurtre mais plutôt de ce qui l'a rendu possible. Sous forme de livre, les mêmes images autorisent une mise en récit par l'imaginaire qui ne peut jamais reconstituer les faits mais est en revanche à même de comprendre leur violence. Les archives sont alors données à la fois comme preuve et comme récit.

On retrouve ici encore la figure benjaminienne du conteur comme médiateur dans la transmission du passé. Benjamin établit en effet la distance comme première condition du récit porteur de mémoire et le lien direct du conteur à l'expérience (le statut de l'énonciateur) comme une de ses caractéristiques principales. Le conteur doit avoir vécu ce qu'il se propose de transmettre, il incarne la figure du témoin, mais il doit aussi se distancier de sa propre expérience et être capable de la transformer ainsi en une nouvelle expérience pour son auditoire (ou son lectorat). Les archives, du fait de leur lien organique à l'événement qui les a produites, sont porteuses d'un récit authentique et peuvent donc agir en qualité de témoin. Cependant, pour assumer ce rôle, elles doivent être actualisées dans un discours qui les dépasse, c'est-à-dire mises à distance par une narration. Que celle-ci soit d'ordre historique, journalistique ou fictionnel importe peu

puisque les conditions d'utilisation permettent de déterminer le rôle que les documents sont appelés à remplir.

Les artistes mettent en lumière que le lien entre archives et authenticité est établi par l'utilisateur à partir d'éléments extérieurs aux documents eux-mêmes. Vera Frenkel montre ainsi que les documents d'archives sont susceptibles d'authentifier un récit entièrement fictionnel tandis qu'Emmanuelle Léonard rend tangible que le dispositif, imposé par le contexte d'utilisation des documents, consiste toujours en une narration. Le geste de l'archiviste lors de la mise en archives est donc déjà toujours une mise en récit puisque sans cela, les archives ne sauraient être porteuses d'aucune mémoire. C'est d'ailleurs ce que révèlent d'autres formes d'art de l'archive telles que les démarches qui s'intéressent aux qualités des documents d'archives en tant qu'objet : leur matérialité et la structure dans laquelle ils s'inscrivent.

5.3.3 L'archive comme modalité d'appropriation du monde

Comme nous l'avons souligné, Anne Bénichou a défini la notion d'œuvre-archive comme moyen de déployer une pensée du monde. À partir de cette notion, il apparaît en effet que les artistes s'inspirant, tant du processus de mise en archives que de leur structure, portent un regard critique plus ou moins conscient sur la pratique archivistique elle-même et en révèlent toujours quelque chose.

Ainsi, nous avons déjà pu voir, avec Grauerholz²⁸¹, que la structure relationnelle des archives permet la reconfiguration permanente des documents et de leur contenu par le geste même de l'exploitation et que chaque expérience des archives consiste en une mise en récit et une appréhension du passé toujours singulière. En outre, la potentialité totalisante de l'archive est aussi apparue en ce que le récit et la narration sont rendus possibles par l'inscription des fragments constitutifs de l'archive dans une relation toujours nouvelle. D'autres artistes, tels que Gerhard Richter avec *Atlas* (1962-2006) qui a largement été étudié par les historiens d'art (Bénichou 2004, Buchloh 1999, Koch 1992, Palmer Albers 2008) ou Tacita Dean avec *Floh* (2001) (Godfrey 2005, Iversen

²⁸¹ Cf. *supra* 4.3.3

2012) ont également exploité ces éléments. Les œuvres de Claire Savoie et de Melvin Charney sont d'autres manifestations de cet intérêt pour le geste archivistique et la connaissance du monde qu'il autorise.

5.3.3.1 L'archiviste comme conteur

Aujourd'hui (2006-)²⁸² de Claire Savoie s'apparente à un journal de bord ou à un journal intime. L'artiste enregistre chaque jour un moment très bref de sa journée qu'elle associe à des textes surimposés à l'image dans un défilement plus ou moins rapide et/ou à des sons. Les textes reprennent des paroles dites ou adressées à l'artiste, des notes et réflexions personnelles, des extraits de manchettes de journaux, des titres de l'actualité entendus à la radio ou à la télévision, ou au cours de la journée. Chacune de ces « dates-vidéos » constitue donc une forme de condensé du quotidien de l'artiste. La tentative tient ici de l'enregistrement « du présent qui soit présence de l'événement, arrivée de l'évidence, intrusion de celle-ci en temps réel, dans le cours de la séquence filmée. » (Campeau 2007, 50)

Du montage des « dates-vidéos », des textes de l'actualité, des notes de lecture, des réflexions personnelles, des sons, résulte une narration qui, au fil des jours et des saisons, donne à voir le quotidien de Claire Savoie. Chaque temps particulier évoque la totalité dont il est un moment. Chaque enregistrement se veut « le cristal » d'un jour dans lequel est finalement inscrit l'ensemble de la vie de l'artiste. À côté de la vidéo, le spectateur trouve d'ailleurs une chronologie composée par des images extraites aux « dates-vidéos ». Cette frise donne à voir, d'une autre manière, ces condensés de vie. Ici, les enregistrements sont représentés par des photographies tandis que les moments non-inscrits dans la vidéo et rendus intangibles par le montage, sont révélés par des zones blanches, vides. L'archive révèle alors ses manques que la vidéo masquait.

À travers cette œuvre, il ne s'agit pas tant de mettre le spectateur face à son « incapacité à saisir l'entièreté de moments singuliers » (Ninacs 2011, 197) que de proposer une tentative de faire surgir la totalité par la juxtaposition de fragments et de la

²⁸² Il est possible d'en visionner certains extraits à partir du site Web de l'artiste : http://www.claresavoie.com/aujourd_hui.html.

saisir dans la constitution d'une archive du quotidien. Cette œuvre nous propose une vision de l'archive comme mise en récit, inscription de soi dans le temps dans une totalité signifiante non pas fixée ni figée à un moment donné, mais plutôt changeante en fonction des moments, des fragments qui la nourrissent. Ce dispositif renvoie au montage tel que Benjamin le conçoit. Il est en effet au fondement de sa méthode de travail et « consistera [...] à édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté. Elle consistera même à découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total. » (Benjamin 1989, 477) Il s'agit pour lui, par la juxtaposition de fragments hétérogènes, de révéler la totalité de l'objet analysé. Claire Savoie nous montre que l'archive fonctionne, par certains aspects, de cette manière.

En effet, le travail de Savoie est révélateur de l'archivage en ce que l'artiste opère nécessairement une sélection et une mise en récit des temps qu'elle choisit d'inclure au montage. Comme l'indique Campeau, les notes sont prises quotidiennement « mais le montage, la décision de greffer la séquence d'un accompagnement sonore choisi, a été réalisé par la suite. Certaines bandes avouent même ce délai nécessaire. [Et] c'est bien ainsi que se construit cette fiction; dans l'annonce, l'allusion à ce qui se prépare (la prolepse) et le rappel de ce qui fut (l'analepse). » (Campeau 2007, 50) L'œuvre de Savoie montre que l'événement n'est appréhendable que dans un après-coup, dans sa restitution par la narration qui s'annonce elle-même comme récit de quelque chose. Le travail de l'artiste renvoie alors à celui de l'archiviste qui établit une sélection de fragments avant de les restituer dans une construction nécessairement lacunaire mais qui masque les manques et se veut révélatrice de la totalité initiale. C'est aussi en cela que les documents ne deviennent archives qu'« à titre posthume », soit par leur inscription dans une structure relationnelle (le fonds) où ils sont amenés à participer d'un discours sur l'événement depuis un moment particulier du temps. La description des archives peut alors être envisagée comme une forme de narration conduite dans un contexte particulier et dans une perspective déterminée par ce contexte. Les archivistes proposent ainsi, au travers des fonds qu'ils établissent, une vision du monde qui est propre à leur époque.

5.3.3.2 La classification comme interprétation

UN DICTIONNAIRE... (1970-2001)²⁸³ de l'artiste et architecte montréalais Melvin Charney réunit, depuis le début des années 1970, des demi-pages de journaux où apparaissent des images de bâtiments et de villes sans que ces derniers soient nécessairement le sujet principal des images d'actualité. L'artiste photographie les journaux en cadrant de manière à ce que l'image sélectionnée soit accompagnée de fragments des textes qui la jouxtent. Charney applique ensuite un lavis gris transparent sur les photographies ce qui a pour effet de rendre moins visibles certaines parties de l'image ou du texte, mais sans pour autant en interdire absolument la lecture. Le but est ici de « donner une visibilité à ces images » (Charney cité dans Bénichou 2003, 180) qui, dans leur contexte d'origine sont éphémères au même titre que l'actualité qu'elles illustrent. C'est donc en effaçant les images que Charney arrête le regard sur elles et les rend visibles mais aussi, surtout, en les émancipant de leur contexte originel.

Le projet implique en effet une forme de classification qui dissocie le document de l'événement qui en a dicté la production. Les sept-cent trente-deux planches retenues (parmi plus de 1400 documents accumulés) d'*UN DICTIONNAIRE...* sont réparties en soixante-quatorze séries (« Déplacements », « Flux », « Décomposition », « Ruines », « Décombres », etc.) regroupées autour de neuf thèmes (« La structure des événements », « Exclusion et effacement », « En marge », etc.) (Bénichou 2003, 180). Bénichou offre un exemple de cette classification :

- 10-19 La structure des structures
 - . 10 Enveloppes génériques
 - . 12 Matrices collectives
 - . 14 Ossatures
 - . 15 Trames
 - . 17 Rues
 - . 18 Figures génériques
- Ou encore :
- 20-29 Méta-événements
 - . 20 Bâtiments et villes
 - . 22 Méta-échelle

²⁸³ Des extraits accompagnent un entretien d'Anne Bénichou avec l'artiste publié dans la revue *Ciel variable*, no 68 (2005b) : <<http://cielvariablearchives.org/fr/articles-et-portfolios-cv68/des-ruines-et-des-corps-pour-penser-le-monde-un-entretien-avec-melvin-charney.html>>.

- . 24 La pratique de l'architecture
- . 28 Méta-objets, méta-espaces (Bénichou 2009a, 118)

On constate que cette classification ménage des espaces pour d'éventuelles nouvelles séries mais surtout qu'elle oblitère le lien entre l'événement et l'image. Ainsi, par exemple :

Les séries 1-9, *La structure des événements*, montrent des bâtiments et des villes qui sont d'abord isolés, puis fragilisés et emportés par le flux de transformations souvent agressives. La violence prédomine dans ces images, comme si les incendies, les bombardements, les tremblements de terre ne se produisaient que pour mettre à nu les efforts humains ensevelis dans la matière et la structure du monde bâti. (Bénichou 2005b, 11)

La classification ne rend pas directement compte de l'activité, ou de l'événement, à l'origine du document, mais bien de la compréhension qu'en a l'artiste. Comme l'exprime Jocelyne Connolly, « ce travail [...] adopte l'attitude discursive de l'artiste qui analyse l'histoire afin de la re-présenter. » (Connolly 2000, 68) L'artiste explique en effet que l'œuvre est, pour lui, une manière de penser le monde et de s'y inscrire : « *UN DICTIONNAIRE...* est une œuvre qui me permet de me situer par rapport aux événements, aux médias, à tout ce qui gravite autour de moi. Il ne concerne pas uniquement le bâti. Je prends le monde bâti comme une métaphore de ce que l'on vit. » (Bénichou 2005b, 14)

Finalement, contrairement à une classification archivistique classique, « *UN DICTIONNAIRE...* est une archive d'images dont la sélection et l'organisation reflètent les récurrences et les répétitions de certaines configurations. » (Bénichou 2005b, 11) L'importance de ces récurrences est marquée par le fait qu'une même série peut appartenir à deux thématiques différentes. Les redondances sont donc mises en lumière par le schéma classificatoire plutôt que gommées comme le ferait la pratique archivistique. Ici encore, les choix et la compréhension de l'artiste sont rendus explicites.

Là où l'archivistique s'attache à toujours restituer le lien entre activité productrice et documents, la pratique de Charney nous montre que la représentation (classification et description) d'un fonds d'archives est toujours une interprétation particulière et que :

La pratique archivistique devient donc signifiante en tant qu'elle reflète les croyances d'une époque quant à l'insertion de l'homme dans le monde. Cette insertion renvoie à une activité de conservation des documents relativement à des pratiques spécifiques d'une époque. Le statut de ces documents face à l'histoire, leur mode de sélection, de traitement et de description réfèrent à une conception du monde et de l'action des hommes qui est propre à une époque donnée. (Senécal 1997, 53)

L'exposition du travail classificatoire permet de mieux comprendre que la structure des archives relève d'une modalité d'appropriation du monde et, « somme toute, ce qu'il [...] importe de déceler dans l'exposition de cette œuvre, c'est, à partir de son dispositif tant organisationnel, critique qu'"expositionnel", les vecteurs par lesquels des mesures artistiques peuvent conduire à la cognition. » (Connolly 2000, 71)

5.3.4 Poétique de l'archive : dimensions émotive et évocatrice des archives

Pour l'archiviste Alexandrina Buchanan, les archives ont un potentiel perturbateur et la recherche devient une confrontation avec l'autre (Buchanan 2010, 54). Pour appuyer son propos, elle s'attarde sur un phénomène propre à la recherche en archives souligné par certains historiens à la suite d'Arlette Farge : la « révélation ». Elle recourt alors à Carlo Ginzburg expliquant que « d'ordinaire [son] travail commence avec un flash, une réaction du type "Aha!", et qu'il [lui] faut alors déplier ce "Aha!" de manière à trouver la question²⁸⁴ » (Ginzburg cité dans Buchanan 2010, 52 trad.). Robert Darnton, de son côté, explique cette expérience par « un dialogue entre votre préconception et la manière globale dont vous envisagez un domaine d'une part, et ce matériau brut que vous exhumez et qui, souvent, ne correspond pas à cette préconception[, d'autre part]²⁸⁵. » (Darnton cité dans Buchanan 2010, 54, trad.)

Ce que révèlent ces passages, c'est une dimension des archives encore peu valorisée : leur potentiel émotif. Or, comme le notait Lemay dès 2009, « en raison des émotions les plus diverses qui émanent de leurs travaux, les artistes révèlent une

²⁸⁴ « Usually my work starts from a flash, from a sort of Aha! reaction, and then I have to unfold this Aha! in order to discover the question ».

²⁸⁵ « [...] a dialogue between your preconception and your general way of envisaging a field, on the one hand, this raw material that you dig out and that often does not fit unto the picture. »

dimension occultée des archives, ce que nous désignerons à ce moment-ci de valeur d'évocation. » (Lemay 2009, 74) En effet, l'exploitation artistique des archives révèle et met à la portée de tous la dimension émotive des archives et met en lumière ce qu'Arlette Farge nommait « le goût de l'archive » (1989), cette émotion suscitée par le contact des documents.

Lemay et Boucher ont établi que cette dimension est liée à « certaines caractéristiques du document d'archives comme l'authenticité, les traces du passage du temps et son ouverture à l'interprétation. » (Lemay et Boucher 2011, 46) Nous proposons d'explorer cette forme particulière d'émotion, la poétique de l'archive, au travers de cinq œuvres qui nous permettront de montrer qu'elle est fondamentalement liée à la matérialité des archives du fait de son rapport à l'authenticité, d'une part, et au temps d'autre part.

5.3.4.1 Authenticité et matérialité : l'émotion au cœur des archives

Pour ce qui concerne l'authenticité, on a vu qu'elle était garantie par le geste archivistique consistant à maintenir le lien entre le producteur et les documents²⁸⁶. Elle est définie par le fait que le document « est bien ce qu'il prétend être, qu'il a été effectivement produit ou reçu par la personne qui prétend l'avoir produit ou reçu, et qu'il a été produit ou reçu au moment où il prétend l'avoir été. » (ISO, 2001, 7) Si cette qualité fondamentale des archives n'a pas été remise en question par les archivistes postmodernes, les historiens ont développé, au cours du 20^e siècle, une certaine suspicion à l'égard de la promesse d'authenticité des archives qui fonde la critique des sources comme base de la méthode historique²⁸⁷. Finalement, le regard des artistes sur cette caractéristique s'avère instructif à plusieurs égards. D'abord, nous avons constaté que l'authenticité relève d'une mise en relation d'éléments extérieurs aux documents tels que le contexte d'utilisation, le dispositif au sein duquel sont inscrits les documents, le regard et l'esprit critique du spectateur. Cependant, et c'est le deuxième aspect à souligner, malgré cette prise de distance face aux archives, les artistes les utilisent le

²⁸⁶ Cf. *supra* 2.3

²⁸⁷ Cf. *supra* 3.1.2

plus souvent pour ce caractère authentique qui appelle des réactions émotives de la part du spectateur. Ce paradoxe est particulièrement présent dans les œuvres qui consistent en des archives fictives, c'est-à-dire des documents ayant toutes les caractéristiques assignées aux archives par l'artiste mais qu'il crée en fait de toute pièce.

Ainsi, la new-yorkaise Zoe Leonard, en collaboration avec Cheryl Dunye, a créé le personnage de Fae Richards, chanteuse de blues afro-américaine dont on retrace l'histoire, en 78 images, des années 1920 jusqu'en 1973 (Leonard et Dunye 1996). *The Fae Richards Photo Archive* (1993-1996)²⁸⁸ présente des documents dont tant les situations représentées que les modalités de représentation portent les stigmates du temps dans lequel ils sont censés s'inscrire : décors, vêtements, coiffures, éclairage, mise en scène, cadrage, légendes écrites à la machine, etc. Cependant, contrairement à *The Secret Life of Cornelia Lumsden. A Remarkable Strory* de Frenkel, les documents sont « réalisés aujourd'hui avec des appareils photographiques et des procédés de développement d'époque » (Kihm 2010, 716) ce qui confère aux photographies le grain et la texture nécessaire à l'entretien de l'illusion. Pour les artistes, l'authenticité des archives est d'abord assignée à leur matérialité : la technique et le support documentaire qui portent les traces du passage du temps. Cette dimension est d'ailleurs presque toujours présente dans les œuvres de l'art de l'archive. Ainsi, on a vu avec Poncin que la matérialité des documents était essentielle à la transmission de la sensation d'intemporalité ressentie lors de son voyage au Laos.

Autre manière de référer aux archives sans y avoir recours, *Jubilee* (2002) du Québécois Bertrand Carrière est une installation photographique éphémère. Les 913 photographies montées sur carton et plantées dans les galets de la plage de Dieppe, au lieu même du débarquement lors duquel sont morts 913 jeunes hommes canadiens le 19 août 1942, ne sont pas les portraits de ceux qui ont laissé leur vie sur cette plage. Les jeunes gens dont le portrait photographique en noir et blanc était visible le 19 juillet 2002 à marée basse ont en fait été photographiés par l'artiste. Ils sont « des étudiants, des artistes mais surtout des militaires photographiés à la base de Valcartier, au Québec.

²⁸⁸ Des vues d'expositions et des illustrations sont disponibles sur le site du Whitney Museum : <<http://whitney.org/Collection/ZoeLeonard>>.

Ils étaient en bonne partie du même âge que ceux qui ont fait le débarquement. » (Carrière 2002) Les photographies installées à marée basse sont emportées par la marée montante puis, environ 500 portraits ont été récupérés et transportés devant l'église d'un village voisin où ils sont restés deux mois (Carrière 2002).

Il a cherché [...], et de là vient la force de son œuvre, à en simuler la présence [des archives] par un ensemble de choix formels qui, tout en faisant référence à l'univers des archives, nous met en présence de visages d'hommes d'aujourd'hui [...]. Ainsi, l'irruption du temps présent dans la trame du souvenir permet au spectateur non seulement d'éprouver toute l'ampleur des pertes humaines qui ont eu lieu lors de cette opération militaire, mais aussi de s'interroger sur le fléau toujours aussi d'actualité qu'est la guerre et ses méfaits. (Lemay 2007, 10)

Les choix formels évoqués par Lemay sont différents de ceux opérés par Leonard et Dunye. Carrière ne joue pas sur la matérialité immédiate des documents mais plutôt sur le cadrage des photographies et leur quantité. Carrière procède d'une certaine façon à la manière de Boltanski qui, pour évoquer la mémoire des mineurs du Grand Hornu dans le nord de la France (qui, quasiment par définition, n'en ont pas d'officielles), avait créé leurs archives prenant alors la forme de 2 678 boîtes en fer blanc rouillées fermées et empilées le long du mur du musée. Chaque boîte porte le nom d'un mineur relevé dans les registres de la mine ou la reproduction photographique de son carnet de travail, cependant, rien ne permet de savoir ce qu'elle renferme et si même elle renferme quelque chose. L'ensemble est éclairé par des lampes de bureau placées au-dessus et sur toute la longueur. *Les registres* (1997)²⁸⁹ – c'est le titre de l'œuvre – sont ceux tenus par les patrons. Boltanski leur oppose une forme de corrélat en simulant la mise en boîte propre aux archives.

Carrière procède par le même geste spéculaire : à l'absence de visages des jeunes hommes morts en 1942 sur la plage de Dieppe qui ont pourtant conservé leurs noms sur les monuments commémoratifs, il oppose les portraits de jeunes gens bel et bien vivants qui, eux, resteront anonymes. Le dispositif, qui relève à la fois de la photographie d'identité et de l'accumulation, lui a été inspiré par un mémorial particulier :

Alors est venu l'élément visuel qui a tout déclenché. Dans un cours film documentaire, j'ai vu le mémorial du génocide cambodgien. On retrouve dans ce

²⁸⁹ Une vue de l'installation est disponible sur le site d'Europeana : http://www.europeana.eu/portal/record/2026009/mediaNavigart_plein_4V_02_4V02271_JPG.html.

lieu des milliers de photographies d'identité, des images que les Khmers rouges faisaient de chacun de leurs prisonniers. Toutes sont des portraits de disparus. Un ensemble d'images banales a priori, mais des archives qui prennent un sens troublant par l'accumulation des photographies. (Carrière 2002)

Ces trois exemples renforcent la conception de l'authenticité en tant qu'elle ne relève pas du lien au producteur des documents. En effet, comme l'exprimait W. G. Sebald à propos de son ouvrage *Les émigrants*²⁹⁰ (Sebald 1999) : « la plupart [des photographies] viennent de ces albums que les gens de la petite bourgeoisie faisaient dans les années 1930 et 1940. Et ce sont des documents authentiques » (Schwartz cité dans Lemay et Klein 2013b, 50). L'authenticité est liée à la réalité du document lui-même, son existence en tant que trace d'un moment ayant eu réellement lieu dans le passé ou d'une personne ayant réellement existé. Peu importe alors que ce moment ait été vécu (ou pas dans le cas de Leonard et Dunye) par telle ou telle personne, la vérité tient dans la trace et non dans son origine. Cependant, pour que cette trace soit considérée comme véritable, elle doit être dotée de caractéristiques qui les ancrent dans le passé et qui ne peuvent être assumées que par leur matérialité, comme le montrent les œuvres de Leonard ou Boltanski qui s'attachent à imiter la manière dont les archives sont marquées par le temps. Ce sont alors ces marques qui sont censées attester de l'authenticité des archives présentées et qui déclenchent une forme d'émotion liée au « ça-a-été » barthésien tel qu'exposé plus haut.

Les installations de Carrière et de Boltanski mettent en lumière un autre aspect des archives qui est susceptible de générer une réponse émotive. Il s'agit de l'accumulation. La masse documentaire participe de la matérialité des archives puisque, comme l'indique leur définition, elles sont « un ensemble de documents ». Un document isolé ne peut donc faire office de document d'archives. Or, ce que révèlent Carrière et Boltanski, c'est que derrière cette masse, cet amoncellement de boîtes ou de documents, des hommes et des femmes ont vécu. Carrière redonne un visage aux morts de 1942 et Boltanski un nom aux mineurs du 19^e siècle. De cette manière, ils les inscrivent dans le temps et dans l'histoire. Zoe Leonard, à sa manière, pose le même type de geste en

²⁹⁰ *Les émigrants* est composé de quatre textes relatant l'expérience de personnes ayant quitté leur pays d'origine. Les récits reposent sur des entretiens entre le narrateur et ces personnes et ils sont soutenus par des documents d'archives dont rien ne permet de vérifier l'authenticité au sens archivistique du terme.

offrant des archives à un personnage (une femme afro-américaine et chanteuse) qui, au regard de l'histoire des États-Unis, ne saurait en avoir. Le fait que l'artiste ait eu recours à l'imagination est loin d'être anodin. Au-delà de la critique socio-politique adressée aux archives comme institution, cela suscite une réaction émotive du spectateur qui réalise que les marges des archives sont bien plus étendues que leur centre, c'est-à-dire les institutions d'archives. Autrement dit, les artistes rendent aux archives leur lien avec les vies qui y sommeillent ou qui devraient y sommeiller.

5.3.4.2 Images d'archives, images de rêve

Si, dans la pratique artistique, l'authenticité comme déclencheur d'émotion semble indéfectiblement liée à la matérialité, celle-ci est aussi mise à profit pour elle-même par certains artistes. Les archives sont alors envisagées comme lieu de l'opacité et du mystère et considérées comme surgissement du passé. Il ne s'agit plus seulement de rétablir un lien avec des vies passées mais de ressusciter les morts, de les faire apparaître sous formes d'images de rêve ou de fantômes.

Rondepierre, par exemple, exploite exclusivement les traces de dégradation du film. La corrosion de l'image due à l'ancienneté des supports et aux conditions de leur conservation altère le contenu même des documents. Des zones s'effacent et disparaissent, des déformations surviennent et des tâches apparaissent. Ces dégradations sont enregistrées par l'artiste qui les photographie. Les manipulations sont ici minimales, la matérialité est elle-même porteuse de sens et d'émotion. Ainsi, la série *Moires*²⁹¹ est composée de trente pièces dont le choix a été motivé, outre la dégradation des photogrammes, par une thématique : le corps et l'intimité. Ici, « l'icône photogrammatique et les marques de décomposition qui l'altèrent ne peuvent plus être nettement distinguées ni situées sur des plans séparés. » (Lenain 2003, 3) La corrosion du support génère une nouvelle signification en modifiant le contenu même de l'image. Ainsi, le film déliquescence transforme une scène familiale en image de catastrophe ou dématérialise un personnage, ne laissant qu'une trace fantomatique.

²⁹¹ Disponible sur le site de l'artiste : <http://www.ericrondepierre.com/pages/decomp_moires.html>.

En détachant l'image de son lieu et de sa temporalité d'origine (le film et son défilement à la vitesse de 24 images par seconde), Rondepierre rend visible ce qui ne l'était pas (l'image pour elle-même) et, dans le même temps, en déplace le sens et en transforme la portée. Les photogrammes se font images spectrales, les personnages et scènes apparaissent alors comme en rêve. Rondepierre nous donne à voir « [l]es traces d'une apparition à l'instant de sa disparition » (Luc 2010, 160) et comme le note Daniel Arasse, ses images relèvent moins du récit, qui implique une forme de rationalisation ou de normalisation, que du rêve lui-même avec toute l'opacité que celui-ci oppose à son décryptage (Arasse 2003, 8).

Mais, le dispositif qui met le mieux en évidence le caractère onirique et spectral des archives relève de l'art *in situ*. Comme le notent Lemay et Boucher à propos de l'œuvre *Elsie* de Dominique Blain, « les archives photographiques ancrées dans le lieu posent un lien bien tangible entre le passé et le présent » (Lemay et Boucher 2011, 41), mais aussi ce dispositif restaure le lien entre la présence et l'absence. Ainsi, l'installation *Laterna magica* (2010)²⁹² présentée dans une ruelle de Montréal par Loren Williams est « basée sur des photos datant des années 20 à aujourd'hui provenant des albums des résident-e-s, [et] reflète l'histoire des gens et celle du développement des rues St-André et de Mentana. » (Williams 2010) Certains agrandissements sont accrochés à même les fenêtres des habitations, d'autres sur les clôtures et les murs extérieurs, d'autres encore sont visibles par de petits trous percés dans les palissades comme les trous de serrures intéressant le voyeur. Ce dernier dispositif est particulièrement spectaculaire puisqu'il abolit la distance physique à l'image et, de ce fait même, la distance temporelle à ce qui est représenté. Le voyeur est immergé dans l'image qu'il observe et, en même temps, il est comme propulsé dans le passé que lui offre l'image. Le passé et le présent sont donc intégrés, entrelacés par le truchement du lieu. La présence des archives au lieu même de leur origine, à l'emplacement exact de la prise de vue ou à la fenêtre de l'appartement habité par les personnes figurant sur les photographies, laisse l'impression d'un surgissement. La matérialité des documents renforce encore la sensation d'apparition

²⁹² Des images de l'installation sont visibles sur le site de *The Gazette* : <<http://www.montrealgazette.com/life/Gallery+Laterna+Magica/3563068/story.html>> ainsi que sur le site de l'artiste : <<http://lorenwilliams-installation.blogspot.ca/>>.

spectrale puisque, par l'absence de couleur, certains flous, l'exposition ou la granularité propre aux photographies anciennes, les images contrastent avec leur environnement immédiat alors même qu'elles s'y fondent.

On retrouve ici la temporalité de l'archive telle qu'on l'a exposée au chapitre précédent. On retrouve la temporalité « à double face » qu'évoque Didi-Huberman, ce moment où le passé et l'avenir de l'objet fusionnent pour créer une image dialectique, ou image de rêve. Le geste de Williams au-delà de refléter l'histoire des gens et du quartier, leur redonne vie en créant « cette vision [capable d'] évoqu[er] la condensation croissante (l'intégration) de la réalité, qui fait que tout événement passé (en son temps) peut acquérir un plus haut degré d'actualité que celui qu'il avait au moment où il a eu lieu. » (Benjamin 1989, 409) Ici, les photographies familiales rendues publiques viennent frapper le promeneur et lui faire apparaître des figures du passé dans toute leur actualité. Finalement, chaque image est susceptible de renvoyer le promeneur à sa propre histoire familiale, à ses propres souvenirs, déclenchant une nécessaire émotion. L'installation peut aussi relever d'une expérience auratique dans la mesure où les images exposées au lieu de leur origine s'y inscrivent comme autant d'« apparition[s] d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque » (Benjamin 1989, 464).

Les deux exemples proposés ici rendent compte de l'importance de la matérialité des archives et de la manière dont celle-ci peut, sous certaines conditions, être à la fois porteuse de sens et rendre tangible le surgissement du passé. Si Rondepierre et Williams ont des démarches par certains aspects opposées, l'un extrait le document de son contexte quand l'autre l'y replonge, l'effet produit est pourtant similaire. Leurs œuvres façonnent des images de rêves, des images spectrales qui semblent émerger de l'imaginaire pour Rondepierre et du passé pour Williams. Chacun à sa manière rend visible des images qui ne le seraient pas autrement et les font entrer en résonance avec l'imaginaire et le passé de chaque spectateur.

La figure du revenant²⁹³ semble la plus appropriée pour rendre compte de la sensation ressentie par le spectateur de ces œuvres. Les archives y apparaissent comme le lieu du possible retour d'un passé tombé dans l'oubli, voire même, pour ce qui concerne Rondepierre, jusque-là inaccessible. Pourtant, ces images rendues visibles conservent une opacité quant au passé ou à l'imaginaire auquel elles renvoient. C'est ici certainement l'une des plus belles qualités des archives qui apparaît : elles sont porteuses d'une part de mystère toujours plus grande que ce qu'elles nous révèlent. La poétique de l'archive, l'origine de l'émotion que les archives suscite est très certainement à chercher dans ce caractère fantomal et onirique qui impose un rapport particulier au temps, celui de l'image dialectique.

5.4 Conclusion

À la lumière de ce qui précède, il devient impossible de considérer l'exploitation artistique des archives comme un phénomène marginal au regard de l'archivistique. En effet, les différentes manifestations et publications relatives à ce courant de l'art de l'archive montrent bien que les réflexions et les pratiques autour des archives qui se sont déployées depuis plus de vingt ans hors de la discipline archivistique mettent en lumière certaines caractéristiques et fonctions essentielles des archives que les archivistes ne prennent pas toujours en compte telles que leur caractère lacunaire, l'importance de leur matérialité, leur fonction narrative et leur double valeur cognitive et poétique. Cependant, les archivistes ne peuvent se contenter du regard du champ artistique, il leur faut développer leur propre compréhension de ce phénomène. Ainsi, en considérant l'exploitation artistique des archives d'un point de vue archivistique, plusieurs éléments apparaissent.

D'abord, en portant l'attention sur les artistes comme usagers des archives, on se rend compte que les utilisations se multiplient hors des services d'archives. Les artistes qui ont recours aux archivistes ou qui travaillent en collaboration avec eux sont plutôt

²⁹³ Didi-Huberman parle de « survivance » et d'« image-symptôme » : « La survivance [...] tente de rendre compte d'une *mémoire inconsciente* : elle désoriente par conséquent les relations de l'avant et de l'après, tout son rythme étant réglé sur les pouvoirs de l'après-coup et du retour du refoulé. » (Didi-Huberman 2002, 474)

rare. Les pratiques les plus courantes étant l'accumulation de documents épars ou l'utilisation d'archives personnelles et familiales. Ensuite, les pratiques artistiques liées aux archives permettent de mettre en évidence les conditions d'utilisation qui déterminent les modalités d'existence des documents. L'analyse des pratiques autour de la matérialité des documents montre la temporalité particulière des archives en tant que lieu d'entrecroisement des temps. Le contexte d'utilisation, quant à lui, s'avère déterminant dans la connaissance que nous pouvons avoir du passé et impose une réévaluation des fonctions de preuve et d'information assignées aux archives. En outre, les différents dispositifs mis en œuvre dans le cadre de stratégies d'exploitation permettent de mieux comprendre comment les archives font sens. Le dernier élément des conditions d'utilisation, le rôle assigné au public, doit être repensé au regard des pratiques artistiques qui font du spectateur un agent à part entière de l'appropriation des archives et de tout ce qu'elles représentent.

En étudiant le rapport que les artistes entretiennent avec les archives à partir des conditions d'utilisation, il devient possible d'envisager l'exploitation comme un moment à part entière de la vie des documents et de les détacher de leur lien au producteur pour en comprendre les implications sociales actuelles. Ainsi, les artistes, au travers de leurs œuvres, nous permettent d'affirmer que si les archives agissent comme mémoire, c'est qu'elles ont partie liée avec la fiction et l'inconscient collectif. La figure benjaminienne du conteur peut alors être considérée comme point d'ancrage pour penser les archives dans leur rapport à l'archive, c'est-à-dire comme moyen de transmission du passé. De plus, les artistes interrogent les archives au regard de l'authenticité et du lien au réel qu'elles revendiquent et nous font la démonstration que la vérité historique relève à la fois de l'objet et du sujet qui y porte attention. Il n'est pas ici question de relativisme mais bien de la relation dialectique et historicisée au réel. Une autre dimension des archives mise au jour par les artistes est leur caractère cognitif. Les archives constituent, pour certains d'entre eux, une modalité d'appropriation du monde. Leur structure relationnelle et les possibilités infinies de reconfiguration des liens qui réunissent les documents au sein d'un fonds d'archives s'avèrent être, en soi, porteuses de discours sur le monde. Pour finir, les artistes construisent des images de rêve en procédant par

déplacement des documents d'archives. En les intégrant à des contextes différents, ils en transforment la signification, pouvant parfois la révéler, à la manière du rêve dans la psychanalyse. Ils permettent aussi aux documents d'archives d'agir comme des « revenants » et révèlent ainsi la fonction onirique et poétique des archives qui est à l'origine de cette dimension trop peu explorée qu'est l'émotion.

Si ces démarches artistiques permettent de poser le premier constat selon lequel les archives sont comprises et utilisées hors de leur lieu traditionnel qu'est le service d'archives et hors de l'action même des archivistes, elles permettent aussi de mieux comprendre ce que sont les archives hors des milieux archivistiques. En d'autres termes, ces utilisations nous conduisent au-delà du seuil sur lequel nous laisse la définition des archives lorsqu'elle stipule que les archives définitives sont conservées à des fins d'information ou de témoignage, c'est-à-dire pour être utilisées (Lemay et Klein 2014a, 69). L'exploitation artistique des archives se révèle en effet un terrain de réflexion éminemment enrichissant pour l'archivistique. La manière dont les historiens de l'art, les théoriciens et les artistes eux-mêmes revisitent les archives ouvre des perspectives prometteuses pour les archivistes qui s'y engagent comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

6 Des archives à l'archive : approche dialectique et exploitation artistique²⁹⁴

La lecture des textes archivistiques soutenue par une grille d'analyse visant à déterminer la nature des archives et les modalités temporelles de leur existence a mis au jour deux conceptions contradictoires au sein de l'archivistique contemporaine. Ces deux pensées s'inspirent de champs disciplinaires distincts et elles trouvent leur pertinence au regard de pratiques professionnelles diverses. Ainsi, la vision traditionnelle s'est constituée, en Europe, en regard de l'administration et de l'histoire. Les grands principes fondateurs de la discipline ont été établis par des historiens formés comme archivistes-paléographes dont l'objectif était double : administratif, il leur fallait un système d'organisation des documents efficace et efficient; scientifique, ce système ne devait pas interférer avec la vocation historique des archives. Ces principes ont été pensés dans le cadre du scientisme et de l'historicisme du 19^e siècle, ce qui leur confère certaines limites. Celles-ci ont été en grande partie mises en lumière, sous le coup de la généralisation des technologies numériques à la fin du 20^e siècle, par des archivistes se réclamant de la pensée postmoderne et intégrant l'archivistique à un champ culturel élargi. Ces archivistes, représentatifs en cela de l'évolution de la profession depuis plus d'un siècle, s'inscrivent dans des champs de pratiques multiples (administratif, culturel, patrimonial) qui confèrent à leur conception un aspect pluriel et laisse parfois un sentiment d'éparpillement.

En tentant de synthétiser l'ensemble des perspectives, il apparaît que la conception de chacun est déterminée par le champ de pratiques duquel participent les archives mises en question. Et, comme le montre Martine Cardin, les archives sont régies par trois niveaux d'identité déterminés par des contextes différents. Ainsi, elles peuvent être comprises comme partie prenante d'un processus organisationnel, informationnel ou mémoriel. Les conceptions que nous avons mises en lumière sont donc le reflet, à un certain degré, de ces niveaux d'identité qui, comme l'exprime encore

²⁹⁴ L'ensemble du chapitre se base sur les divers textes publiés en collaboration avec Yvon Lemay et mentionnés tout au long de la thèse.

Cardin, devraient s'articuler pour permettre une compréhension englobante des archives comme étant issues « du travail matriciel de ces trois processus structurants (organisation, information et mémoire) qui s'assemblent et se combinent » (Cardin 1995, 247). Or, si les visions archivistiques restent essentiellement contradictoires, c'est que les auteurs tendent à ignorer leur propre place au sein de la discipline et ignorent ou refusent de ce fait la position des autres. Les définitions que les archivistes se donnent des archives sont alors unilatérales.

Notre thèse propose précisément une conception qui permette, depuis le champ culturel, d'articuler ces visions contradictoires et de penser les archives de manière englobante. Pour cela, il est apparu nécessaire d'inscrire notre démarche dans un cadre théorique dont le fondement tient du renversement et du dépassement des contradictions : la dialectique. Mais cela ne suffit pas, il fallait aussi trouver une pensée qui autorise une réévaluation de notre rapport au passé dans la mesure où les archives restent avant tout un objet permettant de rappeler le passé dans le présent quelles qu'en soient les fins (administratives, scientifiques, culturelles, etc.). Le matérialisme historique de Walter Benjamin nous a semblé constituer la meilleure manière d'appréhender cette question. En effet, la pensée benjaminienne offre de multiples possibilités. Méthodologique d'abord, la dialectique benjaminienne a ceci de particulier qu'elle permet de penser les objets dans leur historicité depuis le présent et, pour ce qui concerne les archives, depuis l'exploitation des documents. Ce renversement a des conséquences majeures en termes archivistiques puisqu'il nécessite de prendre en charge les archives en dehors du cadre habituel. Une autre possibilité propre à la pensée benjaminienne réside dans la réévaluation du rôle du temps et de la mémoire dans la compréhension des archives comme trace dans le cadre d'une temporalité qui n'est plus chronologique, mais dialectique. Cette temporalité nécessite de ne plus concevoir le passé comme fini mais plutôt comme étant toujours d'actualité et, de ce fait, les archives sont moins une trace de ce qui a été qu'un élément de durée toujours vivant, une survivance.

Finalement, la pensée benjaminienne ancre la connaissance en général, et celle du passé en particulier, dans les conditions d'existence des objets. Dans cette

perspective, les archives doivent être appréhendées au travers de leur présence dans la société, c'est-à-dire depuis leur exploitation plutôt que depuis leur production. Nous verrons donc ici comment opère ce déplacement et ses implications sur l'archivistique. Dans premier temps, nous reviendrons sur les questions des temporalités des archives et nous en montrerons l'importance pour la discipline. Ensuite, nous mettrons en lumière les nouvelles perspectives ouvertes par l'analyse dialectique de l'exploitation artistique des archives. Finalement, nous proposerons un modèle de trajectoire documentaire propre à rendre compte de notre conception des archives.

6.1 Temporalités archivistiques

Le cadre théorique de la dialectique benjaminienne implique que l'on étudie les archives depuis le présent de leurs utilisations. Comme nous le verrons dans un premier temps, cette approche opère des déplacements et des recentrages du regard porté sur les archives. Ensuite, le matérialisme historique benjaminien révèle que les archives sont régies par différentes temporalités : le temps des archives, c'est-à-dire les conditions de leur production; le temps de l'archive, soit celui de l'exploitation des documents.

Les déplacements et recentrages dont il sera question sont au nombre de trois. Le premier est un passage de la diffusion des archives à l'exploitation des documents, ce qui implique d'ancrer la réflexion sur les archives dans l'espace social. L'archivistique est alors pensée comme discipline plutôt que comme pratique. Dès lors, l'objet d'analyse n'est plus le geste de constitution des archives, mais celui de leur exploitation. L'utilisateur devient l'agent privilégié du champ disciplinaire, au détriment de l'archiviste et du producteur des documents. Enfin, la temporalité s'organise autour d'un présent au sein duquel surgit le passé et où l'histoire et la mémoire se confondent.

6.1.1 De la diffusion à l'exploitation

L'analyse de la littérature archivistique a permis de relever les éléments qui se trouvent au fondement tant de la définition des archives que de la pratique archivistique contemporaine. Si certaines qualités propres aux documents d'archives y sont explicitement soulignées, et nous y reviendrons, la place de l'utilisation et des

utilisateurs y demeure importante mais implicite. Ainsi, il apparaît que les archives, dans la perspective traditionnelle, sont déterminées à la fois par les conditions de leur production et les fonctions qu'elles sont amenées à assumer et qui sont d'ordres administratif, historique et culturel. Toutefois, nous avons souligné que les finalités des archives restent un point problématique pour les pères de l'archivistique contemporaine et que si leurs fonctions administratives sont considérées comme inhérentes aux archives, les usages historiques et culturels apparaissent souvent comme un simple corollaire plutôt que comme une raison d'être. D'un autre côté, les archivistes postmodernes s'inscrivent d'emblée dans une perspective culturelle et patrimoniale qui semble cantonner les archives à des finalités mémorielles. Les définitions des archives que se donnent les archivistes sont donc étroitement liées à l'idée qu'ils se font des utilisations des documents. Ainsi, si la discipline s'est constituée à l'aune des utilisations scientifiques des documents, elle a évolué sous le coup de leurs finalités administratives pour, en définitive, être revisitée dans la perspective d'usages sociaux plus larges tels que ceux liés à la mémoire collective.

Cependant, ces liens entre conceptions de la discipline et utilisations des documents n'étant pas explicites, il est impossible aux archivistes d'en tirer les conséquences. Si les archivistes traditionnels se sont longuement penchés sur la question des usagers, comme nous le soulignons dans les premiers chapitres²⁹⁵, c'est dans l'optique des études menées sur les usagers dans le domaine des sciences de l'information qu'ils l'ont fait. Or, cette approche particulière implique que le regard est porté sur les usagers des services plutôt que sur les utilisateurs des archives. La distinction que nous opérons entre usagers et utilisateurs est fondamentale puisqu'elle résulte de perspectives radicalement différentes. La première relève de préoccupations de gestion : il s'agit de mieux comprendre les attentes des personnes qui fréquentent un lieu en vue de recevoir un service. La seconde, la nôtre, vise à comprendre la manière dont les usages des documents permettent d'établir certaines des caractéristiques et fonctions sociales larges des archives. Il apparaît ainsi que notre approche ne doit pas se comprendre en termes d'étude d'usagers.

²⁹⁵ Cf. *Supra* 1.1.1 et 2.4.3.

Par ailleurs, les archivistes se réclamant de la pensée postmoderne insistent largement sur le rôle essentiel des utilisateurs dans l'activation des documents²⁹⁶. Ils reviennent en permanence sur l'idée que les archives ne « parlent pas d'elles-mêmes », que les documents sont des « réceptacles de significations » et que le récit que les archives permettent est le fruit de la subjectivité de l'utilisateur. En revanche, ils ne tirent jamais les conclusions de ces affirmations. Ils en restent à l'indétermination de l'objet, à la fluidité de la signification sans vraiment aller au-delà. Or, cet au-delà de la subjectivité postmoderne se trouve, selon nous, dans l'exploitation des archives qui apparaît être un moment majeur de la trajectoire documentaire dans la mesure où c'est dans le geste d'utilisation des documents que sont mises au jour les caractéristiques des archives et c'est dans le présent de l'exploitation que peut être compris le rapport au passé que l'archive, envisagée comme modalité d'inscription de soi dans le temps, impose. Finalement, le point aveugle de chacune des visions des archives (traditionnelle et postmoderne), réside dans l'exploitation, c'est-à-dire dans les modalités d'existence des archives hors de la pratique archivistique elle-même.

Dans le contexte plus spécifiquement québécois, il s'avère désormais nécessaire de distinguer l'exploitation de la diffusion des archives. Cette dernière « est l'action de faire connaître, de mettre en valeur, de transmettre ou de rendre accessibles une ou des informations contenues dans des documents d'archives à des utilisateurs (personnes ou organismes) connus ou potentiels pour répondre à leurs besoins spécifiques. » (Charbonneau 1999, 374) Tournée vers les usagers des services, la diffusion est centrée sur l'action de l'archiviste. Ainsi, à la fois fonction et mission de l'archivistique, la diffusion comprend plusieurs facettes telles que la communication (l'accès aux documents), la valorisation (les activités éducatives et culturelles), la référence (l'aide aux chercheurs) et la promotion (autant des fonds et des services d'archives que de l'archivistique). Cette conception, tributaire de la bibliothéconomie et des sciences de l'information, reste ancrée dans une pratique de gestion. *A contrario*, l'exploitation implique la prise en charge des archives dans l'espace social et, par-là même, l'élargissement de la perspective à l'ensemble des pratiques et réflexions les mettant en

²⁹⁶ Cf. *Supra* 3.2.2.

jeu. L'exploitation est relative à l'existence des documents une fois les différents gestes archivistiques posés (depuis l'acquisition/création jusqu'à la diffusion en passant par le traitement), elle ne compte donc pas parmi ces gestes mais se situe à leur périphérie. En effet, l'exploitation des archives doit être comprise non comme une fonction ni même une mission de l'archivistique, mais plutôt comme un de ses éléments constitutifs. Autrement dit, si la diffusion appartient à l'archivistique comme pratique professionnelle, l'exploitation, de son côté, est un aspect de l'archivistique comme discipline, c'est-à-dire comme champ de savoir. Elle est le fait des utilisateurs des documents mais engage pleinement l'archiviste qui a pour mission de mettre les archives à disposition des utilisateurs.

6.1.2 Le matérialisme historique et la dialectique appliqués aux archives

Prendre pour point de départ l'exploitation des archives revient, dans un certain sens, à renverser la perspective habituelle puisque l'archivistique contemporaine dans son ensemble considère les archives depuis leur production (quel que soit le moment que celle-ci recouvre : création des documents ou constitution des archives) jusqu'à leur mise à disposition pour les utilisateurs.

En effet, on a pu constater au cours des premiers chapitres de cette thèse que les deux conceptions archivistiques portent attention à des moments différents de la production des archives. D'un côté, l'attention portée à l'activité du producteur des documents semble oblitérer l'existence des archives hors des gestes administratif et organisationnel dans lesquels les documents trouvent leur origine. D'un autre côté, la mise en lumière du rôle de l'archiviste dans la production des archives et l'obsession de l'héritage à constituer paraît les cantonner au dépôt où elles offrent une représentation non plus seulement du producteur des documents, mais de la société tout entière²⁹⁷.

²⁹⁷ À cet égard la conception canadienne des archives totales est exemplaire (Millar 1998, 1999). Au Canada le concept d'archives totales ou intégrales « confère à nos institutions publiques le mandat d'acquiescer et de garder des archives gouvernementales et les documents du secteur privé qui y sont reliés, et [ainsi de rassembler] dans un dépôt unique tous les types de documents quel qu'en soit le support. » (Beyea *et al.* 1992, 12)

Cependant, malgré l'opposition apparente de ces deux perspectives et leurs divergences effectives, les archives sont toujours considérées du point de vue du geste archivistique. Pour les uns, l'archiviste maintient la position de gardien de confiance élaborée par Jenkinson en se faisant gestionnaire (de documents ou d'information); pour les autres, l'archiviste se perçoit lui-même comme un agent de la constitution de la mémoire et de l'identité collective, se situant alors dans la sphère des représentations symboliques et le champ culturel. Finalement, l'archiviste, qu'il cherche la neutralité ou qu'il assume un rôle actif dans la constitution des archives, est toujours au centre de la pensée archivistique.

Les archivistes postmodernes introduisent un temps supplémentaire dans la constitution des archives en considérant le geste archivistique comme geste producteur. Les archives pourraient alors être considérées au regard de trois moments distincts : le moment de la production (administrative) des documents, celui de leur mise en archives, et, finalement, celui de leur exploitation. Cependant, on a vu que l'archivistique dans son ensemble ne tient pas complètement compte de ce troisième temps et qu'elle reste centrée sur les deux premiers : l'archivistique postmoderne faisant de la mise en archives le point culminant de la trajectoire documentaire. Or, en déplaçant le regard du geste archivistique au geste d'exploitation, de l'archiviste à l'utilisateur, il apparaît que, si l'on veut comprendre les archives comme héritage²⁹⁸, il est nécessaire de prendre en considération les archives comme trace d'un geste de production documentaire, c'est-à-dire comme ce qui subsiste du geste dans le temps. Autrement dit, il faut considérer à la fois le temps des archives – c'est-à-dire les documents dans leur matérialité, leur(s) contexte(s) de production et leur contenu – et le temps de leur exploitation – c'est-à-dire le champ de connaissance de l'utilisateur, le contexte d'utilisation des documents et l'interprétation qui en est faite. Si, comme l'affirment les archivistes postmodernes, la mise en archives est un point de départ, il est nécessaire de comprendre ce sur quoi elle ouvre, c'est-à-dire l'exploitation comme troisième moment qui détermine les objets historiques que sont les archives et comme condition de possibilité d'un renversement dialectique.

²⁹⁸ Ce qui n'est pas tout à fait notre propos, mais nous y reviendrons plus loin.

6.1.2.1 Le temps des archives : les conditions de production

Le temps des archives recouvre en fait les deux premiers moments de la trajectoire documentaire telle qu'elle est présentée plus haut. Il s'agit des moments administratif et archivistique de la constitution des archives. En axant leur réflexion sur le geste archivistique, les tenants de la pensée postmoderne tendent à ignorer, lorsqu'ils envisagent la nature des archives, les aspects matériels et le processus de production des documents au profit d'une compréhension largement symbolique des archives. Pourtant, au regard de la conception benjaminienne de l'histoire, il apparaît que la représentation symbolique est toujours présente à même la matière des choses puisque les objets portent la marque des rapports sociaux mis en jeu dans leur processus de production. Comme on l'a vu, le matérialisme historique de Benjamin permet de penser l'existence matérielle des archives en ce qu'elle rend tangible l'inscription des documents dans le temps tout autant qu'elle est le lieu d'inscription du temps lui-même.

Pour envisager ce temps des archives, les aspects matériels de la production documentaire doivent être considérés d'une manière large car les archives sont avant tout marquées – tant dans leur forme, que dans leur format et leur support, ou encore dans leur structure – par les différents contextes²⁹⁹ de leur production. L'archivistique nous montre d'ailleurs à quel point ces éléments concrets sont essentiels. La diplomatique, par exemple, révèle combien la forme et la structure d'un document sont porteuses de sens. Le principe de respect des fonds laisse entendre, lui aussi, que le sens dépasse le contenu même des documents pour s'inscrire dans les liens qui les unissent et la structure qui leur donne leur existence en tant qu'archives. Les supports, enfin, sont signifiants en ce qu'ils illustrent les conditions techniques déterminant la production des documents comme en témoigne l'allongement progressif des listes proposées par les archivistes – depuis le parchemin et le papier jusqu'aux supports photographiques, magnétiques et électroniques. Pourtant, les archivistes ne considèrent que rarement les effets de l'importance qu'ils accordent, d'un point de vue pragmatique et technique, à ces éléments matériels. En revanche, le matérialisme historique benjaminien – qui

²⁹⁹ Relativement à la notion de contexte appliquée aux archives, on pourra se reporter aux différents travaux de Martine Cardin (1994, 1995, 2001, 2012).

consiste à restituer et transmettre l'expérience de la rencontre avec le passé (Benjamin 2000a, 441) au travers de l'objet – nous incite à porter une attention singulière à ces différents éléments. La matérialité des archives, sous ses différentes formes, devient, dans cette perspective, ce qui permet d'accéder au passé. Si pour les archivistes, la conservation matérielle des archives est nécessaire pour accéder au contenu des documents, le matérialisme historique permet de concevoir la matérialité comme porteuse de sens, au-delà du contenu même.

Un autre élément doit être envisagé dans la perspective du matérialisme historique benjaminien : le(s) processus de production des archives. Car, si la matérialité dit quelque chose du temps des documents, le(s) processus de production sont révélateurs des contextes qui les sous-tendent. Qu'il s'agisse du processus producteur des documents ou de celui constitutif des archives, on a vu qu'ils sont largement étudiés, mais toujours du point de vue de l'archiviste et le plus souvent en dehors de l'analyse des rapports sociaux dont ces processus résultent ou qu'ils reproduisent. Et, bien que les archivistes postmodernes proposent une critique pertinente du rôle de l'archiviste dans la constitution des archives et l'inscription de celles-ci dans les rapports de domination par l'intermédiaire de la problématique mémorielle, ils ne l'intègrent pas dans une critique sociale plus large qui permettrait de mieux comprendre la manière dont les archives s'inscrivent dans la société.

Une telle critique permettrait de montrer que les archives participent toujours déjà d'un système de domination. Elles sont, en effet, le fruit des rapports de force qui animent la société et ne peuvent, en première instance, représenter que ces rapports sociaux. À partir de l'énonciation benjaminienne du caractère barbare des éléments de culture (Benjamin 2000a 432-433), il est possible d'envisager le processus de production des archives au travers de leur lien à la société en tant que « butin ». Il est possible, dans cette perspective, d'affirmer avec les archivistes postmodernes que tout groupe représenté dans les archives est à situer du côté des « vainqueurs de l'histoire ». Inversement, la constitution d'archives par certains groupes signale des changements sociaux plus larges.

Par exemple, depuis les années 1970 et 1980, des centres d'archives ont été mis en place dans certains pays par les communautés gaies et lesbiennes, marquant ainsi une nouvelle visibilité et un changement de statut social de ces groupes. Ces créations ont lieu dans la lignée des luttes menées pour la reconnaissance dans les années 1960 et 1970, et constituent un moyen de pallier les lacunes des archives publiques. Au Québec, par exemple :

C'est en 1983 que Ross Higgins et Jacques Prince décident de mettre sur pied une association qui a le mandat de recevoir, conserver, préserver toute forme de document manuscrit, imprimé, visuel, sonore, et autres qui témoigneraient de l'histoire de la communauté gaie et lesbienne du Québec. Seul un organisme communautaire pouvait assumer cette tâche sachant que la plupart de ces documents ou objets ne se retrouveraient ni aux Archives nationales du Québec, ni à la Bibliothèque nationale du Québec. De la volonté de ces deux personnes s'est constitué un centre d'archives et de documentation, accessible à tout le monde. (AGQ)

Ainsi, l'action collective des gais et lesbiennes est « passée d'une position plus contestataire, basée sur un discours articulé autour d'une visée de libération et de remise en cause des institutions à une stratégie d'utilisation des filières institutionnelles en vue de sortir de la marginalisation et d'accéder à la normalité ainsi qu'à la reconnaissance sociale. » (Côté et Boucher, 2010, 19) Ce passage est lisible dans la création d'institutions archivistiques propres à ces groupes qui constitue une des formes d'inscription dans l'espace public tout autant qu'un moyen de légitimation grâce à la possibilité de constituer une mémoire et d'écrire une histoire de la communauté.

Le temps des archives intégrerait alors, au-delà des conditions techniques et organisationnelles de la création des documents, le processus de constitution des archives au sens postmoderne du terme – c'est-à-dire la mise en archives – et devrait donc inclure une analyse socio-historique des producteurs et de l'émergence des centres d'archives qui permettrait de mieux comprendre la place et le rôle des archives au sein de la société. Cette analyse ne saurait passer outre la matérialité des documents qui est en fait le lieu d'inscription de l'ensemble des éléments en jeu dans le processus de production des archives depuis la création des documents jusqu'à leur destruction ou mise en archives. Le matérialisme historique benjaminien nous rappelle donc l'importance des différentes formes de matérialité des archives pour pouvoir en

appréhender l'origine tout en permettant de les resituer dans leur devenir. Autrement dit, à partir de la pensée de Benjamin, il devient possible d'articuler les conceptions traditionnelles et postmodernes en considérant les archives à la fois comme matériel documentaire et comme représentation symbolique des rapports sociaux.

6.1.2.2 Le temps de l'archive : l'exploitation

Cependant, le geste d'exploitation transforme la signification des archives et leur rapport au pouvoir au travers d'un troisième temps qui peut, selon certaines conditions, agir comme point de renversement dialectique. En effet, si l'on poursuit la réflexion relative au rôle des utilisateurs au-delà du seuil sur lequel nous laisse la pensée postmoderne, il devient possible d'envisager les archives comme instrument d'émancipation. Car, s'il est vrai que le mode production des archives en fait à la fois un symptôme des rapports sociaux et un pouvoir exercé sur l'avenir comme l'indiquent les archivistes postmodernes à la suite de Derrida, la pensée benjaminienne implique que les modalités de leur exploitation peuvent conférer aux archives un rôle émancipateur. Et, bien que les archivistes ne soient pas en mesure, contrairement à ce que pensent certains d'entre eux (Cook 2006, 169; Harris 2010), de décider qui sera représenté dans les archives et de rétablir ainsi une forme d'égalité devant l'histoire, les utilisateurs, en revanche, sont susceptibles de mettre en œuvre le potentiel libérateur des archives. Le patrimoine culturel, bien que sa constitution participe d'un système de domination, n'est donc pas sans valeur au regard du matérialisme historique dans la mesure où il est le point depuis lequel le renversement dialectique peut être opéré.

Ce renversement est lié à celui dont parle Benjamin à propos de la conception de l'histoire : ce n'est plus le présent qui cherche à connaître le passé, mais le passé qui s'impose au cœur du présent. Du point de vue du moment de l'exploitation, on a vu que la manière dont les artistes procèdent permet de comprendre comment il est possible de saisir le passé dans toute son actualité – c'est-à-dire de façon dialectique – au travers des archives. Ce changement de perspective doit être compris, à l'aune de ce qui précède concernant la matérialité et les conditions de production, comme la possibilité d'une mise à jour des différentes significations inscrites à même les archives mais dépassant

cependant leurs caractéristiques explicites. En admettant que la connaissance du passé résulte moins d'un geste d'exhumation que d'une forme de révélation déterminée par un moment singulier, les archives doivent être appréhendées autrement que comme « reflet du passé » ou matériel tourné vers l'avenir et en attente d'actualisation³⁰⁰.

Ce renversement nécessite aussi une révision de la conception du temps. La temporalité linéaire, celle de la chronologie historique classique, est comprise comme une suite d'événements liés par une relation causale : cette ligne du temps sur laquelle viennent s'ordonner les faits. Benjamin aide à comprendre l'importance de la conception du temps lorsqu'il refuse cette linéarité au motif qu'elle produit une homogénéité dans la conception des événements et ne permet d'écrire que l'histoire des dominants. C'est aussi la critique que les historiens des *Annales* opposent, en termes historiographiques, à l'école méthodique. Du point de vue archivistique, ce temps chronologique est le temps des archives qui est, jusqu'à présent, toujours déterminé par un geste posé par un sujet pris dans des conditions particulières. Que ce temps soit le passé de la production des documents, le présent de la mise en archives ou l'avenir de l'interprétation des archives, il est toujours lié à un geste unique et singulier. Les archives deviennent alors la représentation d'un événement, d'un personnage ou d'un groupe social qui reste inscrit dans un temps linéaire. La pensée postmoderne, bien qu'elle souligne dans une certaine mesure la multiplicité des temps animant les archives, ne permet pas, contrairement à la dialectique benjaminienne, de les articuler en les inscrivant dans une autre temporalité.

Benjamin oppose à ce temps chronologique un temps qualitatif rythmé par quelques moments privilégiés aussi décisifs dans une perspective émancipatrice qu'éphémères du point de vue de leur durée. Ces moments sont les moments forts de l'histoire des peuples. Pour envisager ces moments, une temporalité dont la modalité est celle de la représentation, par opposition à la succession, s'impose : c'est l'image dialectique. Les temps qu'elle met en jeu, le Maintenant et l'Autrefois, sont distincts des notions de présent et de passé en ce que le Maintenant est un présent chargé de réminiscences, une fulgurance, et que l'Autrefois est une latence. En d'autres termes,

³⁰⁰ À ce propos, on pourra lire l'article de Lemay et Klein (2014b).

Maintenant et Autrefois sont les dépassements dialectiques du présent et du passé chronologiques. Ainsi, l'objet historique constitué en image dialectique est « arraché au continuum du cours de l'histoire » (Benjamin 1989, 493), il ne s'inscrit plus dans une temporalité linéaire mais il la fait éclater. Cette conception de la temporalité trouve son inspiration dans le messianisme juif qui voit dans l'ère messianique le retour du paradis perdu – donc du plus ancien, d'une préhistoire – en même temps qu'elle apporte quelque chose de radicalement neuf – donc non encore connu, une posthistoire. Chez Benjamin cette préhistoire et cette posthistoire sont fusionnées dialectiquement dans l'acte révolutionnaire potentiellement présent dans l'image dialectique qui se présente alors comme une forme de condensation temporelle. C'est cette forme de temporalité que nous proposons pour appréhender les archives, en lieu et place de celle du reflet traditionnel qui implique une passéité absolue et de la potentialité signifiante postmoderne tournée vers un avenir indéterminé.

Cependant, ce n'est qu'en repensant la relation entre mémoire et archives qu'il est possible de réhabiliter les archives en tant que moyen d'émancipation par la transmission du passé. On a vu que Benjamin rapproche l'image dialectique d'une image de rêve en proposant que l'Autrefois qui y surgit est un savoir non-encore-conscient du passé. Il recourt à la psychanalyse freudienne pour proposer une modalité de la connaissance du passé qui fonctionne comme le déchiffrement des manifestations du refoulé. L'écriture de l'histoire nécessite dès lors de porter une attention particulière aux objets sociaux en tant que lieux d'inscription de l'inconscient collectif. Les archives, comme l'ont montré les archivistes postmodernes (Ketelaar, Brothman, Harris, Schwartz, Cook, etc.) et comme on l'a vu plus haut, sont des objets sociaux singulièrement marqués par les rapports de force animant la société dans son ensemble. Elles peuvent alors être envisagées comme une forme de mémoire volontaire (ce qu'ont montré aussi les archivistes à la suite de Derrida en soulignant le caractère prothétique de la mémoire archivistique) et, si l'on suit Benjamin, elles sont, de ce fait même, porteuses d'une mémoire involontaire relevant d'un inconscient collectif que seule l'exploitation peut mettre à jour dans un geste proche de celui de la psychanalyse.

Cette conception des archives comme mémoire volontaire et de l'exploitation comme geste de révélation de l'inconscient nous permet de revenir en partie sur la position des archivistes postmodernes selon qui les archives ont partie liée avec les rapports de domination propres à la société au sein de laquelle les documents sont générés. Elle implique l'idée que la pratique archivistique, si l'on accepte l'analogie avec la psychanalyse, est indissociable de l'acte de refoulement dans la mesure où la psychanalyse freudienne admet que pour qu'il y ait mémoire, il faut qu'il y ait oubli. C'est-à-dire qu'il est nécessaire que l'inconscient prenne en charge les événements oubliés, refoulés. Or, si les archivistes ont conscience de leur position singulière quant à la patrimonialisation et à la production de l'histoire, ils n'en demeurent pas moins partie prenante des processus de réification du passé et de mise en place d'une mémoire (volontaire) dominante. Ce que Benjamin nous permet de mieux comprendre, c'est que, quelle que soit la volonté des agents, le système lui-même est producteur de discours et que c'est dans l'inconscient de ce discours que le passé est connaissable. La possibilité de surgissement de ce savoir non-encore-conscient du passé ne peut se situer que dans l'après-coup de la mise en archives, après l'acte de refoulement en quelque sorte, dans l'exploitation comme geste d'émancipation. Comme on l'a vu, certains artistes sont capables de transmettre leur expérience des archives au travers de leurs œuvres et d'en faire un objet de mémoire émancipatrice par la mise au jour d'éléments et de caractéristiques non visibles immédiatement sur lesquelles nous allons maintenant revenir.

6.2 Nouvelles perspectives : retour sur l'exploitation artistique

En effet, ces déplacements et recentrages transforment radicalement le paysage archivistique et de nouvelles perspectives sur la discipline s'ouvrent lorsque l'on pense les archives depuis l'exploitation plutôt que depuis la production des documents. En outre, ces changements sont apparus de manière très nette à l'examen d'une forme d'exploitation encore peu étudiée, celle des artistes contemporains. Ainsi, le champ artistique, du fait des pratiques et réflexions qu'il déploie autour de la notion d'archive(s), révèle d'abord combien les caractéristiques des archives peuvent différer

ou être élargies par rapport à celles considérées par l'archivistique. Ensuite, il est possible d'affirmer que la pratique archivistique assigne des fonctions qui sont trop restrictives, ignore certaines dimensions et se déploie selon un cadre de référence qui ne recouvre pas l'ensemble des champs d'existence des archives. Finalement, l'étude des démarches de certains artistes montre que la méthode proprement archivistique constituée par les conditions d'utilisation s'avère être un outil d'analyse propice à une meilleure compréhension de la place et du rôle des archives dans la société.

6.2.1 Lacune et authenticité : caractéristiques essentielles des archives

Comme nous le notions en conclusion du chapitre précédent, les différentes manifestations et publications relatives à l'art de l'archive révèlent certaines caractéristiques que les archivistes ne prennent pas toujours en compte. Ces éléments généralement absents de la littérature archivistique ou envisagés de manière très différente sont les caractères lacunaire et authentique des archives.

6.2.1.1 Le manque

Le premier élément mis en lumière dans le champ artistique réside dans le caractère essentiellement lacunaire des archives. La mise en archives ne peut tout conserver du passé et, comme l'indiquent plusieurs spécialistes, les archives enregistrent davantage une absence qu'une expérience effectivement vécue (Moeglin-Delcroix 2010, 36; Piégay-Gros 2012, 32; Spieker 2008, 3). Ce qui reste du passé dans cette mémoire volontaire collective que sont les archives se manifeste dans le fragment et le manque inhérent qui suscitent justement l'archive.

Cette caractéristique, qui pourrait être considérée comme fondamentalement négative et stérile, est pourtant mise à profit par de nombreux artistes de manières fort différentes les unes des autres. D'abord, il est souligné de façon éloquente par ceux qui, comme Boltanski, Thomas, Frenkel ou Leonard, proposent une réflexion sur l'identité et la mémoire collective dans une perspective critique. On a vu comment, chacun à leur manière, ils renversent le rapport de la présence et de l'absence qui sous-tend les archives comme moyen de connaissance du passé : soit en reproduisant le dispositif

archivistique du dépôt ou du fonds par l'accumulation de boîtes ou de documents (Boltanski, Carrière), soit en créant des archives fictives (Frenkel, Leonard), ou en mettant en relation des documents d'archives et des représentations actuelles (Thomas). Ces différentes démarches illustrent la manière dont les archives sont oublieuses de pans entiers de l'histoire et qu'elles ne prennent en charge que les traces des groupes dominants. L'absence des ouvriers, des conscrits, des femmes ou des autochtones au sein des archives est à mettre en lien avec le fait que l'histoire ne s'écrit que depuis la perspective de ses vainqueurs. L'histoire sociale s'écrit avec les archives des patrons, l'histoire des guerres est l'« histoire bataille » écrite du point de vue des généraux et des gouvernements, etc. Et, même si les historiens et les archivistes ont tout à fait conscience de cette situation, les archives, bien qu'elles se diversifient toujours plus, restent la marque de l'histoire officielle. En cela, le geste historiographique et, dans une certaine mesure, archivistique des artistes est essentiel puisqu'il rétablit cette égalité devant l'histoire que les archivistes postmodernes appellent de leurs vœux.

Une autre manière, pour les artistes, de jouer de ce caractère lacunaire est celle qui consiste à les mettre en évidence au travers de la structure propre aux archives. Ainsi, on a vu que les dates-vidéo de Claire Savoie consistent en une restitution de la totalité de son quotidien par le montage de fragments qu'elle sélectionne et articule en un tout. Ce dernier, le film dans son ensemble, masque les manques à la manière du fonds d'archives. En effet, s'il apparaît évident, au visionnage du film de Savoie, que l'ensemble de la vie de l'artiste n'est pas présent dans ces courts moments, il est impossible de prendre la mesure de ce qui est absent et on est amené à penser que l'essentiel est là. De manière similaire, les archives se présentent comme un tout dont les manques sont masqués et échappent à toute possibilité d'appréhension. Cependant, l'œuvre de Savoie propose un dispositif complémentaire au film qui offre une représentation des vides laissés par la sélection des fragments, ce que les archives ne font pas suffisamment.

Finalement, une dernière modalité de mise en scène de l'absence réside dans la création d'images de rêves. Les œuvres qui, comme celles de Blain ou Williams, visent à ressusciter les morts en en faisant surgir l'image dans le présent, rendent tangible la

manière dont les archives peuvent être considérées comme enregistrement d'une absence, d'un effacement ou d'un événement qui n'a pas réellement été vécu. Le caractère spectral des archives, souligné par les œuvres *in situ*, laisse en effet le sentiment que ce qui est donné à voir ne s'est jamais produit tel que les archives le représentent. Les archives ne seraient pas ce reflet fidèle du passé que veulent y voir certains archivistes, ni même une simple latence en attente d'actualisation. Elles sont bien plutôt une survivance se manifestant ici et maintenant en fonction du contexte dans lequel elles sont utilisées. En ceci, les archives sont susceptibles de donner lieu à un surgissement d'un Autrefois qui ne peut jamais être identique à ce qui a été et qui, en ce sens, a les caractéristiques d'une image de rêve.

Les archivistes sont relativement conscients de cette réalité des archives puisqu'ils sont les premiers à affirmer qu'à la suite du processus d'évaluation une infime minorité des documents est conservée. Cependant, ils ne tirent pas toutes les conséquences de cette situation puisque si les archivistes postmodernes appuient leur argumentaire en faveur du caractère construit des archives sur le geste d'évaluation et de sélection des documents, s'ils sont les premiers à souligner l'absence de certains groupes sociaux des fonds d'archives, et s'ils affirment l'incomplétude des archives et la nécessité de leur actualisation, ils ne s'arrêtent pourtant pas sur le manque constitutif des archives. On a vu que la dialectique benjaminienne permet, au contraire, de prendre en charge cet aspect fondamental au travers de la conception de l'histoire comme mémoire qu'elle propose. En effet, la relation entre la mémoire et l'oubli qui est au cœur de cette pensée est une manière de prendre en considération la lacune comme figure du refoulement et donc d'en proposer une possibilité de mise à jour prenant la forme de la méthode psychanalytique de déchiffrement des formations de l'inconscient.

6.2.1.2 Authenticité et fiabilité

La deuxième caractéristique essentielle des archives mise à mal par les artistes est l'authenticité. Deux types de démarche artistique soulignent la fragilité du lien au réel que les archives revendiquent. Les archives fictives, d'abord, telles que celles que Leonard propose pour *The Fae Richards Photo Archive* ou que Boltanski offre aux

mineurs à partir des *Registres* du Grand Hornu. Ces œuvres cherchent à reproduire les caractéristiques des archives dans lesquelles l'authenticité est susceptible, selon eux, de s'inscrire. Il apparaît à l'étude de ces œuvres, que c'est à la matérialité qu'est assignée cette qualité des archives dans la mesure où les artistes, soit utilisent les techniques et modes de représentation de l'époque qu'ils veulent évoquer de manière à produire des documents vraisemblables, soit impriment aux objets les traces du passage du temps de manière à leur conférer un aspect vieilli. Dans cette perspective, il s'avère que l'authenticité est moins immédiatement liée à l'origine de l'objet qu'à l'objet lui-même en tant que trace, c'est-à-dire en tant qu'objet ayant traversé le temps. Elle est donc déterminée par les éléments qui font des archives un objet de durée plutôt qu'un objet du passé.

Cette remise en cause du lien entre le réel et sa représentation est illustrée par un second type d'œuvres qui consiste en une mise en récit de documents d'archives réels. Les œuvres de Vera Frenkel et Emmanuelle Léonard, en utilisant des documents d'archives réels (personnels ou officiels), permettent de réaliser que le témoignage supposément assuré par les archives est toujours, en fait, le fruit d'une mise en relation entre les contextes de production et d'utilisation par la médiation d'un discours qui les dépasse. Frenkel, en attestant de la vie d'une femme n'ayant jamais existé par l'exposition d'archives, et Léonard, en reconfigurant les documents des archives judiciaires pour en révéler des aspects invisibles dans le cadre d'utilisations plus attendues, comme pièces à conviction lors d'un procès par exemple, permettent de comprendre comment la vérité de l'objet – son authenticité – relève des différents contextes – des différents temps – qui le travaillent.

Pour l'archivistique, l'authenticité des documents est garantie par l'établissement d'une chaîne de responsabilités ininterrompue depuis la production des documents jusqu'à leur mise en archives, ce qui est censé assurer la fiabilité de leur contenu informationnel en assurant le lien avec le contexte de production. Ce maintien du lien archivistique prévient en fait une trop grande mise à distance entre les archives et leur origine, en d'autres termes il s'agit d'abolir, autant que faire se peut, la distance entre l'expérience transmise (*Erfahrung*) et l'expérience vécue (*Erlebnis*) qui est pourtant,

selon Benjamin, la condition de possibilité de la transmission du passé. En effet, les artistes nous montrent que cette distance est, non seulement impossible à abolir, mais surtout nécessaire à l'établissement d'une connaissance historique quelle qu'elle soit et que la vérité historique, comme l'affirme Benjamin, relève à la fois de l'objet et du sujet qui y porte attention. En effet, détachant, d'une manière ou d'une autre, les archives de leur point d'origine, les artistes rétablissent cette distance que les archivistes cherchent à réduire et déplacent ainsi le lieu de l'authenticité et son lien à la fiabilité. En associant authenticité et matérialité, les artistes illustrent une autre facette de cette nécessaire distance. Ils montrent que les archives, en s'inscrivant dans le temps – en devenant élément de la durée plutôt que du passé –, portent les marques de la distance qui les sépare de leur origine. C'est alors ces marques, les traces du passage du temps, qui attestent de leur authenticité. D'ailleurs, l'archivistique reconnaît de manière implicite le caractère essentiel de cette distance dans la pratique de la diplomatique qui fonde la connaissance des documents sur leur matérialité. L'importance des conditions d'utilisation devient alors manifeste puisque, en dernière instance, ce sont elles qui permettent, dans leur articulation, d'établir l'authenticité des documents et le degré de fiabilité du récit qu'ils portent.

6.2.2 Le cadre de référence : fonctions des archives

Avant de revenir sur les conditions d'utilisation, des précisions s'imposent quant aux fonctions des archives qui déterminent le cadre de référence auquel se réfère l'archivistique. On a vu³⁰¹ que, liées au cycle de vie des documents, les valeurs primaires et secondaires sont attribuées en fonction des besoins des utilisateurs et que deux fonctions constituent les valeurs secondaires justifiant ainsi la raison d'être des archives définitives. La première est liée à leur capacité de témoigner des activités, des réalisations et de l'évolution de leur producteur. La seconde est associée au fait que les documents sont susceptibles de satisfaire aux besoins informationnels des usagers des services d'archives. Les valeurs secondaires des archives dans la vision traditionnelle résident dans leur lien essentiel avec la preuve et le témoignage d'une part, et avec

³⁰¹ Cf. *Supra* 2.4.2.

l'information d'autre part. On a aussi souligné que, de manière générale et tel qu'exposé dans la littérature archivistique, ces valeurs sont déterminées par le type d'utilisateurs des documents : les valeurs primaires intéressent les usagers internes tandis que les valeurs secondaires intéressent les usagers externes. Ce dernier point nous paraît central en ce qu'il implique, au regard de la distinction que nous opérons plus haute entre diffusion et exploitation, que les valeurs et fonctions sont assignées aux archives depuis le service d'archives et non dans une perspective sociale large. En revanche, si l'on admet que les valeurs secondaires relèvent des besoins sociétaux en matière d'archives, il devient nécessaire d'étudier plus largement les usages qui en sont faits hors du service d'archives, ce qui permet de faire évoluer l'archivistique avec la société comme le montre l'analyse de l'exploitation artistique.

D'ailleurs, nous affirmons en commençant³⁰² que ce que nous nommons le « cadre de référence » – c'est-à-dire l'ensemble des domaines d'activités auquel se réfèrent les archivistes pour assigner une valeur secondaire aux documents – est étroitement lié aux fonctions attribuées aux archives et renvoie à une perspective proprement archivistique et a trait à la diffusion. Il est, selon nous, à distinguer des champs d'existence des archives qui recouvrent, eux, les domaines utilisant effectivement les archives. Les champs d'existence sont donc liés à une conception sociale large des archives qui relève du domaine de l'exploitation. S'ils ne se confondent pas, le cadre de référence et les champs d'existence devraient, idéalement, se recouvrir mutuellement.

Le champ artistique s'avère un domaine enrichissant pour l'archivistique en ce qu'il apporte un regard neuf sur les archives comme on a pu le constater au vu des caractéristiques que les artistes leur attribuent. Et, si les valeurs archivistiques ne sont pas remises en question, les fonctions assignées aux archives sont, en revanche, élargies et revisitées. En effet, l'art de l'archive considère les fonctions de preuve, de témoignage et d'information telles que l'archivistique traditionnelle les a établies, mais, comme on l'a vu avec la notion d'authenticité par exemple, il en transforme les modalités. Ainsi,

³⁰² Cf. *Supra* 1.1.2.

les artistes nous permettent de réévaluer les fonctions traditionnelles, et plus encore, ils invitent à considérer la mémoire et la narration comme fonctions à part entière, et les dimensions cognitive et poétique comme éléments essentiels.

6.2.2.1 Fonctions mémorielle et narrative

On a pu constater que les artistes, au même titre que les archivistes, prêtent une attention particulière à la relation que les archives entretiennent avec la mémoire. Depuis les années 1990, cette relation est au cœur de nombreuses réflexions archivistiques, mais n'a pas conduit à une révision des fonctions des archives. Si on a conclu que les archivistes postmodernes, qui se sont pourtant longuement attachés à l'étude de la fonction mémorielle des archives, ne parvenaient pas à établir clairement les modalités selon lesquelles mémoire et archives peuvent être associées, l'analyse benjaminienne d'œuvres et de démarches artistiques, en revanche, s'est révélée plus féconde en la matière.

En effet, si ces archivistes acceptent cette analogie, c'est toujours avec réticence et sous condition d'effectuer une révision fondamentale en revisitant tant la notion d'archives que celle de mémoire dans lesquelles ils voient des processus essentiellement fluides et dynamiques. L'idée à laquelle ils s'opposent en premier lieu est celle que la mémoire tout autant que les archives puissent fonctionner comme un dépôt, qu'elles soient fixes et constituent des réserves dans lesquelles le sujet peut puiser en fonction de ses besoins. Dans cette optique, elles ont partie liée car elles sont toutes deux des objets construits et en devenir, c'est-à-dire toujours en attente d'une actualisation qui les reconfigure. Cette pensée exclut d'emblée toute possibilité de complexité dans la nature de ces deux objets.

Or, l'exploitation artistique des archives montre bien que si les archives font mémoire, elles le font de différentes manières. Notamment, les travaux de Boltanski et ceux de Thomas montrent comment les archives servent l'articulation entre mémoires individuelle et collective, pour ce qui concerne le premier, et, leur double caractère de mémoire volontaire et involontaire, pour ce qui concerne le second. C'est donc dire, que chacune des conceptions en termes de relation entre mémoire et archives, traditionnelle

(la mémoire comme entrepôt fonctionnant à la manière des archives) et postmoderne (telle qu'on vient de l'évoquer), est grandement réductrice. Au regard de l'art de l'archive étudié au prisme de la pensée de l'histoire de Benjamin, il apparaît que l'opposition tranchée entre ces deux visions est impossible. Au contraire, c'est en les articulant que l'on peut comprendre comment les archives font mémoire et deviennent archive par là même.

En effet, nous avons vu que l'histoire et la mémoire sont indissociables dans la perspective de la dialectique benjaminienne et que, en partant des théories bergsoniennes, proustiennes et freudiennes en la matière, la double nature de la mémoire, volontaire et involontaire, apparaît. Cet aspect n'est jamais pris en considération par les archivistes postmodernes dans leurs réflexions et c'est sûrement ce qui en limite la portée. Car l'analogie avec les archives, elles-mêmes dotées d'une double nature, concrète et abstraite, devient plus aisée si l'on admet que les gestes d'évaluation et de sélection de l'archivistique peuvent, dans une certaine mesure bien entendu, s'apparenter au processus de refoulement psychanalytique. Ce dernier doit être compris comme un processus inconscient permettant la constitution de la mémoire volontaire, d'une part, et de la mémoire involontaire, d'autre part, et en autorisant la compréhension comme participant du même système. Ainsi, c'est en prenant en charge certains chocs, dit Freud, que l'inconscient évite au système conscient une certaine saturation et lui permet de prendre en charge la mémoire que Bergson qualifie de volontaire. C'est à l'aune de cette perspective qu'on peut admettre l'analogie entre archives et mémoire puisqu'elle permet de considérer à la fois la mise en archives comme prise en charge de la mémoire volontaire, et l'exploitation critique comme geste de mise à jour de la mémoire involontaire. L'articulation de ces deux aspects permet aussi d'envisager plus clairement le rapport de l'individuel au collectif dans la mesure où l'inconscient collectif, la mémoire involontaire, marque toujours nécessairement chaque sujet prenant part à une communauté quelle qu'elle soit dans la mesure où la mémoire collective est finalement l'objet de la transmission de l'expérience.

Et c'est là une deuxième fonction des archives que les artistes parviennent à rendre explicite dans toute transmission du passé. La fonction narrative des archives a

été abordée dans le cadre de la pensée postmoderne. Des archivistes comme Ketelaar notamment ont proposé de concevoir les archives comme des récits³⁰³, mais en s'intéressant au contenu signifiant des archives dans une perspective de construction du sens et non à leurs conditions de possibilité en tant qu'objet socio-historique. Or, les artistes illustrent que la narration constitue une des fonctions des archives comprises comme modalité de transmission du passé.

Au regard de la pratique artistique, on comprend mieux la conception benjaminienne de transmission de l'expérience en lien avec la transmission du passé. En premier lieu, on a dit que l'expérience ne peut se transmettre que « de bouche en bouche », par opposition aux biens culturels qui se transmettent « de main en main ». Une manière d'envisager ce déplacement réside dans le fait que l'expérience ne se transmet que dans un « agir », par opposition à un « avoir ». La pratique artistique, par l'utilisation peu orthodoxe qu'elle fait des archives, relève d'une forme de « faire » propre à transmettre quelque chose du passé porté par les archives. En effet, on a vu que les déplacements et appropriations que les artistes opèrent révèlent toujours quelque chose de neuf quant aux archives d'une part, et de la possibilité de connaissance du passé depuis le présent d'autre part. L'exploitation des archives constitue donc toujours une modalité particulière du geste historiographique qui vise une inscription dans le temps.

Cependant, la portée du geste artistique est peut-être plus large que les modalités traditionnelles d'exploitation dans la mesure où, à la manière du conteur benjaminien, les artistes ne proposent pas de réponse mais ouvrent des possibles relatifs à l'histoire en cours. La pratique artistique, contrairement à la pratique historique, parle toujours dans l'après-coup de ce qui est évoqué par les archives. Elle utilise les archives pour ce qu'elles disent du monde d'aujourd'hui plutôt que de tenter de restituer le monde d'hier. En ce sens, les artistes nous aident à comprendre en quoi les archives, pour être des objets du passé porteurs d'un Autrefois dont nous n'avons pas encore conscience, ont

³⁰³ Cf. *Supra* 3.2.2.

une actualité toujours plus grande dans le Maintenant de leur lisibilité. Les archives saisies par le monde de l'art se révèlent alors dans tout leur potentiel anachronique.

Finalement, s'il y a transmission, c'est que les artistes assignent un rôle actif au public de leurs œuvres. Ce faisant, ils transforment leur propre expérience du passé en une expérience pour le spectateur qui pourra la transmettre à son tour. Les *Inventaires des objets ayant appartenu à...* de Boltanski ont permis de montrer comment cette articulation des expériences est possible. Cette conception de la transmission du passé par la transmission de l'expérience permet d'affirmer, contre les archivistes postmodernes, que la question des archives n'est pas celle d'un héritage à constituer, mais celle d'une tradition à porter dans le temps. La tradition n'est pas à entendre au sens d'une conservation, mais bien au contraire d'un maintien du caractère vivant puisqu'on a vu qu'elle est la sédimentation des expériences, des gestes et des images autour d'un objet qui lui confère un caractère auratique, c'est-à-dire « le pouvoir de lever les yeux » nous dit Benjamin. Boltanski, là encore, est éclairant à cet égard lorsqu'il s'oppose à l'idée muséale de conservation qui, selon lui, « tue » les objets en les mettant sous vitrine. Car, la conservation se distingue de la transmission en ce qu'elle assure la restitution des événements dans le temps chronologique et *euchronique* de l'histoire traditionnelle, mais ne permet pas de comprendre comment ces événements s'inscrivent aussi dans une temporalité dialectique anachronique qui est seule à même de les maintenir vivants. La tradition, portée par la narration, serait cette modalité de la pérennisation qui vise à la transmission d'une expérience toujours vivante et actuelle du passé et serait la condition de possibilité de la mémoire collective.

6.2.2.2 Dimensions cognitive et poétique

Comme nous l'avons souligné, l'historienne et théoricienne de l'art Anne Bénichou a défini la notion d'œuvre-archives comme moyen de déployer une pensée du monde. Effectivement, en revenant sur le caractère authentique des archives pour le faire émerger de la rencontre entre les documents, un utilisateur et un spectateur dans un contexte donné, en donnant une importance particulière aux fonctions mémorielle et narrative des archives, les artistes mettent en lumière le fait que les archives sont un

moyen de connaissance (du passé et du monde de manière globale), qu'elles ont une dimension cognitive³⁰⁴.

Traditionnellement, ce sont leurs fonctions de témoignage et d'information qui confèrent aux archives leur statut de source de la connaissance historique. Or, au regard de la pratique artistique, il apparaît que c'est davantage du fait de leur structure relationnelle qu'elles sont susceptibles de permettre la connaissance. Les œuvres-archives telles que celles de Grauerholz, de Charney ou encore de Savoie mettent en lumière la manière dont l'inscription des documents et de l'information qu'ils contiennent au sein d'une structure particulière génère des effets de sens. Cette structure, le fonds, participe de la mise en récit des archives. Et s'ils contribuent à la constitution des archives, comme l'affirment avec raison les auteurs postmodernes, les archivistes le font toujours dans le cadre d'une vision du monde propre aux contextes socio-historique, culturel et organisationnel dans lesquels leur pratique s'inscrit et qu'elle révèle. Les archivistes sont donc les agents, parmi d'autres, de la mise en récit du monde, de leur monde. Ainsi, Claire Savoie nous montre comment par la sélection et la mise en relation des documents au sein d'une totalité (finalement toujours lacunaire et composée de fragments comme on l'a souligné), le geste de la mise en archives consiste en une appropriation du monde en même temps qu'elle constitue une mémoire. Les outils que les archivistes se donnent pour soutenir leur pratique et leurs décisions sont par conséquent nécessairement teintés par les préoccupations qui les animent. Les critères d'évaluation des documents ainsi que les politiques et stratégies d'acquisition sont représentatives de la manière dont la société envisage ses archives. Ces outils peuvent être considérés comme une forme de grille de lecture et d'analyse du rapport de la société à son histoire établissant une discrimination entre ce qu'elle désire en retenir et ce qu'elle en rejette.

Dans cette perspective, il a aussi été possible de montrer que le système classificatoire établi par les archivistes contribue à une forme de mise en ordre du réel. L'œuvre de Charney s'est montrée particulièrement significative à cet égard puisqu'il

³⁰⁴ Cf. *Supra* 5.3.3.

propose une classification mettant en relief les redondances, les possibilités d'extension de l'ensemble documentaire, la position de l'artiste-archiviste plutôt qu'elle ne les oblitère. Ce que gomme cette classification, en revanche, c'est précisément ce qui intéresse les archivistes : le lien entre l'événement et sa représentation, entre le document et son origine. Finalement, ce dont témoignent toujours les archives, c'est le monde dans lequel elles sont, non seulement produites, mais surtout reçues et utilisées. Du point de vue de la théorie benjaminienne de la connaissance, les archives sont déterminées par le moment et les modalités de production des documents tout autant que par le moment et les conditions de leur exploitation. Leur condition de possibilité est donc à penser en termes de rencontre, mais aussi la connaissance qu'elles permettent est fonction des contextes dans lesquels elles s'inscrivent.

Pour finir, les documents d'archives ont la capacité, outre les fonctions et dimensions que l'on vient d'évoquer, non seulement de prouver, de témoigner et d'informer mais aussi d'émouvoir, elles ont une dimension poétique. Les œuvres de Carrière, Leonard, Boltanski, Rondepierre, Blain ou encore Williams en sont des manifestations exemplaires. Elles permettent de mettre en lumière les caractéristiques des archives qui suscitent l'émotion. On a vu avec les trois premiers la manière dont l'authenticité et la matérialité des documents sont susceptibles de manifester le manque inhérent aux archives et, de ce fait même, d'émouvoir. Cependant, c'est lorsqu'elles sont envisagées comme lieu de l'opacité et du mystère telles que mises en œuvre par Blain, Rondepierre et Williams, que les archives exercent leur plein potentiel en termes d'émotion en permettant le jeu sur la présente absence des vies qui y sommeillent. Leur caractère spectral fait alors des archives ce lieu de surgissement du passé dans le présent et révèle en fait davantage le voile qu'elles sont censées lever entre nous et le passé.

D'ailleurs, de plus en plus d'archivistes s'intéressent à cette dimension et aux possibilités de l'intégrer à la pratique comme l'indiquent le nombre de répondants aux enquêtes menées auprès des professionnels (Mas et Gagnon-Arguin 2011, Mas et Klein 2011, Guibert 2013, Klein, Dufour et Mas 2014) et des ateliers organisés dans des

services d'archives (Lemay, Klein et collaborateurs 2014)³⁰⁵ permettent de dégager certaines conditions sous lesquelles les archives suscitent l'émotion. Ces enquêtes et ateliers permettent de mieux comprendre les raisons pour lesquelles les archives appellent une réponse émotive et comment les archivistes comprennent cette dimension.

Il n'en reste pas moins que cette dimension poétique semble difficile à prendre en charge par le geste archivistique et qu'une précision quant à la notion même d'émotion relative aux archives semble nécessaire. Pour ce faire, un cadre théorique³⁰⁶ permettant de penser l'émotion dans une perspective collective doit encore être établi pour pouvoir prendre toute la mesure de cette dimension reconnue depuis longtemps déjà. Ce cadre théorique pourrait, dans notre optique, relever de la théorie des affects chez Spinoza qui, à lire Frédéric Lordon, permet de concevoir « la profonde hétéronomie du désir et des affects – gré des rencontres passées et présentes, disposition à remémorer, lier et imiter formées au long des trajectoires biographiques (sociales). » (Lordon 2010, 34) Cette perspective est intéressante pour nous dans la mesure où elle associe étroitement affects et mémoire (Lordon 2010, 33) et offre une possibilité de penser l'émotion comme phénomène social. Or, si l'on veut pouvoir considérer cette dimension et l'intégrer à la pratique archivistique, il est nécessaire de sortir de la réflexion individuelle et psychologique telle que la proposent de nombreux champs d'études³⁰⁷.

Au vu de ces constations, il apparaît que le cadre de référence ne rend plus compte de la réalité sociale des archives et qu'il est nécessaire de l'élargir en assumant pleinement le champ artistique comme domaine d'activité pertinent en regard de l'assignation des valeurs secondaires. En effet, s'ils reconnaissent les fonctions mémorielle et narrative des archives ainsi que leur dimension cognitive et poétique, les

³⁰⁵ Deux ateliers ont été organisés en 2013 et 2014, l'un à l'Université McGill à Montréal et l'autre aux Musées de la civilisation à Québec.

³⁰⁶ Des réflexions fécondes existent à cet endroit, notamment en histoire, en études patrimoniales et en économie (Boquet 2010; Clavairolle 2011; Lordon 2010), mais qui restent à explorer d'un point de vue strictement archivistique.

³⁰⁷ Notamment les sciences de l'information qui étudient le rôle de l'émotion dans les comportements informationnels (Knautz *et al.* 2011; Kuhlthau, 1991; Kwon, Onwuegbuzie et Alexander 2007; Neal 2010; Schmidt et Stock 2009) en se basant sur les théories élaborées en psychologie comportementaliste et en sciences cognitives – c'est-à-dire des disciplines relevant d'une pensée de l'individu.

archivistes pourraient prendre en charge d'une manière plus pertinente et plus efficace l'ensemble de la trajectoire documentaire et de revoir leur conception de la diffusion. Comme nous le faisons ailleurs avec Yvon Lemay (Lemay et Klein 2013a), la réévaluation du cadre de référence permet, d'un point de vue à la fois théorique et méthodologique, tel que nous le verrons plus loin, de considérer les archives définitives comme marquant le début d'un nouveau moment de la trajectoire documentaire plutôt que comme la fin du cycle de vie des documents.

D'un point de vue purement pratique, elle permettrait de développer, dans le cadre de la diffusion, des moyens appropriés afin de soutenir, d'encourager et de récompenser l'utilisation artistique des archives par la création de prix, l'organisation et la généralisation de concours et de programmes d'artistes en résidence (Lemay et Klein 2012b), etc. En outre, la reconnaissance de l'exploitation artistique des archives permet non seulement de dépoussiérer l'image des archives auprès du public en les rendant visibles dans la diversité des questions qu'elles soulèvent et des aspects qu'elles recouvrent, mais elle ouvre, pour les archivistes, des possibilités d'élargissement de la portée sociale de leurs activités dans le cadre de la diffusion comprise comme moyen de communication et de promotion tant des archives que des services, de la profession et de la discipline archivistique dans son ensemble.

6.2.3 Nouvel outil d'analyse : les conditions d'utilisation

Par l'attention qu'ils portent à tout ce qui peut influencer tant la production que la réception de leurs œuvres, les artistes contemporains offrent la possibilité de mieux comprendre les conditions d'utilisation des documents d'archives et d'identifier les principaux aspects qui les caractérisent, c'est-à-dire la matérialité, le dispositif, la relation au spectateur et le contexte (Lemay 2010a, b).

D'abord, mais nous nous y sommes déjà largement arrêté, les archives comme objets sont signifiantes. La moindre de leurs caractéristiques matérielles, de leur support à leur mise en forme en passant par les imperfections et les traces du passage du temps, contribue à produire un effet de sens. On a souligné l'importance de cet élément tant du point de vue d'une analyse critique des conditions de production des documents que

dans la perspective de leur exploitation. Le support, par exemple, est révélateur tant des conditions techniques de production de l'objet (une photographie n'a pas les mêmes propriétés qu'un fichier numérique au format JPEG bien qu'on puisse, sous certaines conditions, les confondre) que du passage du temps dont lui seul est susceptible de porter les traces. En ce sens, il participe du lien du document à son origine et témoigne de l'inscription des archives dans le temps en dehors de toute intervention extérieure, y compris le geste archivistique. La matérialité soutient ici le fait que l'objet est porteur d'une signification qui lui est propre et qu'il s'inscrit dans une temporalité particulière.

En outre, s'il n'y a pas d'utilisation sans mise à contribution d'un ou de plusieurs aspects de la dimension matérielle du document d'archives, celui-ci ne peut être exploité sans faire appel à un dispositif, c'est-à-dire à l'interrelation de divers éléments qui serviront à sa présentation. Mettant en jeu l'ensemble des éléments constituant l'œuvre, le dispositif les articule dans le temps ou dans l'espace pour former un récit qui permet le dépassement du sens inhérent aux documents. On a pu constater à quel point la mise en relation des documents entre eux ou avec d'autres éléments est essentielle à la prise en charge du sens en ce qu'il est le fruit d'une interrelation entre objet et sujet. Qu'il s'agisse du (ré)ordonnement des documents en une nouvelle structure pour ce qui concerne les œuvres-archives (Grauerholz, Savoie, Charney) ou de leur intégration à un espace physique en ce qui a trait à l'art *in situ* (Williams, Carrière), c'est toujours par le dispositif que les artistes expriment leur conception des archives.

La notion de dispositif implique l'idée d'une nécessaire mise en récit et doit être envisagée comme relevant de toute intervention impliquant les archives. Ainsi, la pratique archivistique peut être comprise comme la mise en place de dispositifs particuliers visant la possibilité de prise en charge des archives à tous les stades de la trajectoire documentaire. Depuis la description des documents jusqu'à leur diffusion, depuis leur inscription dans un schéma classificatoire à des fins de gestion administrative jusqu'à leur transfert dans un dépôt, physique ou numérique, à des fins de conservation permanente, l'ensemble des gestes archivistiques participent d'une narration au même titre que tel ou tel mode d'exploitation des archives.

Le troisième élément mis en jeu lors de l'exploitation des documents d'archives est le rôle assigné au public destinataire des objets créés qui est déterminé par le dispositif. Les artistes ont une conception de la place du spectateur qui en fait un agent à part entière du processus de production de l'œuvre. En admettant ce rôle actif du public dans la réception, on conclut à une transformation du rapport aux archives qui les érige en archive. En effet, les artistes, en sortant les archives de leur invisibilité traditionnelle (elles ne sont présentes, dans le meilleur des cas, que dans les notes de bas de pages ou les annexes), invite le spectateur de leurs œuvres à les reconnaître en tant que telles. Autrement dit, le spectateur est amené à s'identifier au récit que proposent les archives exposées dans le geste artistique. Ce faisant, il retrouve quelque chose de lui-même dans un récit qui dépasse sa propre existence et s'inscrit dans une relation particulière au passé qui articule sa mémoire individuelle à une mémoire collective plus large. Le spectateur de l'œuvre mettant en jeu les archives endosse ainsi une part de la conversion des archives en archive.

Enfin, le dernier élément participant des conditions d'utilisation et qui les met en cohérence est le contexte qui détermine l'intention de l'utilisateur et, par là-même, permet au document d'archives de remplir des fonctions variées. Mémoire, narrative, cognitive ou poétique, la fonction assignée aux archives est dépendante du rapport entre le document (son contenu, sa forme, son producteur, etc.) et son utilisation. Un décalage peut donc être opéré qui génère des effets de sens parfois inattendus et le contexte d'utilisation est alors décisif, comme on l'a vu à plusieurs reprises, dans la compréhension que l'on a des archives et du récit qu'elles portent. Dans le contexte artistique, il est apparu que les caractéristiques et fonctions attribuées aux archives diffèrent, ou plutôt sont plus étendues, de celles qu'on leur reconnaît habituellement.

Ainsi, c'est par la prise en considération de l'importance du contexte d'utilisation qu'on est capable de comprendre la place et le rôle assignés aux archives dans l'espace social. Car en effet, ceux-ci varient selon que les documents sont utilisés par les usagers internes d'une organisation pour leurs besoins opérationnels, par les usagers externes d'un centre d'archives pour des besoins de la recherche historique ou administrative, ou encore hors du cadre archivistique habituel, par des utilisateurs qui mettent à profit les

caractéristiques des archives dans des buts de plus en plus divers dans des contextes de moins en moins identifiés par les archivistes.

Ainsi, ces différents éléments, qui sont mis en œuvre lors de toute forme d'utilisation des documents d'archives, forment un outil favorisant une meilleure compréhension de la manière dont les archives sont mises à profit et la façon dont les utilisateurs les conçoivent, à quelles fonctions ils les associent (preuve, témoignage, information, émotion) et quelles caractéristiques elles possèdent. L'attention portée aux conditions d'utilisation, comprises comme outil d'analyse des conditions sociales d'existence des archives, permet donc de dégager de nouvelles perspectives pour et sur l'archivistique. Plus précisément, elles lèvent le voile sur ce qui advient des archives lorsqu'elles deviennent archives. On constate avant tout que, loin d'être la fin d'un cycle, les archives définitives marquent davantage le début d'un nouveau moment de la trajectoire documentaire.

6.3 Nouvelle vision de la trajectoire documentaire

Pour finir ce tour d'horizon des transformations opérées dans la conception des archives et de l'archivistique dès lors qu'on les pense depuis l'exploitation plutôt que depuis la création des documents, il apparaît qu'il est possible de mettre en cohérence l'ensemble des éléments mis en jeu dans cette thèse au sein d'un modèle de trajectoire documentaire élargi. Sans revenir dans le détail sur les modèles existants de cycle de vie des documents, il semble donc pertinent, à ce stade, d'en souligner à nouveau les propriétés principales de manière à en montrer les limites.

D'abord on a vu que l'approche des trois âges divise le temps des archives en trois moments successifs déterminés par la fréquence d'utilisation des documents par leur producteur. Le document est alors actif, semi-actif puis inactif. Le type d'utilisation, c'est-à-dire les fonctions assignées aux archives par les utilisateurs, permet généralement de discriminer les archives courantes et intermédiaires répondant aux fonctions administratives, légales ou financières pour lesquelles les documents ont été produits, d'une part, des archives définitives utilisées par d'autres que leur producteur à des fins non prévisibles mais pourtant assignées au témoignage et à l'information, d'autre part.

La principale limite de cette approche de la trajectoire documentaire réside dans le fait qu'elle oblitère totalement les conditions d'existence des archives définitives. Ceci a pour conséquence de ne pouvoir envisager l'évolution de la place des archives dans la société et de leur assigner des fonctions par trop restreintes.

Le modèle du *Records continuum*, proposé par des archivistes australiens profitant des défis posés par l'environnement numérique, vise, de son côté, une plus grande continuité dans la prise en charge des archives depuis la mise en place de systèmes de gestion documentaire par des *records managers* jusqu'à leur conservation en tant que « produit culturel final » par les archivistes. Ce modèle se pose en contradiction avec l'approche des trois âges en affirmant produire une représentation moins linéaire et plus souple de la trajectoire documentaire tout en rendant compte, par là même, de la nature dynamique, fluide et ouverte des archives. Le dernier point revendiqué comme s'opposant à la conception traditionnelle du cycle de vie est la reconnaissance de la diversité des usages des archives et de leur caractère contextuel.

Malgré sa volonté de proposer une conception radicalement différente du cycle de vie, on a vu que ce modèle consistait plus en une prise en charge explicite d'aspects sous-jacents à l'approche des trois âges qu'il ne relevait d'un renouvellement fondamental de la trajectoire documentaire. D'ailleurs, il est à noter que la volonté des archivistes australiens est de mettre en pratique une approche intégrée de l'archivistique, c'est-à-dire la prise en charge des documents analogiques et numériques depuis leur création jusqu'à la disposition finale. Bref, cela rejoint singulièrement l'archivistique telle qu'elle a été définie, à peu près au même moment au Québec, à partir justement de l'approche des trois âges.

En outre, il y a un écart entre ce que les concepteurs du modèle affirment et la réalité. Ainsi, au regard de la distinction entre temps chronologique et temps dialectique, le *Records continuum* reste ancré dans ce premier. Il maintient les documents dans une temporalité linéaire qui commence avec leur création et aboutit à leur pluralisation en passant par les étapes de captation et d'organisation. Et, premier paradoxe, c'est volontairement qu'il le fait dans la mesure où les archivistes cherchent à assurer la continuité de la chaîne de responsabilité chère à l'archivistique traditionnelle. En

conséquence, c'est toujours depuis la production des documents – même si ce moment, comme on l'a vu plus haut, est en quelque sorte dédoublé par l'introduction du geste de mise en archives comme geste de production – que sont pensées les archives.

Ensuite, et c'est le second aspect contradictoire du modèle, tout en assumant théoriquement le caractère culturel et « socialement utile » des archives, c'est-à-dire leur existence au-delà des limites organisationnelles, rien ne permet de prendre en charge cet aspect, selon nous, fondamental des archives. En effet, comme l'approche des trois âges, le *Records continuum* s'arrête là où les archives commencent en quelque sorte. Et, contrairement à l'approche des trois âges, ce dernier n'a pas eu de conséquence sur l'intérêt porté aux usages et usagers des archives définitives. En mettant l'accent sur un processus de production en devenir et des usages larges des archives, et en restant centré sur la pratique professionnelle, le modèle reste aveugle aux aspects concrets de l'exploitation des documents. C'est là d'ailleurs tout le problème que pose l'archivistique se réclamant de la pensée postmoderne. Comme nous l'avons déjà souligné, les auteurs proposent une vision des archives plus large que celle de l'archivistique traditionnelle, mais n'en tirent pas les conséquences et nous laissent toujours sur le seuil de quelque chose de neuf. C'est aussi en cela qu'une conception dialectique s'avère pertinente : elle implique une nécessaire attention aux conditions de possibilité des objets auxquels elle s'applique.

En poursuivant la réflexion là où les deux visions existantes s'arrêtent et en opérant un renversement de perspective, on constate à quel point les aspects qui ont été identifiés comme des facteurs déterminants de l'utilisation des documents d'archives, à savoir le cadre de référence, les dimensions cognitive et poétique des archives, les conditions d'utilisation et l'archive comme modalité d'inscription de soi dans le temps selon la temporalité particulière de l'image dialectique, viennent prolonger la portée du modèle du *Records continuum* en une cinquième dimension : celle de l'exploitation³⁰⁸.

³⁰⁸ La partie qui suit a été développée dans Lemay et Klein 2014a.

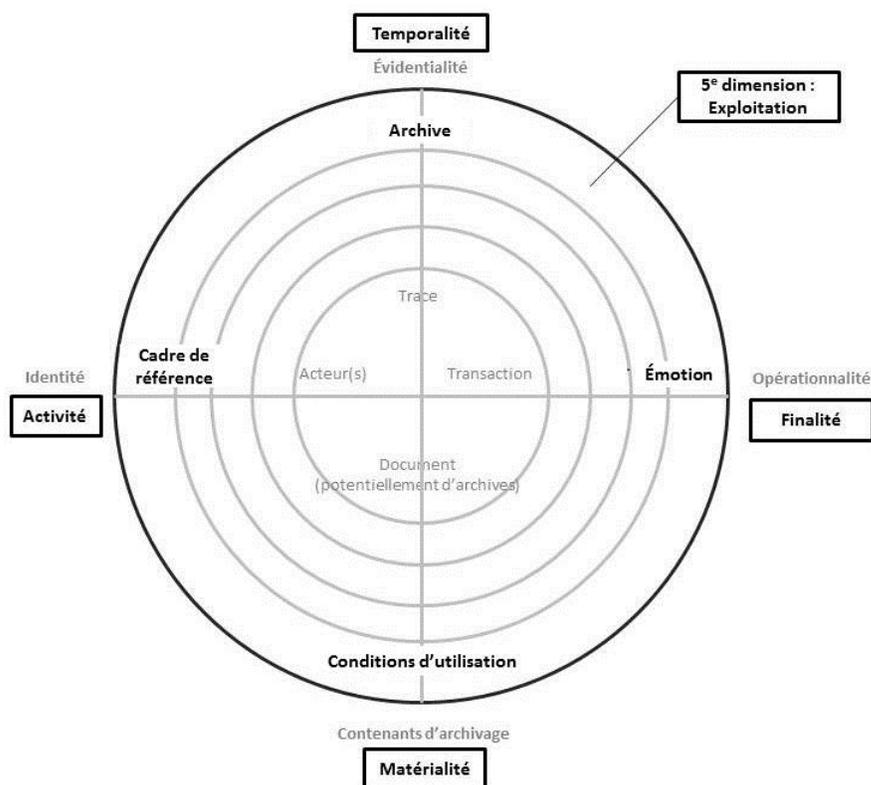


Figure 2 L'exploitation ou la cinquième dimension de la trajectoire documentaire (Source : Lemay et Klein 2014a, 97)

D'abord, selon le modèle du *Records continuum*, l'axe de l'identité concerne l'ensemble des personnes physiques ou morales qui ont partie liée avec la création et la conservation des documents. Il vise à établir la chaîne des intervenants depuis les créateurs des documents d'archives jusqu'aux institutions qui en auront la garde. Rien n'est dit, cependant, de l'identité des acteurs dès lors que les documents sont conservés de manière permanente. Si l'on considère l'exploitation comme moment d'existence des archives, il faut alors ajouter à cette chaîne d'acteurs les utilisateurs et leurs domaines d'activité, c'est-à-dire le cadre de référence. Le document est ici considéré d'abord en tant qu'il est partie prenante de l'activité qui préside à sa création, puis des différentes étapes du processus qui en permettent la conservation, pour enfin être impliqué dans les différentes formes d'utilisations, son exploitation. En élargissant ainsi le point de vue sur le modèle, on constate que cet axe permet d'envisager, plutôt que l'identité des acteurs,

les différentes activités desquelles participent les documents depuis leur création jusqu'à leur exploitation.

Ensuite, l'axe de l'opérationnalité établit les raisons pour lesquelles les documents sont créés puis utilisés tout au long de leur existence. Il permet d'établir les fonctions des documents depuis leur création jusqu'à leur conservation. Là encore, le modèle suggère que les fonctions remplies par les documents n'évoluent plus dès lors qu'ils sont conservés de manière permanente. Or, certains utilisateurs, comme nous l'avons vu, attribuent aux archives une dimension poétique en plus de leurs fonctions probante et informationnelle. Les archives ne sont donc pas que preuve, témoignage et information. Elles sont aussi, et plus souvent qu'on serait porté à le croire, porteuses d'émotions les plus diverses allant « de la tristesse au rire, en passant par l'étonnement, l'horreur et la nostalgie » (Lemay et Klein 2011, 14). Là encore, la dimension de l'exploitation permet de mettre en évidence et d'assumer pleinement cette « face cachée de l'archive ». De ce point de vue, cet axe aurait donc plutôt à voir avec la finalité des documents qu'avec le fait qu'ils sont le produit des activités. On pourrait donc y intégrer les fonctions mémorielle et narrative ainsi que la dimension cognitive, mais celles-ci se retrouvent à tous les niveaux du modèle et ne sont pas exclusivement liées à la dimension de l'exploitation.

L'axe des contenants (objets et lieux) d'archivage, quant à lui, réfère aux archives comme objet. Là encore, la cinquième dimension qu'est l'exploitation révèle un aspect occulté des archives, peut-être justement en raison de son caractère trop évident. Les documents d'archives ne peuvent être mis à profit qu'à certaines conditions, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'usage possible sans satisfaire à des conditions particulières d'utilisation (objet, dispositif, contexte, usager). Pas d'usage sans contexte, sans point de vue, sans domaine, sans un discours particulier à teneur informationnelle, scientifique, patrimoniale ou artistique, pour n'en nommer que les principaux. Pas d'usage sans dispositif, sans éléments de présentation qui seront plus ou moins élaborés ou normalisés selon justement les contextes. Pas d'usage non plus sans chercher à tirer profit de l'une ou l'autre des caractéristiques matérielles des documents d'archives. Enfin, pas d'usage sans compter sur le rôle forcément actif que joue le spectateur, l'internaute ou le lecteur,

selon la forme et le milieu où sont utilisés les documents. Les conditions d'utilisation jouent un rôle déterminant au plan archivistique et ne doivent pas être passées sous silence. Cet axe du modèle, en étant lié à l'entreposage des documents ou au document comme lieu de stockage de la mémoire, considère en fait la matérialité des documents au sens large du terme, c'est-à-dire ce qui constitue les archives en objet concret.

Pour finir, l'axe associé à l'évidentialité des archives, à leur rôle fondamental quant à la mémoire, prend en charge les documents en tant que trace, preuve et mémoire volontaire. Or, cet aspect des archives ne peut être appréhendé du seul point de vue du producteur des documents. La perspective que nous proposons est fondée sur le lien dialectique entre « le Maintenant » de l'utilisation et « l'Autrefois » de leur création. En d'autres termes, l'archive surgit au point de rencontre d'un document et d'un utilisateur tout autant que le document est le résultat tangible, sensible, d'une action posée par son créateur. Aussi, la possibilité conceptuelle de l'archive doit être cherchée dans l'enregistrement d'un événement et dans l'actualisation des possibles que cet enregistrement permet, c'est-à-dire dans l'utilisation – à quelque stade de l'existence du document que celle-ci ait lieu. Cet axe aurait alors une dimension temporelle essentielle, il serait l'axe de la temporalité.

L'exploitation revêt une dimension critique face à une vision trop souvent essentialiste des archives et ainsi permet de redécouvrir un aspect sous-jacent à l'ensemble des conceptions archivistiques, mais largement négligé. En effet, ce qui justifie la conservation des archives est leur utilisation dans le cadre d'activités les plus variées. Autrement dit, par définition, et comme nous l'avons souligné à maintes reprises, l'exploitation est reconnue comme partie intégrante des archives, elle-même au cœur de toute pratique archivistique et de toute pensée des archives.

Un dernier élément doit être précisé : notre préférence du terme « trajectoire documentaire ». Les archivistes, comme d'autres acteurs des champs disciplinaires connexes, privilégient le terme « cycle de vie », or Brien Brothman a montré dans une réflexion relative à cette question (Brothman 2006) que cette appellation sous-tend une conception fermée de la trajectoire documentaire. Nous ne souscrivons pas tout à fait à sa critique dans la mesure où elle s'attache au terme « vie » plutôt qu'à celui de

« cycle ». Le cycle, en effet, est une succession de phénomènes dans le temps constituant les étapes d'une évolution d'un état initial à un état final (CNRTL). La trajectoire, quant à elle, est la « courbe décrite par le centre de gravité d'un mobile » (CNRTL), elle est le mouvement d'un élément unique pensé depuis son centre. Le cycle divise donc le temps à la manière mécanique d'une horloge et relève du seul temps chronologique quand la trajectoire peut le représenter sous ses différentes acceptions (chronologique ou dialectique). Cette dernière est alors susceptible de soutenir la conception du temps de l'archive puisqu'elle implique de renoncer à l'idée que les documents connaissent des moments successifs qui en changent la nature en proposant que le même élément est représentable de différentes manières selon le point de sa trajectoire auquel il se trouve. Du document à l'archive, de la production à l'exploitation, la trajectoire documentaire permet alors de prendre en charge les multiples éléments qui interviennent dans la pensée dialectique des archives.

6.4 Conclusion

Il apparaît que l'archivistique, tant comme pratique que comme discipline, se voit transformée lorsqu'elle est considérée au prisme de la pensée benjaminienne et depuis l'exploitation des archives, et plus particulièrement selon leurs utilisations artistiques. Nous avons pu montrer, dans un premier temps, l'importance que revêt une réflexion sur les conditions à la fois temporelles et sociales d'existence des archives. Celle-ci permet, en effet, d'envisager de manière plus claire les différents contextes dans lesquels s'inscrivent les archives et comment le geste d'exploitation, sous certaines conditions, permet de faire des archives un moyen d'inscription de soi dans le temps, c'est-à-dire les ériger en archive. Dans un deuxième temps, nous avons souligné les perspectives que l'étude de l'exploitation artistique des archives ouvre pour l'archivistique. Les pratiques artistiques analysées dans le cadre de cette thèse ont permis de revisiter certaines caractéristiques des archives tant celle d'incomplétude, comprise ici comme lacune, que celle d'authenticité repensée comme résultante de l'articulation entre les différents contextes travaillant les documents. Il a été aussi possible d'établir que le cadre de référence ne correspond plus aux champs d'existence des archives et que les fonctions et

dimensions dont elles relèvent pouvaient être renouvelées et étendues à la mémoire et à la transmission du passé par la narration comme fonctions, et aux caractères cognitif et poétique comme dimensions.

Ici cependant, un élément problématique subsiste qui concerne les notions mêmes de fonctions et de dimensions. Nous constatons à ce stade que les difficultés relevées par de nombreux archivistes, et depuis longtemps, soulevées par les notions de valeurs et de fonctions assignées aux archives demeurent au terme de notre réflexion. L'emploi du terme « dimension » en est un symptôme puisque nous l'avons choisi dans la mesure où les caractères cognitif et poétique des archives nous semblent leur être inhérents, mais sans constituer des fonctions à prendre en charge au même titre que la preuve, l'information, la transmission du passé ou la mémoire. Alors que ces dernières sont susceptibles d'être prises en charge par la pratique archivistique au travers des outils de gestion – ce qui permettrait d'ailleurs de rendre explicites les décisions des archivistes en matière de sélection des documents à conserver ou à détruire – les caractères cognitif et poétique nous semblent plus difficiles à intégrer au geste archivistique en tant que tel tout en étant essentiels à la compréhension des archives et de l'archivistique elle-même pour ce qui concerne la première de ces dimensions.

La dernière perspective ouverte par l'étude de l'exploitation artistique est d'ordre méthodologique. On a vu que les conditions d'utilisation constituent un outil archivistique d'analyse des conditions d'existence des archives. Et, finalement, en soulignant les principales caractéristiques de l'approche des trois âges et du *Records continuum* on a pu établir les limites de ces deux modèles dont la principale réside dans le fait que tous deux s'arrêtent là où les archives commencent. Dans les deux optiques, les archives définitives représentent l'étape finale du cycle de vie des documents. En outre, au vu des nouvelles perspectives formulées ici, il apparaît que l'exploitation constitue un moment d'existence des archives qu'il est essentiel d'assumer dans le cadre d'une représentation temporelle telle que le cycle de vie. Quatre éléments caractérisent, selon nous ce moment :

- une prise de conscience et un élargissement du cadre de référence servant à justifier l'utilité des archives;

- la mise en évidence de fonctions et dimensions occultées des archives, la mémoire et la narration ainsi que la connaissance et l'émotion;
- l'identification des conditions selon lesquelles toute utilisation des archives s'effectue;
- et une conception dialectique des archives qui permet de comprendre comment elles sont susceptibles de devenir archive sous le coup d'une conception différente de leur temporalité.

Nous avons montré comment ces éléments peuvent prolonger les axes actuels du modèle du *Records continuum* et ainsi permettre d'en élargir la perspective. En incluant les différents aspects de l'exploitation, nous avons pu mettre en évidence que les quatre axes du modèle peuvent prendre en charge tant les divers domaines d'activités liés aux archives, que leurs finalités, leur matérialité ou encore leur temporalité. Il est donc possible d'élever d'un plan le niveau d'abstraction du modèle et d'articuler ainsi l'ensemble des éléments mis en jeu par l'approche dialectique de l'exploitation artistique des archives selon une trajectoire qui rend compte de la non linéarité du temps de l'archive.

7 Conclusion générale : retour, conséquences et suites

Notre hypothèse de départ supposait que l'archive en tant que concept surgit au point de rencontre d'un document et d'un utilisateur tout autant que les archives en tant que matériel documentaire sont le résultat sensible d'une action posée par leur producteur. Pour la démontrer, nous avons fixé quatre objectifs répartis selon deux axes de réflexion. Le premier axe relève de la théorie des archives : il est centré sur la question de la temporalité des archives définitives et visait à développer les bases d'une pensée dialectique des archives, d'une part, et à montrer les limites des représentations du cycle de vie documentaire, d'autre part. Le second axe s'attache aux utilisations des archives définitives en postmodernité : il est lié à leurs valeurs et fonctions ainsi qu'à leurs champs d'existence, c'est-à-dire les domaines d'activité dans lesquels les documents sont utilisés. Les objectifs visés ici étaient de présenter l'émotion comme qualité des archives et d'identifier leurs champs d'existence. Reprenons donc, depuis ces deux axes et quatre objectifs, le parcours que nous avons effectué.

7.1 Temporalité des archives

Notre premier objectif était de développer les bases d'une pensée dialectique des archives qui permette d'articuler les différentes conceptions nourrissant le champ archivistique. En essayant de comprendre les présupposés épistémologiques de l'émergence et de l'évolution de la discipline, nous avons d'abord établi que l'archivistique était sous-tendue par deux courants. Le premier, que nous avons nommé traditionnel et qui trouve ses fondements dans la pensée rationaliste du 19^e siècle, se caractérise par son ancrage dans le passé du geste producteur des documents qui détermine la pratique archivistique dans son ensemble. Le second, relevant de la pensée postmoderne de la fin du 20^e siècle, met en lumière la position centrale de l'archiviste dont les préoccupations sont tournées vers l'avenir. De ce fait, les conceptions des archives développées au sein de ces deux courants diffèrent sur deux points principaux que sont la nature des archives et la manière dont elles font sens.

D'abord, là où l'archivistique traditionnelle considère les archives comme matériel documentaire physique et comme un objet organique et naturel, la pensée postmoderne permet à certains archivistes d'affirmer la nature construite et dynamique des archives qu'ils considèrent avant tout comme un processus. On a vu que ceux-ci revendiquent la constitution des archives par le geste archivistique, s'opposant à la fois à la conception traditionnelle de l'archiviste comme tuteur, gardien des documents dont il a la charge et aux prétentions des historiens relatives à une certaine forme de paternité en matière de représentation du passé. Ainsi, les archivistes postmodernes se positionnent comme le premier maillon de la chaîne interprétative qui permet l'écriture de l'histoire alors que les archivistes traditionnels estiment ne pas avoir à prendre part à cette chaîne. Dans la conception postmoderne de l'archivistique, les archives ne sont plus composées d'objets accumulés naturellement et fixant le passé dont ils sont issus, mais elles sont la fabrique même d'un passé en devenir qu'il s'agit de constituer. L'archiviste devient donc un agent de l'écriture de l'histoire aux prises avec des responsabilités d'ordre politique et un médiateur détenteur d'un pouvoir sur la transmission d'un héritage.

La seconde caractéristique des archives discutée par les archivistes s'inspirant de la pensée postmoderne relève de l'idée de complétude. Selon les postmodernes, les archives, en effet, sont ouvertes à une infinité d'interprétations et d'appropriations. Là où les archives de l'archivistique traditionnelle sont finies et enferment un moment du passé que l'utilisateur viendra exhumer, celles de l'archivistique postmoderne ne sont jamais complètes, leur signification n'est pas stable ni unique, elles sont relatives aux subjectivités qui viendront les activer. De ce fait les archives, plutôt que d'être ancrées dans le passé, sont un objet en devenir.

En termes de temporalité, on constate que les archivistes postmodernes inversent la relation des archives au temps. En effet, la question de l'archivistique traditionnelle est de trouver les moyens de maintenir, dans le présent, le passé porté par les documents. Celle de l'archivistique postmoderne est de transmettre une représentation de la société présente aux générations qui suivront. Bien que le point central des deux courants soit toujours le présent du geste archivistique, qui reste le moteur de toute réflexion comme

on l'a vu, la première est largement préoccupée par le passé alors que la seconde, dans une sorte de miroir, est tournée vers ce qui vient.

Or, la pensée benjaminienne opère, non pas une inversion du rapport à la temporalité, mais son renversement dialectique. Il ne s'agit plus de questionner les possibilités du maintien ou de la transmission de manières unilatérale et exclusive, mais de considérer la première comme étant une des conditions de la seconde. L'archivistique postmoderne ne prend pas en charge l'origine administrative des documents – ou plutôt l'intègre au geste archivistique ce qui revient finalement au même puisqu'elle en ignore les spécificités – et, de ce fait, elle ne peut pas penser la question du maintien dans le temps des documents en tant qu'objets sociaux qui, seul, permet la transmission du passé. En outre, si les utilisateurs sont toujours présents dans la réflexion archivistique, c'est toujours en arrière-plan. Toutefois, nous avons montré que c'est en incluant la production administrative (traditionnelle), la constitution des archives (postmodernes) et l'exploitation (absente des deux visions) que l'on peut penser les archives dans le temps, dans leurs temps.

Pour être féconde, cette conception doit être celle d'un temps non linéaire et multiple qui permette d'établir le concept d'un moment singulier capable de contenir le passé et le présent tout en ouvrant sur l'avenir. Ce concept, c'est l'image dialectique et c'est grâce à lui que nous pouvons mieux représenter la manière dont les archives, dans le geste de leur exploitation, permettent le surgissement du passé dans le présent plutôt qu'un retour en arrière comme le suggère la pensée du temps chronologique. Le temps ne se présente plus sous forme d'une ligne sur laquelle les éléments se déplacent dans un sens (rétrospectif) ou dans l'autre (prospectif), mais plutôt comme un espace au sein duquel les éléments fusionnent, s'entremêlent, s'entrechoquent.

Ce renversement dialectique implique, pour l'archivistique, de déplacer le moment présent du geste de l'archiviste à celui de l'utilisateur. Dans cette perspective, l'archivistique appelle donc d'être pensée depuis le moment de l'exploitation des archives comme rencontre d'un document et d'un utilisateur, comme condensation des temps, plutôt que depuis celui la production des documents ou de la constitution des archives et dans un continuum se déroulant jusqu'à la diffusion, entendue comme

fonction et mission archivistique. La notion de rencontre est essentielle en ce qu'elle impose de penser dans le même mouvement la production des documents, la constitution des archives et l'utilisation. Ce sont ces trois temps qui se rencontrent et produisent la possibilité de connaissance tant des archives elles-mêmes que du passé. Le temps dialectique benjaminien, articulé autour du passé comme latence (l'Autrefois) et du présent réminiscent (le Maintenant), permet aussi de revenir sur la relation entre archives et mémoire puisque l'exploitation n'est plus l'aboutissement d'un processus, mais le moment de la manifestation des archives comme archive, c'est-à-dire comme modalité d'inscription de soi dans le temps, comme mémoire (collective).

La question du lien des archives à la mémoire a été soulevée par l'archivistique postmoderne en réaction à la conception des archives comme lieu de stockage du passé. Si l'analogie fonctionnait dans une perspective traditionnelle où les archives étaient des objets fixes et la mémoire une forme de mise en réserve, l'introduction de la conception dynamique des archives a imposé un renouvellement de la relation. On a vu que pour ce faire, les archivistes ont été amenés à considérer les réflexions philosophiques et historiographiques contemporaines relatives à la mémoire, ce qui leur a permis d'établir une forme de similarité entre des archives comprises comme une construction sociale ouverte à l'interprétation et dynamique, d'une part, et une mémoire envisagée comme construction toujours en devenir du passé, d'autre part. Cependant, les archivistes ne prennent pas en compte un élément essentiel au regard de la question de la mémoire, à savoir qu'elle se manifeste sous deux formes. Benjamin nous permet d'envisager sa double nature, volontaire et involontaire. Ainsi, en admettant que la mémoire involontaire relève d'un processus inconscient, il devient possible d'articuler les archives comme mémoire volontaire collective à l'archive comme mémoire involontaire collective et, dans le même mouvement, de mieux comprendre la manière dont les archives peuvent participer de la transmission du passé. Dans cette optique, l'Autrefois est alors un savoir non-encore-conscient du passé visant un Maintenant singulier qui est capable de le lire.

Autre point relatif à la temporalité soulevé dans cette thèse, la question des archives comme héritage (à préserver ou à constituer) n'est jamais vraiment explicitée

par l'archivistique. La dialectique benjaminienne offre, là encore, une possibilité de compréhension de ce statut grâce à la manière dont elle envisage la transmission du passé comme transmission de l'expérience par la mise en récit. Nous avons vu que cette dernière est effectuée tant par le geste archivistique que par l'exploitation qui marquent l'archive en une forme de sédimentation autour de l'objet – les archives – pour les inscrire chaque fois dans une nouvelle configuration – une constellation, nous dit Benjamin. Cette sédimentation fonde une tradition qui repose sur la mémoire collective tout autant qu'elle la forge puisque les gestes et les images posés dans un Maintenant qui entrent en résonance avec les gestes et images de l'Autrefois et qui marquent l'archive, laissant une trace pour l'avenir. Ainsi, il ne s'agit plus d'un héritage, qui implique l'idée de la transmission de quelque chose d'achevé, mais plutôt d'une survivance maintenue dans le récit.

Ces différents éléments – image dialectique, mémoire et transmission du passé – trouvent leur cohérence dans la notion d'aura que nous avons brièvement évoquée et qui est l'ensemble des images et des gestes sédimentés autour d'un objet et qui l'inscrivent dans une constellation. Si l'expérience auratique est la manifestation de l'image dialectique comme condensation du temps, elle est aussi la seule expérience transmissible en ce qu'elle reconnaît le caractère vivant de l'objet.

Notre deuxième objectif était de montrer les limites des modèles du cycle de vie des documents (théorie des trois âges et du *Records continuum*) au regard des archives définitives. Nous avons vu que les deux modèles existants pour prendre en charge la temporalité des archives comme matériel documentaire (approche des trois âges) et comme processus (*Records continuum*) s'inscrivent dans le temps chronologique et s'arrêtent avec la constitution des archives définitives. Ces dernières constituent l'aboutissement d'un cycle qui s'achève avec la mise en archives des documents et leur mise à disposition pour les usagers. On a montré que la différence entre diffusion et exploitation réside dans la perspective envisagée, la première mettant l'archiviste au centre de la réflexion, la seconde se concentrant sur les utilisateurs. Les deux modèles sont fondés sur une conception de l'archivistique reposant, en théorie, sur trois moments d'existence : production, conservation et diffusion. Pourtant, ils ne considèrent, dans les

faits, que les deux premiers, laissant la diffusion dans une forme de corollaire de la conservation.

Nous avons établi l'importance de l'exploitation qui, dans une perspective dialectique, constitue le troisième temps éclairant les deux premiers au sein d'une trajectoire – mouvement des documents dans le temps – capable de prendre en charge à la fois les archives comme matériel documentaire ou mémoire volontaire, et l'archive comme modalité d'inscription de soi dans le temps ou mémoire involontaire, c'est-à-dire depuis leur production jusqu'à leurs utilisations les plus variées, en passant par leur maintien dans le temps, leur conservation. Cette importance se manifeste dans la cinquième dimension qu'il est possible d'ajouter au modèle du *Records continuum* en y intégrant les éléments mis en jeu dans toute forme d'exploitation des archives.

7.2 Conditions sociales d'existence des archives

Si l'exploitation des archives est un moment essentiel pour leur compréhension et leur prise en charge, c'est que, dans le cadre de la postmodernité, elle connaît certains changements. Nous constatons, en ouverture de cette thèse, que les archives avaient changé de statut et de fonction, que le mot « archive(s) » recouvrait désormais des réalités variées, et que leur portée dépassait leur existence en tant qu'outils de gestion administrative et de sources pour les historiens.

L'étude de l'exploitation artistique des archives a montré qu'elles étaient susceptibles de remplir d'autres fonctions que celles qui leur sont assignées par les archivistes, à savoir la preuve, l'information et le témoignage. On a vu, en effet, que les artistes soulignent ou révèlent des caractéristiques que l'on pourrait qualifier de négatives qu'ils mettent à profit à des fins critiques. Ainsi, on a constaté que l'un des aspects majeurs des archives saisies par l'art est leur caractère lacunaire, mais que c'est celui-ci qui permet de rendre compte de la manière dont elles peuvent faire mémoire. Cette caractéristique des archives doit être comprise différemment du caractère incomplet et ouvert que les archivistes postmodernes soulignent. L'ouverture à l'interprétation concerne la signification même des documents, et, bien que certains archivistes proposent des réflexions quant au rapport entre archives et pouvoir qui se

fondent sur ce caractère lacunaire, il n'est jamais envisagé comme une caractéristique essentielle des archives, mais plutôt comme un état de fait qu'il s'agit de faire évoluer. Ce que l'exploitation artistique des archives analysée au prisme du matérialisme historique benjaminien révèle, c'est que ce caractère est au fondement même de la notion d'archives. En ce sens, les lacunes que les artistes mettent en lumière existeront toujours du fait du geste archivistique, même si elles se déplacent, et elles ne peuvent être comblées que par l'imagination.

De plus, cette forme d'exploitation permet de mieux comprendre le rapport que les archives entretiennent avec le réel et, par là-même, la manière dont elles peuvent ou non être qualifiées d'authentiques en fonction du contexte dans lequel elles sont mises en jeu plutôt qu'en fonction du lien direct avec le producteur des documents. Nous avons ensuite montré que deux fonctions supplémentaires peuvent être attribuées aux archives sous certaines conditions : une fonction mémorielle et une fonction narrative. La mémoire s'est en effet imposée, en quelque sorte, au cœur de cette thèse. L'omniprésence de cet élément – c'est d'ailleurs peut-être parce que trop évidente qu'elle n'a pas, jusqu'ici, été considérée comme telle – nous conduit à en faire une fonction fondamentale des archives. Quant au récit, on a vu, que quel que soit le geste posé, les documents sont toujours la mise en récit de quelque chose. Finalement, on a constaté que les archives peuvent être envisagées comme une modalité d'appropriation du monde, c'est-à-dire qu'elles ont une dimension cognitive, et qu'elles sont utilisées par les artistes pour leur capacité d'évocation, autrement dit, pour leur dimension poétique.

Notre troisième objectif, qui était de présenter l'émotion et la capacité d'évocation comme des qualités des archives définitives, s'est trouvé être le lieu d'un élargissement considérable du statut des archives. Partant de la conception archivistique selon laquelle les archives font preuve, témoignage et information, nous arrivons à une conception qui embrasse en fait leur statut social large en tant que mémoire, récit, moyen de connaissance et objet poétique.

Enfin, notre dernier objectif était d'identifier les champs d'existence des archives définitives, c'est-à-dire les domaines d'activité associés à ces documents, et de définir

leur cadre de référence. En reconsidérant les fonctions et qualités des archives, nous avons conclu que le cadre de référence que les archivistes utilisent, bien que non formalisé (et peut-être plutôt du fait qu'il ne soit pas formalisé), ne correspond plus à réalité sociale des archives. Les domaines d'activités pris en compte par l'archivistique sont trop étroits par rapport aux champs dans lesquels les archives sont mises en jeu. De ce fait, les archivistes ne sont pas en mesure d'adapter leurs pratiques aux évolutions que les archives elles-mêmes connaissent.

7.3 Revisiter l'archivistique : théorie, méthodologie et pratique

Si notre hypothèse de recherche était que l'archive est une résultante de la rencontre entre un matériel documentaire et une subjectivité, notre thèse tient en ceci que l'archivistique doit être pensée depuis l'exploitation des archives plutôt que depuis leur production dans la mesure où celle-ci ne peut produire qu'une pensée fragmentaire et lacunaire en oubliant les raisons d'être tant de la pratique professionnelle que de la discipline et de leur objet. En effet, seul un recentrage sur l'exploitation permet de considérer l'ensemble des conditions d'existence des archives et d'en comprendre toutes les implications. Les conséquences d'un tel renversement de perspective sont donc multiples. Nous les présenterons ici selon trois ordres : théorique, méthodologique et pratique.

Concevoir les archives depuis leur exploitation nous a permis de mettre en évidence plusieurs aspects (caractère lacunaire, rôle essentiel du contexte d'utilisation dans l'établissement de l'authenticité, fonctions mémorielle et narrative, dimensions cognitive et poétique) qui ouvrent des perspectives quant à la définition même des archives. On a vu que les définitions sont construites autour du processus de production et des finalités, mais que ces dernières tiennent finalement une place mineure dans la réflexion des archivistes. Nous avons montré que l'ensemble des contextes doivent être pris en compte pour pouvoir comprendre les archives dans toutes leurs dimensions. Les conditions d'utilisation s'avèrent alors aussi importantes que les conditions de production puisque si ces dernières déterminent l'existence des documents, les premières déterminent leur existence en tant qu'archives. Ce qui apparaît ici, c'est qu'une

distinction – sous-jacente aux derniers chapitres de cette thèse – doit être faite entre documents, archives et archive. Partant ici de l’affirmation des archivistes postmodernes selon qui le geste archivistique transforme les documents en archives, il nous apparaît cependant qu’un troisième geste doit être considéré : la constitution des archives en archive par l’utilisation. Par la mise en jeu de documents constitués en archives par leur inscription dans un contexte différent de celui de leur production et dans un dispositif particulier visant à établir une représentation du producteur grâce à une mise en récit spécifique des documents, l’exploitation consiste toujours en une forme d’inscription de soi –individuelle ou collective – dans le temps, c’est-à-dire qu’elle consiste toujours en l’établissement d’une archive.

Les conséquences méthodologiques de ce recentrage de la réflexion sont doubles. D’abord, nous avons montré l’efficacité et la pertinence de la grille d’analyse proposée par Lemay et constituée par les conditions d’utilisation. En effet, en prenant en compte à des degrés divers le contexte d’utilisation, la matérialité des documents, le dispositif au sein duquel ceux-ci sont inscrits et le rôle assigné au public, il a été possible de fournir une lecture proprement archivistique de l’exploitation artistique des archives. Nous avons aussi, au passage, montré que la pratique archivistique elle-même peut être lue au prisme de cette grille. La conséquence de cette lecture étant que la pratique archivistique peut être considérée comme une forme d’exploitation des documents parmi d’autres, bien qu’elle ait une portée plus importante que les autres puisqu’elle les détermine en proposant une première mise en récit des événements représentés dans les archives. En effet, si l’on admet que la mise en archives constitue un moment de production au même titre que la production administrative, alors il faut conclure à la nécessité d’analyser ce geste au même titre que toute forme d’exploitation, c’est-à-dire au prisme des conditions d’utilisation qui permettent, comme on l’a vu, de dégager le discours latent, inconscient, porté par les archives. Car, finalement, ce que permettent les conditions d’utilisation, c’est de mettre en lumière la manière dont les archives procèdent d’une forme d’inconscient collectif. En analysant les pratiques qui se sédimentent autour des documents, on peut restituer la constellation en laquelle ils s’inscrivent pour faire archive.

En outre, il a été possible d'intégrer le moment de l'exploitation au modèle du *Records continuum* de manière à produire une représentation plus complète de la trajectoire documentaire. En effet, en prenant en charge l'exploitation des archives, en tant que modalités sociales de leur existence, il apparaît que l'archivistique dans son ensemble est transformée. En incluant les différents aspects de l'exploitation, nous avons pu mettre en évidence que les quatre axes du modèle peuvent prendre en charge tant les divers domaines d'activités liés aux archives, que leurs finalités, leur matérialité ou encore leur temporalité. Il est donc possible d'élever d'un plan le niveau d'abstraction du modèle incluant le cadre de référence, les fonctions et dimensions des archives jusqu'ici occultées (émotion et récit) ou considérées comme une évidence (mémoire et connaissance), les conditions d'utilisation, et l'archive.

Du point de vue de la pratique, tant le cadre théorique que les outils méthodologique que nous proposons, offrent la possibilité d'étendre la représentation temporelle des archives à une trajectoire documentaire plus complète. Ainsi, il est possible aux archivistes, en tenant compte des différents éléments proposés (finalités, matérialité, activité et temporalité), de formaliser davantage leur pratique en termes de conservation et de diffusion des archives définitives. En effet, s'ils considéraient l'exploitation comme moment central de leur pratique, les archivistes pourraient certainement être plus présents dans l'espace public et leur rôle en serait probablement plus valorisé. La profession gagnerait en visibilité en même temps que les archives sortiraient des dépôts et des services. L'environnement numérique est d'ailleurs propice à un recentrage de la pratique professionnelle puisqu'il offre de nombreuses opportunités tant de réflexion quant à la mise à disposition des documents que de collaboration avec les utilisateurs.

7.4 Perspectives : histoire, diffusion, émotion

Le renversement proposé ici est certainement rendu possible par l'évolution même de la place et du statut des archives dans la société. Nous avons proposé une ébauche d'histoire de l'archivistique qui doit être poursuivie de manière à préciser les différentes influences et sources d'inspiration qui permettent à la discipline de se

déployer depuis plus de deux siècles. Mais aussi, bien entendu, une histoire des archives comme objet social doit être entreprise pour mieux circonscrire leur rôle social et leur caractère de mémoire volontaire. L'analyse des conditions de production des archives, comme nous l'avons dit, est une condition *sine qua non* de la possibilité, pour les archivistes, de proposer une lecture critique de leur pratique. Et, dans la mesure où nous pensons que les archives sont une forme de réification du passé, il est important d'en faire ressortir les mécanismes par une analyse critique. En outre, une telle histoire devra prendre en charge les transformations sociales et culturelles les plus récentes pour être en mesure de comprendre en quoi la numérisation du monde transforme, ou non, les archives et la théorie archivistique.

Les développements d'une culture numérique, dotée de ses objets, de ses pratiques et de ses théories propres, semble imposer, en lien avec ce qui précède, un regard différent sur les archives. Ce regard pourrait être celui des utilisateurs puisque cette culture met justement ceux-ci au centre de toute réflexion et de toute pratique numérique. Depuis les idées de collaboration et d'intelligence collective jusqu'à celles de partage et de réutilisation, les utilisateurs sont les premiers acteurs de cette culture qui demande de revisiter de nombreux aspects disciplinaires ne serait-ce que pour en éprouver la pertinence dans cet environnement. Pour ce qui nous concerne, les questions éthiques et politiques que posent le numérique semblent constituer une opportunité de déployer une réflexion relative à la diffusion en ce qu'elle se distingue de l'exploitation. En effet, nous avons montré, avec Yvon Lemay (Lemay et Klein 2013a), que si le numérique a un impact majeur sur la diffusion archivistique telle qu'elle est envisagée au Québec, celui-ci permet de revisiter la discipline dans son ensemble au prisme de la diffusion et de l'exploitation des archives. C'est dans cette lignée, qu'il faudra, selon nous, mener une réflexion proprement archivistique sur les conditions d'existence des archives en société numérique de manière à permettre aux archivistes de mettre en place de meilleures pratiques en matière de diffusion grâce à une connaissance approfondie des outils et des opportunités offerts par le numérique tout autant que ses limites.

Finalement, une autre piste que cette thèse nous semble offrir est celle d'une poursuite des réflexions engagées depuis les années 1990 au Québec notamment sur les

valeurs, les fonctions et les dimensions des archives. Ces dernières, comme nous le soulignons, s'avèrent être des notions qui restent problématiques. Les difficultés que nous relevons nous semblent être le résultat d'une grande diversité dans la compréhension même des termes employés, valeur et fonction tendant à se confondre. Par ailleurs, il s'avère nécessaire, au vu des résultats présentés ici, de préciser les valeurs (si ce terme reste pertinent), les fonctions, les rôles et le statut des archives dans la société actuelle. Les conditions d'utilisation semblent pouvoir constituer un outil de réévaluation périodique du cadre de référence, cependant il faudrait continuer à en éprouver l'efficacité sur une variété d'utilisations plus large (journalisme, divertissement, publicité, aménagement urbain, etc.). Ceci permettrait aux archivistes d'être en mesure d'adapter plus aisément leur pratique aux changements socioculturels. Dans cette perspective, l'aspect particulier qu'est la dimension poétique des archives et leur capacité à susciter l'émotion doit être considéré dans une perspective sociale. Comme nous le disions, l'unique possibilité, selon nous, de la prendre en charge, tant intellectuellement que pratiquement, réside dans la compréhension de l'émotion comme phénomène collectif plutôt qu'à l'échelle individuelle. Pour finir, les fonctions mémorielle et narrative, la dimension cognitive et le caractère lacunaire des archives devront être précisés et explorés. Une des manières envisageables d'appréhender ces éléments consiste en une analyse critique des pratiques archivistiques considérées comme exploitation des documents et donc passées au crible des conditions d'utilisation.

Bibliographie

Toutes les références étaient à jour le 23 septembre 2014.

AdF (Archives de France) a. *Archives, création et arts plastiques*.

<<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/action-culturelle/action-culturelle/arts/>>.

———b. *Les Archives publiques en France : Historique des archives*.

<<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/archives-publiques/historique/>>.

———c. *Publications : Manuels : Archivistique et droit des archives*.

<<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/gerer/publications/manuels/>>.

———. 2004. *Archives et Transdisciplinarité, quelles relations au bénéfice de la construction des savoirs ?* Actes du séminaire, IUFM de Paris, 17-18 mars.

<<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/static/711>>.

———. 2007. *L'action éducative et culturelle des archives. Actes du colloque Quelle politique culturelle pour les services éducatifs des Archives?* Hôtel de ville de Lyon, Lyon, 1-3 juin 2005. Paris : La documentation française.

AFP (Agence France Presse). 2012. Un manuscrit fondateur de Jaurès trouve acquéreur à 178 000 euros. *Le parisien.fr*. <<http://www.leparisien.fr/toulouse-31000/un-manuscrit-fondateur-de-jaures-trouve-acquereur-a-178-000-euros-16-05-2012-2003416.php>>.

AGQ (Les Archives gaies du Québec). *Site web de l'association*.

<<http://www.agq.qc.ca/index.php/fr/historique-archives-gaies-quebec>>.

Agamben, Giorgio. 2008. *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris : Payot et Rivages.

Anderson, Perry. 2010. *Les origines de la postmodernité*. Paris : Les Prairies ordinaires.

Andrews, Charles M. 1915. Proceedings of the fifth annual conference of archivists. In *Annual report of the American Historical Association for the Year 1913*, vol. 1. Washington : American Historical Association.

Angelucci, Sara. *Site web de l'artiste*. <www.sara-angelucci.ca/>.

———. 2010. *Lacrimosa. Site web de l'artiste*. <<http://www.sara-angelucci.ca/lacrimosa.htm>>.

Anheim, Étienne et Olivier Poncet. 2004. *Fabrique des archives, fabrique de l'histoire*. *Revue de Synthèse* 125, no 1 : 1-3.

April, Raymonde. *Site web de l'artiste*. <www.raymondeapril.com/>.

Arasse, Daniel. 2003. Des images de rêves. In *Eric Rondepierre*. Paris : Léo Scheer, 19-26. <<http://www.ericrondepierre.com/pdf/danielarasse.pdf>>.

Archive. *Archive Official*. <<http://archiveofficial.com/>>.

———. *Blog Archive*. <<http://archiveofficial.tumblr.com/>>.

- Archive Beer Boutique. 2011. *Site web de l'entreprise*.
<<http://www.archivebeerboutique.com.au/>>.
- Archive Vintage. 2012. *Archive*. <<http://www.archivevintage.com/>>.
- Arden, Roy. *World as Will and Representation*.
<<http://www.royarden.com/pages/worldas.html>>.
- . 2006. *Hans-Peter Feldmann*. In *Hans-Peter Feldmann*, Exposition à la Contemporary Art Gallery, Vancouver, 9 juin-20 Août 2006.
<http://www.royarden.com/media/ardentexts/arden_feldmann.pdf>.
- Arnaud, Pierre-Olivier et Stéphane Le Mercier. *Table d'hôtes*. <http://www.doc-cd.net/Pdf/tabledhotos_DCD.pdf>.
- Atherton, Jay. 1985. From Life Cycle to Continuum: Some Thoughts on the Records Management–Archives Relationship, *Archivaria*, no 21 : 43-51.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/11233/12172>>.
- BAnQ (Bibliothèque et Archives nationales du Québec). *À propos de BAnQ : Historique*. <http://www.banq.qc.ca/a_propos_banq/historique/>.
- . 2005. *Guide de gestion des archives des maisons d'édition*.
<http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/nos_publications_a_z/guide_gestion_archives.pdf>.
- BAnQ et RAQ (Bibliothèque et Archives nationales du Québec et le Réseau des services d'archives du Québec). 2009. *Le guide de gestion des archives d'entreprises*. Éd. précédente par André Gareau. Montréal : BAnQ.
- Barthes, Roland. 1972. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil.
- . 1980. *La chambre claire*. Paris : Gallimard.
- . 1991. *L'aventure sémiologique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bastide, Roger. 1970. Mémoire collective et sociologie du bricolage. *L'Année sociologique* 21 : 65-108.
- Bautier, Robert-Henri. 1961. Les archives. In *L'histoire et ses méthodes*, sous la direction de Charles Samaran, 1120-1166. Paris : La Pléiade.
- Bazerman, Charles. 2003. Chapter 4 - Intertextuality: How Texts Rely on Other Texts. In *What Writing Does and How It Does It: An Introduction to Analyzing Texts and Textual Practices*, sous la direction de Charles Bazerman et Paul A. Prior, 83-96. Londres : Erlbaum. [Preprint disponible]
<<http://education.ucsb.edu/bazerman/chapters/04c.intertextualitymeth.doc>>.
- BCA (Bureau canadien des archivistes, Comité de planification sur les normes de description). 2008. *Règles pour la description des documents d'archives*. Ottawa : Bureau canadien des archivistes. <<http://www.cdncouncilarchives.ca/f-archdesrules.html>>.
- Bénichou, Anne. 2002. Renouer avec l'esthétique de l'archive photographique. *Ciel Variable*, no 59 : 27-30. <<http://id.erudit.org/iderudit/21013ac>>.

- . 2003. Les montages de temps dans les pratiques artistiques de l'archive. In *Maintenant. Images du temps présent*, sous la direction de Vincent Lavoie, 166-188. Montréal : Le Mois de la Photo.
- . 2004. De l'archive comme œuvre à l'archive de l'œuvre. Vera Frenkel. In *Les artistes contemporains et l'archive : Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*, de Sylvie Mokhtari *et al.* , 204-216. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- . 2005a. La Transmission des œuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation, les ruses de Christian Boltanski. *Intermédialités*, no 5 : 135-161.
- . 2005b. Des ruines et des corps pour penser le monde : un entretien avec Melvin Charney. *Ciel variable*, no 68 : 10-15.
- . 2009a. Les usages citoyens des espaces urbains : Entre actualités, archives et œuvres. *Archivaria*, no 67 : 115-142.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/13211/14490>>.
- . 2009b. Signal : Christian Boltanski. *Ciel Variable*, no 83 : 26-30.
<<http://www.cielvariable.ca/recent/83/83boltanski.php>>.
- . 2010. *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Les presses du réel.
- . 2014. *Un imaginaire institutionnel : Musées, collections et archives d'artistes*. Paris : L'Harmattan.
- Benjamin, Walter. 1989. *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle : Le livre des passages*. Traduction de Jean Lacoste. Paris : Cerf.
- . 1991a. Thèses sur le concept d'histoire. In *Écrits français*, traduit et présenté par Jean-Maurice Monnoyer, 432-443. Paris : Gallimard.
- . 1991b. Paralipomènes et variantes de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. In *Écrits français*, traduit et présenté par Jean-Maurice Monnoyer, 219-248. Paris : Gallimard.
- . 2000a. Thèses sur le concept d'histoire. In *Œuvres*, traduit et présenté par Maurice de Gandillac, vol. 3, 427-443. Paris : Gallimard.
- . 2000b. Sur quelques thèmes baudelairiens. In *Œuvres*, traduit et présenté par Maurice de Gandillac, vol. 3, 327-390. Paris : Gallimard.
- . 2000c. L'image proustienne. In *Œuvres*, traduit et présenté par Maurice de Gandillac, vol. 2, 135-155. Paris : Gallimard.
- . 2009. *Origine du drame baroque allemand*. Traduit et présenté par Irving Wohlfarth et Sibylle Muller. Paris : Flammarion.
- . 2011a. Expérience et pauvreté. In *Expérience et pauvreté*. Traduit et présenté par Cédric Cohen Skalli, 32-49. Paris : Payot.
- . 2011b. Le conteur. In *Expérience et pauvreté*. Traduit et présenté par Cédric Cohen Skalli, 51-106. Paris : Payot.

- Berche, Marie-Claire. 1985. L'utilisation des archives par le grand public. In *Techniques modernes d'administration des archives et de gestion des documents : recueil de textes*, compilés par Peter Walne *et al.*
<<http://www.unesco.org/webworld/ramp/html/r8532f/r8532f00.htm#Contents>>.
- Berdet, Marc. 2005. Benjamin sociographe de la mémoire collective? *Temporalités*, no 3. <<http://temporalites.revues.org/410>>.
- Bergson, Henri. 1965. *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1939]. Paris : PUF. [En ligne sur le site de l'UQÀC]
<http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.html>.
- Bernier, Christine. 2000. Introduction. In *Définitions de la culture visuelle IV : Mémoire et archive : Actes du colloque*, sous la direction de Chantal Charbonneau, 7-18. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- Beyea, Marion *et al.* Introduction. In *Les archives canadiennes en 1992*, sous la direction de Marcel Caya. Ottawa : Conseil canadien des archives, 1992.
- Bishop's University Art Gallery. 2004. *The Found and the Familiar: Snapshots in Contemporary Canadian Art*. <http://www.ubishops.ca/foreman-old/cultural/artgal03/bishop/Found_press_F.html>.
- Blessing, Jennifer et Nat Trotman (dir.). 2010. *Haunted: Contemporary Photography, Video, Performance*. New York : Guggenheim Museum.
- Bloch, Marc. 1925. Mémoire collective, tradition et coutume. À propos d'un livre récent. *Revue de synthèse historique* XL, no 118-120 : 73-83.
- . 1952. Apologie pour l'histoire ou métier d'historien [1949]. *Cahier des Annales*, no 3. Paris : Armand Colin.
- Blouin, Francis X. et William G. Rosenberg (dir.). 2006. *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory*. Ann Harbor : University of Michigan Press.
- Bodin, Jean. 1994. La Méthode de l'histoire [1566]. In *Les sciences historiques de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Charles-Olivier Carbonell et Jean Walch, 74-83. Paris : Larousse.
- Boltanski, Christian et Catherine Grenier. 2007. *La vie possible de Christian Boltanski*. Paris : Seuil.
- Boltanski, Christian et Nathalie Heinich. 2005. L'archive, œuvre d'art. *Sociétés et représentations*, no 19 : 153-168.
- Booms, Hans. 2002. Ordre social et constitution du patrimoine archivistique. À propos de l'évaluation des sources d'archives. *Archives* 33, no 3-4 : 7-44.
<http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol33_3-4/33-3-4-booms.pdf>.
- . 2004. La constitution du patrimoine archivistique : L'archivage comme activité sociale et politique. *Archives* 35, no 1-2 : 19-28.
<http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol35_1_2%2F35-1-2-booms.pdf&usager_id>.

- Boquet, Damien. 2010. *Faire l'histoire des émotions à l'âge des passions*. <<http://emma.hypotheses.org/1106>>.
- Boucher, Marie-Pierre. 2009. *La mise en scène des archives par les artistes contemporains*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. <<http://hdl.handle.net/1866/2962>>.
- Boucher, Marie-Pierre et Yvon Lemay. 2009-2010. Des artistes dans les services d'archives. *Archives* 41, no 1 : 3-12. <http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol41_1/41_1_boucher_lemay.pdf&usager_id=>>.
- . 2010a. Des archives mises en scène par les artistes. *Documentation et bibliothèques* 56, no 2 : 76-81.
- . 2010b. La mise en scène des archives par les artistes contemporains. In *Archivistes au présent. Actes du 39^e Congrès de l'Association des archivistes du Québec*, Victoriaville, Québec, 3-5 juin 2010. Québec : AAQ. <http://www.archivistes.qc.ca/congres2010/actes2010/S3_boucher_lemay.html>.
- Boucheron, Patrick. 2010. *Faire profession d'historien*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Bourdé, Guy et Hervé Martin. 1989. *Les écoles historiques*. Paris : Seuil.
- Bourriaud, Nicolas. 2003. *Postproduction : La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Les presses du réel.
- Boutinet, Jean-Pierre. 2006. L'individu-sujet dans la société postmoderne, quel rapport à l'événement? *Pensée plurielle* 13, no 3 : 37-47.
- Boutique Archive Montreal. 2012. *Site web de l'entreprise*. <<http://www.boutiquearchive.com/archive/Home.html>>.
- Bradley, Harriet. 1999. The seductions of the Archive: Voices Lost and Found. *History of the Human Sciences* 12, no 2 : 107-122.
- Breakell, Sue. 2008. Perspectives: Negotiating the Archives. *Tate Papers*, no 9. <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/perspectives-negotiating-archive>>.
- Brodsky, Marcelo. 1996. Buena Memoria, The Classmates. *Site web de l'artiste : artistic projets IV*. <<http://www.marcelobrodsky.com/intro.html>>.
- . Buena Memoria. *Zone Zero*, exposition en ligne. <<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/menu.html>>.
- . Work method. *Zone Zero*, Buena Memoria exposition en ligne. <<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/menu.html>>.
- Brothman, Brien. 1991. Orders of Value: Probing the Theoretical Terms of Archival Practice. *Archivaria*, no 32 : 78-100. <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/11761/12711>>.

- . 1993. The Limit of Limits: Derridean Deconstruction and the Archival Institution. *Archivaria*, no 36 : 205-220.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/11945/12903>>.
- . 1997. Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*. *Archivaria*, no 43 : 189-192. <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12183/13195>>.
- . 1999. Declining Derrida: Integrity, Tensegrity, and the Preservation of Archives from Deconstruction. *Archivaria*, no 48 : 64-88.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12717/13894>>.
- . 2001. The Past that Archives Keep: Memory, History, and the Preservation of Archival Records. *Archivaria*, no 51 : 48-80.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12794/13993>>.
- . 2002. Afterglow: Conceptions of Record and Evidence in Archival Discourse. *Archival Science* 2, no 3 : 311-342.
- . 2006. Archives, Life Cycles, and Death Wishes: A Helical Model of Record Formation. *Archivaria*, no 61 : 235-269.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12542/13689>>.
- . 2010. Perfect present, perfect gift: Finding a place for archival consciousness in social theory. *Archival Science* 10, no 2 : 141-189.
- Brown, Richard Harvey et Beth Davis-Brown. 1998. The Making of Memory: the Politics of Archives, Libraries and Museums in the Construction of National Consciousness. *History of the Human Sciences* 11, no 4: 17-32.
- Brunel, Cl. 1913. Dr S. Muller, Dr J.-A Feith et Dr R. Fruin. Manuel pour le classement et la description des archives. Traduction française et adaptation aux archives belges par Jos. Cuvelier, adaptation aux archives françaises par Henri Stein, avec une préface de Henri Pirenne. La Haye, A. de Jager, 1910, *Bibliothèque de l'École des chartes* 74, no 1 : 413-415.
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_1913_num_74_1_460880_t1_0413_0000_000>.
- Buchanan, Alexandrina. 2010. Strangely Unfamiliar: Ideas of the Archive from Outside the Discipline. In *The Future of Archives and Recordkeeping*, sous la direction de Jennie Hill, 37-63. London, Facet.
- Buchloh, Benjamin H. D. 1999. Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive. *October*, no 88 : 117-145.
- Bulletin de Mariemont. 2006. *Denmark : Archives mortes*. <http://www.musee-mariemont.be/index.php?eID=tx_nawsecured!&u=0&file=fileadmin/sites/muma/upload/muma_super_editor/muma_editor/pdf/bulletin/bulletin113.pdf&hash=3d9369ab528ef000f6965a938a99a0a89fc4e666>.
- Caballero, Lucille. 2010. *Représenter l'absence : les photographies des "desaparecidos" de la dictature argentine (1976-1983)*. Mémoire de fin d'études et

- de recherche appliquée. École Nationale Supérieure Louis Lumière. <<http://www.ens-louis-lumiere.fr/fileadmin/recherche/LucilleCaballero2010MemoirePhoto.pdf>>.
- Campeau, Sylvain, 2007. Un présent infini du temps. *ETC*, no 79 : 50-51.
<http://www.claresavoie.com/pdf/campeau_etc.pdf>.
- Caparrós, Martin. Introduction : Reappearances. In *Zone Zero : Buena Memoria* (exposition en ligne).
<<http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/intros/reappearances.html>>.
- Cappon, Lester J. 1956. Historical Manuscripts as Archives: Some Definitions and Their Application. *The American Archivist* 19, no 2 : 101-110. Traduit dans *Techniques modernes d'administration des archives et de gestion des documents*, compilé par Peter Walne, 81-88. Paris : UNESCO.
- Carbonell, Charles-Olivier. 1978. L'histoire dite « positiviste » en France. *Romantisme* 8, no 21-22 : 173-185.
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1978_num_8_21_5216>.
- Cardin, Martine. 1994. Information, preuve et témoignage ou le triple pouvoir des archives. In *Les Valeurs archivistiques. Théorie et pratique*, Actes du colloque organisé par la Division des archives et les Programmes d'archivistique, Université Laval, 11 novembre 1993. Québec : Université Laval.
- . 1995. *Archivistique : information, organisation, mémoire : l'exemple du Mouvement coopératif Desjardins, 1900-1990*. Sillery : Septentrion.
- . 2001. Archives in 3D. *Archivaria*, no 51 : 112-136.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12796/13997>>.
- . 2012. La valorisation des archives : Pourquoi? Pour qui? Comment? In *La valorisation des archives. Une mission, des motivations, des modalités, des collaborations. Enjeux et pratiques actuels*, sous la direction de Paul Servais avec la collaboration de Françoise Hiraux et Françoise Mirguet, 33-64. Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant.
- Carrière, Bertrand. *Site web de l'artiste*. <www.bertrandcarriere.com/>.
- Carrière, Bertrand. 2002. *Portfolios : Jubilee*.
<<http://www.bertrandcarriere.com/jubilee/>>.
- Casanova, Eugenio. 1928. *Archivistica*. Siena : Stab. Arti Grafiche Lazzeeri.
<<http://www.terrazzani-zoanno.org/docu/archivio/casanova.pdf>>.
- Caya, Marcel. 2004. La théorie des trois âges en archivistique. En avons-nous toujours besoin? *ELEC, École Nationale Des Chartes*.
<<http://elec.enc.sorbonne.fr/conferences/caya>>.
- CCCA (Centre de l'art contemporain canadien). *Jeff Thomas*.
<http://cca.concordia.ca/artists/artist_info.html?languagePref=fr&link_id=2007&artist=Jeff+Thomas>.

- . *Robert Houle*.
<http://ccca.concordia.ca/artists/artist_info.html?languagePref=fr&link_id=210&artist=Robert+Houle>.
- . *Bonnie Devine*.
<http://ccca.concordia.ca/artists/artist_info.html?languagePref=fr&link_id=2006&artist=Bonnie+Devine>.
- Centre de la Photographie. 2010. *La revanche de l'archive*.
<<http://www.centrephotogeneve.ch/expos-a-venir/la-revanche-de-larchive-photographique/>>.
- Certeau, Michel de. 2007. *L'écriture de l'histoire* [1975]. Paris : Gallimard.
- Chabert, Garance et Aurélien Mole. 2009. Monteur, archiviste, astronome : portrait de l'artiste en iconographe. In *Les espaces de l'image : le mois de la photo à Montréal*, sous la direction de Gaëlle Morel, 178-200. Montréal : Le Mois de la Photo à Montréal.
- Chabin, Marie-Anne. 1996. Les nouvelles archives ou conclusions d'une revue de presse. *La Gazette des archives*, no 172 : 107-130.
- . 1999. *Je pense donc j'archive : l'archive dans la société de l'information*. Paris : L'Harmattan.
- . 2003. Analyse comparée de l'emploi du mot « archives » dans les medias français. *Comma*, no 2-3 : 57-59.
- . 2007. *Archiver, et après?* Paris : Djakarta.
- Champollion-Figeac, Aimé. 1860. *Manuel de l'archiviste des préfectures, des mairies et des hospices*. Paris : Imprimerie et librairie administrative de Paul Dupont.
- Charbonneau, Hélène, Denys Chouinard et Julie Fontaine. 2008. Hors des sentiers battus : Exploration et pistes de réflexion sur la rencontre archives et culture. In *Archives et culture : la rencontre. Actes du 37^e congrès de l'Association des archivistes du Québec*, Québec, 12-15 mai. Québec : Association des archivistes du Québec (AAQ).
<http://www.archivistes.qc.ca/congres2008/aaq_actes2008/AAQ_37econgres_acte-1.pdf>.
- Charbonneau, Chantal (dir.). 2000. *Définitions de la culture visuelle IV : Mémoire et archive : Actes du colloque*. Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, 23, 24 et 25 mars. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- Charbonneau, Normand. 1999. La diffusion. In *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*, de Carol Couture et collaborateurs, 373-428. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Charney, Melvin. 2005. Portfolio – Un Dictionnaire, série 100 : New York, 9/11/2001. *Ciel variable*, no 68 : 8-9.
<<http://www.erudit.org/culture/cv1057878/cv1072305/20415ac.pdf>>.

- Ciel Variable. 2002. Archives. *Ciel variable*, no 59.
 <<http://cielvariable.ca/archives/fr/numero-de-la-revue/cv50-cv59/cv-59.html>>.
- CITRA (Conférence internationale de la table ronde des archives). 1963. *Actes de la septième Conférence internationale de la table ronde des archives : Le concept d'archives et les frontières de l'archivistique*. Paris : Imprimerie nationale.
- Clavairolle, Françoise. 2011. La Borie sauvée des eaux : Ethnologie d'une émotion patrimoniale. *Les carnets du LAHIC*, no 7. Paris : Lahic / Ministère de la Culture, direction générale des Patrimoines, département pilotage de la recherche et de la politique scientifique.
 <http://www.iiaac.cnrs.fr/lahic/sites/lahic/IMG/pdf/carnet_7.pdf>.
- CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). *Portail lexical*.
 <<http://www.cnrtl.fr/definition/>>.
- Coadou, François. 2009. Documentation céline duval. *Umelec*, no 13. <http://www.doc-cd.net/Pdf/DCD_COADOU_09-FR.pdf>.
- Collectif des Conservateurs Autochtones. *The Art of Rosalie Favell*.
 <http://www.aboriginalcuratorialcollective.org/acc_gallery/favell_exhibition.html>.
- Comay, Rebecca (dir.). 2002. *Lost in the Archives*. Toronto : Alphabet City Media inc.
- Connolly, Jocelyne. 2000. Melvin Charney, *UN DICTIONNAIRE...*, d'architecture de la Biennale de Venise, Italie. Exposition internationale 18 juin-29 octobre 2000. *ETC*, no 52 : 68-71.
- Conway, Paul. 1986. Facts and Frameworks: An Approach to Studying the Users of Archives. *The American Archivist* 49, no 4 : 393-407.
 <<http://archivists.metapress.com/content/p21825jp21403087/fulltext.pdf>>.
- Cook, Terry. 1985. From Information to Knowledge: An Intellectual Paradigm for Archives *Archivaria*, no 19 : 28-49.
 <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/11133/12070>>.
- . 1993. The concept of the Archival Fonds in the Post-Custodial Era: Theory, Problems and Solutions. *Archivaria*, no 35 : 24-37.
 <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/11882/12835>>.
- . 1994 [réed. 2007]. Electronic Paper, Minds: The Revolution in Information Management and Archives in the Post-Custodial and Post-Modernist Era. *Archives & Social Studies : A Journal of Interdisciplinary Research* 1, no 0 : 399-443 [1^{ère} édition. 1994. *Archives and Manuscripts* 22, no 2 : 300-328].
- . 1996. Building an Archives: Appraisal Theory for Architectural Records. *The American Archivist* 59, no 2 : 136-143.
 <<http://archivists.metapress.com/content/9016827w6t4271wl/>>.
- . 1997. What is Past is Prologue: A History of Archival Ideas Since 1898, and the Future Paradigm Shift. *Archivaria*, no 43 : 17-63.
 <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12175/13184>>.

- . 2000. Beyond the Screen: The Records Continuum and Archival Cultural Heritage. Texte de la présentation lors de la *Australian Society of Archivists Conference*, Melbourne, Australie, 18 août. <<http://www.mybestdocs.com/cook-t-beyondthescreen-000818.htm>>.
- . 2001a. Archival science and postmodernism: new formulations for old concepts. *Archival Science* 1, no 1 : 3-24. <<http://www.mybestdocs.com/cook-t-postmod-p1-00.htm>>.
- . 2001b. *Méthodologie d'évaluation : macro-évaluation et analyse fonctionnelle, Partie A : concepts et théorie*. <<http://www.collectionscanada.gc.ca/gouvernement/disposition/007007-1035-f.html>>.
- . 2006. Remembering the Future: Appraisal of Records and the Role of Archives in Constructing Social Memory. In *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays From the Sawyer Seminar*, sous la direction de Francis X. Blouin et William G. Rosenberg, 169-181. Ann Harbor : University of Michigan Press.
- . 2009. The Archive(s) Is a Foreign Country: Historians, Archivists, and the Changing Archival Landscape. *The Canadian Historical Review* 90, no 3 : 497-534.
- Cook, Terry (dir.). 2011. *Controlling the Past: Documenting Society and Institutions: Essays in Honor of Helen Willa Samuels*. Chicago : Society of American Archivists.
- Cook, Terry et Joan M. Schwartz. 2002. Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance. *Archival Science* 2, no 3-4: 171-185.
- Côté, Isabel et Jacques L. Boucher. 2010. L'action collective des gais, lesbiennes, transsexuels et transgenres : Un mouvement social? *Cahiers du CÉRIS, Série Recherches*, no 48 : 1-24. <<http://w3.uqo.ca/ceris/Fichiers/Publications/Serie%20Recherche/Recherches%2048.pdf>>.
- Côté-Lapointe, Simon. 2014. Archives et création sonore : une pratique à la croisée des chemins. In *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1*, sous la direction d'Yvon Lemay et Anne Klein : 60-83. <<http://hdl.handle.net/1866/11324>>.
- cours-memoire.ch. 2006. *Introduction à la recherche appliquée : Glossaire de la recherche appliquée*. <<http://www.cours-memoire.ch/fr/le-memoire-definitions-et-normes/-introduction-a-la-recherche-appliquee/>>.
- Couture, Carol. 1994a. Le principe de respect des fonds et le fonds d'archives. In *Les fondements de la discipline archivistique*, de Jean-Yves Rousseau, Carol Couture et collaborateurs, 61-93. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- . 1994b. Le cycle vie des documents d'archives. In *Les fondements de la discipline archivistique*, de Jean-Yves Rousseau, Carol Couture et collaborateurs, 95-114. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

- . 1998. Les fondements théoriques de l'évaluation des archives. In *L'évaluation des archives : des nécessités de la gestion aux exigences du témoignage, 3^e Symposium en archivistique*, Université de Montréal, 27 mars, 7-26. Montréal : GIRA. <http://www.gira-archives.org/documents/GIRA_1998.pdf>.
- Cotton, Charlotte. 2005. *La photographie dans l'art contemporain*. Paris : Thames & Hudson.
- Couture, Carol et collaborateurs. 1999. *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Couture, Carol et Jean-Pierre Therrien. 2008. Le milieu des archives au Québec : un atout pour les administrations et le patrimoine. Numéro spécial IFLA 2008, *Argus* 37, no 1, *Documentation et bibliothèques* 54, no 2 : 97-103.
- Cox, Richard. 2004. *No Innocent Deposits: Forming Archives by Rethinking Appraisal*. Lanham : Scarecrow Press.
- CPIF (Centre photographique d'Île-de-France). 2010. *Collecter / recycler. Usages de l'archive photographique dans la création contemporaine*. <<http://www.cpif.net/index.php?rub=6&ssRub=1&docId=213207>>.
- . 2014. *La photographie performe. The Body and the Archive*. <<http://www.cpif.net/index.php?rub=6&ssRub=1&docId=225809>>.
- Craig, Barbara L. 1993. Looking at Archives from a Bird's Eye View: Flights of Fancy, Recreation or Re-creation? *Archivaria*, no 36 : 194-97. <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/11943/12901>>.
- . 1998. Old Myths in New Clothes: Expectations of Archives Users. *Archivaria*, no 45 : 118-126. <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12228/13251>>.
- . 2002. Selected Themes in the Literature on Memory and Their Pertinence to Archives. *The American Archivist* 65, no 2 : 276-289.
- DAF (Direction des Archives de France). 2007. *Dictionnaire de terminologie archivistique*. <<http://www.archivesdefrance.culture.gouv.fr/gerer/publications/terminologie-archivistique/>>.
- Daniels, Maygene, et Timothy Walch (dir.). 1984. *A Modern Archives Reader: Basic Readings on Archival Theory and Practice*. Washington D.C. : National Archives and Records Service.
- Dearstyne, Bruce W. 1987. What Is the Use of Archives? A Challenge for the Profession. *The American Archivist* 50, no 1 : 76-87. <<http://archivists.metapress.com/content/572q383767657258/fulltext.pdf>>.
- . 1997. Archival Reference and Outreach: Toward a New Paradigm. *The Reference Librarian* 26, no 56 : 185-202.
- De Blois, Nathalie. 2005. *Un livre de photographies, catalogue d'exposition*. Montréal : Occurrence.

- De Groot, Raphaëlle. *Site web de l'artiste : Démarche*.
<<http://www.raphaelledegroot.net/demarche.php>>.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx : L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*. Paris : Éditions Galilée.
- . 1995. *Mal d'archive : une impression freudienne*. Paris : Galilée.
- . 2002. *Le futur antérieur de l'archive*. In *Questions d'archives*, sous la direction de Nathalie Léger, 41-50. Paris : Éditions de l'IMEC.
- . 2003. *Genèses, généalogies, genres et le génie : les secrets de l'archive*. Paris : Galilée.
- Didi-Huberman, Georges. 2000. *Devant le temps*. Paris : Éditions de Minuit.
- . 2002. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit.
- . 2010. *Remontages du temps subi : L'œil de l'histoire 2*. Paris : Éditions de Minuit.
- Di Méo, Guy. 2008. Processus de patrimonialisation et construction des territoires. Communication lors du colloque *Patrimoine et industrie en Poitou-Charentes : connaître pour valoriser*, Poitiers-Châtelleraut, 2007. <<http://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00281934/>>.
- Dion et Lepage. 2007. L'archive du biographe : usages du document dans la biographie d'écrivain contemporaine. *Protée* 35, no 3 : 5-101.
<<http://www.erudit.org/revue/pr/2007/v35/n3/017475ar.pdf>>.
- Documentation céline duval. *Site web de l'artiste*. <<http://www.doc-cd.net/>>.
- Dodge, Bernadine. 2002. Across the Great Divide: Archival Discourse and the (Re)presentations of the Past in Late-Modern Society. *Archivaria*, no 53 : 16–30.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12834/14050>>.
- Dollar, Charles M. 1993. Archivists and Records Managers in the Information Age. *Archivaria*, no 36 : 37-51.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/11933/12888>>.
- Domino, Christophe. *Gille Mahé. Capital Image*.
<<http://www.centrevox.ca/exposition/gilles-mahe-2/>>.
- . (dir.) 2004. *Gilles Mahé. Monographie*. Paris : Éditions Jean-Michel Place.
- Donnelly, Sue, 2008. Art in the Archives: An artist's Residency in the Archives of the London School of Economics. *Tate Papers*, no 9.
<<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/art-archives-artists-residency-archives-london-school-economics>>.
- Doyon, Jacques. 2008. Angela Grauerholz, au sujet de 'Work+Play', un projet Internet. *Ciel variable*, no 80 : 80-81.
<<http://www.cielvariable.ca/archives/fr/component/content/article/879-angela-grauerholz-workplay.html>>.

- Duclert, Vincent. 2002. Archives orales et recherche contemporaine : Une histoire en cours. *Sociétés & Représentations* 1, no 13 : 69-86.
- Duby, Georges. 2001. *L'histoire continue* [1991]. Paris : Odile Jacob.
- Duchemin, Michel. 1977. Le respect des fonds en archivistique. Principes théoriques et problèmes pratiques. *La Gazette des archives*, no 97 : 71-96.
- . 1992. Les archives dans la tour de Babel : problèmes de terminologie archivistique internationales. In *Études d'archivistique, 1957-1992*, 47-56. Paris : Association des archivistes français.
- . 1993. Archives, archivistes, archivistique. Définitions et problématique. In *La pratique archivistique française*, sous la direction de Jean Favier, 19-39. Paris : Direction des Archives Nationales.
- . 1998. Le principe de provenance et la pratique du tri, du classement et de la description. *Janus*, no 2 : 87-100.
- Duff, Wendy, Barbara Craig et Joan Cherry. 2004. Finding and Using Archival Resources: A Cross-Canada Survey of Historians Studying Canadian History. *Archivaria*, no 58 : 51-80.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12478/13590>>.
- Duff, Wendy M., et Verne Harris. 2002. Stories and Names: Archival Description as Narrating Records and Constructing Meanings. *Archival Science* 2, no 3-4 : 263-285.
- Dugal, Marie-Christine. 2010. De camp de concentration à lieu de mémoire : l'École de Mécanique de la Marine (ESMA) en Argentine. *Amerika*, no 3 : 1-18.
- Duquet, Anne-Marie. 1988. Les dispositifs. *Communications*, no 48 : 221-242.
- Duranti, Luciana. 1995. Reliability and Authenticity: The Concepts and Their Implications. *Archivaria*, no 39 : 5-10.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12063/13035>>.
- . 1998. *Diplomatics: New Uses for an Old Science*. Lanham : Scarecrow Press.
- . 2001. The impact of digital technology on archival science. *Archival Science* 1, no 1 : 39-55.
- Duranti, Luciana, Terry Eastwood et Heather MacNeil. 2002. *Preservation of the Integrity of Electronic Records*. Dordrecht; Boston : Kluwer Academic.
- Eastwood, Terry. 1992. Introduction générale. In *The Archival Fonds: From Theory to Practice/Le fonds d'archives : de la théorie à la pratique*, sous la direction de Terry Eastwood, 15-29. Ottawa : Bureau canadien des archives (BCA).
- . 1993. How Goes it with Appraisal? *Archivaria*, no 36 : 111-121.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/11938/12896>>.
- . 2000. Putting the Parts of the Whole Together: Systematic Arrangement of Archives. *Archivaria*, no 50 : 93-116.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12767/13959>>.

- Eastwood, Terry et Heather MacNeil. 2010. *Currents of Archival Thinking*. Santa Barbara : Libraries Unlimited.
- ENC (École nationale des Chartes). 2012. *L'École : Une institution au service de l'histoire et du patrimoine depuis 1821*. <<http://www.enc.sorbonne.fr/l-ecole.html>>.
- Engels, Friedrich. 1968. Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande [1888]. In *Études philosophiques* de Karl Marx et Friedrich Engels, 13-60. Paris : Éditions sociales.
- ENS (École normale supérieure). 2008. *Savoirs en multimédia : Exposition-conférence de Christian Boltanski*. École nationale supérieure, Paris, 10 avril. Vidéo, 99 mn. <<http://savoirsennemultimedia.ens.fr/expose.php?id=74>>.
- Enwezor, Okwui. 2008. *Archive fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. New York et Göttingen : International Center of Photography et Steidl Publishers.
- Ernisse, Gérard. 2003. L'étude sur les publics des Archives de France. *Comma*, no 2-3 : 67-73.
- Estienne, Antoine D'. 1778. *L'Archiviste citoyen, Méthode précise pour arranger les Archives*. Aix : Chez André Adibert, Imprimeur du Roi, vis-à-vis le Collège.
- Europeana. *Les registres du Grand-Hornu*. <http://www.europeana.eu/portal/record/2026009/mediaNavigart_plein_4V_02_4V0_2271_JPG.html>.
- Extra City Kunsthall. 2005. *Information/Transformation*. <<http://extracitykunsthall.org/ECK13/en/project/informationtransformation-2/>>.
- Farge, Arlette. 1989. *Le goût de l'archive*. Paris : Seuil.
- Favell, Rosalie. 2000. Portfolio – Longing and not Belonging. *Ciel variable*, no 53. <<http://www.cielvariable.ca/archives/fr/numero-de-la-revue/cv50-cv59/cv-53/521-portfolio-rosalie-favell.html>>.
- Febvre, Lucien. 1992. *Combats pour l'histoire* [1952]. Paris : Armand Colin.
- Febvre, Lucien et Marc Bloch. 1929. À nos lecteurs. *Annales d'histoire économique et sociale*, no 1 : 1-2.
- Feldmann, Hans-Peter. *Porträt*. Munich : Schirmer & Mosel.
- Ferron, Marie-Josée. 2010. *Tarnation, un film sur, avec et par Jonathan Caouette*. Séquence QuickTime, 06 : 38. Collection « Archives en mouvement ». <<http://hdl.handle.net/1866/3532>>.
- Foote, Kenneth E. 1990. To Remember and Forget: Archives, Memory, and Culture. *The American Archivist* 53, no 3 : 378-392. <http://archivists.metapress.com/content/d87u013444j3g6r2/?p=48160a0ab2f0412bb_b37ea25b8c3867e&pi=1>.
- Fortin, Jocelyne et al. 2007. *Elsie : Une œuvre hommage de Dominique Blain*. Rimouski, Musée régional de Rimouski, Jardins de Métis.

- Fossati, Giovanna. 2009. *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam : Amsterdam University Press.
- Foster, Hal. 2004. An archival impulse. *October*, no 110 : 3-22.
- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses*. Paris : Éditions Gallimard.
- . 2008. *L'archéologie du savoir* [1969]. Paris : Éditions Gallimard.
- Foulon, Pierre-Jean (dir.). 2007. Arts & Archives. *Cahiers de Mariemont*, no 35.
- Frenkel, Vera. *Site web de l'artiste*. <<http://www.verafrenkel.com/frameset/index.html>>.
- Freud, Sigmund. 1968. Au-delà du principe de plaisir. In *Essais de psychanalyse*, traduit par S. Jankélévitch, p. 7-82. Paris : Payot.
<http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essai_1_au_dela/au_dela_prin_plaisir.html>.
- Friedlander, Eli. 2012. *Walter Benjamin : A Philosophical Potrait*. Cambridge : Harvard University Press.
- Fukuyama, Francis. 1992. *La fin de l'histoire et le dernier homme*. Paris : Flammarion.
- Furet, François. 1994. De l'histoire-récit à l'histoire-problème [1975]. In *Les sciences historiques de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Charles-Olivier Carbonell et Jean Walch, 295-306. Paris : Larousse.
- Fustel de Coulanges, Numa Denis. 1994. La Monarchie franque [1888]. In *Les sciences historiques de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Charles-Olivier Carbonell et Jean Walch, 160-163. Paris : Larousse, coll. Textes essentiels.
- Gagnon-Arguin, Louise. 1998. Les questions de recherche comme matériau d'études des usagers en vue du traitement des archives. *Archivaria*, no 46 : 86-102.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12676/13844>>.
- Gabehart, Alan Dale. 1991. *Qualifications Desired by Employers for Entry-Level Archivists in the United States*. Thèse de doctorat, Texas Tech University.
- Garon, Robert. 1990. L'importance de la recherche en archivistique. In *La place de l'archivistique dans la gestion de l'information : Perspectives de recherche. 1^{er} Symposium du Groupe interdisciplinaire de recherche en archivistique (GIRA)*, Archives nationales du Québec, Montréal, 2 et 3 février 1990, 15-28. Montréal : GIRA. <http://www.gira-archives.org/documents/GIRA_1990.pdf>.
- Gingras, François-Pierre. 2006. *La préparation d'un projet de thèse en science politique*. <<http://aix1.uottawa.ca/~fgingraes/text/projet.html>>.
- Giry, Arthur. 1925. *Manuel de diplomatique*. Paris : Librairie Félix Alcan.
- Godfrey, Mark. 2005. Photography Found and Lost: On Tacita Dean's Floh. *October* 114 : 90-119.
- Gouvernement des États-Unis. 1968a. *44 USC § 3301: Definition of records*. <<http://www.law.cornell.edu/uscode/text/44/3301>>.

- . 1968b. *44 USC § 2111 - Material accepted for deposit*. <<http://www.law.cornell.edu/uscode/text/44/2111>>.
- Gouvernement du Québec. 1983. *Loi sur les archives, LRQ, c A-21.1*. <<http://canlii.ca/t/68z3n>>.
- Gouvernement français. 2008. *Code du Patrimoine : Livre II : Archives*. <<http://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?idArticle=LEGIARTI000019202816&idSectionTA=LEGISCTA000006159940&cidTexte=LEGITEXT000006074236&dateTexte=20130904>>.
- Grauerholz, Angela. 2008. *At Work and Play*. <www.atworkandplay.ca/>.
- Grimard, Jacques. 2009. Mémoire et archives. Les choix des témoignages. In *L'archiviste : constructeur, gardien et communicateur. Mélanges en hommage à Jacques Grimard*, sous la direction d'Yvon Lemay et Louise-Gagnon-Arguin, 159-172. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Guibert, Sansy. 2013. *Les archives, support d'émotion? Le point des archivistes à l'ère numérique*. Mémoire de maîtrise. Angers : Université d'Angers <<http://dune.univ-angers.fr/fichiers/20092446/20132MHGD1121/fichier/1121F.pdf>>.
- Habib, André. 2008. *Le temps décomposé : cinéma et imaginaire de la ruine*. Thèse de doctorat, Département de littérature comparée. Montréal : Université de Montréal. <<http://hdl.handle.net/1866/6641>>.
- . 2004. L'amour, en ruines : notes sur quelques photogrammes du film de Bill Morrison *Light Is Calling*. *Intermedialités*, no 4 : 157-162. <<http://www.erudit.org/revue/im/2004/v/n4/1005481ar.pdf>>.
- Habib, André et Michel Marie (dir.). 2013. *L'avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration, réemploi cinématographiques*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Halbwachs, Maurice. 1925. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Félix Alcan.
- . 1950. *La mémoire collective*. Paris : Presses universitaires de France.
- Hardiman, Rachel. 2009. En Mal d'archive : Postmodernist Theory and Recordkeeping. *Journal of the Society of Archivists* 30, no 1 : 27-44.
- Harding, Anna (dir.). 2002. *Potential : Ongoing Archive*. Amsterdam : Artimo.
- Harris, Verne. 1997. Claiming Less, Delivering More: A Critique of Positivist Formulations on Archives in South Africa. *Archivaria*, no 44 : 132-141. <<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12200/13217>>.
- . 2002. The Archival Sliver: Power, Memory, and Archives in South Africa. *Archival Science* 2, no 1-2 : 63-86.
- . 2010. Jacques Derrida meets Nelson Mandela: Archival ethics at the endgame. *Archival Science* 11, no 1-2 : 113-124.
- HDHC (Haut-Commissariat des Nations Unies aux droits de l'homme). 2006. *Convention internationale pour la protection de toutes les personnes contre les*

- disparitions forcées*.
 <<http://www.ohchr.org/FR/ProfessionalInterest/Pages/ConventionCED.aspx>>.
- Heald, Carolyn. 1996. Is There Room for Archives in the Postmodern World? *The American Archivist* 59, no 1 : 88-101.
- Hedstrom, Margaret. 2002. Archives, Memory, and Interfaces with the Past. *Archival Science* 2, no 1-2 : 21-43.
- Heinich, Nathalie. 2004. Le témoignage entre autobiographie et roman : La place de la fiction dans les récits de déportation. In *Art, création, fiction : Entre sociologie et philosophie*, de Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, 137-151. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Héon, Gilles. La classification. In *Les fonctions de l'archivistique contemporaine*, de Carol Couture et collaborateurs, 219-254. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Hill, Jennie (dir.). 2011. *The future of archives and Recordkeeping: A Reader*. London : Facet Pub.
- Hirsch, Rebecca. 2010. The Permanence of Provenance: The "Two Traditions" and the American Archival Profession, *Journal of Archival Organization* 8, no 1 : 54-72.
- Hottin, Christian. 2009. *Des hommes, des lieux, des archives : Pour une autre pratique de l'archivistique*. Paris : LAHIC-Ministère de la culture.
- . 2003. L'archivistique est-elle une science? *Labyrinthe*, no 16 : 99-105.
 <<http://labyrinthe.revues.org/323>>.
- Hudson, Anna. 2008. *Drive By: A Road Trip with Jeff Thomas*. Toronto : University of Toronto Art Centre.
- Hutcheon, Linda. 1989. *The Politics of Postmodernism*. New York : Routledge.
- ICA (Conseil international des archives). 1996. *Code de déontologie des archivistes*.
 <<http://www.ica.org/download.php?id=552>>.
- . 2010. *Déclaration universelle sur les archives*.
 <<http://www.ica.org/6573/reference-documents/universal-declaration-on-archives.html>>.
- ISO (Organisation internationale de normalisation). 2001. *Information et documentation – « Records management » – Partie 1 : Principes directeurs*. Norme ISO 15489-1. Genève : ISO.
- Iversen, Margaret. 2012. Analogue: On Zoe Leonard and Tacita Dean. *Critical Inquiry* 38 : 797-819.
- Jameson, Fredric. 1984. The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate. *New German Critique*, no 33 : 53-65.
- . 1990. *Signatures of the Visible*. New York : Routledge.

- . 1998. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. London : Verso.
- . 2007. *Le postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris : Beaux-arts de Paris.
- Jenkinson, Hilary. 1922. *A Manual of Archive Administration Including the Problems of War Archives and Archive Making*. Oxford : The Clarendon Press.
<<http://archive.org/details/manualofarchivea00jenkuoft>>.
- . 1980. The English Archivist: A New Profession [1947]. In *Selected Writings of Sir Hilary Jenkinson*, présenté par Roger H.Ellis et PeterWalne. Gloucester : Alan Sutton Publishing Limited.
- Jimenez, Marc. 1997. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris : Gallimard.
- Jimerson, Randall C. 2003. Archives and memory. *OCLC Systems & Services* 19, no 3: 89-95.
- John Hansard Gallery. 2002. *Potential : Ongoing Archive*.
<<http://www.hansardgallery.org.uk/event-detail/114-potential-ongoing-archive/>>.
- Joutard, Philippe. 1994. Le document oral, une nouvelle source pour l'histoire [1979]. In *Les sciences historiques de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Charles-Olivier Carbonell et Jean Walch, 307-315. Paris : Larousse.
- Ketelaar, Eric. 1986. *Législation et réglementation en matière d'archives et de gestion des documents : Étude RAMP, accompagnée de principes directeurs*. Paris : UNESCO.
- . 1999. Archivalization and Archiving. *Archives and Manuscripts*, 27 : 54-61.
- . 2001. Tacit Narratives: The Meanings of Archives. *Archival Science* 1, no 2 : 131-141.
- . 2002a. Archival Temples, Archival Prisons: Modes of Power and Protection. *Archival Science* 2, no 3-4 : 221-238.
- . 2002b. The Archive as a Time Machine. In: *Proceedings of the DLM-Forum 2002. @ccess and preservation of electronic information: best practices and solutions*. Barcelona, 6-8 Mai, INSAR European Archives News, Supplement VII (Luxembourg 2002) 576-581.
<<http://cf.hum.uva.nl/bai/home/eketelaar/Timemachine.doc>>.
- . 2008. Archives as Spaces of Memory. *Journal of the Society of Archivists* 29, no 1 : 9-27. <<http://dx.doi.org/10.1080/00379810802499678>>.
- . 2012. Cultivating archives: meanings and identities. *Archival Science* 12 : 19-33.
- Kihm, Christophe. 2010. Ce que l'art fait à l'archive. *Critique* 8, no 759-760 : 707-718.
- Knautz, Kathrin *et al.* 2011. Finding Emotional-Laden Resources on the World Wide Web. *Information* 2, no 1 : 217-246.

- Klein, Anne. 2014. Pour une pensée dialectique des archives : Penser les archives avec Walter Benjamin. *Archives* 45, no 1 : 215-224.
- Klein, Anne, Christine Dufour et Sabine Mas. 2014. Émouvantes les archives? Le point de vue des archivistes. *La Gazette des archives*, no 233 : 75-90.
- Klein, Anne et Yvon Lemay. 2014a. Les archives à l'ère de leur reproductibilité numérique. In *La médiation numérique : renouvellement et diversification des pratiques, Actes du colloque Document numérique et Société*, sous la direction de Joumana Boustany, Évelyne Broudoux et Ghislaine Chartron, Zagreb, Croatie, 29-30 avril 2013, 37-50. Bruxelles : De Boeck.
- . 2014b. L'exploitation artistique des archives au prisme benjaminien. In *Les archives, aujourd'hui et demain, Actes du Forum des archivistes*, Angers, 20-22 mars 2013. *La Gazette des archives*, no 233 : 47-59.
- Klein, Kerwin Lee. 2000. On the Emergence of Memory in Historical Discourse. *Representations*, no 69 : 127-150.
- Koch, Gertrud. 1992. The Richter-Scale of Blur. *October*, no 62 : 133-142.
- Kuhlthau, Carol C. 1991. Inside the Search Process: Information Seeking from the User's Perspective. *Journal of the American Society for Information Science* 42, no 5 : 361-371.
- Kunstraum de l'université de Luneburg. 2002. *Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*. Cologne : Walther König.
- Kwon, Nahyun, Anthony J. Onwuegbuzie et Linda Alexander. 2007. Critical Thinking Disposition and Library Anxiety: Affective Domains on the Space of Information Seeking and Use in Academic Libraries. *College & Research Libraries* 68, no 3 : 268-278.
- Lacombe, Anne-Marie. 2013. *Les archives dans l'art de Robert Rauschenberg*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. <<http://hdl.handle.net/1866/9939>>.
- . 2014. Exploitation des archives à des fins de création : un aperçu de la littérature. In *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1*, sous la direction d'Yvon Lemay et Anne Klein: 20-59. <<http://hdl.handle.net/1866/11324>>.
- Langford, Martha. 2007. *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic*. Montréal : McGill, Queen's University Press.
- Langlois, Charles-Victor et Charles Seignobos. 1994. Introduction aux études historiques [1898]. In *Les sciences historiques de l'Antiquité à nos jours*, sous la direction de Charles-Olivier Carbonell et Jean Walch, 170-187. Paris : Larousse.
- Lapeyrère, Josée. 2002. *Théorie psychanalytique : L'inconscient*. Site de l'Association lacanienne internationale (ALI). <http://www.freud-lacan.com/Champs_specialises/Theorie_psychanalytique/L_inconscient>.

- Lavabre, Marie-Claire. 2000. Usages et mésusages de la notion de mémoire. *Critique internationale* no 7 : 48-57. <http://www.persee.fr/articleAsPDF/criti_1290-7839_2000_num_7_1_1560/article_criti_1290-7839_2000_num_7_1_1560.pdf>.
- . 2007. Paradigmes de la mémoire. *Trancontinentales*, no 5 : 139-147. <<http://transcontinentales.revues.org/756>>.
- Lecompte-Chauvin, Annie. 2012. Révélations intimes : essai sur la diffusion des archives de personnalités publiques et les implications de leur lecture. *Archives* 43, no 1 : 21-40.
- . 2014. Quand les archives entrent dans nos vies par la littérature. In *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1*, sous la direction d'Yvon Lemay et Anne Klein : 105-120. <<http://hdl.handle.net/1866/11324>>.
- Lefebvre, Henri. 1974. *Le matérialisme dialectique* [1940]. Paris : PUF.
- Le Goff, Jacques. 1988. *Histoire et mémoire*. Paris : Éditions Gallimard.
- Lemay, Yvon. 1992. La photographie dans les périodiques québécois au cours des années 80 : la question de l'art et du politique. *Recherches sociographiques* 33, no 2 : 239-258. <<http://www.erudit.org/revue/RS/1992/v33/n2/056692ar.pdf>>.
- . 2007. Art et archives : entre la transparence et l'opacité. In *Ici*, catalogue de l'exposition de Bertrand Carrière. Longueuil : Plein sud. <http://www.plein-sud.org/publications/cat_carriere/cat_carriere.html>.
- . 2008. Les archives au service de la pratique artistique contemporaine : une mise en valeur à découvrir. In *Archives et culture : la rencontre. Actes du 37^e Congrès de l'association des archivistes du Québec*, Québec, 12-15 mai. Québec : AAQ. <http://www.archivistes.qc.ca/congres2008/aaq_actes2008/AAQ_37econgres_acte-3.pdf>.
- . 2009. Art et archives : une perspective archivistique. *Encontros Bibli : Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, premier semestre, 64-86. <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/11064/10547>>.
- . 2010a. Le détournement artistique des archives. In *Les maltraitances archivistiques : Falsifications, instrumentalisations, censures, divulgations : Actes des 9^e Journées des archives*, sous la direction de Paul Servais avec la collaboration de Françoise Hiraux et Françoise Mirguet, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 23-24 avril 2009, 223-240. Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant.
- . 2010b. Livres d'artistes et documents d'archives. *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, no 2 : 70-81. <http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/revue_banq/revue2_2010-p_70-81.pdf>.
- Lemay, Yvon et Marie-Pierre Boucher. 2011. L'émotion ou la face cachée de l'archive. *Archives*, 42, no 2 : 39-52.

<http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_lemay_boucher.pdf&usager_id>.

- Lemay, Yvon et Anne Klein. 2011. Archives et émotion. *Documentation et bibliothèques* 58, no 1 : 5-16.
- . 2012a. Mémoire, archives et art contemporain. *Archivaria*, no 73 : 105-134.
- . 2012b. Un artiste en résidence dans un service d'archives : entretien avec Denis Lessard. *Archives* 43, no 2 : 71-86.
- . 2013a. La diffusion des archives à l'ère du numérique. *Les cahiers du numérique* 8, no 3 : 15-48.
- . 2013b. Un regard archivistique sur les ouvrages de W. G. Sebald. *Canadian Journal of Information and Library Science / La Revue canadienne des sciences de l'information et de bibliothéconomie* 37, no 1 : 40-58.
- . 2014a. Les archives définitives : un début de parcours. *Archivaria*, no 77 : 73-102.
- . 2014b. Les archives photographiques en mouvement. *Documentation et bibliothèques* 60, no 4 : 189-197.
- Lemay, Yvon, Anne Klein et collaborateurs. 2014. Les archives et l'émotion : un atelier d'exploration et d'échanges. *Archives* 42, no 2 : 91-109.
- Lemay, Yvon et Marie-Josée Ferron. 2010. *Archive en devenir*. Séquence QuickTime, 17:12. Montréal : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. <<https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/handle/1866/3647>>.
- Lenain, Thierry. 2003. *Iconologie de la décomposition : Eric Rondepierre*. Paris : Léo Scheer : 105-113. <<http://www.ericrondepierre.com/pdf/thierrylevain.pdf>>.
- Leonard, Zoe et Cheryl Dunye. 1996. *The Fae Richards Photo Archive*. San Francisco : Artspace.
- Léonard, Emmanuelle. *Site web de l'artiste*. <www.emmanuelleleonard.org/>.
- CCA (Centre canadien d'architecture). 2013. *Présentation : Emmanuelle Léonard*. <<https://www.youtube.com/watch?v=huy1jBEMXvQ>>.
- Les Filles du Calvaire. *Catherine Poncin*. <<http://www.fillesducalvaire.com/fr/artists/11/Catherine-Poncin>>.
- Liard, Marie-Françoise. 2003. L'archivistique est-elle une science? *Bulletin des Bibliothèques de France*, no 3 : 99-100. <<http://bbf.enssib.fr/>>.
- LINK Art Center. 2011. *Collect the WWWorld. The Artist as Archivist in the Internet Age*. <<http://www.linkartcenter.eu/events/collect-the-wwworld>>.
- Lordon, Frédéric. 2010. *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*. Paris : La fabrique.
- Luc, Virginie. 2010. Éric Rondepierre, autopsie d'un rêve. *Polka Magazine*, no 11 : 160. <<http://virginieluc.com/wp-content/uploads/2013/09/Polka-Eric-Rondepierre.pdf>>.

- Lyotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne : Rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit.
- McKemmish, Sue. 1997. Yesterday, Today and Tomorrow: A Continuum of Responsibility. First published in *Proceedings of the Records Management Association of Australia, 14th National Convention*, 15-17 Septembre 1997. Perth : RMAA.
 <<http://www.infotech.monash.edu.au/research/groups/rcrg/publications/recordscontinuum-smckp2.html>>.
- . 1998. Are Records Ever Actual? *Monash University: Records Continuum Research Group*.
 <<http://www.infotech.monash.edu.au/research/groups/rcrg/publications/smcktrc.html>>.
- . 2001. Placing Records Continuum Theory and Practice. *Archival Science* 1, no 4 : 333-359.
- McKemmish, Sue, Franklyn Herbert Upward et Barbara Reed. 2009. Records Continuum Model. In *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, 3^e édition, 4447-4459. New York : Taylor and Francis, Published online.
- McKemmish, Sue, Shannon Faulkhead et Lynette Russell. 2011. Distrust in the archive: reconciling records. *Archival Science* 11, no 3 : 211-239.
- McKemmish, Sue *et al.* 2005. *Archives: Recordkeeping in Society*. Wagga Wagga : Centre for Information Studies, Charles Sturt University.
- McKemmish, Sue *et al.* 2012. Editors' introduction to Keeping cultures alive: Archives and Indigenous human rights. *Archival Science* 12, no 2 : 93-111.
- MacNeil, Heather. 1992. The Context is All: Describing a Fonds and Its Parts in Accordance with the Rules for Archival Description. In *Archival Fonds: Theory to Practice / Le fonds d'archives : De la théorie à la pratique*, sous la direction de Terry Eastwood, 195-225. Ottawa : Bureau canadien des archives (BCA).
- Magee, Karl et Susannah Waters. 2011. Archives, Artists and Designers. *Journal of the Society of Archivists* 32, no 2 : 273-285.
- Mandel, Ernest *et al.* 1997. *Le troisième âge du capitalisme*. Paris : Éditions de la Passion.
- Marcilloux, Patrice. 2013. *Les ego-archives : Traces documentaires et recherche de soi*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Marin, Louis. 2012. Sémiologie de l'art. In *Encyclopædia Universalis*. Paris : Encyclopædia Universalis.
- Marx, Karl. 1968. Thèses sur Feuerbach [1845]. In *Études philosophiques* de Karl Marx et Friedrich Engels, 61-69. Paris : Éditions sociales.
- Marx, Karl et Friedrich Engels. 1962. *L'idéologie allemande* [1845]. Paris : Éditions sociales.

- Mas, Sabine et Anne Klein. 2011. L'émotion : une nouvelle dimension des archives. *Archives* 42, no 2 : 5-8.
http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_mas_klein.pdf&usager_id=>.
- Mas, Sabine et Louise Gagnon-Arguin avec la collaboration de Aïda Chebbi et Anne Klein. 2011. Considérations sur la dimension émotive des documents d'archives dans la pratique archivistique : la perception des archivistes. *Archives* 42, no 2 : 53-64.
http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_mas_gagnon-arguin.pdf&usager_id=>.
- Matheson, Elizabeth. 2009. Traces et disparitions dans l'œuvre d'Oscar Muñoz. *Ciel variable*, no 81. [>](http://cielvariablearchives.org/fr/component/content/article/113-traces-disparitions-oeuvre-oscar-munoz.html).
- Méchoulan, Éric. 2011. Introduction. Des archives à l'archive. *Intermédialités*, no 18 : 9-15.
- Megay, Joyce N. 1973. La question de l'influence de Bergson sur Proust. *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association* 27, no 2 : 53-58.
- Menne-Haritz, Angelika. 2001. Access — the reformulation of an archival paradigm. *Archival Science* 1: 57-82.
- . 2003. An Archival System with old Traditions in a Time of Change. *Archival Science* 3, no 4 : 321–327.
- Merewether, Charles (dir.). 2006. *The Archive*. Londres, Whitechapel, Cambridge : MIT Press.
- Millar, Laura. 1998. Discharging our Debt: The Evolution of the Total Archives Concept in English Canada. *Archivaria*, no 46 : 103-146.
[>](http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12677/13846).
- . 1999. The Spirit of Total Archives: Seeking a Sustainable Archival System. *Archivaria*, no 47: 46-65.
[>](http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12697/13871).
- . 2002. The Death of the Fonds and the Resurrection of Provenance: Archival Context in Space and Time. *Archivaria*, no 53 : 1-15.
[>](http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12833/14048).
- . 2006. Touchstones: Considering the Relationship between Memory and Archives. *Archivaria*, no 61 : 105-125.
[>](http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12537/13679).
- Ministère français de l'instruction publique et des beaux-arts. 1884. Instruction pour la mise en ordre et le classement des archives départementales et communales du 24 avril 1841. In *Lois et règlements relatifs aux archives départementales, communales et hospitalières*, 16-32. Paris : H. Champollion Librairie.
- Moeglin-Delcroix, Anne. 2010. L'artiste en archiviste dans le livre d'artiste – Les termes d'un paradoxe. In *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans*

- les arts visuels contemporains*, sous la direction d'Anne Bénichou, 25-46. Dijon : Les presses du réel.
- Mokhtari, Sylvie *et al.* 2004. *Les artistes contemporains et l'archive : Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation : Actes du colloque*, Saint-Jacques de La Lande, 7-8 décembre 2001. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Monk, Philip. 2007. *Disassembling the Archive: Fiona Tan*. Toronto : Art Gallery of York University.
- Monod, Gabriel et G. Fagniez. 1876. Avant-propos. *La Revue historique* 1, no 1 : 1-4.
- Morel, Gaëlle (dir.). 2009. *Les espaces de l'image : Le mois de la photo à Montréal*. Montréal : Mois de la Photo à Montréal.
- Morel, Gaëlle. 2013. Ouvrir la photographie judiciaire. *Ciel variable*, no 93.
<<http://www.emmanuelleleonard.org/text/images/forensic.jpg>>.
- Muller, Samuel, Johan Adriaan Feith et Robert Fruin. 1910. *Manuel pour le classement et la description des archives*. La Haye : De Jager.
<<http://archive.org/details/manuelpourleclas00mull>>.
- Musée d'art moderne de la Ville de Paris. 2000. *Voilà Le monde dans la tête*.
<<http://www.cofrase.com/artforum/mamparis/voila/index.htm>>.
- Nadeau, Lianne *et al.* 2008. *C'est arrivé près de chez vous : L'art actuel à Québec*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.
- Neal, Diane. 2010. Emotion-based tags in photographic documents: The interplay of text, image, and social influence. *Canadian Journal of Information and Library Science* 34, no 3 : 329-353.
- Nesmith, Tom. 2002. Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives. *The American Archivist* 65, no 1 : 24-41.
<<http://archivists.metapress.com/content/rr48450509r0712u/fulltext.pdf>>.
- . 2004. What's History Got to Do With It?: Reconsidering the Place of Historical Knowledge in Archival Work. *Archivaria*, no 57 : 21-27.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12450/13552>>.
- . 2005. Reopening Archives: Bringing New Contextualities into Archival Theory and Practice. *Archivaria*, no 60 : 259-274.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12523/13660>>.
- . 2011. Documenting Appraisal as a Societal-Appraisal Process: Theory, Practice, and Ethics in the Wake of Helen Willa Samuels. In *Controlling the Past*, sous la direction de Terry Cook, 31-50. Chicago : Society of American Archivists.
- Ninacs, Anne-Marie. 2011. *Lucidité : Le Mois de la photo à Montréal*. Montréal : Le Mois de la Photo à Montréal.
- Nora, Pierre. 1978. Mémoire collective. In *La Nouvelle Histoire*, édité par Jacques Le Goff *et al.* : 398-401. Paris : Retz.

- . 1984. Entre mémoire et histoire : La problématique des lieux. In *Les lieux de mémoire : La République*, tome 1, XVII-XXLII.
- Osborne, Thomas. 1999. The Ordinarity of the Archive. *History of the Human Sciences* 12, no 2 : 51-64.
- O'Toole, James M. et Richard J. Cox. 1990. *Understanding Archives and Manuscripts*. Chicago : Society of American Archivists.
- Palmer Albers, Katherine. 2008. *Archive/Atlas/Album: The Photographic Constructions of Christian Boltanski, Gerhard Richter, and Dinh Qé Lê*. Thèse de doctorat, Boston University.
- Payne, Carol et Jeffrey Thomas. 2002. Aboriginal Interventions into the Photographic Archives: A Dialogue between Carol Payne and Jeffrey Thomas. *Visual Resources* 18, no 2 : 109-125
- Pearce-Moses, Richard. 2005. *A Glossary of Archival Terminology*. <http://www.archivists.org/glossary/term_details.asp?DefinitionKey=1188>.
- Pérotin, Yves. 1961. L'administration et les trois âges des archives. *Seine et Paris*, no 20 : 363-369. <http://www.piaf-archives.org/sites/default/files/Administration_et_les_trois_ages.pdf>.
- Piégay-Gros, Nathalie. 2012. *Le futur antérieur de l'archive*. Collection « Confluences ». Rimouski : Tangence éditeur.
- Piggott, Michael. 2005. Archives and Memory. In *Archives : Recordkeeping in Society*, sous la direction de Sue McKemmish *et al.*, 304-311. Wagga Wagga : Centre for Information Studies, Charles Sturt University.
- Pipon, Brigitte et Marie-Claire Pontier (dir.). 2007. *Abrégé d'archivistique. Principes et pratiques du métier d'archiviste*. Paris : Association des archivistes français.
- Poinsot, Jean-Marc. 2004. Avant-propos. In *Les artistes contemporains et l'archive : interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation : actes du colloque*, sous la direction de Sylvie Mokhtari *et al.*, 5-6. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Poncin, Catherine. 2009. *L'Ultime*. <http://www.fillesducalvaire.com/texts/Poncin_171-1.pdf>.
- Proulx, Anne-Marie. 2013. *Raymonde April. Voyages dans l'archive et autres histoires*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, Département d'histoire de l'art. <http://spectrum.library.concordia.ca/977763/1/Proulx_MA_F2013.pdf>.
- Proust, Marcel. 1946-1947a. *Du côté de chez Swann*. Tome 1. Paris : Gallimard.
- . 1946-1947b. *À la recherche du temps perdu : Le temps retrouvé*. Tome 15. Paris : Gallimard.
- PUF (Presses Universitaires de France). 2013. *Revue historique*. <http://www.puf.com/Revue_historique#Pr_C3_A9sentation>.

- Pugh, Mary Jo. 1992. *Providing References Services for Archives & Manuscripts*, Chicago : Society of American Archivists.
- Rajotte, David. 2010-2011. La réflexion archivistique à l'ère du document numérique : un bilan historique, *Archives* 42, no 2 : 69-105.
<http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol42_2/42_2_rajotte.pdf&usa ger_id=>.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Ranke, Leopold von. 2011. *The Theory and Practice of History* [1830]. Introduction de Georg G. Iggers. New York : Routledge.
- Rastas, Pirkko. 1992. *Manuals and textbooks of archives administration and records management : A RAMP study*. Paris : UNESCO.
<<http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000924/092443eo.pdf>>.
- Richou, Gabriel. 1883. *Traité théorique et pratique des archives publiques*. Paris : Société d'imprimerie et librairies administratives et des chemins de fer Paul Dupont.
<<http://archive.org/stream/traithoriqueet00richgoog#page/n13/mode/2up>>.
- Richter, Gerhard. *Site web de l'artiste*. <www.gerhard-richter.com/>.
- . 2006. *Atlas*, édité par Helmut Friedel. S.l. : d-a-p.
- Ricœur, Paul. 1985. *Temps et récit : Tome 3*. Paris : Seuil.
- . 2000a. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- . 2000b. L'écriture de l'histoire et la représentation du passé. *Annales. Histoire, Sciences sociales* 55, no 4 : 731-747.
- Ridener, John. 2010. *From Polders to Postmodernism: A Concise History of Archival Theory*. Duluth : Litwin Books.
- Rondepierre, Éric. *Site web de l'artiste*. <www.ericrondepierre.com/>.
- Rouillé, André. 2005. *La photographie : Entre document et art contemporain*. Paris : Gallimard.
- Rousseau, Jean-Yves. 1990. Le respect des fonds : La quintessence de la discipline archivistique. *Archives* 22, no 2 : 9-14.
- . 1994. L'utilisation des archives à des fins de recherche : Une source première et authentique d'informations. *Archives* 25, no 3 : 23-40.
- Rousseau, Jean-Yves, Carol Couture et collaborateurs. 1994. *Les fondements de la discipline archivistique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Rouso, Henri. 2004. *Actes des entretiens du patrimoine : l'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au cours du XX^e siècle en France*. Paris : Fayard.
- Roy, Julie. 2007. Les usagers indirects des archives : d'un concept théorique à son application dans les études d'usagers. *Archives* 38, no 2 : 119-142.
<http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol38_2/38_2_Roy.pdf>.

- Schaeffer, Jean-Marie. 2004. À propos de « Le témoignage entre autobiographie et roman : La place de la fiction dans les récits de déportation ». In *Art, création, fiction : Entre sociologie et philosophie*, de Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, 153-161. Nîmes : Jacqueline Chambon.
- Schaffner, Ingrid *et al.* 1998. *Deep storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Munich et New York : Prestel.
- Schellenberg, Theodore R. 1956. *Modern Archives: Principles and Techniques*. Melbourne : F.W.Cheshire.
- . 1999. The Appraisal of Modern Records : introduction [Web version based on: T. R. Schellenberg, The Appraisal of Modern Records, *Bulletins of the National Archives*, no 8 (octobre 1956)].
<<http://www.archives.gov/research/alic/reference/archives-resources/appraisal-of-records.html>>.
- Schmidt, Stefanie et Wolfgang G. Stock. 2009. Collective Indexing of Emotions in Images. A Study in Emotional Information Retrieval. *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 60, no 5 : 863–876.
- Schwartz, Joan M. et Terry Cook. 2002. Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory. *Archival Science* 2, no 1-2 : 1-19.
- Sebald, W. G. 1999. *Les Émigrants : quatre récits illustrés*. Le Méjan : Actes Sud.
- Sekula, Allan. 1986. The Body and the Archive. *October*, no 39 : 3-64.
- Senécal, Sylvain. 1997. La lecture et la description archivistique du document. *Archives* 29, no 3 et 4 : 49-56.
- Shepherd, Elizabeth. 2010. Archival science. In *Encyclopedia of Library and Information Sciences*, Third Edition, 179-191. London : Taylor & Francis.
- Simon, Cheryl. 2002. Following the archival turn. *Visual Resources* 18 : 101-107.
- Sinn, Donghee. 2010. Room for archives? Use of archival materials in *No Gun Ri* research. *Archival Science* 10, no 2 : 117-140.
- Sirinelli, Jean-François. 1997. Éloge de la complexité. In *Pour une histoire culturelle*, de Jean-Pierre Rioux et Jean-François Sirinelli, 433-442. Paris : Seuil.
- Spieker, Sven. 2008. *The big archive: Art from bureaucracy*. Cambridge : MIT Press.
- Steedman, Carolyn. 1998. The space of memory: in an archive. *History of the Human Sciences* 11, no 4 : 65-83.
- . 2006. Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust (Or, in the Archives with Michelet and Derrida). In *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays From the Sawyer Seminar*, sous la direction de Francis X. Blouin et William G. Rosenberg, 4-19. Ann Harbor : University of Michigan Press.
- Taylor, Hugh. 1984. Information Ecology and the Archives of the 1980's. *Archivaria*, no 18 : 25-37.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/11075/12011>>.

- Tessier, Georges. 1961. La diplomatie. In *L'histoire et ses méthodes*, sous la direction de Charles Samaran, 632-676. Paris : La Pléiade.
- The Gazette. 2010. *Gallery: Laterna Magica. Residents of two Plateau streets dig out a trove of old neighbourhood photos to create a magical exhibition in the laneway they share*, 22 septembre.
<<http://www.montrealgazette.com/life/Gallery+Laterna+Magica/3563068/story.html>>.
- The National Archives a. *History of the Public Records Acts*.
<<http://www.nationalarchives.gov.uk/information-management/legislation/history-of-pra.htm>>.
- b. *Who we are*. <<http://www.nationalarchives.gov.uk/about/who-we-are.htm>>.
- . 2012. *Records collection policy*.
<<http://www.nationalarchives.gov.uk/documents/records-collection-policy-2012.pdf>>.
- Thomas, Jeff. 2004. *Jeff Thomas: A Study of Indian-ness*. Toronto : Gallery 44 Centre for Contemporary Photography.
- Tremblay, Élène *et al.* 2007. *L'image ramifiée : le photographique du Web*. Québec : Vu.
- Upward, Frank. 1996. Structuring the Records Continuum — Part One: Postcustodial principles and properties. *Archives and Manuscripts* 24, no 2.
<<http://www.infotech.monash.edu.au/research/groups/rcrg/publications/recordscontinuum-fupp1.html>>.
- . 1997. Structuring the Records Continuum — Part Two: Structuration theory and recordkeeping. *Archives and Manuscripts* 25, no 1.
<<http://www.infotech.monash.edu.au/research/groups/rcrg/publications/recordscontinuum-fupp2.html>>.
- . 2005. The Records continuum. In *Archives : Recordkeeping in Society*, sous la direction de Sue McKemmish *et al.*, 197-222. Wagga Wagga, New South Wales : Centre for Information Studies.
- Upward, Frank, Sue McKemmish et Barbara Reed. 2011. Archivists and Changing Social and Information Spaces: A Continuum Approach to Recordkeeping and Archiving in Online Cultures. *Archivaria*, no 72 : 197–237.
<<http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/13364/14672>>.
- Veyne, Paul. 1996. *Comment on écrit l'histoire* [1971]. Paris : Gallimard.
- Vu Photo. 2009. *6*Émissaires_ Québec réinventée par la photographie actuelle*.
<https://vuphoto.org/fr/exposition/216/6-Emissaires_-Quebec-reinventee-par-photographie-actuelle/>.
- Vuillard-Garzon, Monique. 1995. Le besoin d'études d'usagers des archives définitives : un leitmotiv dans la littérature archivistique. *Archives* 27, no 2 : 91-104.

<http://www.archivistes.qc.ca/cora/afficheFic.php?fic=vol27_2/27-2-vuillard-garzon.pdf&usager_id>.

Walne, Peter (dir.). 1985. *Techniques modernes d'administration des archives et de gestion des documents : recueil de textes*. Paris : Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture.

<<http://www.unesco.org/webworld/ramp/html/r8532f/r8532f00.htm#Contents>>.

Wallon, Henri. 1888. *Notice sur la vie et les travaux de M. Joseph-Natalis de Wailly*. Paris : Bibliothèque de l'École des chartes.

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k668701>>.

Williams, Loren. 2010. *Laterna magica*. <<http://www.lorenwilliams-ruelle.blogspot.com/>>.

Whitney Museum of American Art. 2014. *Zoe Leonard. B. 1961. The Fae Richards Photo Archive 1993–96*. <<http://whitney.org/Collection/ZoeLeonard>>.

L'archive en tant que concept surgit au point de rencontre d'un document et d'un utilisateur tout autant que les archives en tant que matériel documentaire sont le résultat tangible, sensible, d'une action posée par leur créateur.

	Questions	Sous-questions	Outils d'analyse
Temporalité des archives	Objectif 1 - Développer les bases d'une pensée dialectique des archives		
	1. Quels éléments pourraient constituer une pensée dialectique des archives?	1. Quelles sont les visions des archives définitives sous-tendues par les différents courants archivistiques? [Chapitres 2 et 3]	<i>Méthode</i> : Analyse de la littérature. <i>Grille d'analyse</i> : Nature des archives définitives (définitions) - temporalité des archives définitives (lien avec le passé, avec l'avenir, importance des créateurs, importance des utilisateurs).
		2. Comment une pensée dialectique de l'archive peut-elle être développée à partir des écrits de Walter Benjamin? [Chapitre 4]	<i>Méthode</i> : Analyse de la littérature, définition des concepts. <i>Grille d'analyse</i> : Concepts clés : histoire, temps continu, image dialectique. Définition, application aux archives.
	Objectif 2 - Montrer les limites des modèles du cycle de vie des documents (théorie des trois âges et <i>records continuum</i>) au regard des archives définitives		
	2. Les modèles de cycle de vie des documents permettent-ils de prendre en charge les archives définitives?	3. Quelle est la place des archives définitives dans les modèles de cycle de vie des documents? [Chapitres 2 et 3]	<i>Méthode</i> : Analyse de la littérature. <i>Grille d'analyse</i> : Différences entre les deux modèles - la place des archives définitives.
		4. L'utilisation des archives peut-elle être considérée comme un nouveau moment d'existence des documents d'archives distinct mais non subséquent à leur création et leur conservation? [Chapitre 6]	<i>Méthode</i> : Synthèse des analyses précédentes. Temporalité chez Benjamin par rapport à la temporalité dans littérature archivistique et à la vision du temps selon les modèles de gestion des documents.
Les archives définitives en postmodernité	Objectif 3 - Présenter l'émotion et la capacité d'évocation comme des qualités des archives définitives		
	3. Quelles sont les valeurs et fonctions des archives définitives?	5. À quels rôles et à quelles fonctions les artistes associent-ils les archives définitives? [Chapitre 5]	<i>Méthode</i> : Analyse des œuvres et de la littérature. <i>Grille d'analyse</i> : Conditions d'utilisation - discours des œuvres, des historiens d'art et des critiques sur les archives dans l'art contemporain (typologie des thématiques).
		6. Quelle pourrait être la place de l'émotion et de l'évocation dans la caractérisation des archives définitives? [Chapitre 5 et 6]	<i>Méthode</i> : Analyse de la littérature. <i>Grille d'analyse</i> : Émotion et archives dans le discours des artistes, des historiens d'art et des critiques sur les archives dans l'art
	Objectif 4 - Identifier les champs d'existence des archives définitives et définir leur cadre de référence		
	4. Quelles activités justifient l'existence des archives définitives?	7. Quels sont les domaines d'activités associés aux archives par les archivistes? [Chapitre 2 et 3]	<i>Méthode</i> : Analyse de la littérature. <i>Grille d'analyse</i> : Usagers des archives selon les archivistes - les nouveaux usages - les artistes comme usagers.
		8. Est-il possible de circonscrire un nouveau champ référentiel pour l'évaluation des archives définitives? [Chapitre 6]	<i>Méthode</i> : Synthèse des analyses précédentes.

Annexe 1 - Tableau synthèse des axes et des objectifs de recherche

